



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 2

**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 2



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

Deuxième partie

L'œuvre

Chapitre 1

Louis Lafitte, peintre d'histoire...

vraiment ?

Lorsqu'il entre à l'Académie royale, passe avec succès les différents "grades", et parvient aux portes de l'Olympe en obtenant le premier prix de peinture, il est prêt pour la grande carrière de peintre d'histoire qui s'offre à lui. Durant toutes ces années d'apprentissage, il a été formé à une technique irréprochable et parfaite ; et même formaté, pour utiliser un terme actuel, car on a forgé en même temps sa personnalité et le mental qui la sous-tend. Chardin a très bien décrit cette lente maturation, ces très longues années à dessiner des nez et des pieds, « le dos courbé sur le porte-feuille », puis à étudier l'Hercule ou le Torse, des nuits durant « à la lampe », avant d'être enfin confronté à « la nature vivante » et livré à « son génie, si on en a ». Lafitte a eu de la chance, le « dégoût », la « lassitude » et « l'ennui » n'ont pas eu raison de lui¹³⁴². Mais la porte se referme brutalement sur ses espérances, après avoir passé à peine deux ans en Italie. Tout est devenu beaucoup plus compliqué que prévu.

Que reste-t-il aujourd'hui du peintre d'histoire qu'il rêvait d'être ? Vraiment très peu. Trois œuvres de "grand genre" sont conservées, les seules qu'il ait peintes, pensons-nous : *Regulus retourne à Carthage* (1791), *le Gladiateur mourant* (1795) et la *Proclamation de la République Cisalpine* (1813). Duchesne énumère d'autres tableaux, dont nous pouvons déduire, d'après leurs dimensions, qu'ils sont des tableaux de chevalet ou encore des esquisses pour de grandes toiles, qu'il n'a pas réalisées. Il ne pouvait guère peindre autre chose, pour des raisons pratiques : nous l'avons dit, un atelier lui a fait défaut très longtemps. Paradoxalement, ce fut peut-être une chance, car cette situation l'a contraint à s'adapter aux nouvelles conditions faites aux artistes qui voulaient, coûte que coûte, vivre de leur art. Sur le plan pratique, il y est parvenu, mais en se drapant jusqu'au bout dans son titre de peintre d'histoire. Il reflète le paradoxe des mouvements qui agitent la vie artistique de son temps : à la fois un discours de « régénération », qui implique des changements profonds aussi bien sur le fond que sur la forme, et des prises de position fréquentes des critiques sur la mauvaise qualité des œuvres, et la disparition de la peinture d'histoire, suivis en cela par les propos et des actions souvent contradictoires des politiques, tel le directoire exécutif qui balance entre

¹³⁴² Les citations de Chardin sont extraites des *Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales...*, Paris, Garnier frères, 1876, tome X, Salon de 1765, Lettre « À mon ami Monsieur Grimm », p. 234-235.

« une vision utopique de l'art — les idéaux révolutionnaires — et la prégnance de l'académisme¹³⁴³ ».

Il figure dans les premiers volumes de l'*Almanach du commerce de Paris* avec les spécialités portrait et dessin. Il attend des jours meilleurs en peignant la bourgeoisie nouvellement enrichie qui réclame des portraits, car aux dynasties, il faut des figures d'ancêtres. Le genre, plutôt mal vu des critiques, envahit même le Salon. À celui de 1795, Amaury-Duval se plaint de n'avoir aperçu « au premier coup d'œil, qu'un ramas de portraits de toutes formes, de toutes grandeurs, de tout costume, de tout âge ». Et il ajoute : « O vanité ! Tu es donc le plus inguérissable des vices qui affectent l'espèce humaine¹³⁴⁴ ». Il reste bien peu de ces commandes privées ; les portraits de l'ancêtre ont fini par être décrochés, remisés dans le meilleur des cas, plus souvent détruits au fil du temps. Peut-être en dort-il encore dans quelque grenier ou même accrochés dans un salon, joli témoignage anonyme du temps passé. Anonyme, car Lafitte n'a pas laissé une place immense dans la peinture de son époque ; mais aussi parce que sa signature toujours très fine et placée bien près du bord, peut passer inaperçue ou même avoir disparu à l'occasion d'un rentoilage (réencadrement ?). Quatre portraits sont aujourd'hui connus ; deux sont conservés dans des collections publiques, le portrait d'une famille, au Musée de Poitiers, et dans celui du général Servan, au Musée Carnavalet ; les deux autres appartiennent à des collections particulières, et représentent un couple, Thais Bertier de Sauvigny, née Lefèvre d'Ormesson et son époux, Ferdinand de Bertier.

À partir de l'an IX (1800-1801) il ajoute dans l'*Almanach* la spécialité "décor", et c'est probablement l'activité qui le fit le plus connaître de la postérité, en raison de la célébrité de sa première cliente identifiée : Joséphine Bonaparte. Il participa aux travaux de la Malmaison dans l'équipe de Percier et Fontaine. Avait-il déjà réalisé des décors ? Nous ne savons pas ; en tous cas, il en réalise après, mais nous nous trouvons ici dans une situation identique à celui des portraits : les travaux privés laissent bien peu de traces. Les décors d'intérieur sont même encore plus rapidement sujets à destruction, à cause des modes successives, qui poussent à détruire ou à recouvrir des peintures devenues insupportables. La découverte d'Herculanum a mis au goût du jour un type de décor élégant et raffiné, visible déjà dans certaines réalisations avant la Révolution, mais qui fait fureur à la fin du XVIII^e siècle. Il faut dire que l'exemple vient d'en haut : Joséphine raffole de ce style pompéien. Dans le quartier de la Chaussée

¹³⁴³ Annie JOURDAN, « Politique artistique et Révolution française : la régénération des arts, un échec ? », *AHRF*, n° 309, 1997, p. 414.

¹³⁴⁴ « Première lettre de Polyscope », *Décade philosophique*, tome VII, 1795 (an IV), n° 54, 30 vendémiaire, p. 145.

d'Antin, en plein essor depuis les années 1770, des hôtels sortent de terre, propriétés souvent de nouveaux riches, qui se mettent au goût du jour ; les anciennes bâtisses se rénovent. « Ces "parvenus", conscients de l'aura d'un luxe ostentatoire, surent fort bien s'arroger le concours des artistes pour décorer leurs hôtels particuliers, qui devinrent de petites cours, des lieux d'influences, dont le décor ne fut pas laissé au hasard¹³⁴⁵ ». Nous examinerons les rares traces assurées qui subsistent de cette activité de décorateur, en regrettant de ne pas connaître plus de celles citées dans les archives. Une entreprise d'envergure et officielle est en revanche bien mieux documentée : l'Odéon ou théâtre de l'Impératrice reconstruit en 1808 — il avait brûlé en 1799. Lafitte est chargé de la décoration de la salle et du rideau de scène. Il n'en reste plus rien aujourd'hui, le bâtiment ayant été détruit une nouvelle fois par le feu en 1818.

Un quatrième type de peinture l'occupa sous la Restauration, la remise en état des fresques bien abîmées de la chapelle du Dôme des Invalides. Ce travail pourrait se trouver au chapitre des commandes officielles, mais nous avons choisi de le présenter ici, car c'est probablement pour Lafitte une occasion aussi rare que tardive de montrer son talent et son savoir-faire dans un domaine à la fois artistique et technique, la restauration. La question de la matérialité des œuvres d'art, entendu leur présentation, conservation, ou restauration est relativement neuve dans le paysage artistique français. « Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la restauration des tableaux a été une entreprise obscure et marginale [...]. Mais avec la naissance des premiers musées publics et la volonté de définir et de protéger un patrimoine national, la restauration a émergé comme une profession distincte et reconnue¹³⁴⁶ ». Le débat s'était ouvert dans les premières années de la Révolution, devant l'accumulation des objets provenant tant des appropriations nationales, que des confiscations opérées à l'étranger. Il est consubstantiel de la création et du développement du musée central des Arts, pour lequel le marchand Jean-Baptiste-Pierre Lebrun s'est dépensé sans compter, insistant sur la notion fondamentale d'expertise en la matière. Pour lui, la restauration est affaire de connaisseurs familiarisés avec les contingences techniques et matérielle des tableaux, plus que d'artistes — David lui-même aurait dit que « [les peintres n'ont] point les connaissances de l'homme consacré à ce genre d'études¹³⁴⁷ ». La professionnalisation va bon train durant tout l'Empire,

¹³⁴⁵ Anne LAFFONT, « À la recherche d'une iconographie "incroyable" et "merveilleuse" : les panneaux décoratifs sous le Directoire », *AHRF*, 2005, n° 340, p. 6.

¹³⁴⁶ Andrew MCCLELLAN, « Raphael's Folignano Madonna at the Louvre in 1800 : restoration and reaction at the dawn of the museum age », *Art Journal*, vol 54, n° 2, été 1995, p. 80. Cité par Noémie ÉTIENNE, *La restauration des peintures à Paris (1750-1815)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 13.

¹³⁴⁷ C'est du moins ce que rapporte Lebrun. Cette phrase aurait été prononcée au cours d'une rencontre avec le ministre Roland. *Réflexions sur le Muséum national par le citoyen Lebrun*, 1792, p. 13. Deloynes, 55, 1652.

et Millin peut écrire en 1806 en parlant de la restauration de tableaux : « Découverte due aux temps modernes, on l'a portée dans ces derniers temps à une très grande perfection¹³⁴⁸ ».

¹³⁴⁸ Aubin-Louis MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, tome III, article « restauration », p. 434.

I - « Grandes machines et tableaux de cabinet¹³⁴⁹»

1 - Le parcours académique

1.1- Le contexte

Louis Lafitte entre à l'Académie royale de peinture le 27 août 1784 avec « un billet de protection » de son maître, Jean Baptiste Regnault. Il dessine à « l'École du modèle » deux heures par jour, six jours par semaine, jusqu'au 4 octobre 1788, où il obtient la première médaille du troisième quartier¹³⁵⁰. Le prix est d'importance, car il donne droit à concourir à tous les prix de l'Académie, comme le prix d'expression ou de la demi-figure peinte. Ni les procès-verbaux des séances, ni les registres ne mentionnent de récompense à ce titre pour Lafitte, bien que Duchesne cite un dessin réalisé dans ce contexte¹³⁵¹. Les informations qu'il fournit sur les participations au prix de peinture ne sont guère plus fiables. Les sujets indiqués correspondent peut-être à ceux de la première épreuve, l'esquisse peinte. Il n'existe pas de liste, ni des sujets proposés, ni des participants ; on consignait dans le procès-verbal seulement ceux qui étaient retenus pour l'épreuve suivante. Il serait étonnant que Lafitte n'ait pas participé au prix en 1789 et 1790, mais en tout état de cause, il n'a pas franchi la première étape.

En revanche, la tentative de 1791 est couronnée de succès. Selon la coutume, les opérations de sélection commencent au début du printemps. Le 4 mars 1791, les candidats concourent pour « l'esquisse peinte » ; le 14 mars, ils sont douze à « être admis aux essais de la figure peinte » ; enfin le 26 mars sont connus les sept « logistes » dont fait partie Lafitte. Du 1^{er} avril au 11 juin, ils sont à l'isolement dans une cellule, et composent sur un sujet pris dans l'*Histoire romaine* de Rollin : Regulus retournant à Carthage. Le jugement des grands prix est proclamé le 27 août : « La Fite », 1^{er} Prix de peinture avec 32 voix, contre 28 voix à Charles Thévenin¹³⁵².

¹³⁴⁹ BNF, département des estampes, Deloynes, 18, 471, *Première lettre de Polyscope, Salon de 1795*.

¹³⁵⁰ Anatole de MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, Charavay, 1889, Tome IX, p. 376. Sur le parcours de Lafitte à l'Académie. Cf. infra première partie chapitre 2

¹³⁵¹ ENSBA, Ms 824, Registre des grands prix, médailles et places. Nous ne retrouvons pas dans les documents de l'Académie le sujet indiqué par Duchesne, « La Virginité, tête pour le prix d'expression » (CAT, n°162).

¹³⁵² Charles Thévenin obtient le 1^{er} Prix en réserve de 1786. Pour les différentes étapes, voir Anatole de MONTAIGLON, *op. cit.*, 1892, Tome X, p. 94-99, 111, 126-127.

Il part donc à Rome pour quatre ans, pensionnaire du Roi au Palais Mancini. Le règlement de 1787 expose précisément le cadre des études¹³⁵³. Comme à Paris, ils sont astreints à dessiner quotidiennement d'après le modèle ; ensuite, ils « vaqueront à leurs études particulières », et on ne saurait trop leur conseiller de « dessiner immédiatement d'après l'antique », et « subsidiairement d'après les grands maîtres des églises ou des palais de Rome. Ils doivent aussi continuer à se perfectionner dans la perspective et l'anatomie (article 5). Pour que le roi puisse « apprécier [...] les travaux et les progrès des élèves qu'[il] envoie et entretient », chacun d'entre eux doit envoyer tous les ans quatre académies, « une figure peinte d'après le modèle, de grandeur naturelle, et l'esquisse d'un tableau dont le sujet et la composition seront au choix de l'élève » (article 6). Les différents travaux étaient exposés au public à la Saint Louis, avant leur expédition en France. Mais rien n'est parti cette année-là, à cause des événements romains de janvier 1793, et Lafitte revient en France avec sa première étude d'émulation, *Le Guerrier mourant*. L'œuvre sera exposée au Salon de 1795.

1.2 – Régulus retourne à Carthage¹³⁵⁴

Le sujet. La conduite exemplaire de Régulus est très -*Viris illustribus urbis Romae, a Romulo ad Augustum*, de l'Abbé Lhomond. Composé de biographies simplifiées, ce manuel scolaire de latin s'adresse aux élèves de sixième ; les premières éditions datent des années 1770¹³⁵⁵. Mais l'ouvrage de référence des Académiciens est *l'Histoire romaine* de Rollin¹³⁵⁶. M. Atilius Regulus vécut pendant la première guerre punique, qui opposa Romains et Carthaginois, de 264 à 241 avant J. C.¹³⁵⁷. L'histoire du consul Regulus est en deux épisodes : on raconte d'abord ses campagnes victorieuses en Sicile et aux portes de Carthage (256 et 255

¹³⁵³ Anatole de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* [...], Paris, Jean Schemit, Tome 15, n° 8856, p. 183-190.

¹³⁵⁴ Paris, ENSBA, PRP32. Les dimensions sont conformes à celles spécifiées par le règlement du prix : 113 cm x 146 cm. Le tableau est accessible sur le site photo.rmn.fr. Consulter VILAIN, « À propos de quelques dessins français de la période néo-classique », *Études de la Revue du Louvre*, n° 1, 1980. Cf. les catalogues d'exposition de l'École des Beaux-arts : *D'Antigone à Marianne : rêves et réalités de la République*, du 24 février au 20 avril 2017, sous la direction d'Emmanuel Schwartz, Paris, Beaux-arts de Paris, 2017.

¹³⁵⁵ L'abbé Charles-François Lhomond (1727-1794), pendant vingt ans régent de sixième du collège du cardinal Lemoine, est l'auteur de plusieurs manuels de latin dont celui-ci, qui resta en usage jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle. Régulus est le héros de la trente-troisième biographie.

¹³⁵⁶ Charles ROLLIN, *Histoire romaine*, Paris, veuve Estienne et fils et J. Desaint, 1747-1764. L'auteur suit le récit de Polybe, l'historien le plus important de la première guerre punique. Les événements concernant Régulus se trouvent dans le tome IV (1758), livre 11, chapitre 2, pages 97 à 131, et 154

¹³⁵⁷ La première guerre punique mit aux prises les Romains et les Carthaginois de 264 à 241 avant J. C., d'abord pour la possession de la Sicile. En 256 avant J. C, la situation militaire terrestre et maritime des Romains est fortifiée par plusieurs victoires ; « cependant ils ne regardaient tous les avantages [...] que comme des essais et des préparatifs pour une grande entreprise qu'ils avaient dans l'esprit, qui était d'aller attaquer les Carthaginois chez eux ». Charles Rollin, *op. cit.*, p. 99. Le but de Rome était d'abattre la puissance de Carthage en Méditerranée.

avant J. C.), qui se termine tragiquement pour lui et l'armée romaine, avec la défaite de Tunis en 255 avant J. C. Plusieurs événements mettent l'accent sur le caractère et la personnalité de Regulus, tantôt louant son humilité, tantôt montrant son orgueil. Au moment où il devient chef de l'armée d'Afrique, avec la dignité de proconsul, un épisode fameux a contribué à forger sa "légende dorée". Il demande à être rappelé, car il est inquiet au sujet de l'exploitation de sa terre ; il craint de ne plus pouvoir nourrir sa femme et ses enfants. Le Sénat se substitue à lui et fait exploiter le champ aux dépens de l'Etat : « Voilà ce que couta au trésor public un si rare exemple de vertu, qui fera honneur à Rome pendant la durée de tous les siècles¹³⁵⁸ ». Le reste du commentaire de Rollin mérite d'être rapporté in extenso, car il explique grandement la notoriété de Régulus dans ce XVIII^e siècle friand de figures exceptionnelles : « Quelle étonnante simplicité dans ce vainqueur des Carthaginois ! Quelqu'un ne dira-t-il point, quelle rusticité ? Mais quelle noblesse et quelle grandeur d'âme ! Je ne sais où l'on doit plus l'admirer : ou à la tête des armées, vainquant les ennemis de l'état ; ou à la tête de ses compagnons de travail, cultivant son petit champ. On voit ici combien le vrai mérite est supérieur aux richesses. La gloire de Régulus subsiste encore : car qui peut lui refuser son estime ? Le bien de ces gros riches périclète avec eux, et souvent même avant eux¹³⁵⁹ ». *A contrario*, un trait d'intransigeance, qui le conduit à la défaite, alimente sa "légende noire". Conscient de la fragilité de sa situation à Tunis — il ne dispose pas d'importants moyens militaires à ce moment-là —, il accepte de négocier avec les Carthaginois. Mais un proconsul romain vertueux ne négocie que du bout des lèvres, et il pose des conditions bien trop dures : « comme il était persuadé que les Carthaginois étaient aux abois, il ne rabattit rien de ces conditions. [...] Et par un éblouissement que causent presque toujours les succès grands et inopinés, il les traita avec hauteur [...] ajoutant avec une sorte d'insulte qu'il faut ou savoir vaincre ou se soumettre au vainqueur¹³⁶⁰ ». Mais des renforts arrivent de Grèce pour les Carthaginois, parmi lesquels Xanthippe, élevé dans la discipline de Sparte, qui écrase l'armée de Régulus. Celui-ci paie ainsi très cher sa présomption : « l'éclat d'une victoire si brillante l'avait ébloui. Il se crut invincible¹³⁶¹ ». Fait prisonnier, il reste enfermé dans un cachot pendant cinq ou six ans, « mais sa prison le rendra plus illustre que ses victoires¹³⁶² ».

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁵⁹ *Id.*

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 119-120.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 128.

Ainsi s'achève le premier épisode de la vie de Regulus. Le second raconte sa conduite héroïque quelques années plus tard ; c'est le sujet du grand prix de 1791. Quand le sort des armes ne leur est pas favorable, les Carthaginois envisagent toujours la négociation. C'est le cas en 250 avant J. C., lorsqu'ils envoient une ambassade à Rome, pour discuter de la paix et obtenir un échange de prisonniers. « [Les Carthaginois] crurent que Régulus pourrait leur être d'un grand secours¹³⁶³ », pensant qu'il avait hâte de retrouver une famille qu'il chérissait, et une patrie qui l'estimait. Mais on lui fait jurer de revenir, si le Sénat n'accepte pas les échanges demandés ; « on lui fit même entendre que sa vie dépend du succès de sa négociation¹³⁶⁴ ». Hors Régulus persuade le Sénat de refuser, arguant « que des citoyens qui avaient eu la lâcheté de livrer leurs armes à l'ennemi, étaient indignes de compassion, et incapables de servir leur patrie¹³⁶⁵. Et, malgré les supplications de sa famille et de ses amis, il repart pour Carthage, où l'attend une mort certaine.

On comprend sans peine ce qui plait aux contemporains de la Révolution : le patriotisme, l'effacement de l'intérêt personnel devant l'intérêt collectif, le respect absolu de la parole donnée, quoi qu'il en coûte, toutes vertus qui caractérisent Régulus. Cicéron, en philosophe, cite son « courage » et sa « grandeur d'âme », dont le propre est « de ne rien craindre, de mépriser tous les événements humains, et de croire que de tout ce qui peut arriver à l'homme, il n'y a rien qui ne soit au-dessus de ses forces¹³⁶⁶ ». Horace, en poète, chante un grand homme déterminé, plein de courage et au regard farouche¹³⁶⁷. Régulus savait quels cruels tourments l'attendaient à Carthage, et son sacrifice volontaire et assumé le place parmi les héros les plus salués de la République romaine¹³⁶⁸. Symbolisant le sens de l'honneur, ce personnage a attiré les artistes ; Nicolas-Bernard Lépicié l'a représenté en 1779¹³⁶⁹. Selon Werner Hofmann, David avait hésité entre Régulus et Coriolan, pour une commande royale en 1787. Finalement, il avait opté pour Brutus, autre héros porteur d'un message moral, qui transforme l'œuvre d'art en outil politique et patriotique¹³⁷⁰. Delécluze dit que le jeune

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁶⁴ *Id.*

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹³⁶⁶ *Les Offices de Cicéron. Traduction nouvelle, revue sur les éditions modernes les plus correctes*, Paris, J. Barbou, 1758, Livre III, Chapitre XXIII, p. 324-325.

¹³⁶⁷ *Odes*, Livre III, Ode V, p. 285-299. *Les Poésies d'Horace*, traduites par le R. P. Sanadon, Paris, Aumont, 1756.

¹³⁶⁸ Polybe ne parle pas de cet épisode.

¹³⁶⁹ *La Révolution française et l'Europe*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1989, Tome 1, p. 298, n°398. Le tableau est au musée des Beaux-arts de Carcassonne.

¹³⁷⁰ Werner HOFMANN, *Une époque en rupture : 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1995, p. 233.

Drouais, « élève chéri » de David projetait de peindre un tableau sur le sujet, mais il n'avait encore réalisé qu'une esquisse quand il mourut soudainement à Rome¹³⁷¹.

Le tableau. Comme beaucoup de premiers prix de peinture, il est aujourd'hui conservé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. À un moment indéterminé, mais sans doute peu de temps après le jugement, Regnault l'avait récupéré ; la vente de sa collection montre qu'il possédait ainsi des tableaux ou des esquisses de nombre de ses élèves, témoignage d'estime toute paternelle d'un maître attentif et bienveillant. L'État le racheta en 1830 lors de la vente Regnault.

Le genre du tableau est sans surprise : « [Les] œuvres traitant de l'accomplissement du devoir ou empreintes de l'éthique du renoncement relèvent à part entière de la peinture d'histoire française. Les actions exemplaires imposent le canon paradigmatique du grand style¹³⁷² ». Mais pouvait-on attendre autre chose, en 1791, d'un objet réalisé dans le cadre académique ?

Lafitte a organisé l'espace en plans successifs, qui se développent en frises. A l'avant-plan, il a placé les éléments de l'histoire autour de la figure principale. La scène se lit de gauche à droite. Dans une première partie, le groupe formé par Régulus et ses proches. Comme fréquemment dans ce style de peinture, hommes et femmes forment des groupes distincts bien séparés — comme on le voit sur le Brutus de David par exemple. À l'extrême gauche et à l'écart, les femmes et des enfants. L'un d'eux tourne le dos à Régulus pour soutenir sa mère effondrée, et cette position donne l'impression que le petit groupe replié sur lui-même cesse le combat. C'est du désespoir, mais aussi et surtout de la résignation qui étreint l'épouse : pas de bras levés au ciel, pas de cris. Elle a compris et accepte la décision de son époux. Ils appartiennent au passé de Regulus ; à vrai dire, il n'a plus ni femme ni enfants, car en devenant esclave des Carthaginois, il a perdu sa citoyenneté. Le mariage légal et la puissance paternelle appartenaient en propre aux seuls citoyens. Le groupe de droite est masculin, ses amis, parents ou familiers. Il exprime sobrement, mais avec force, les supplications adressées à Régulus. Un homme âgé a la main sur le cœur, en témoignage de ses sentiments pour Régulus, et il tente d'ébranler sa carapace impitoyable. C'est quelqu'un de proche, peut-être son père, bien que son vêtement ne ressemble pas à celui d'un patricien. Deux personnages sont prosternés, dans l'attitude des orants, bras largement ouverts et mains tendues vers l'objet de leur prière. D'après leur vêtement et leurs pieds nus, nous pensons

¹³⁷¹ E. J. DELECLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, p. 250.

¹³⁷² Werner HOFMANN, *op. cit.*, p. 219.

plutôt à des serviteurs. Un argument supplémentaire nous y incline. On peut trouver curieux que ce rôle de suppliants soit joué par les hommes ; traditionnellement on les jugeait plus fermes, plus courageux, plus résistants à la douleur physique et morale, moins sujets aux manifestations extérieures de sentiments — repensons une fois encore à Brutus, père meurtri. La figure centrale de Régulus relie par sa gestuelle les deux groupes : il repousse d'une main le vieillard, tandis que de l'autre, il tient à distance femmes et enfants, ignorant le jeune enfant qui s'agrippe à lui. Celui-ci est poussé par une femme âgée, à-demi prosternée derrière Régulus. On imagine très bien une vieille nourrice. Un peu plus loin vers la droite, un petit groupe ne comprend que deux personnages, mais leur présence est lourde de menace, et même annonciatrice du sort qui attend Régulus. Ce sont les deux ambassadeurs carthaginois, reconnaissables à leur coiffure orientale en turban — exotique plus qu'historique. Ils s'éloignent vers la porte de la ville ; l'un d'eux tient fermement un parchemin, sans doute le refus de Rome, on imagine son poing serré par la colère ; l'autre se retourne — pour vérifier que l'ancien consul les suit ? Son regard est bien peu amène ! Tous deux semblent en grand conciliabule. Sont-ils déjà en train de statuer sur les supplices à lui infliger ? Entre eux et l'arc de triomphe, on distingue la foule amassée le long de la muraille. Elle occupe le plan médian du tableau, mais elle est loin, aussi bien physiquement que moralement ; contenue par des soldats, elle est réduite seulement à un rôle de spectatrice. Comme sur un bas-relief, tous les personnages se détachent sur un fond de bâtiment ou de muraille. Particulièrement imposant, celui de gauche, permet de faire ressortir la blancheur du voile, du visage, et des bras de l'épouse ; ainsi est mis en valeur ce personnage à la souffrance discrète. Il est lui-même décoré d'un bas-relief qui rappelle le thème du tableau : on y voit des soldats encadrant des prisonniers — des Carthaginois ? De l'autre côté, les Victoires sculptées sur l'arc de triomphe, ainsi que l'inscription SPQR, gravée au fronton, exaltent la puissance de Rome. Au-delà, l'arrière-plan se compose de bâtiments et du paysage, qui donne de la profondeur au tableau. Une colline se détache sur le fond pommelé du ciel.

Il subsiste plusieurs travaux préparatoires de Lafitte. Un très beau croquis dessiné au fusain avec rehauts de blanc, réalisé probablement tout au début de son travail, montre déjà tous les éléments du futur tableau. Il est conservé au Musée des Beaux-Arts de Rouen¹³⁷³. Une seconde étude d'ensemble a été vendue à Drouot en 1990, mais nous n'avons pas trouvé

¹³⁷³ Dessin au fusain et estompe, avec rehauts de blanc, sur papier brun ; 27,5 cm x 41,5 cm ; il est signé « Lafitte *inv* » à gauche ; le nom de « Gois » est inscrit au fusain à droite, et à côté on a ajouté à la plume « professeur ». N° d'inv. : 975.4.1336. Historique : portefeuille Taylor ; ancienne collection Saunier ; collection Suzanne et Henri Baderou ; donation Baderou au Musée de Rouen en 1975.

de reproduction¹³⁷⁴. Une étude partielle, passée elle-aussi en vente publique, représente les deux personnages agenouillés. On ne voit le visage que de l'un, mais on y lit bien l'imploration. On y remarque aussi la taille un peu disproportionnée de la main de l'autre¹³⁷⁵. Il subsiste enfin une esquisse peinte, vendue en 2002¹³⁷⁶; nous n'en possédons qu'une mauvaise reproduction, mais il semble qu'il ait prévu, dans un premier temps, de représenter en arrière-plan le haut des mâts du navire, qui allait remmener Régulus à Carthage¹³⁷⁷.

Trois autres logistes de 1791 avaient fait le choix d'évoquer le voyage sans retour de l'ancien consul en représentant la scène sur le port : Charles Thévenin¹³⁷⁸, Jacques-Augustin Pajou "fils"¹³⁷⁹, et Jean-Baptiste Debret¹³⁸⁰. Tous les trois avaient adopté un parti sensiblement identique : Régulus accompagné d'une foule plus ou moins nombreuse, arrive au bateau. Les familiers s'agrippent à lui, ce qui donne lieu à de véritables scènes de déploration, chez Debret par exemple, où l'épouse est en pamoison, les yeux exorbités. Peut-être connaissaient-ils le tableau de Lépicié, qui beaucoup plus sobrement peint la même scène. Il y a de l'émotion, du sentiment, de la dramatisation, dans les regards, la gestuelle, la position des corps. Rien de tout cela chez Lafitte ; son tableau est sobre — la palette de couleurs se limite au rouge, au jaune et au blanc — ; il y a beaucoup de dignité chez les personnages, même ceux qui implorent, comme s'ils avaient compris que rien n'y ferait. Il n'appartient plus à personne, ni à sa famille, ni à Rome : la foule à l'écart ne manifeste pas pour le retenir. Régulus est ici un personnage sorti de sa condition humaine, son sacrifice fait de lui « un mortel déjà loin des vivants¹³⁸¹ ». Tout au plus pourrait-on y voir une certaine froideur, mais n'est-ce pas une caractéristique des héros que d'être détachés ; quelques maladresses aussi, comme la masse imposante et sombre du bâtiment à gauche, la position du bras de l'épouse,

¹³⁷⁴ Vente Leblanc, 14 décembre 1990, lot n° 53. Pierre noire et rehauts blancs ; 37,6 cm x 45,1 cm. Il est signé « Girodet » en bas à droite. Au revers, il y a des esquisses à la pierre noire et rehauts blancs.

¹³⁷⁵ Fusain ; 38,2 cm x 48,8 cm. Vente Sotheby's Monaco, 8 décembre 1984, lot n° 67 ; vente Sotheby's Paris, 27 juin 2002, lot n° 90. Catalogues d'exposition : Galerie Heim, *French drawings neo-classicism*, Londres, Spring exhibition 1975, n° 79 ; Galerie William Foucault, *Maîtres anciens et du XIXe siècle : peintures et dessins*, Paris, 20 mars-20 avril 1991.

¹³⁷⁶ Beaussant et Lefèvre, *Importante collection d'esquisses françaises du XVIIe au XIXe siècles*, Paris, 28 juin 2002, lot n° 126. Huile sur papier marouflé sur toile, 33 cm x 41,3 cm.

¹³⁷⁷ Il est bien possible de voir des traces de ce premier parti sur le dessin de Rouen, dans quelques grands traits verticaux à l'arrière-plan. Comme cette partie est à l'état d'ébauche à peine crayonnée, il était difficile de s'en rendre compte, sans avoir un état plus fini. Le port d'embarquement pour Carthage était le décor choisi par Thévenin, autre primé de 1791. Le bateau occupe l'extrême-gauche de sa toile, et on voit les marins carthaginois à la manœuvre.

¹³⁷⁸ ENSBA, n° d'inventaire PRP 31.

¹³⁷⁹ Musée du Louvre, Paris, n° d'inventaire RF 1964-5. Il expose ce tableau au Salon de 1793, puis à nouveau au concours de l'an VII, où il obtient « un encouragement de quatrième classe ».

¹³⁸⁰ Musée Fabre, Montpellier.

¹³⁸¹ *L'École de la liberté : être artiste à Paris, 1648-1817*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009, n° 203, p. 277.

un peu "désarticulé", ou la main disproportionnée d'un des "orants". Nous ne connaissons que quatre tableaux des logistes de 1791, mais celui de Lafitte est à notre avis celui qui traduit le mieux, "néoclassiquement" parlant, la grandeur de l'acte héroïque de Régulus.

Le tableau est gravé pour les *Annales du Musée* ; Landon y « remarque [...] un grand style, une composition riche, un dessin ferme et correct, un costume exact et une exécution facile¹³⁸² ». Dans son journal, le graveur Wille, rapportant le jugement, écrit que le « jeune homme » à qui a été attribué le prix « le méritait », et nous partageons cet avis¹³⁸³.

1.3 - La figure d'émulation, gage du travail à Rome

La variabilité du titre : gaulois, gladiateur ou guerrier ? Dans le livret de l'exposition de 1795, il est enregistré sous le numéro 259 comme une *Figure de Gladiateur mourant*¹³⁸⁴. Lafitte possède toujours ce tableau à son décès, qui figure au catalogue de sa vente sous le numéro 23 : « Un Guerrier mourant après avoir vaincu son adversaire¹³⁸⁵ ». Le tableau, aujourd'hui au Louvre, est répertorié sous le titre de *Gaulois mourant*¹³⁸⁶. Cette diversité de titres s'explique par les différentes œuvres qui ont pu inspirer Lafitte. Le modèle de référence est la statue du *Galatée mourant* du Capitole, copie romaine d'un original que le roi Attale de Pergame (241-197 avant J. C.) avait érigé en l'honneur d'Athéna. Il a inspiré notamment le *Gladiateur mourant*, très célèbre sculpture de Pierre Jullien (1779). Mais l'intention de Lafitte est certainement d'égaliser, sinon de surpasser le *Soldat romain blessé*, de Jean-Germain Drouais ; cette « figure peinte d'après le modèle » fut présentée à l'Académie pour sa première année à Rome. Drouais promettait beaucoup, malheureusement une mort trop précoce le faucha en 1788, à vingt-cinq ans. Vouloir rivaliser avec ce peintre « au talent [...] développé d'une manière extraordinaire¹³⁸⁷ », et dont la trace est encore si présente au Palais Mancini, témoigne d'une ambition forte de Lafitte, mais aussi d'une assurance et d'une confiance en lui, qui pourrait bien ressembler à un peu d'orgueil. Cette proximité symbolique

¹³⁸² *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*, Paris, chez C. P. Landon, 1804, tome 6, planche septième, p. 22.

¹³⁸³ Georges DUPLESSIS, *Mémoires et Journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, Paris, Ve Jules Renouard, 1857, p. 313.

¹³⁸⁴ *Explication des ouvrages de peinture [...] exposés dans le Grand Sallon du Musæum au Louvre, par les artistes de la France [...]*, 10 vendémiaire an IV/2 octobre 1795, Deloynes, 18, 468.

¹³⁸⁵ CAT, n° 23 : « un Guerrier mourant après avoir vaincu son adversaire : il tient encore son épée de la main droite, et l'autre main est appuyée sur son bouclier ; sa tête est renversée, et tout son corps exprime la douleur ».

¹³⁸⁶ Musée du Louvre, n° d'inventaire RF 2263. Huile sur toile, 1,73 m x 2,25 m. On peut voir ce tableau sur le site photo.rmn.fr.

¹³⁸⁷ E. J. DELECLUZE, *op. cit.*, p. 250.

avec Drouais, ajouté à la scène représentée, nous fait opter pour le titre donné par Duchesne, *Guerrier mourant*.

Le Guerrier mourant. Il s'agit de la première — et seule — « figure peinte d'après le modèle, de grandeur naturelle », réalisée à Rome, par laquelle Lafitte devait témoigner de ses progrès, et donc de son assiduité aux séances de la classe du modèle. On peut la dater très précisément de 1792-1793. Lafitte la rapporte avec lui, ou plutôt il la met sur le chemin du retour quand il quitte l'Italie, en septembre 1793, et elle ne voyage pas aussi vite que lui. Il semble bien qu'il parle d'elle dans une lettre adressée à Réattu le 17 avril 1795, quand il écrit : « J'avais chargé une personne [...] de se présenter chez vous [...] ignorant si nos tableaux étaient encore entre vos mains ». Le tableau est finalement arrivé à bon port, comme on le voit dans une autre lettre du 1^{er} juillet 1795¹³⁸⁸. À temps pour l'exposition qui s'ouvre le 2 octobre 1795 ; pourtant il est accroché tardivement, et ne bénéficie que de rares critiques¹³⁸⁹. La figure aurait probablement satisfait les autorités académiques, car Suvée, appelé à se prononcer sur les pensionnaires devant retourner à Rome, porte un jugement très favorable sur Lafitte : « C'est promettre beaucoup que, dès la première année de son pensionnat, pouvoir montrer un ouvrage aussi méritant¹³⁹⁰ ».

L'envoi chaque année d'un tel travail provoque une vive émulation chez les pensionnaires qui rivalisent d'inventivité et de virtuosité, pour prouver leur maîtrise du dessin, particulièrement dans la représentation du nu masculin. Aussi la représentation du gladiateur est-elle un sujet classique et facile pour les artistes de cette époque, et Drouais n'est pas le seul à avoir traité le sujet. Fabre, lui aussi pensionnaire à Rome, a dessiné un *Gladiateur au repos*, vers 1789¹³⁹¹. Le sujet se prête particulièrement à la mise en place de corps solides et bien charpentés, montrant la science que le peintre possède aussi dans le domaine de l'anatomie. En comparant les trois tableaux, nous remarquons des points communs de mise en

¹³⁸⁸ Bibliothèque d'Arles, Ms 593, p. 284, Lettre de Lafitte à Réattu, 28 germinal an III/17 avril 1795 ; Ms 594, D 43, p. 143-144, Lettre de Lafitte à Réattu, 13 messidor an III/1^{er} juillet 1795. Quand Lafitte dit « nos tableaux », il parle aussi de ceux de Meynier, qui avaient pris le même chemin.

¹³⁸⁹ Mehdi KORCHANE, « Louis Lafitte, *Gladiateur mourant*, esquisse, vers 1792 », *Le néoclassicisme européen, peintures et dessins de la galerie Michel Descours*, Lyon, 2010, p. 18-19. Cet article est, à notre connaissance, le seul existant sur cette œuvre.

¹³⁹⁰ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série. Directeurat de Suvée, 1795-1807*, Rome, Ed. dell'Elephante, 1984, tome 1, n^o 10. La réorganisation de l'Académie de France à Rome avait été décidée et par son arrêté du 1^{er} brumaire an IV, le comité d'Instruction publique avait nommé Suvée directeur.

¹³⁹¹ Musée Fabre, Montpellier. N^o d'inventaire 2005.2.1. D'autres peintres ont représenté des figures assez proches esthétiquement de ces combattants, dans des mises en scènes variées : le même Fabre peint *Abel expirant* en 1790 (Musée Fabre), Meynier *L'Amour adolescent pleurant sur le portrait de Psyché* en 1792 (Musée des Beaux-arts de Quimper). On pourrait même y ajouter *Le Sommeil d'Endymion* de Girodet en 1791 (Musée du Louvre).

scène : l'épée du combattant, gladiateur ou soldat, et le bouclier — absent chez Fabre. La figure de Lafitte s'appuie dessus, comme sur le modèle du *Galate* du Capitole. Lafitte a rajouté un casque de légionnaire : il représente donc bien un soldat. Les trois nus reposent sur un linge rouge, qui fait ressortir la couleur des chairs. Pour Lafitte, le haut du corps se découpe sur un pan de muraille — on dirait presque l'entrée d'une grotte —, rendant la carnation plus blanche, presque blafarde. Les deux autres ont choisi un fond aux tons neutres, ou en tous cas moins contrastés, mur ou forêt. Lafitte complète son tableau avec un paysage : une ville apparaît à gauche dans le lointain. Le ciel lourd et chargé ajoute au dramatique de la scène, et la lueur sinistre de la lune jette un voile macabre sur l'ensemble.

Mais ces tableaux sont avant tout l'occasion de montrer des académies et sur ce plan les trois artistes sont, à notre avis, de force égale. Celle de Lafitte montre un dessin assuré et énergique, les contours sont fermement tracés. On se rend particulièrement bien compte de la sûreté et de l'autorité du trait sur une esquisse peinte exposée par la galerie Michel Descours : « le trait de plume [cerne] avec assurance les formes que quelques touches de peinture font saillir¹³⁹² ». En bref, c'est une figure solide, dont le modelé révèle un corps musculeux tendu sous la douleur et l'effort. De belles qualités plastiques, qui ne sont pas au goût d'un critique du Salon, ignorant la finalité du tableau, le jugement académique. Il note bien « la connaissance des belles proportions et l'étude de l'antique », mais il trouve que le tableau fait « naître l'idée d'un grand croquis¹³⁹³ ».

Comment se démarque-t-il de ses devanciers, élèves doués, tout droit sortis de l'atelier de David ? Par « la surenchère expressive¹³⁹⁴ ». Il reprend à peu près la posture du soldat de Drouais, mais la place en sens inverse, et surtout, il l'anime d'une force et d'une énergie inexistantes sur le modèle de référence. La lutte a été âpre, il vient de triompher, les pieds du vaincu à gauche en témoignent. L'esquisse montre qu'il avait d'abord dessiné sa tête. Pourquoi ce changement d'avis ? Il nous semble que ces deux pieds sortant du cadre sont un peu ridicules. Le combat vient juste de finir, il serre encore son épée dans la main, il a triomphé, mais à quel prix ! Il n'est pas en meilleur point que son adversaire, et Lafitte nous fait assister aux derniers moments d'une vie qui s'accroche « dans toutes les parties du corps,

¹³⁹² *Gladiateur mourant*, esquisse, vers 1792. Huile sur papier marouflé sur toile, 10,5 cm x 15,2 cm, signé en bas à gauche : LD. Cf. Mehdi KORCHANE, art. cit., p. 18. Cf Annexe 1 figure 13.

¹³⁹³ « Réflexions sur l'exposition des tableaux, sculptures, etc. de l'an 4^e 1795, adressées à un ami dans le département du ... tirées du Mercure de France », BNF, Département des Estampes, coll. Deloynes, 18, 470, p. 527. Le critique devait pourtant connaître les conditions de réalisations de ces « deux académies, figures d'étude isolées » qu'il annonce. La seconde est de Meynier, qui ne trouve pas plus grâce à ses yeux.

¹³⁹⁴ Mehdi KORCHANE, art. cit., p. 18.

depuis la tête jusqu'au dernier orteil¹³⁹⁵ ». Le soldat de Drouais a une blessure à la cuisse qui n'engage pas son pronostic vital ; celui de Lafitte est percé au flanc, et nul doute qu'il n'en réchappera pas. Tout dans ce guerrier exprime la douleur la plus extrême. Il repose sur le côté gauche, appuyé sur le bras, qui cède peu à peu. La jambe repliée sous lui ne lui est déjà plus d'aucun secours. Toute l'énergie et la force sont concentrées sur le côté droit : bras et jambe sont raides et tendus au point d'en être presque tétanisés. Remarquons au passage la tension dans les orteils, responsable d'un pied très peu esthétique à notre goût. Mais le pathétique et le tragique de la situation se reflètent surtout sur le visage tourné vers le ciel, plein de souffrance, peut-être aussi d'incompréhension, ou de désespoir face à un destin cruel. « [Ce] gladiateur galvanisé par un sursaut d'énergie vitale est l'antithèse du stoïque guerrier blessé de Drouais¹³⁹⁶ ». Sans doute l'approche de la mort y est-elle pour beaucoup ! Mais il y a aussi une question de style, de caractéristique d'école. Drouais, nourri à celle de David, peint des personnages au visage ne reflétant pas des sentiments extrêmes, comme la souffrance ou la douleur : tout est intériorité et dignité, acceptation du sort et détachement. Il est certain que Lafitte est bien loin d'avoir obtenu ne serait-ce qu'une petite parcelle du succès de Drouais, mais un salonnier lui accorde tout de même une critique somme toute élogieuse : « Cette figure que l'auteur désigne modestement comme un tableau d'étude, est cependant plein de chaleur et d'expression [...]. Un peu plus d'aisance et de largeur dans l'exécution eût complété l'excellence de ce tableau où l'on trouve d'ailleurs peu de parties susceptibles de critique sur la correction¹³⁹⁷ ».

Outre l'esquisse peinte déjà citée, il existe un dessin vendu chez Christie's en 1996¹³⁹⁸. Nous n'en avons pas de reproduction, mais une description précise qu'il y a très peu de différence avec le tableau. Il est signé et daté « Lafitte in Roma 1793 ». Le tableau se trouvait encore dans sa collection en 1828. Peut-être avait-il souhaité le conserver en souvenir de son séjour romain. Il n'a pas beaucoup de succès lorsqu'il est proposé par le commissaire-priseur : il est « adjudgé pour mémoire, faute d'enchères¹³⁹⁹ ». Lorsque reprennent les vacances

¹³⁹⁵ ROBIN, « Exposition publique des ouvrages des artistes vivans dans le Salon du Louvre, au mois de septembre, année 1795, vieux stile, ou vendémiaire de l'an quatrième de la République, par M. Rob... », BNF, Département des Estampes, Coll. Deloynes, 18, 469, p. 476.

¹³⁹⁶ Mehdi KORCHANE, art. cit., p. 18.

¹³⁹⁷ ROBIN, *op. cit.*

¹³⁹⁸ *19th C European paintings and sculpture incl. Master Drawings*, Christie's, New York, 22 mai 1996, lot n° 9. Pierre noire, plume, encre brune, lavis brun ; 10,6 cm x 16,7 cm ; inscription sur le montage « Par Lafitte 1793 ». Il provient d'un album assemblé par Madame Duban (1797-1871) née Debret, transmis à son neveu, et ensuite par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

¹³⁹⁹ Procès-verbal de la vente n° 1407, Bonnefons de Laviaille, Archives de Paris, D.48 E³ 22. Deuxième vacation, 19 décembre 1828, matin ; n° d'adjudication : 142.

supplémentaires en mars 1829, une autre toile subit dans un premier temps le même sort, une *Bacchante assise et son enfant jouant avec des coquillages*. Le procès-verbal indique « adjugé et retiré faute d'enchères ». Manifestement, la mode est passée pour ce style, qui doit paraître vieillot au moment où le romantisme prend son essor. Mais il se trouve quand même dans la salle un amateur, le sieur Dehaussy, président de la II^{ème} Chambre civile. Il acquiert finalement les deux toiles pour 200 francs¹⁴⁰⁰. Nous n'avons pas pu retracer le parcours de la toile, mais en 1920, un Anglais du nom de George Younger en fait don à la France, en souvenir des soldats britanniques et français de la Première Guerre mondiale¹⁴⁰¹. Il est conservé depuis dans les collections du musée du Louvre et a fait l'objet d'une restauration en 2010.

2 - La Proclamation de la République Cisalpine : une commande officielle, enfin !

2.1 – La salle de l'Empereur au Sénat.

Bien des années se passent avant que Lafitte ne puisse réaliser une œuvre de peintre d'histoire. L'occasion lui en est donnée pour l'aménagement de la salle de l'Empereur au Sénat. Il avait participé avec Chalgrin à la remise en état du théâtre de l'Odéon, aux frais de la vénérable Assemblée¹⁴⁰². A la fin des travaux, les Prêteurs s'étaient montrés satisfaits et lui avaient fait savoir. Lafitte a ses entrées au Sénat, il est un intime de Joseph-François Baudelaire, chef des bureaux de la préture. Il a entendu parler du projet, et il sait que l'on prévoit de décorer ce salon avec des tableaux historiques retraçant les hauts faits de Napoléon. Il profite donc de la lettre de remerciements qu'il leur adresse, en juillet 1808, pour proposer ses services. Il y est préparé, dit-il, par « les études de toute [sa] vie et le désir de [leur] prouver que les encouragements [...] n'auront point été donnés à une stérile reconnaissance¹⁴⁰³ ».

Le 2 mai 1809, Baudelaire demande à Chalgrin une liste de peintres, en les distinguant par genre. Clément de Ris, Prêteur, la réclame : « je pense que c'est pour faire un choix »,

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, vacation du 21 mars 1829 matin ; n° d'adjudication 907. Le Président Dehaussy n'était pas présent lors des vacations de décembre. Bien qu'il reste encore beaucoup de dessins de Lafitte en mars, il n'achète rien d'autre que ces deux tableaux. Un véritable amateur du genre !

¹⁴⁰¹ I. COMPIN et A. ROQUEBERT, *Catalogue sommaire illustrés des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, École française*, Paris, 1986, II, p. 23.

¹⁴⁰² Cf. *infra*, *Décor publics et privés*.

¹⁴⁰³ AN, CC/166, dossier 1866. Lafitte aux Prêteurs du Sénat, 10 juillet 1808.

précise-t-il¹⁴⁰⁴. Dans la liste de peintres d'histoire et de batailles, figure le nom de Lafitte, avec un commentaire ajouté d'une autre main : l'inscription n'est pas lisible en entier, mais il est clair qu'"on" « lui a promis » de lui confier l'exécution d'un tableau. L'idée progresse lentement et des discussions ont lieu entre les Préteurs et Denon, qui en fait le rapport à Napoléon le 17 mai : « Voici, Sire, la note que nous avons faite, M. Clément de Ris et moi. [...] J'aurais l'honneur de recevoir [les ordres de Votre Majesté] à cet égard en arrivant au quartier général¹⁴⁰⁵ ». Une liste de six sujets accompagnait la lettre, accompagnée des propositions de noms d'artistes. Le sujet sur l'Espagne représente une vue du palais de l'Empereur à Valladolid au moment de son départ et recevant la députation de Madrid, sujet que Denon avait déjà proposé à l'Empereur en janvier¹⁴⁰⁶. Lafitte est pressenti pour l'exécuter.

Denon a rejoint à Vienne l'Empereur, aux prises avec la cinquième coalition. Napoléon trouve toujours un moment pour s'occuper des affaires artistiques de ce genre, indispensables pour forger son image et passer à la postérité, d'autant plus qu'il vient de remporter une bataille décisive à Wagram. Denon écrit aux Préteurs le 19 juillet : « J'ai profité du premier instant que S. M. pouvait donner aux arts pour lui parler de la commission dont vous avez bien voulu me charger¹⁴⁰⁷ ». Il leur envoie les quatre sujets acceptés, plus les deux nouveaux rajoutés par Napoléon. La guerre d'Espagne a pris un tour critique, et la réception des députés s'est transformée en bombardement de Madrid ; un peintre de bataille s'en chargera, Carle Vernet. L'autre sujet modifié concerne l'Italie ; Napoléon demande à être représenté « au milieu des délégués de toute l'Italie dans le Lazareth de Milan ». Il sera exécuté par Lafitte, pour la somme de 10 000 francs. Le temps presse, car Denon — ou l'Empereur ? — souhaite qu'ils soient exposés au prochain salon de 1810¹⁴⁰⁸. Il ordonne de commander les tableaux aux artistes sans tarder¹⁴⁰⁹. Il leur fournira ensuite « tous les renseignements qui seront à [sa] connaissance pour en faciliter l'exécution¹⁴¹⁰ ».

¹⁴⁰⁴ Archives du Sénat, 573 S 40.

¹⁴⁰⁵ Correspondance administrative de Vivant Denon, directeur du Musée sous le Consulat et l'Empire : collection numérisée, AN82, lettre de Denon à Napoléon, 17 mai 1809.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, AN78, lettre de Denon à Napoléon, 18 janvier 1809.

¹⁴⁰⁷ AN, CC// 126, dossier 1048, pièce 1.

¹⁴⁰⁸ Deux seulement tiendront cet engagement, Carle Vernet, et Antoine-Jean Gros.

¹⁴⁰⁹ Lafitte est bien entouré : Vernet, Gros, Prud'hon, Girodet, Gérard. Les deux derniers déclineront la proposition, et seront remplacés par Regnault et Meynier, que Denon a indiqué « postérieurement à la lettre du 19 juillet » d'après le courrier des Préteurs du 26 août. Quant à Regnault, il sera désigné dans la réponse de Denon.

¹⁴¹⁰ AN, CC// 126, dossier 1048, pièce 1.

Le Sénat obtempère et rend compte à Denon le 26 août 1809. « Tous auraient déjà mis la main à l'œuvre, s'ils avaient les renseignements¹⁴¹¹ » qu'il a promis. Lafitte en a le plus besoin, semble-t-il : « Il est bien nécessaire par exemple pour le tableau qui représente l'Empereur au milieu des députés d'Italie dans le Lazareth de Milan de connaître la localité, la forme intérieure et extérieure de l'édifice, les costumes, les personnages, l'objet de la réunion. Ces données sont de rigueur, elles ne peuvent être négligées pour un tableau de ce genre¹⁴¹² ». Le directeur du Musée, toujours à Vienne, se hâte de répondre à propos du sujet sur l'Italie : « Ce sujet est le plus difficile à détailler, le Prince de Neufchâtel ne s'en souvenant pas. J'ai déjà écrit à Milan pour qu'on m'envoyât le dessin exact du Lazareth et les renseignements des témoins oculaires¹⁴¹³ ». Il fournit des informations pour les autres, le projet peut donc entrer dans sa phase finale de réalisation. Malheureusement¹⁴¹⁴, la salle de l'Empereur ne verra pas le jour, certains artistes — Lafitte par exemple — tardant à terminer leur tableau, et la situation historique se prêtant de moins en moins à exalter la gloire de l'Empereur.

2.2 - Une réalisation laborieuse.

Les difficultés annoncées par Denon et les délais de réception des informations expliquent peut-être le retard considérable pris par Lafitte dans la réalisation du tableau. Il commence lentement et ne réclame son premier acompte qu'en juin 1812, en annonçant que « le tableau [...] est en partie ébauché et les fonds terminés d'après une esquisse peinte et arrêtée¹⁴¹⁴ ». Cette esquisse figurait à la vente de son cabinet ; nous ne savons pas qui fut l'acquéreur, qui fait passer ses ordres d'achat par François B¹⁴¹⁵ ». Nous pensons qu'il s'agit de la petite toile exposée chez Didier Aaron à l'exposition *1800*¹⁴¹⁶, qui présente bien peu de différences avec le tableau terminé, si ce n'est au niveau du cadrage, un peu plus large dans le haut et le bas du tableau. « L'esquisse illustre la grande qualité d'exécution dont Lafitte pouvait faire preuve¹⁴¹⁷ ». Une inscription au revers du cadre laisse entendre qu'elle fut

¹⁴¹¹ *Ibid.*, séance du 26 août. Les Prêteurs du Sénat à M. Denon.

¹⁴¹² *Id.*

¹⁴¹³ AN, CC//126, dossier 1059. Lettre de Denon aux Prêteurs, 9 septembre 1809.

¹⁴¹⁴ AN, CC//129, dossier 1390, pièce n° 1. Lettre de Lafitte aux Prêteurs, 24 juin 18012. Le paiement était généralement effectué en trois fois, selon l'état d'avancement du travail ; le solde était toujours réglé une fois le tout terminé.

¹⁴¹⁵ CAT n° 25, « esquisse sur toile ». Ce François achète pour plusieurs collectionneurs anonymes, qui se distinguent par les lettres A, B et C. Il s'agit certainement d'un courtier habituel, car nous l'avons retrouvé dans plusieurs ventes de ce genre dans les années 1820.

¹⁴¹⁶ Didier Aaron, *1800*, exposition du 24 septembre au 18 octobre 2003, Paris, n° 39. Huile sur toile, 35 cm x 23,3 cm, inscrit au revers du cadre « Lafitte, exposé au Salon de 1810 ».

¹⁴¹⁷ *Id.*

exposée au Salon de 1810, mais il n'en fut rien. Denon, rendant compte à l'Empereur des différents artistes méritant, selon lui, des récompenses, dit de Lafitte : « Cet artiste, très habile compositeur et dessinateur, exécute en ce moment un tableau pour le Sénat où il fera connaître son talent en peinture¹⁴¹⁸ ». Gageons que si l'esquisse avait été présentée, il en aurait fait part, comme il signale les toiles de Vernet et de Gros. Un an plus tard, en juin 1813, le tableau « est entièrement ébauché et en parti terminé¹⁴¹⁹ », ce qui lui permet d'obtenir le paiement du deuxième acompte de 3 000 francs. Lafitte met la touche finale pour la Noël 1813, et on lui verse le solde de 4 000 francs, plus 194 francs pour le châssis et la toile. Encore le tableau n'est-il pas tout à fait prêt pour l'accrochage : il faut attendre qu'il sèche, avant de le vernir¹⁴²⁰. Il a eu tout le temps pour cela, car il est toujours dans sa collection à son décès. Un parent de Napoléon, Jean-Thomas Arrighi de Casanova, duc de Padoue, en fait l'acquisition pour 450 francs¹⁴²¹. Nous n'avons pas pu reconstituer son parcours, mais en 1926, elle est la propriété du prince de la Moskowa. Il en fait don au baron Gourgaud, qui réunit tous les souvenirs napoléoniens pour le futur musée de l'Île d'Aix, inauguré en 1928. C'est là qu'on peut l'admirer actuellement, sous le titre suivant : *Le Général Bonaparte proclamant la République Cisalpine à Milan, le 9 juillet 1797*¹⁴²². Mais il n'était pas en très bon état, car la toile avait été conservée enroulée assez serrée. Bien qu'ayant fait l'objet de plusieurs restaurations, il garde toujours les stigmates de ce passé difficile¹⁴²³. L'ouvrage a été connu par des gravures (cf. ci-dessous), qui montrent un cadrage identique à l'esquisse peinte, ce qui donne à penser que l'opération de restauration de 1926, en retendant la toile, a dû tailler dans le haut et le bas ; d'où sans doute l'absence de signature. En effet, il semble inconcevable qu'il n'a pas signé un travail de cette importance ; mais nous avons remarqué sur d'autres toiles, que son paraphe, écrit très petit, était placé tout au bord en bas à gauche, partie qui aurait disparue dans notre hypothèse.

¹⁴¹⁸ *Correspondance administrative de Vivant Denon, op. cit.*,

¹⁴¹⁹ AN, CC//130, dossier 1447, pièce 1. Lettre de Lafitte aux Préteurs, juin 1813.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, dossier 1480, pièce n° 5. Lettre de Lafitte aux Préteurs, 26 décembre 1813.

¹⁴²¹ CAT n° 24 : *Bonaparte publiant, à Milan, la République Cisalpine*. Le duc de Padoue, resté un fidèle de la cause bonapartiste, est proscrit à la seconde Restauration. Il s'abstient de toute activité politique jusqu'aux élections législatives de mai 1849, où il est élu député de Corse, dans le parti bonapartiste. Il soutient le futur Napoléon III, et il est remercié par le grand cordon de la Légion d'honneur et une place de sénateur en janvier 1852.

¹⁴²² Musée napoléonien de l'Île d'Aix, MG380. Huile sur toile, 3,34 m x 2,52 m. Accessible sur le site photo.rmn.fr. Cf. Annexe 5, figure 2, estampe du tableau.

¹⁴²³ Nous remercions Monsieur Christophe Pincemaille, du Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, pour nous avoir communiqué ces informations.

2.3 - Le point de départ de la carrière napoléonienne.

Commandé pour célébrer la gloire de Napoléon, le tableau n'a pas quitté le giron de la noblesse d'Empire, conservant le souvenir d'un épisode important dans l'épopée. Il choisit lui-même ce sujet, de préférence à celui proposé par Denon, la reddition de Wurmser à Mantoue (2 février 1797). Denon reconnaissait lui-même le point faible d'une telle proposition : l'absence du général Bonaparte, reparti avant la fin des opérations pour la Romagne. Pour important que soit cet événement, il n'égale pas la portée symbolique de la proclamation de la République Cisalpine.

Revenons un instant sur la première campagne d'Italie (1796-1797). Le rôle du jeune général en chef de l'armée d'Italie aurait dû se limiter à une opération de diversion, pour permettre à celle du Rhin de triompher de l'adversaire autrichien. Mais il passe les Alpes en avril 1796 et enchaîne les victoires, jusqu'à celle de Lodi le 10 mai, qui lui ouvre la route vers Milan. Il a raconté dans le *Mémorial* le sens donné à l'événement : « Ce n'est qu'après Lodi qu'il me vint dans l'idée que je pourrais bien devenir après tout un acteur décisif sur notre scène politique. Alors naquit la première étincelle de la haute ambition¹⁴²⁴ ». Et jusqu'à la signature du traité de Campo Formio le 17 octobre 1797, il se montre tour à tour excellent stratège, fin politique, habile administrateur, diplomate rusé et retors, agissant pour son compte personnel, sans le soutien du Directoire, et souvent même contre lui. Il se forge sa légende de « successeur de César et d'Alexandre », selon la formule de Stendal, héros à la romaine salué comme tel dans de nombreux textes, s'appuyant sur l'image et la presse. Modelant l'Italie à sa convenance, il favorise l'établissement de Républiques-sœurs, dont la première est la Cisalpine, héritière de la République cispadane née en octobre 1796, augmentée de la Lombardie à laquelle l'Autriche renonce dans les préliminaires de Leoben, en avril 1797, et des territoires retirés à Venise après Campo Formio¹⁴²⁵. Le nom même de Cisalpine, avec Milan pour capitale, renvoie à son passé antique de province romaine importante. Le 29 juin 1797, la République est proclamée très officiellement par

¹⁴²⁴ Emmanuel LAS CASES, *Mémorial de Saint Hélène ou Journal où se trouve consigné, jour par jour, tout ce qu'a dit et fait Napoléon pendant dix-huit mois*, Paris, l'auteur, 1823, p. 193. Mais a-t-il eu cette pensée sur le moment, ou au contraire est-elle le fruit de sa réflexion vingt ans plus tard ?

¹⁴²⁵ « Les Républiques-sœurs sont un des symboles les plus marquants de l'expansion révolutionnaire de la France sur le théâtre européen. [...] [Elles répondent] à la fois aux intérêts des patriotes étrangers et à ceux de la République française qui, au-delà de sa volonté d'exporter ses valeurs et ses réformes, de se fondre dans ses frontières prétendument naturelles, conçoit tout l'intérêt d'un glacis protecteur et des apports financiers (contributions, réquisitions) ». Michel BIARD, Philippe BOURDIN, Silvia MARZAGALLI, *Révolution, Consulat, Empire*, Paris, Belin, 2014, p. 172.

Bonaparte¹⁴²⁶ ; elle bénéficiera de la Constitution française, « résultat des lumières de la nation la plus éclairée de l'Europe », car, dit-il, « une révolution entraîne après elle le plus terrible de tous les fléaux » ; d'un directoire et d'un corps législatif, dont les membres seront nommés, par le général en chef évidemment, « pour cette fois seulement », et « pour que le passage [entre un régime militaire et un régime constitutionnel] se fasse sans secousse, sans anarchie ». Et pour bien marquer les esprits, et rendre plus éclatant à la face du monde cet événement fondateur, il organise une formidable fête de la Fédération à l'instar de celle de 1790.

2.4 – Campo della Federazione o campo di Marte, le 8 juillet 1797.

Le 18 juin, une lettre de Milan au *Moniteur* informe qu'« on prépare ici l'enceinte immense du Lazareth¹⁴²⁷ ». On a en effet choisi pour lieu de célébration de la grande fête patriotique cet ancien hôpital pour pestiférés, situé hors les murs à l'est de la ville. Passé l'arc de triomphe, érigé pour l'occasion par Andréa Appiani¹⁴²⁸, on pénètre sur une très vaste esplanade, enceinte de galeries à colonnades. Un « *tempietto* » octogonal, soutenu par des colonnes et ouvert de tous côtés, occupe le centre et sert de chapelle ; pour l'occasion, on l'a transformé en autel de la patrie, pour imiter la fête de la Fédération de Paris ; on voit une vue d'ensemble du *Campo di Marte* sur une gravure contemporaine de l'événement de Domenico Aspari¹⁴²⁹. La description postérieure qu'en fait Thibaudeau est conforme : « Sur les côtés étaient des inscriptions analogues à la fête ; au-dessus brûlait un feu, symbole du patriotisme ; au pied, des urnes funéraires avec d'autres inscriptions à la mémoire des guerriers français et cisalpins morts pour la République¹⁴³⁰ ».

¹⁴²⁶ La proclamation figure dans les actes consignés par le Directoire exécutif de la Cisalpine lors de sa première réunion. Les citations qui suivent en sont extraites.

¹⁴²⁷ *Le Moniteur universel*, 26 messidor an VI (14 juillet 1797). Sur la préparation et le déroulement de la fête, voir Romain BUCLON, *Napoléon et Milan : mise en scène, réception et délégation du pouvoir napoléonien (1796-1814)*. Histoire. Université de Grenoble, 2014, p. 188-190 [en ligne].

¹⁴²⁸ Andrea Appiani (1754-1817), peintre milanais, chef de file du néoclassicisme en Italie, rencontre Bonaparte en 1796 ; il voit dans le jeune général le héros qui a libéré l'Italie. Auteur dès lors de croquis, dessins et tableaux quasi officiels, il devient un rouage important dans la stratégie de propagande par l'image mise en place par Bonaparte. Nommé commissaire en 1796 pour choisir les œuvres d'art italiennes transportées en France, il est également nommé dans le Corps législatif de la République cisalpine en 1797 et chargé des préparatifs de la fête de la Fédération. L'Arc de triomphe à trois arches de l'ordre corinthien était orné des représentations des hauts faits de l'armée d'Italie, ainsi que d'allégories révolutionnaires plus classiques.

¹⁴²⁹ Domenico Aspari, *Festa della federazione della repubblica cisalpina celebrata a Milano nel Campo di Marte*, Milan, 1797. BNF, Département des estampes, Hennin, tome 140, pièce 12351.

¹⁴³⁰ Antoine-Clair THIBAudeau, *Histoire générale de Napoléon Bonaparte, de sa vie privée et publique, de sa carrière politique et militaire, de son administration et de son gouvernement*, Paris, Ponthieu, J. Renouard, 1828 ;

Le déroulement des différentes cérémonies a soigneusement été établi par Bonaparte, et il en a même publié le plan. Les festivités sont amplement relayées par les journaux, qui témoignent tous de la multitude des participants. Outre les délégués des différentes communes et département de la Cisalpine, on compte des représentants d'autres villes, aspirant à en faire partie ; s'y ajoutent « tous ceux qui dans les différentes parties de l'Italie sont attachés aux principes révolutionnaires¹⁴³¹ », explique la *Gazette de Leyde*. Selon ce même journal, les gardes nationales sont de la partie, ainsi que 6 000 hommes de troupe français et 4 000 légionnaires lombards et polonais arrivés dans les jours précédents. Dès le matin, « un public immense [se réunit] au son des cloches, au bruit du canon, des acclamations et des transports de joie¹⁴³² », pour assister aux cérémonies, qui commencent par une messe. Se succèdent ensuite la bénédiction des drapeaux tricolores, vert, blanc, rouge de la République par l'archevêque ; puis le discours du Président du Directoire dans le temple, pour dire la reconnaissance éternelle due au « général en chef, émule de Scipion l'Africain, et pour rappeler aux Cisalpins qu'ils habitent « le pays des Curtius, des Scaevola, des Caton ; et [...] que sur ce sol renaît l'ancienne Rome¹⁴³³ » ; enfin, la proclamation de la Constitution et la prestation de serment, repris par tous, « et la vaste place retentit des cris : Vive la République, Vive la constitution cisalpine, etc.¹⁴³⁴ ». Le tout est intercalé de chants patriotiques, de salves d'artillerie et d'acclamations. Après le grand dîner offert à Bonaparte et à sa suite, on organise des courses de chevaux et la journée se termine sur un bal avec illumination.

L'accueil par la population n'a peut-être pas été aussi chaleureux que ces descriptions pourraient le faire penser. « La Fédération lombarde de la Cisalpine n'a offert rien de remarquable. Il a régné beaucoup d'ordre dans la marche et dans la cérémonie ; mais le peuple a témoigné peu ou point d'enthousiasme¹⁴³⁵ ». *Le Moniteur* fait remarquer que les sentiments manifestés par les Cisalpins relevaient plutôt de la surprise et de l'étonnement. « Ceux qui s'attendaient à plus d'enthousiasme de la part des Lombards, les accusent de manquer

Guerres d'Italie, tome second, p. 429-430. Il reprend fidèlement la description de Carlo BOTTA, *Histoire de l'Italie de 1789 à 1814*, Paris, P. Dufart, 1824, tome 3, p. 16.

¹⁴³¹ *Supplément aux nouvelles extraordinaires de divers endroits*, de Leyde, le 1 août 1797, Lettre de Milan du 10 juillet.

¹⁴³² Antoine-Clair THIBAudeau, *op. cit.*, p. 430.

¹⁴³³ *Le Moniteur universel*, 6 août 1797.

¹⁴³⁴ *Id.*

¹⁴³⁵ *Supplément aux nouvelles extraordinaires...*, *op. cit.*, Lettre de Milan du 13 juillet. L'auteur pense que le peuple est à même de juger que des « charlatans politiques » lui promettent « une liberté sans bornes », détruisant « les liens de la société même ». Elle ne peut donc pas offrir les « jouissances » promises, car « le maintien de l'ordre social exige impérieusement d'y mettre des entraves ».

d'énergie et de tenir aux habitudes de l'ancien régime¹⁴³⁶ ». D'après une lettre d'un témoin, on a plus acclamé Bonaparte et son armée que le nouveau gouvernement de la Cisalpine. Il résume ainsi la fête : « *Bene la truppe, benissimo la quiete, zero per lo spirito repubblicano*¹⁴³⁷ ».

2.5 – la Proclamation vue par Lafitte.

Le prince de Neufchâtel — pour l'heure encore le général Berthier— se sera-t-il souvenu des événements pour renseigner Denon ? On voit que les récits dans les journaux pouvaient suffire amplement à planter le décor. Lui a-t-on procuré un ouvrage illustré, qui présentait les lieux en détails¹⁴³⁸ ? Le rôle du peintre était ensuite de rendre la solennité du moment et de restituer le sens symbolique de l'événement. Pour remplir cette mission, Lafitte choisit une mise en scène inventée de toute pièce, et qui habille l'événement à l'antique ; par « une fiction ingénieuse¹⁴³⁹ », il déplace l'autel devant le temple. Lafitte doit sûrement la commande à sa réputation établie d'allégoriste. Mais on peut se demander pourquoi Napoléon confie un tableau à un artiste inconnu en tant que peintre, dans un genre qu'il affectionnait assez peu. Serait-ce une trace de la confiance accordée à Denon ?

Le décor architectural, pour le peu qu'il donne à en voir, est conforme aux descriptions. Tout à fait dans le fond, Lafitte a représenté le Dôme, le célèbre monument emblématique de Milan. A l'arrière-plan, grâce à une trouée dans la perspective, on aperçoit une des galeries à colonnes du Lazareth, avec ses médaillons de terre cuite dans les écoinçons. On aurait pu s'attendre à voir dans ce vaste espace la foule massée, levant bras et chapeau, ou même des drapeaux ; mais rien d'autre que des troupes soigneusement rangées, dans l'ordre et la discipline. Bonaparte se tient au premier plan près de l'autel, installé devant le temple dont on voit le haut des colonnes à gauche. L'autel repose sur une estrade à deux marches, recouverte d'un tapis vert ; il se compose d'« un socle de marbre blanc sur lequel repose un

¹⁴³⁶ *Le Moniteur universel*, 6 août 1797.

¹⁴³⁷ Cette lettre est citée dans l'ouvrage d'Albert PINGAUD, *La domination française dans l'Italie du nord*, Paris, Perrin, 1914, tome 1, p. 163, note 3.

¹⁴³⁸ Comme par exemple celui de Serviliano LATUADA, *Descrizione di Milano : ornata con moltidisegni ...*, Milano, [s. n.], 1737, tome I, p. 212-217.

¹⁴³⁹ Jacques-Philippe VOÏART, *Monumens des conquêtes et victoires des Français, Recueil de tous les objets d'art...consacrés à célébrer les victoires des Français*, Paris, Panckoucke, 1822 [non paginé]. L'ouvrage contient une gravure au trait du tableau réalisée par Normand fils, sous la direction de Tardieu, ainsi qu'une notice descriptive. On peut y remarquer une maladresse : Bonaparte semble avoir trois mains. On en voit une qui tient la table de la loi, et qui pourrait correspondre à la main gauche du général. Mais en réalité, la "vraie" main gauche repose sur le pommeau de l'épée. La gravure est reprise et gravée par Réveil dans sa *Galerie des arts et de l'histoire : composée des tableaux et statues les plus remarquables ...*, et de sujets tirés de l'histoire de Napoléon, Paris, Hivert, 1836 [non paginé]. La particularité anatomique n'est pas corrigée.

trépied antique », supportant « une cassolette de bronze où brûlent des parfums dont les vapeurs montent en tourbillonnant vers le ciel¹⁴⁴⁰ ». Le général, la main gauche posée sur son épée, montre de la droite la table de la loi portant le titre de « *Federazione della repubblica cisalpina* ». Il est probable que la Constitution y était inscrite, au moins les premiers articles, comme on le voit sur la gravure publiée dans l'ouvrage *Monumens et Conquêtes des Français*. Il la montre « aux troupes cisalpines et au peuple qui l'environnent », dit la notice qui l'accompagne, et c'est vrai pour la gravure. Mais sur le tableau, le regard de Bonaparte se porte au-delà des participants et même du spectateur ; fixant un point droit devant lui, il pourrait bien s'adresser à la postérité, et non au moment présent. Il existe un dessin préparatoire, un portrait signé « Lafitte 1796 »¹⁴⁴¹. Certains auteurs anciens, tels Frédéric Masson, se reposant sur la légende de la présence de Lafitte à Florence en 1796, ont considéré que ce portrait avait été pris sur le vif. En réalité, nous pensons qu'il a été réalisé bien plus tard pour le tableau de la Cisalpine¹⁴⁴². De cette époque de la campagne d'Italie, date le tableau de Gros, *Bonaparte au pont d'Arcole*, qui montre certainement une image proche de la réalité¹⁴⁴³. Le jeune général a « le visage émacié, les traits acérés, les lèvres fines, le nez en bec d'aigle, le menton volontaire, autant de caractéristiques qui soulignaient dans la peinture le courage, l'opiniâtreté et l'autorité¹⁴⁴⁴ ». On retrouve ces traits sur le dessin de Lafitte, mais comme le fait observer malignement Masson, « le trait s'affaiblit [...] l'enjolivement se laisse deviner dans le gras des joues, dans la grandeur exagérée des yeux qui perdent cette transparence, cet éclat, ce triomphant éclair que nul regard ne pouvait soutenir¹⁴⁴⁵ ». C'est vrai en partie, le visage du général est poupin, mais il est représenté de face, ce qui amoindrit considérablement l'effet de l'ossature saillante et marquée. Lafitte peint Bonaparte, treize ans plus tard, en connaissant Napoléon ; sans doute n'a-t-il pas pu s'abstraire complètement de la réalité de 1810. Loin de vouloir reproduire les traits exacts, il s'attache certainement à donner une image fortement idéalisée. Cependant ces joues rebondies, on les remarque déjà sur le portrait de Gérard peint en 1803, et le regard du Premier Consul ne renvoie pas non plus un

¹⁴⁴⁰ Jacques-Philippe VOÏART, *Idem*.

¹⁴⁴¹ Paris, fondation Dosne, bibliothèque Thiers. Cf. Annexe 5, figure 1.

¹⁴⁴² C'est aussi l'avis de C. CANNELLI, « 41. Louis Lafitte. Il generale Bonaparte », *Da Montenotte a Campoformio : la rapidamarcia di Napoleone Bonaparte*, catalogue d'exposition sous la direction de M. E. Tittoni, Rome, 1997, p. 68.

¹⁴⁴³ Napoléon détestait les séances de pause. L'exactitude et la ressemblance des traits lui importaient peu ; le peintre devait savoir saisir « le caractère de la physionomie et ce qui l'anime. [...] personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants. Il suffit que leur génie y vive ». E. J. DELECLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, p. 232. *Bonaparte au pont d'Arcole* est conservé au musée du Château de Versailles, n° d'inventaire RF 271, MV 6314.

¹⁴⁴⁴ Romain BUCLON, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁴⁵ Frédéric MASSON, « L'image vraie de Napoléon », *Gazette des beaux-arts*, 1 février 1894, p. 102.

« triomphant éclair »¹⁴⁴⁶. Il reflèterait presque du calme et de la sérénité, accentués chez Lafitte au point de rendre le regard un peu naïf. Il n'en reste pas moins que Lafitte réalise là un très beau portrait, que nous trouvons bien moins réussi sur le tableau. Un fauteuil est placé derrière Bonaparte sur l'estrade, car il assista à ces longues cérémonies civiles et de prestation de serment de bout en bout, installé tel un potentat sur son trône, point de mire du peuple rassemblé.

Les autres participants à la cérémonie s'insinuent dans les espaces restants ; « il n'y a pas un seul espace vide, et l'œil ne peut se reposer que sur la masse d'ombre que projette le Temple¹⁴⁴⁷ ». Aux pieds du général, des tambours français semblent attendre un signal. Mais c'est peut-être de l'ennui que reflète le regard de l'un d'eux. Deux groupes de soldats italiens font face à l'autel. À gauche, trois sapeurs, reconnaissables à la hache sur l'épaule et au grand tablier blanc, tendent les bras pour prêter serment ; ils se tiennent par l'épaule, et ce groupe n'est pas sans évoquer les Horaces de David. Mais les "mains" de Lafitte manquent d'énergie, on pourrait même parler d'une certaine mollesse dans le geste des soldats. À droite, les dragons italiens accourent pour jurer fidélité à la Constitution eux-aussi. On voit surtout un officier, monté sur un superbe cheval. La fougue et l'enthousiasme sont bien rendus par les attitudes et les positions respectives de l'homme et de l'animal. On imagine les dragons arrivant au galop, s'arrêtant net au pied de l'autel ; le cavalier tire sur les rênes pour arrêter l'animal qui se cabre, on entendrait presque son hennissement ; emporté par l'élan, le corps du militaire est projeté vers l'avant et son bras se tend énergiquement vers l'autel. Ce dragon masque d'autres soldats qui brandissent les drapeaux ; celui de la Cisalpine, dont on ne voit que deux bandes verte et blanche – il manque le rouge —, est masqué en partie par un autre bleu et rouge, dont nous ne savons pas ce qu'il représente. L'élan et le dynamisme caractérisent cette partie du tableau, dont le mouvement d'ensemble nous fait penser à *La Distribution des Aigles* de David, autre scène de serment. Le tableau a été présenté au Salon de 1810, où Lafitte a pu l'admirer et s'en souvenir pour la composition de sa propre toile.

Certainement gêné par les dimensions de la toile, Lafitte "entasse" les spectateurs sur le parvis et les marches de la chapelle. « La pose pittoresque de ces groupes élevés au-dessus de la scène, pyramide avec succès derrière les acteurs¹⁴⁴⁸ ». À la base de la pyramide, les Directeurs nouvellement nommés par Bonaparte et reconnaissables à leur panache blanc. Leur costume n'est pas conforme à la réalité, car Lafitte ignore probablement que l'habit était vert,

¹⁴⁴⁶ *Bonaparte Premier Consul*, Chantilly, Musée Condé, n° inventaire PE425.

¹⁴⁴⁷ Jacques-Philippe VOÏART, *op. cit.*

¹⁴⁴⁸ *Id.*

couleur de l'Italie, brodé d'argent. Quelle différence avec l'énergie des dragons ! Placés derrière Bonaparte, ils ressemblent à des mannequins ; l'un s'accroche au fauteuil, certainement fatigué par la longueur des cérémonies. A-t-on déjà vu regard plus inexpressif ? Les corps sont là, mais où sont les âmes ? On pourrait les croire hypnotisés, les yeux fixés sur une scène qui ne semble pas les concerner. Soyons honnête, le visage de Bonaparte n'est guère plus expressif. Tout cela manque un peu de vie et d'entrain. Les autres spectateurs, comme suspendus au-dessus de la scène, ne sont que six personnes, quatre hommes et deux femmes. On peut sans trop s'avancer penser qu'il s'agit de proches de Bonaparte, et même de familiers, qu'il avait fait venir à son quartier général, militaire et diplomatique installé à Mombello depuis deux mois¹⁴⁴⁹. Ses trois sœurs avaient fait le voyage, mais le 9 juillet, il ne reste que Pauline et Caroline. Il existe un dessin préparatoire pour celle de gauche, que l'on présume être Caroline¹⁴⁵⁰. Ses traits ressemblent à des tableaux postérieurs : nez assez long et fin, joues rebondies, petite bouche bien dessinée. L'empâtement du bas du visage est certainement aggravé par la position que Lafitte lui donne, et par le cou un peu fort ; une Caroline que nous trouvons assez disgracieuse dans l'ensemble. Elle avait alors quinze ans, mais elle paraît plus âgée. Lafitte aura quelques années plus tard l'occasion de la voir, au tout début de son mariage, lorsqu'il sera chargé de travaux au château de Villiers. Il a représenté Murat¹⁴⁵¹, pourquoi pas Caroline ? Le portrait sur la toile pourrait très bien être une réminiscence de cette époque. La jeune femme à ses côtés serait-elle Pauline, célèbre pour sa beauté, sa coquetterie et aussi pour ses frasques amoureuses ? Elle avait ce type de profil, comme on le voit sur la sculpture de Canova qui la représente en Vénus¹⁴⁵². Voïart trouve ces « femmes pleines de grâce et animées par un vif sentiment de curiosité¹⁴⁵³ ». Elles sont environnées de jeunes gens, qui ont l'air de s'intéresser vivement à elles ; il n'est pas certain que leurs causeries portent sur la liberté retrouvée du peuple cisalpin ! Caroline joue avec son

¹⁴⁴⁹ On a pu parler de "cour" à propos de cet endroit où il se donne à voir "en famille", et reçoit patriotes, artistes, diplomates, et même des curieux ordinaires. N'était-ce pas tout simplement un élément de la stratégie de propagande qu'il met en place autour de sa personne, pour asseoir son autorité en Cisalpine ? « Bonaparte cumulait à Mombello l'autorité de chef de famille, de chef de l'armée et de la diplomatie ainsi que celle de chef politique. Il semble donc qu'il faille bien lire cet épisode de Mombello comme un éphémère point culminant du début de carrière du jeune général qui le propulsa proconsul en Italie plutôt que d'y voir une "cour" princière présageant un futur qu'il n'envisageait certainement pas encore ». Romain BUCLON, *op.cit.*, p. 232. Joséphine avait rejoint son mari à Milan et animait les lieux, avec le talent de mondaine qu'on lui connaît. Lafitte ne l'a pas représentée, pour des raisons évidentes : en 1810, elle n'a plus sa place dans la famille napoléonienne.

¹⁴⁵⁰ Crayon noir et craie blanche sur papier beige ; 36 cm x 25 cm. Vente Osenat/Fontainebleau, *L'Empire à Fontainebleau*, 20 novembre 2016, lot 440. Localisation inconnue. Cf. Annexe 5, figure 3

¹⁴⁵¹ Palais des Beaux-Arts, Lille, n° d'inventaire W 3182. Le dessin est enregistré sous le titre : « Portrait d'un maréchal d'Empire ». Nous pensons qu'il s'agit de Murat, reconnaissable à sa chevelure abondante et crépue, et à ses favoris.

¹⁴⁵² Elle est exposée à la Galerie Borghèse à Rome.

¹⁴⁵³ Jacques-Philippe VOÏART, *op. cit.*

voile, par coquetterie, ou peut-être pour dissimuler sa conversation avec le jeune homme qui se penche vers elle. Nous n'identifions pas les quatre jeunes gens, qui n'ont pas l'air plus expressif que les Directeurs ; leur regard est terne et sans chaleur. Comme c'est un trait commun à tous les personnages représentés, faut-il en conclure que ce type de représentation a été volontaire ? Était-ce une façon pour Lafitte de marquer la solennité et la gravité du moment, de graver l'événement dans l'éternité ? Il y a quelque chose de sculptural dans ces personnages, qui pourraient rappeler des bas-reliefs.

C'était une gageure de « composer cette scène solennelle de manière assez ample, [...] dans un format aussi haut », écrit Alain Pougetoux¹⁴⁵⁴. Dans l'impossibilité de représenter l'événement tel qu'il s'est réellement passé — un format en largeur aurait été préférable, pour faire une vue de l'ensemble du Lazareth —, il réinvente une scène, qui rend bien compte, à notre avis, de la valeur symbolique de la manifestation. Il a voulu montrer tous les participants ; pourtant il y manque le peuple, présent en nombre d'après tous les témoignages. « Il a trouvé le moyen d'y faire entrer une multitude d'objets, sans confusion », pense Voïart¹⁴⁵⁵ ; mais l'espace est un peu encombré à notre goût, particulièrement sur le côté gauche du tableau. La tribune officielle installée là dans un empilement un peu improbable, n'est-elle un tribut payé à la cour impériale, construite autour des Bonaparte et consorts ? L'aurait-il représentée, s'il avait peint le tableau en 1797 ?

3 - Portraits

Dans la hiérarchie des genres, le portrait en tant que tel est considéré comme mineur, bien en dessous de la peinture d'histoire, la seule qui vaille d'être exécutée. « Un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants, il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes¹⁴⁵⁶ ». Il est donc pratiqué forcément par les peintres académiques pour leurs compositions historiques ou mythologiques, et pour les représentations officielles des grands de ce monde, les seuls à mériter et justifier l'exercice. Mais au cours du XVIII^e siècle, le désir

¹⁴⁵⁴ Alain POUGETOUX, « Louis Lafitte », *Dictionnaire Napoléon*, Jean TULARD dir., Paris, Fayard, 1989.

¹⁴⁵⁵ Jacques-Philippe VOÏART, *op. cit.*

¹⁴⁵⁶ André FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668. Ces « Conférences » commentent certains tableaux de la collection royale et contribuent à élaborer une doctrine pédagogique qui éclaire le texte fondateur de l'Académie de 1663.

de portraits se répand dans une société soumise de plus en plus à l'influence des femmes, et où se répand la vanité. C'est du moins ce que pense Laffont de Saint Yenne, amateur d'art et auteur d'un ouvrage sur le Salon de 1746¹⁴⁵⁷. Ce « mauvais goût du siècle¹⁴⁵⁸ » est décrit par Charles Cochin sous la forme originale — et pleine d'humour — d'un texte d'anticipation ; dans un *Mémoire* sensé être publié au *Mercur* en 2355, un savant du futur analyse méthodiquement la très abondante production de portraits du XVIII^e siècle. Il passe en revue les différentes caractéristiques des tableaux, vêtements, coiffures, décors, position, pour déterminer les usages de ces anciens Français, et en profite pour écorner la société d'alors¹⁴⁵⁹. Si dans les exemples ci-dessus, les auteurs critiquent plutôt les motivations et les exigences des commanditaires, il n'en est pas de même dans les *Tableaux de Paris*. A l'article « Peintres en portraits », Mercier s'attaque à cette « foule de barbouilleurs vivant de leurs pinceaux ignares [...] ; ils peignent comme certains perruquiers coiffent¹⁴⁶⁰ ». Il souligne également la baisse de qualité du travail des jeunes peintres, « devenus moins laborieux que leurs prédécesseurs. [...] [Le jeune artiste] était fait pour s'élever au sublime, il amollit son pinceau, le dénature, le ramène à des scènes communes¹⁴⁶¹ ». Nul doute qu'il y inclut le portrait, dont la position est décidément bien ambiguë. Les élites éclairées l'excluent comme « un art "mécanique" où l'esprit n'a point de part¹⁴⁶² », et appellent au retour de la peinture d'histoire. La prolifération des portraits, selon eux, entraîne la décadence du genre et la vulgarisation finit par altérer la qualité des œuvres, vouées « aux oubliettes des brocanteurs¹⁴⁶³ ». Mais en même temps, la pression de la clientèle et la diffusion sociale font du portrait un quasi phénomène de société.

¹⁴⁵⁷ Étienne DE LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, p. 21-27. Cet auteur, sur lequel on possède peu d'informations, est le précurseur d'un type de littérature promis à un bel avenir dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la critique du Salon de peinture. Il est d'autant plus intéressant qu'il n'est rattaché ni à l'Académie, ni au pouvoir politique ; il n'est même pas peintre, il se place simplement dans la catégorie des amateurs d'arts.

¹⁴⁵⁸ *Lettres sur les peintures, les sculptures et les gravures de Mrs de l'Académie royale : exposées au Sallon du Louvre de 1767 à 1779. Commencées par feu M. de Bachaumont [...] continuées par un homme de lettres célèbre*, Lettre II sur le Salon de 1769, p. 51.

¹⁴⁵⁹ « *Mercur* du mois de Juin de l'année 2355, contenant l'extrait des Mémoires d'une Société de Gens de Lettres, Septième mémoire », *Œuvres diverses de M. Cochin ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, Ant. Jombert père, 1771, tome premier, p. 144-165.

¹⁴⁶⁰ Louis Sébastien MERCIER, *Tableaux de Paris. Nouvelle édition augmentée et corrigée*, Amsterdam, [s. n.], 1783, tome quatrième, p. 330.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 296.

¹⁴⁶² Edouard POMMIER, *La théorie du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 313. La troisième partie de l'ouvrage, « Tradition et renouveau » est consacrée à l'évolution du portrait au XVIII^e siècle.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 332.

Toutefois, on ne peut limiter les discours sur le portrait uniquement à ces propos rigoristes et dépréciateurs. Des voix provenant des artistes eux-mêmes le définissent différemment. Ils opposent aux portraits "truqués" par des artifices divers, de ces êtres « sans nom, sans talent, sans réputation, même sans physionomie¹⁴⁶⁴ », et qui disparaissent dans l'anonymat dès que le modèle n'est plus, les portraits « qui rendent non seulement les traits de la personne, mais son caractère¹⁴⁶⁵ ». Les dictionnaires des beaux-arts, qui se multiplient autour de 1750 et montrent l'intérêt grandissant du public, reprennent ces idées : « L'essence du portrait consiste moins à attraper une grossière ressemblance, ce que font les peintres les plus médiocres, qu'à exprimer le véritable tempérament, le caractère et l'air de physionomie des personnes qu'on représente¹⁴⁶⁶ ». Le portraitiste n'est pas un copiste, mais un peintre qui rendra unique et reconnaissable le portrait immobile, proche du modèle en mouvement perpétuel, comme le définit l'*Encyclopédie*. Il est impossible pour le peintre de choisir dans « les objets animés une attitude assez permanente, pour qu'elle soit absolument analogue à l'immobilité de la peinture », mais il doit saisir « dans la nature des circonstances approchantes de celles où la peinture est assujettie, [...] qui contribueront à la ressemblance du portrait à son original, ou si l'on peut le dire, de l'original à son portrait¹⁴⁶⁷ ». A la veille de la Révolution, dans un ultime traité en vers sur l'art de peindre, le principe hiérarchique ressort toujours sous la plume d'Antoine Renou, secrétaire de l'Académie, mais avec moins de rigueur ; le portrait est inclus dans la peinture d'histoire, qui contient tous les genres. « Les célèbres peintres de portraits, ont été peintres d'histoire. [...] Il est bon d'en avertir les élèves, pour qu'ils ne dédaignent point de s'asservir à l'imitation fidèle des individus¹⁴⁶⁸ ». Dans le *Dictionnaire des arts de la peinture*, Watelet définit le genre du portrait : « Je dis genre ; car le portrait est devenu une branche particulière de l'art¹⁴⁶⁹ ».

La montée en puissance du portrait durant le siècle s'explique sans doute par le développement individuel de « l'amour-propre¹⁴⁷⁰ », et par une évolution de la société — la prise en compte de son importance par une classe d'individus détenteurs du pouvoir financier,

¹⁴⁶⁴ Etienne DE LA FONT DE SAINT YENNE, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, [s.l.], 1754, p. 140.

¹⁴⁶⁵ Louis TOCQUÉ, *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*, Conférence donnée à l'Académie de peinture le 7 mars 1750. Cité par Edouard Pommier, *op. cit.*, p. 341.

¹⁴⁶⁶ *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, Paris, 1746, tome II, p. 123-124.

¹⁴⁶⁷ *Encyclopédie*, tome XIII, 1765, article « Portrait », p. 153-157.

¹⁴⁶⁸ Antoine RENO, *L'art de peindre. Traduction libre en vers français du poème latin de Charles Alphonse Dufresnoy*, Paris, 1789, p. 142.

¹⁴⁶⁹ Claude-Henri WATELET, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L. F. Prault, 1792, tome V, p. 145.

¹⁴⁷⁰ Louis Sébastien MERCIER, *op. cit.*, p. 327 : « [Les peintres de portraits] sont les plus occupés ; car l'amour-propre le veut ainsi. Après s'être regardé au miroir, on veut se voir sur la toile ».

économique et bientôt politique —, mais aussi par plusieurs facteurs concomitants, plus pratiques, et qui concernent particulièrement le peintre. Le genre occasionne des frais restreints pour l'artiste, et peut être peint facilement, même si on n'a pas d'atelier. Réalisés rapidement, les portraits sont un bienfait pour ceux qui exposent régulièrement au Salon, d'autant plus que la fonction de cette manifestation a changé avec la Révolution ; d'une entreprise au service du prestige de la monarchie, il est devenu pour les artistes un moyen de promouvoir leur talent auprès d'une clientèle éventuelle. Ils se vendent facilement, même si les prix ont baissé : le célèbre portraitiste Antoine Vestier écrivait déjà en 1790 : « quand par hasard je fais un portrait, on ne veut pas me le payer le quart de ce qu'on me payait avant la révolution¹⁴⁷¹ ».

Son succès ne se dément pas dans les dernières années du siècle ; presque un tableau sur quatre est un portrait au Salon de 1793, mais plus d'un sur trois à celui de 1799¹⁴⁷². Les critiques continuent de s'en plaindre : « Des portraits emportent tous les suffrages ! Quelle honte pour les arts. », s'exclame Polyscope au Salon de 1795¹⁴⁷³. Si la disparition du système académique a aboli *ipso facto* la hiérarchie des genres, on voit qu'elle est toujours présente dans les esprits. Les peintres d'histoire sont les plus atteints par la disparition de leur clientèle naturelle, membres de la famille royale, nobles et ecclésiastiques. Elle n'a pas encore été remplacée par des « gens qui n'ont pas de goût pour les arts ou qui craignent de faire connaître leur scandaleuse fortune¹⁴⁷⁴ ». Polyscope leur conseille d'attendre « Ils ont des fournitures à faire ; [...] mais un jour ils se reposeront. [...] Ils voudront eux-aussi paraître chez les arts¹⁴⁷⁵ ». La clientèle des portraits reste quant à elle toujours prête à déboursier pour une toile à son image. On disait le genre réservé à des artistes médiocres, qui peignaient pour des gens sans importance, ce n'est plus le cas. « Comme les peintres d'histoire ont aussi besoin de vivre, Gérard comme plusieurs de ses confrères, a fait aussi des portraits¹⁴⁷⁶ ». Les

¹⁴⁷¹ Jean-François HEIM, Claire BERAUD et Philippe HEIM, *Les Salons de peinture de la Révolution française (1789-1799)*, Paris, C.A.C. éditions, 1989, p. 47.

¹⁴⁷² Ces chiffres sont indiqués dans l'ouvrage mentionné ci-dessus.

¹⁴⁷³ Lettres de Polyscope sur les ouvrages de peintures, sculpture, etc., exposés dans le grand Salon du Museum. Seconde lettre, *Décade philosophique*, t. VII, 1795 (an IV), n° 55, 10 brumaire, p. 205-212.

¹⁴⁷⁴ T. C. Bruun NEERGARD, *Sur la situation des Beaux-Arts en France, ou Lettres d'un Danois à son ami*, Paris, Dupont, an X - 1801, p. 15.

¹⁴⁷⁵ *Observations de Polyscope sur le Salon de peinture et de sculpture de 1796, tirées de la Décadaire*, BNF, Deloynes, tome 18, pièce 493.

¹⁴⁷⁶ August von KOTZEBUE, *Souvenirs de Paris, en 1804*, Paris, Barba, an XIII - 1805, vol.2, p. 80. Il ajoute un peu plus loin : « Son génie a su faire un tableau de chaque portrait, qui, malgré l'illusion de la ressemblance, devient un morceau digne d'être conservé. J'ai vu chez lui d'excellentes peintures de ce genre ». Le portrait sortant peu à peu de l'anathème où il était plongé depuis l'origine des règles académiques, on n'hésita plus à faire carrière dans ce genre, même si l'on était peintre d'histoire et élève du maître David. Voir le catalogue de l'exposition au Musée national du Château de Fontainebleau, *François Gérard, 1770-1837, peintre des rois, roi des peintres*, Paris, RMN, 2014.

peintres d'histoire les plus académiques et même les plus célèbres, face à la nécessité, n'hésitent pas longtemps : David¹⁴⁷⁷, Gérard, Isabey, entre autres, mettent leurs pinceaux au service d'une clientèle fortunée, qui occupera bientôt le devant de la scène politique. Ce n'est plus la bourgeoisie de Mercier chez qui « le mauvais pinceau peut encore prétendre aux honneurs de l'immortalité¹⁴⁷⁸ », mais une nouvelle aristocratie qui détient toutes les manettes des pouvoirs. Pour le critique Pierre Chaussard, qui commente l'exposition de l'an VI (1798), « le portrait [...] doit acquérir dans une République un nouveau degré d'intérêt », car il « peut consacrer alors des vertus, des talents, des services, des souvenirs¹⁴⁷⁹ ».

Les ouvrages exposés aux différents Salons indiquent clairement que Lafitte s'adonne bien à ce genre pictural au début de sa carrière : à celui de 1795, il montre peut-être le dessin de jeune homme daté de Rome en 1793¹⁴⁸⁰ ; à celui de Lille en 1796, un autre dessin, *Portrait de M.* ; enfin à celui de 1798, le *Portrait de l'acteur Saint Prix*, certainement une toile. Il s'adonne au genre toute sa vie, et au Salon de 1817, on pouvait encore admirer le *Portrait de M. le Marquis de M** — probablement un dessin. Il a dû réaliser de nombreux portraits sur toile, bien qu'il n'en reste malheureusement que quatre connus et localisés.

3.1 - Portrait de famille¹⁴⁸¹

Ce tableau est signé et daté de 1799. Il représente une mère et ses deux enfants, scène intimiste et tendre de la vie familiale, comme on en représente tant depuis le XVIII^e siècle ; mais nous ne savons pas de quelle famille il s'agit ; à première vue, elle appartient à la petite bourgeoisie. Le décor est sobre ; les personnages se détachent sur un fond uniforme assez sombre. La mère est assise sur une chaise ; on ne voit que la partie supérieure du dossier, en partie cachée par un tissu drapé. Son bras droit repose sur le piano, élément indispensable qui montre le niveau culturel — réel ou supposé — de la famille. On joue des romances d'amour à la mode, comme le montre la partition encore en place. Lafitte a représenté la mère de famille sous un léger trois quarts face, de façon apparemment très réaliste ; il n'a pas embelli le visage, aux traits un peu grossiers. Le sourire figé, sur une bouche légèrement entrouverte

¹⁴⁷⁷ Voir particulièrement l'ouvrage de Philippe BORDES, *Portraiture in Paris around 1800 : Cooper Penrose by Jacques-Louis David*, San Diego, Timken museum of art, 2003. S'il se concentre surtout sur David, l'auteur évoque aussi les portraits peints par ses contemporains.

¹⁴⁷⁸ Louis-Sébastien MERCIER, *op. cit.*, p. 330.

¹⁴⁷⁹ Pierre J.-B. CHAUSSARD, « Expositions des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dans les salles du Museum », *La Décade*, 30 fructidor an VI [16 septembre 1798], p. 535.

¹⁴⁸⁰ New York, Metropolitan Museum of art, n° d'inventaire 2012.42. Le portrait porte le numéro 264 sur le livret du Salon.

¹⁴⁸¹ Poitiers, Musée Sainte Croix, n° d'inv. 977.20.1. Huile sur toile, 100 cm x 80 cm, signé et daté « Lafitte 1799 ».

lui donnerait presque un air niais. Elle porte peu de bijoux, mais la volumineuse paire de boucles d'oreille alourdit encore le visage. La robe simple mais joliment volantée éclaire d'un blanc nacré le tableau et fait ressortir les deux autres figures. Les trois portraiturés sont inscrits dans un triangle, dont le visage de la mère constitue le sommet. Ses bras encadrent ses deux enfants, leurs têtes sont presque au même niveau. Celle de la petite fille est légèrement plus haute que celle de son frère, ce qui rompt un peu la monotonie d'une symétrie trop rigoureuse. Sans doute pour la même raison, la position des enfants diffère ; le corps du jeune garçon est presque de face, dans le même axe que celui de sa mère. Elle a posé sa main sur son épaule, et l'enfant s'appuie d'un bras sur sa jambe. Ces contacts physiques donnent l'impression d'une plus grande proximité entre la mère et son fils. Au contraire, sa sœur est représentée avec le corps de profil ; on ne voit que sa main droite recroquevillée sur la poitrine ; elle tend son autre main à son frère, mais on sent comme une retenue dans le geste et les deux mains se touchent à peine. Deux grands yeux un peu tristes achèvent de nous convaincre que cette petite fille est repliée sur elle-même. Le visage de son frère est presque de profil ; les traits sont fins et son regard porte au-delà du tableau, un regard intense, mais lointain et un peu froid, comme si le jeune garçon s'extrayait de la scène. Il a été dérangé dans sa lecture, son doigt garde la page du livre refermé qu'il tient encore. Il continue son voyage immobile en esprit et montre le sérieux du collégien attentif.

Ce tableau fait partie de tous ces ouvrages représentant des sans-noms et sans intérêt tant décriés par les critiques. Il nous semble réussi sur le plan technique, mais il est un peu froid et ne montre pas une famille unie par des liens intenses ; au contraire, nous voyons ici trois individualités reliées momentanément et qui prennent la pose pour le portraitiste. Dans aucun de ces regards on ne sent passer l'affection et le plaisir d'être ensemble.

3.2 – Le général Servan¹⁴⁸²

« **Grandeur et vicissitudes d'un militaire philosophe**¹⁴⁸³ ». Ce portrait-ci ne représente pas un anonyme ; il est même possible que Lafitte ait eu l'occasion de le croiser

¹⁴⁸² *Le général Servan (1741-1808)*, Musée Carnavalet, 81 cm x 65 cm, n° d'inv. P 2224. Don de Paul Marmottan, 1925. Celui-ci attribuait la toile à Jean-Louis Laneuville. Cf. *L'école française de peinture (1789-1830)*, Paris, H. Laurens, 1886, p. 415. Le tableau figura à l'exposition du premier centenaire de la Révolution, dans la salle des États du Louvre, inaugurée le 16 avril 1889. Cf. *La Révolution française, revue historique*, Paris, Charavay frères, 1889, tome 16, p. 379. Il figura également à une autre exposition en 1895. Cf. *Exposition historique et militaire de la Révolution et de l'Empire*, catalogue avec préface par Germain BAPST, Paris, Galerie des Champs Élysées, 1895, p. 76, n° 127.

¹⁴⁸³ Nous empruntons la formule au titre de la première partie de l'ouvrage de Jean-François LANIER, *Le général Joseph Servan de Gerbey (Romans, 1741- Paris, 1808). Pour une armée au service de l'homme*, Préface de Michel Vovelle, Valence, SRIG, 2001.

dans les premières années de la Révolution¹⁴⁸⁴ ». Joseph Marie Servan de Gerbey a été à deux reprises ministre de la Guerre en 1792, du 9 mai au 12 juin 1792, puis du 10 août au 14 octobre. Il avait embrassé la carrière militaire, mais, issu de la petite noblesse, il était resté cantonné dans des grades subalternes, où l'armée confinait les gens de ce groupe social. Il n'est encore que major d'infanterie en 1789. Mais il s'était fait remarquer en 1780 grâce à un important ouvrage théorique sur l'armée, *Le soldat citoyen*, en avance sur son temps lorsqu'il insiste sur les notions de mérite et de service public¹⁴⁸⁵ ». Cela lui avait valu d'être appelé à la cour en qualité de sous-gouverneur des pages.

Il est acquis aux idées de la révolution, et adresse au comité militaire de la Constituante un projet pour un service national et obligatoire. Il doit certainement à cette manifestation d'un patriotisme le plus affirmé une progression rapide dans la hiérarchie, jusqu'au grade de maréchal de camp, qu'il obtient en même temps que sa première nomination au ministère de la Guerre, présenté par son mari, nous dit Madame Roland. Elle lui reconnaît maintes qualités : « Honnête homme dans toute l'étendue du terme, d'une trempe ardente, de mœurs pures, avec toute l'austérité d'un philosophe et la bonté d'une âme sensible, patriote éclairé et militaire courageux¹⁴⁸⁶ ». Il navigue alors dans le camp des Girondins, mais nous ne savons pas comment ce théoricien militaire s'est trouvé mêlé aux affaires politiques¹⁴⁸⁷ ». Il rencontre plus de difficultés lors de son second ministère, et remet sa démission pour de commodes raisons de santé.

Sa carrière politique s'achève et il reprend du service comme commandant en chef de la toute nouvelle armée des Pyrénées, créée le 1^{er} octobre 1792. Mais il est beaucoup question durant cet automne de gestion financière, de reddition de comptes des ministres, de

¹⁴⁸⁴ Lafitte a probablement eu l'occasion de fréquenter dans les premières années de la Révolution des milieux proches idéologiquement des Girondins, comme le libraire François Buisson, imprimeur de *La Bouche de fer*. Quelques noms surgissent au cours de sa vie, qui ont un lien avec Servan, comme le médecin Sabatier, qui rédige une lettre pour soutenir une demande d'atelier de l'artiste. Il a fait partie d'une Commission chargée d'inspecter les hôpitaux de l'armée, pendant le deuxième ministère. Ou encore le général Jubé de la Pérelle, auteur avec Servan d'un ouvrage sur les guerres d'Italie depuis les Gaulois, et qui confie bien plus tard les frontispices du *Temple de la Gloire* à Lafitte.

¹⁴⁸⁵ *Le soldat citoyen ou Vues sur la manière la plus avantageuse de pourvoir à la défense du royaume*, Dans le pays de la liberté (Neufchâtel), [s. n.], 1780.

¹⁴⁸⁶ *Mémoires* de Madame Roland, cité par F. VERMALE, « Le cas du général Servan », *AHRF*, n° 80|1937, p. 151.

¹⁴⁸⁷ D'après des documents conservés à la bibliothèque de Grenoble, il semblerait que Servan s'occupait durant les années 1790-1791 à des travaux politiques « dans le silence de son cabinet » : « Il réfuta, page par page, des livres comme ceux de Calonne ou de l'anglais Burcke [*sic*] contre l'œuvre de la Constituante et de la Révolution ». F. VERMALE, « Le cas du général Servan », *AHRF*, n° 80|1937, p. 154. Il n'existe pas de biographie de Joseph Servan, mais il faut signaler l'ouvrage de Jacques-François LANIER, qui publie de larges extraits d'œuvres, ainsi que des lettres et documents éclairant la vie et la carrière du général. En voir le compte-rendu de Bernard GAINOT, *AHRF*, n° 338|2004, p. 159-160. « Ce petit volume est donc précieux, en ce qu'il met à notre portée un ensemble de textes de nature diverse, qui nous permettent de mieux situer un personnage qui ne fut pas seulement théoricien de la réforme militaire, mais aussi acteur engagé dans les réseaux d'influences culturelles et politiques de son temps ».

dissipation des deniers publics, de suspicions de prévarication, etc. Danton, notamment, est mis en cause sur les dépenses des fonds secrets qu'il ne justifie pas. « En mon particulier, je dois déclarer que j'ai autant été l'adjudant du ministre de la guerre que ministre de la justice. [...] qu'on se rappelle que la patrie était en péril, que nous étions responsables de la liberté¹⁴⁸⁸ ». La situation de Servan pouvait devenir aussi délicate ; on l'avait déjà suspecté de dilapider les deniers publics dans l'attribution des marchés de fournitures militaires, et d'enrichir des entreprises. Les accusations reviennent au printemps 1793, à un moment où ses amitiés girondines le desservent. Visé par un mandat d'arrêt lancé une première fois en mai 1793, il est tiré d'affaire par les représentants en mission, qui considèrent que cela « serait très préjudiciable à cette armée¹⁴⁸⁹ ». Mais Chabot, le principal accusateur, ne lâche pas sa proie, cet homme qu'il juge « inepte et patriote dans le sens de Roland¹⁴⁹⁰ ». Servan a démissionné, mais n'évite pas la mise en accusation. Traduit devant la Commission temporaire de Surveillance républicaine de Ville-Affranchie (Lyon), il est transféré le 20 novembre 1793 à Paris, et enfermé à la prison de l'Abbaye, où on "l'oublie" jusqu'au 24 janvier 1795.

À sa libération, la Convention fait examiner ses comptes par les comités de Salut public et des Finances, qui le lavent de tout soupçon de corruption et d'enrichissement personnel : ils sont « convaincus que celui-ci n'a pas prévariqué [...], et qu'il a été guidé par l'amour du bien¹⁴⁹¹ ». Tout au plus lui reproche-t-on quelques marchés hasardeux, mais il a été la proie de « cette tourbe d'hommes » qui, sous couvert « de servir leur patrie, combinent perfidement les moyens de la ruiner et de s'enrichir ». Le rapport développe l'argumentation ébauchée par Danton : la patrie était en danger, le ministre de la Guerre coopère aux succès des armées, « par le choix des généraux, [par] l'organisation des approvisionnements [...] et [par] une infinité d'autres précautions ; et puisque sous le ministère de Servan, la victoire a couronné nos entreprises, nous avons dû présumer qu'il a fait son devoir ». Le général avait dû également être mis en cause sur sa valeur militaire, car le rapport a examiné cet aspect. Il mentionne un engagement qui a chassé les Espagnols des petits camps qu'ils avaient installés sur notre territoire le long de la Bidassoa, au sud d'Hendaye : « L'action qui eut lieu le 22 janvier 1793 prouve que Servan a des talents militaires, qu'il sait les employer, et que

¹⁴⁸⁸ Cité par Albert MATHIEZ, *La corruption parlementaire sous la terreur*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition revue et augmentée, 1927, p. 76. Danton donne sa démission le 21 septembre 1792, presque en même temps que Servan.

¹⁴⁸⁹ Lettre des conventionnels en mission Projean, Baudot et Chaudron-Rousseau au Comité de salut public, datée de Saint Jean de Luz, le 18 mai 1793. Citée par Édouard VELLAY, « Une lettre du général Servan au lendemain de sa disgrâce », *AHRF*, n° 75|1936, p. 251.

¹⁴⁹⁰ Séance du 4 juillet 1793, *Journal des Décrets et des Débats*, n° 290, volume 43, p. 45.

¹⁴⁹¹ Cette citation et celles qui suivent sont extraites du rapport publié dans le *Moniteur* du 10 vendémiaire an IV (2 octobre 1795).

jusqu'ici il a été animé du désir de servir sa patrie¹⁴⁹² ». En conséquence de ce rapport, le 23 septembre 1795, un décret de la Convention le lave de toute accusation et le rétablit dans son grade de général de division.

Jusqu'à sa mise à la retraite en 1807, il occupe différentes fonctions où il peut déployer ses qualités d'organisateur. Il se livre aussi toujours à des travaux d'écriture ; en 1805, il publie notamment une *Histoire des guerres des Gaulois et des Français en Italie*, en collaboration avec Auguste Jubé de La Pérelle. Ce même Jubé qui, bien plus tard, réalise *Le Temple de la gloire*, pour lequel Lafitte fournit les frontispices¹⁴⁹³. Sur le plan politique, Jacques-François Lanier signale l'admiration que le général voue à Bonaparte et son adhésion au Consulat¹⁴⁹⁴. Cependant, Servan reste proche des milieux républicains de la *Décade*, et vers la fin de sa vie, gravite autour de lui un petit cercle potentiellement opposé au régime en place, que le général Malet cherchera à utiliser. « Par sa pensée, ses anticipations, son action, hésitante parfois, décisive en certaines circonstances, le Général Servan mérite de sortir de l'anonymat dont la perte de la mémoire collective tend à envelopper les acteurs de la grande aventure révolutionnaire », conclut Michel Vovelle dans la préface de l'ouvrage de Jean-François Lanier¹⁴⁹⁵.

Une toile un peu énigmatique. Nous sommes ici en présence de ce que Sébastien Allard nomme « un portrait de condition », « permettant d'identifier, au-delà du modèle qui pose, sa fonction, au-delà de l'individu, son type social¹⁴⁹⁶ ». Pour autant qu'on puisse en juger par des gravures contemporaines, ce sont bien les traits de Servan que Lafitte fixe sur sa toile. Il utilise toutes les conventions habituelles, décor, accessoires, mise en scène, pour exprimer la dimension publique du portraituré : au-delà de l'individu, le spectateur voit en effet le personnage social et même historique.

¹⁴⁹² En fait, l'événement, « peu considérable en lui-même », eut lieu le 22 juin. Mais « c'était dans la partie droite, le premier avantage remporté » ; il marqua les esprits d'un « éclat » particulier. *Mémoires sur la dernière guerre entre la France et l'Espagne dans les Pyrénées occidentales, par le citoyen B**, Paris, Treuttel et Würtz, an X - 1801, p. 53.

¹⁴⁹³ En 1797, il rédige le tome quatre de *Supplément à l'art militaire pour l'Encyclopédie méthodique*. Son dernier ouvrage, paru en 1808 est écrit en collaboration avec le comte de Grimoard, *Tableau historique de la guerre de la révolution de France, depuis son commencement en 1792 jusqu'à la fin de 1794*.

¹⁴⁹⁴ « Partout le désir ardent de voir finir la révolution, et nulle part le courage de la détruire. Les soldats seuls pouvaient donc suppléer à l'apathie ou à l'impuissance des citoyens ; des hommes exempts des souillures révolutionnaires, et entourés de l'éclat des victoires [...] pouvaient seuls mériter la confiance de la très grande majorité de la nation. Parmi ces hommes, Bonaparte se montrait au premier rang ». Joseph SERVAN, *Histoire des guerres des Français en Italie*, Paris, Bernard, an XIII - 1805, volume 4, p. 13.

¹⁴⁹⁵ Jacques-François Lanier, *op. cit.*, Préface de Michel Vovelle, p. 7.

¹⁴⁹⁶ Sébastien ALLARD, « Portraits de condition », *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, [Exposition] Galeries nationales du Grand Palais, 4 octobre 2006-9 janvier 2007, Paris, RMN, 2006, p. 90.

C'est un portrait équestre, avec le cavalier pied à terre, type courant en Angleterre au XVIII^e siècle pour les représentations de commandants militaires, mais rare en France et strictement réservé¹⁴⁹⁷ aux hommes de pouvoir. Participant à la manifestation de la puissance et de l'autorité, le cheval est aussi "l'outil de travail" du militaire, surtout s'il s'agit d'un officier supérieur. L'importance de l'armée durant la période de la Révolution et de l'Empire, la propulsion de carrières aussi nombreuses qu'exceptionnelles, expliquent certainement la multiplication et la "démocratisation" de ce type de portraits. Il devient même courant sous l'Empire, où les héros abondent ; en témoignent les portraits monumentaux d'Antoine-Jean Gros, comme celui du général Lassalle par exemple¹⁴⁹⁸. Sur ces deux tableaux, comme dans la plupart du temps pour ce type de portrait, on peut voir une trinité : le sujet, un cheval, et un soldat ou un page qui tient les rênes de l'animal. Une autre caractéristique leur est commune, la mise en scène rappelle les événements historiques dont ils ont été les témoins, voire les acteurs. Dans le cas du général Servan, l'évocation du contexte guerrier est minime ; c'est à peine si l'on aperçoit dans le lointain et à gauche du tableau, un soldat à cheval et d'autres peut-être derrière lui : scène de bataille ou armée en position ? Lafitte pourrait avoir évoqué ici la bataille durant laquelle le général Servan a repoussé les Espagnols au-delà de la Bidassoa. Le portraitiste se souvient qu'il est peintre d'histoire, mais ne peut guère développer le contexte historique, dans l'espace qui lui est imparti. Vu les dimensions restreintes de ce tableau de chevalet, 81 cm x 65 cm, c'est un tour de force d'avoir pu y placer harmonieusement autant de figures ; il privilégie le portrait, qui occupe le centre de la toile, entouré d'un écrin de verdure.

L'influence anglaise se sent dans l'installation de la figure dans un paysage. Les figures sont représentées sous un arbre, sorte de dais naturel ; celui-ci est adossé peut-être à une construction en ruine. Comme le soldat est assis sur des marches ou sur des pierres appareillées et aménagées comme telles, on pourrait supposer que l'état-major a pris ses quartiers dans un domaine ou un village ruiné. La pose élégante du général s'inspire également de modèles anglais. Appuyé sur son sabre, le visage de trois quarts tourné vers la droite et le regard portant au-delà du tableau, il montre de la main droite à un interlocuteur invisible un objet, un personnage, un élément indéfini et non identifié (pour nous). Il porte l'habit de grand uniforme des officiers généraux, conformément à la réglementation de 1798 :

¹⁴⁹⁷ Héritières des statues équestres des empereurs romains, les représentations de ce type, peintes ou sculptées, sont toujours liées à la manifestation du pouvoir au plus haut niveau. Voir par exemple la mise en scène de l'iconographie royale de Louis XIV, par Le Brun. Plus proche de notre période, on peut citer le portrait du duc d'Orléans, par Joshua Reynolds (vers 1779), dont le musée Carnavalet conserve une gravure de 1786.

¹⁴⁹⁸ *Portraits publics, portraits privés, op. cit.*, p. 110, cat. 23.

habit bleu de roi à double rangée de feuilles de chêne dorées, ceinture-écharpe en soie nacarat (rouge) et franges dorées autour de la taille, bicorne à plumet tricolore. Le musée de l'armée conserve plusieurs uniformes modèle 1798, dont celui du général Destaing. La notice le concernant précise qu'il est caractéristique de la tenue réglementaire des officiers d'état-major de l'armée française entre 1798 et 1803¹⁴⁹⁹.

Le second personnage est énigmatique à plus d'un titre. Il tient par la bride un magnifique cheval pommelé qui fait preuve d'une placidité remarquable ; lui aussi a pris la pose et il attend patiemment la fin de la séance. A peine son postérieur gauche se soulève-t-il légèrement, mais c'est du bout du sabot ! On reconnaît dans ce soldat un hussard. Il porte un dolman marron, avec les parements bleus, peut-être une pelisse, des bottes à la hussarde, et une coiffe héritée du bonnet en feutre des hussards hongrois, sorte de shako sans visière, plus connu sous le nom de "mirliton"¹⁵⁰⁰; la sabretache et le sabre caractéristique pendent au côté gauche. La culotte marron fait dire à Jacques-François Lanier « qu'il serait du Régiment du 2^{ème} Hussard¹⁵⁰¹ ». Pourtant, selon les règlements, elle devrait être bleue. Mais il semble que la plus grande fantaisie ait parfois régné dans l'habillement des hussards, corps facilement indisciplinés. En outre, il ne faudrait peut-être pas s'attendre à une reconstitution historique et fidèle sous le pinceau de Lafitte. Le cheval, lui-aussi "habillé à la hussarde", est recouvert de la chabraque en peau de léopard ou de panthère, réservée aux officiers. Le soldat a une allure négligée ; des touffes de cheveux hirsutes dépassent du mirliton et la barbe n'est pas taillée de près, ce qui pourrait s'expliquer par les aléas de la vie en campagne. On remarque surtout une position et une attitude bien étranges : il est assis — et même un peu avachi —, le menton appuyé sur la main, la mine renfrognée, et il donne vraiment l'impression de s'ennuyer. Pourquoi cet air bougon ? Les traits du visage sont presque caricaturaux. Il nous fait penser à ces personnes qui n'ont pas envie de figurer sur une photo, et montrent un visage fermé et peu amène. Une attitude assez éloignée du respect dû à l'officier supérieur, qui l'entraîne avec lui vers la postérité ! Quelle différence avec celui qui figure sur le tableau de Gros déjà évoqué ! De profil, figé au garde à vous à l'extrême bord droit du tableau, le hussard de Gros n'a rien

¹⁴⁹⁹ Le règlement du 20 thermidor an VI (7 août 1798) marque la naissance des feuilles de chêne comme signe distinctif des généraux. Habit de grand uniforme du général Destaing, Musée de l'Armée des Invalides, n° inv. 116 B. Voir aussi celui de général de division de Bonaparte à Marengo, n° inv. 5028 I.

¹⁵⁰⁰ Le bonnet de feutre des hussards hongrois était taillé en pointe. Cette pointe, de plus en plus importante en taille, finit par l'enrouler autour de la coiffe, puis se transforma en une flamme de drap. On donna le nom de "mirliton" à la coiffe, car l'enroulement de la flamme autour du fût rappelait la petite flûte du même nom. Voir Yves BARJAUD, *Les Hussards : trois siècles de cavalerie légère en France*, Lausanne, Caracole ; Paris, Diffusion Inter-forum, 1988, p. 173 ; ill. p. 44.

¹⁵⁰¹ Jacques François LANIER, *op. cit.*, deuxième de couverture

d'anecdotique. Il porte et manifeste de façon assez hiératique le poids de la solennité de l'événement représenté, la remise des clés de Stettin.

Qui est donc ce curieux hussard ? Paul Marmottan, ancien possesseur du tableau, propose une explication : ce serait Coste, l'aide de camp du général¹⁵⁰². Cette fonction importante, et parfois même capitale en temps de guerre, était remplie par des officiers, cavaliers émérites, car leur rôle principal était la transmission rapide de messages écrits ou oraux¹⁵⁰³. Coste était capitaine de gendarmerie, réformé par suite de suppression d'emploi en germinal an VI (mars 1798). Il reprend du service comme aide de camp quelques mois plus tard. De floréal an VIII (mai 1800) à floréal an IX (mai 1801), il est auprès du général Servan à la 10^{ème} division militaire de Toulouse. D'après le règlement, les aides de camp devaient porter les marques distinctives de leur grade, ainsi qu'un bracelet brodé à franges, aux couleurs de l'écharpe du général auprès duquel ils faisaient leur service. Nous ne voyons rien de tout cela sur le tableau.

A vrai dire, nous avons peine à imaginer que ce hussard hirsute est un capitaine de gendarmerie ! La confirmation serait utile pour la datation du tableau ; mais il n'y a pas une grande incertitude à ce sujet. Le port de l'uniforme de général de division nous fixe un *terminus post quem* en août 1798. Nous pensons que le tableau date de 1798-1799, pour des raisons stylistiques, en comparant avec deux œuvres à peu près contemporaines : le traitement du visage du hussard nous rappelle ceux des *Préparatifs du banquet donné à Bonaparte* en décembre 1797¹⁵⁰⁴, ou encore ceux des soldats du *Garnissaire*¹⁵⁰⁵. Ce qui s'accorde avec la datation proposée par le Musée Carnavalet, aux environs de 1800.

3.3 – Le couple Lefèvre d'Ormesson-Bertier de Sauvigny

Si nous regroupons ces deux personnages, c'est que leur destin a pris momentanément un chemin commun. Le premier portrait est celui de Thaïs, peint peu de temps après son

¹⁵⁰² Paul MARMOTTAN, *L'école française de peinture (1789-1830)*, Paris, H. Laurens, 1886, p. 415. En réalité, un arrêté du 16 vendémiaire an IX (8 octobre 1800) accordait trois aides de camp aux généraux de division. Jean Coste n'est donc que l'un d'eux, mais peut-être le seul qui ait laissé une trace historique. Cf. A. LIEVYNS, J.-M. VERDOT, et P. BEGAT, *Fastes de la Légion d'honneur : biographies de tous les décorés*, Paris, Au bureau de l'administration, 1847, tome 5, p. 121. Voir également son dossier de Légion d'honneur sur la base Léonore.

¹⁵⁰³ Le corps est institué en 1790 par l'Assemblée Constituante. La fonction importante et même capitale en temps de guerre, était remplie par des officiers, cavaliers émérites. Outre cette mission de liaison entre la tête et les membres de l'armée, l'aide de camp pouvait être amené à remplir toutes sortes de missions : reconnaissance, renseignements, espionnage et même des missions d'intendance. On lui demandait de bonnes capacités de prises d'initiatives. Jean Coste remplissait les conditions : capitaine de gendarmerie au moment de sa prise de fonction et suffisamment bon cavalier, pour avoir appartenu au 14^{ème} régiment de chasseurs, composé d'anciennes compagnies de hussards.

¹⁵⁰⁴ Musée Carnavalet, n° inv. D.14973 GC.

¹⁵⁰⁵ [Le Garnissaire], BNF, Département des estampes, Hennin 12272, vers 1796.

mariage avec Ferdinand en 1805. L'autre montre Ferdinand en 1809, veuf et remarié depuis 1808.

Ferdinand est le dernier des quatre fils de l'intendant de Paris massacré le 22 juillet 1789, avec son beau-père Foullon. Pour des raisons évidentes, il ne fut guère l'ami de la Révolution et de la Maison d'Orléans ; mais le régime napoléonien le rebute tout autant, et il repousse les offres de service qu'on lui adresse sous le Consulat. Il s'engage assez rapidement sur la voie de l'opposition royaliste, aux côtés de son frère Bénigne¹⁵⁰⁶. Grâce à son ami Mathieu de Montmorency, « l'apôtre laïque de la haute société du faubourg Saint Germain¹⁵⁰⁷ », il rencontre la Congrégation, pieuse confrérie de la Sainte Vierge, fondée en 1801 par un ancien Jésuite. Mais elle ne ressemble en rien à une officine complotiste, et n'a aucune visée politique. Ferdinand juge assez vite de la nécessité d'agrèger tous les éléments dispersés encore favorables à la monarchie, et conçoit une véritable société secrète inspirée de la franc-maçonnerie, une sorte de chevalerie dédiée à la défense de l'Autel et du Trône. Les chevaliers de la Foi naissent en 1810, et très vite, un réseau de cellules appelées "bannières" se répand sur le pays¹⁵⁰⁸. Leur but, « réunir tous les éléments épars pour en former un seul faisceau uni par une même pensée, un même sentiment [...] ; combattre la révolution, relever l'autel et le trône¹⁵⁰⁹ ». Ces ultra-royalistes feront un tel travail de propagande dans l'opinion que Villèle y verra « une des causes les plus efficaces de la Restauration¹⁵¹⁰ ».

Mais pour l'heure, revenons à ce mariage qui unit deux familles amies et apparentées depuis longtemps et respectons la chronologie des portraits.

L'image de la mariée¹⁵¹¹. Elle-aussi vient d'une grande famille ; son père, Henri Lefèvre d'Ormesson, fut contrôleur général des finances en 1783 ; par sa mère, Louise Le Peletier de Mortefontaine, elle est apparentée à Le Peletier de Saint Fargeau. Dans ses

¹⁵⁰⁶ Il fait preuve d'un peu plus de discrétion que lui. Bénigne fut arrêté en août 1807, et maintenu en prison dans des conditions pénibles qui lui coûtèrent sa santé, jusqu'en 1811. Il fut alors exilé.

¹⁵⁰⁷ Guillaume de BERTIER DE SAUVIGNY, *Chateaubriand, homme d'état*, Saint Malo, Cristel, 2001, p. 186.

¹⁵⁰⁸ « Brusquement surgit le passé dont rêvent les premiers romantiques : de preux chevaliers partent pour la quête du Saint Graal ou pour la croisade. [...] L'entreprise des chevaliers de la Foi semble sortie tout droit de l'imagination de Walter Scott ». Jean-Paul BERTAUD, *Les royalistes et Napoléon*, Paris, Flammarion, 2009, p. 254.

¹⁵⁰⁹ Ferdinand de BERTIER DE SAUVIGNY, *Souvenirs inédits d'un conspirateur. Révolution, Empire et première Restauration*, présentés et annotés par Guillaume de Bertier de Sauvigny, Paris, Tallandier, 1990, p. 139.

¹⁵¹⁰ Sur la question des rapports entre Congrégation et Chevaliers de la Foi, et sur le rôle de Ferdinand de Bertier voir Guillaume de BERTIER DE SAUVIGNY, *Le comte Ferdinand de Bertier et l'énigme de la Congrégation*, Paris, Presses continentales, 1948.

¹⁵¹¹ Huile sur toile, 115 x 88 cm, signée en bas à gauche. Le tableau était resté en possession de la famille d'Ormesson, jusqu'à sa mise en vente en 2010 (Vente Tajan, *Tableaux anciens*, 20 octobre 2010, lot 138). Il est conservé aujourd'hui dans une collection particulière, où nous avons pu l'admirer grâce à la gentillesse du propriétaire. Qu'il en soit remercié. Cf Annexe 5 figure 4.

Souvenirs, Ferdinand raconte l'arrangement négocié par son ancien tuteur, l'abbé Le Héricy, et les réceptions qui se déroulèrent « pendant les accords » : « Il y avait tous les soirs à l'hôtel d'Ormesson [...] cercle dans ses vastes salons dorés, [...] où toute l'élite de la société se rendait pour féliciter les parents et voir les fiancés dont la contenance n'était pas sans embarras¹⁵¹² ». Il semble que cet appariement ait convenu à Ferdinand, puisqu'il dira d'elle plus tard : « Son âme, son cœur, [...] étaient ce qu'il y avait de plus parfaits¹⁵¹³ ». Le mariage fut célébré dans la chapelle de l'hôtel, le 12 février 1805. Malheureusement, huit mois plus tard, « un coup terrible vient [le] frapper ; en trois jours, la personne [qu'il aimait] le plus [lui] était enlevée¹⁵¹⁴ ».

Elle porte une robe à la mode du temps, inspirée des tuniques à l'antique : d'une blancheur qui illumine la toile, en tissu satiné et légèrement brillant, de la soie ou du satin, avec un très long châle sans doute en linon ou en mousseline, à la bordure rebrodée en fort relief d'une guirlande stylisée de fleurs. La coupe, caractéristique de la mode Empire, est simple mais élégante : encolure joliment volannée, long ruban rose et soyeux sous la poitrine, petites manches ballons froncées par trois plis, et ornées au bas d'un galon dont la broderie géométrique rappelle du châle. Elle est en train d'enfiler ses longs gants très en vogue sous l'Empire ; Joséphine en avait lancé la mode. Ils s'accrochaient à la manche ballon, par le petit lien qu'on voit sur un des gants. Ici, ils rappellent les mitaines de mariage, qui laissent voir l'anneau au doigt de la mariée. Elle porte peu de bijoux, une parure assortie très simple composée de boucles d'oreille, et d'un long collier de couleur noire entrecoupé de parties en or. Il est probable que ce soit une chaîne fabriquée avec ses propres cheveux, comme le voulait alors la mode¹⁵¹⁵. Thaïs est représentée à mi-corps, dans un écrin de verdure luxurieux, mais un peu sombre, qui fait particulièrement ressortir la blancheur du tissu. Tout à fait à gauche, deux jeunes arbres s'entrecroisent ; sur l'un d'eux grimpe une liane. Serait-ce une allusion allégorique au mariage ? Derrière elle, un paysage de collines douces domine la vallée du Morbras, et tout au fond, dans un halo blanc, se découpe le château de Sucy en Brie. Elle est installée sur une terrasse du parc du château d'Ormesson, appuyée contre un muret,

¹⁵¹² Ferdinand de BERTIER DE SAUVIGNY, *op. cit.*, p. 81. La petite fiancée n'a que 15 ans, et Ferdinand guère plus, 22 ans.

¹⁵¹³ *Id.*

¹⁵¹⁴ *Id.* Thaïs est décédée le 9 octobre 1805.

¹⁵¹⁵ La mode des bijoux en cheveux apparaît au XVIII^e siècle et connaît un très grand succès dans la première moitié du siècle suivant. La raison en est probablement la charge émotionnelle et la forte valeur sentimentale attachée au matériau. Napoléon lui-même, dans son testament, ne demande-t-il pas à son valet Marchand de conserver ses cheveux, pour en « faire un bracelet avec un petit cadenas en or pour être envoyé l'Impératrice Marie-Louise, à [sa] mère et à chacun de [ses] frères, sœurs, neveux, nièces, au cardinal et un plus considérable pour [son] fils » ?

sur lequel le châle est étalé. Le ciel se reflète dans l'eau d'un bassin à droite, et un chemin descend jusqu'à un mur en contrebas et au-delà, jusqu'à la rivière. La tenue légère et la végétation estivale indiquent que la scène a été peinte à la belle saison qui a suivi le mariage.

Le ciel occupe presque une moitié de l'espace. C'est un ciel chargé, avec juste deux taches de bleu intense, évoquant les jours de grand soleil. Les teintes rosées à l'horizon pourraient indiquer le crépuscule ; ce qui expliquerait les tons bleus gris plus ou moins intenses des nuages, qui servent de toile de fond au visage, et mettent en valeur le teint coloré de la jeune femme. Cependant, cette hypothèse ne s'accorde pas avec les ombres portées par la végétation environnante sur le bas de la robe. Elles laissent supposer un soleil plus haut sur l'horizon et une lumière venant de la gauche. Pourquoi d'ailleurs représenter ces ombres qui obscurcissent et restreignent la surface immaculée et lumineuse de la robe ? Ont-elles une signification pour l'artiste ? Veut-il montrer son personnage comme encerclé par la végétation, celle que l'on voit, et celle invisible et qui échappe au tableau, mais présente malgré tout sous cette forme immatérielle ? Cela aurait un sens un peu particulier, donnant l'impression d'une jeune femme se dissimulant pour échapper à la vie publique, aux représentations, à « l'embarras » dont parlait Ferdinand. Est-ce un parti simplement artistique ? Nous n'avons pas d'hypothèse à avancer sur la question.

Quoiqu'il en soit, Lafitte la surprend dans son intimité. Thaïs lisait, assise sur le muret. Cela ne fait pas d'elle une lettrée, mais plutôt une personne de qualité, occupée à une activité valorisée et reconnue. Elle s'apprête à rentrer, et remet ses gants, pour répondre aux convenances sociales de son milieu. Elle se tourne vers le peintre, qui représente son visage de trois quarts face. Elle est sérieuse, presque grave, peut-être encore sous l'effet de sa lecture, à moins qu'on ne doive y voir de la retenue ou de la timidité. Ses traits ne sont pas particulièrement gracieux : long cou un peu épais, bouche fine aux lèvres serrées, mais avec un très léger retroussis annonçant un sourire prochain, ligne du nez montant droit vers l'arcade sourcilière. Le visage n'est pas très joli, mais il y a de l'intensité dans le regard : les deux grands yeux, presque aussi foncés que les cheveux, sont expressifs. Pour avoir bonne mine, elle a mis un peu de rouge sur les pommettes. Sa coiffure, dite "à la Titus", est à la dernière mode, mais elle recouvre presque entièrement le front ; le visage aurait gagné certainement à être un peu plus dégagé. Mais toute sa mise montre qu'elle vit dans son temps, et suit donc les prescriptions pour être au goût du jour.

Lafitte place cette très jeune femme dans un décor qui rappelle le modèle du portrait anglais de plein air. On pourrait y voir quelques traits d'inspiration poussinesque : grand ciel nuageux, paysage lointain, écrin de verdure. Presqu'en même temps, le hasard veut qu'Ingres

peigne le portrait de Mademoiselle Caroline Rivière, comparable sur bien des points : nous voyons une jeune fille, tout de blanc vêtue, se détachant sur un fond de paysage, dans une pose à la manière de Raphaël¹⁵¹⁶. Mais on y sent une certaine rigidité, qui est inexistante chez Lafitte ; au contraire, Thaïs est animée et son portrait raconte une histoire. Elle réajuste ses gants, reprenant place dans le monde des convenances sociales, après un instant d'isolement et de tranquillité. Il y a rétrospectivement de l'émotion à surprendre cette jeune femme à peine sortie de l'enfance et déjà si proche de sa fin. Ce sera un portrait souvenir, puisqu'à l'automne suivant, elle meurt brutalement, laissant Ferdinand dans le désespoir¹⁵¹⁷.

Un veuf difficilement consolable. Le choc fut tel, que « les médecins jugèrent qu'une distraction forcée [lui] était absolument nécessaire¹⁵¹⁸ ». Sa famille l'engage à voyager, sa belle-famille insiste pour que leur fils Henri et son ancien précepteur l'accompagnent. Leurs pas les conduisent jusqu'à Naples, et la traversée de l'Italie lui donne l'occasion de décrire les effets de la politique impériale¹⁵¹⁹. Ils écourtent leur voyage, son beau-frère de constitution fragile ne supportant pas les fortes chaleurs. Ils font un détour par les Pyrénées, pour prendre les eaux à Cauterets, et rentrent à Paris à la fin de la saison 1806. L'année suivante Ferdinand abandonne son douaire au profit d'Henri ; Madame d'Ormesson avait tenté de l'unir à une parente, mais en vain : « la plaie de [son] cœur était trop récente et [il] ne [put] alors [se] décider à [se] remarier¹⁵²⁰ ». La douleur finit par s'estomper, et en décembre 1808, il épouse Amélie Baschi de Saint Estève, dont la parentèle très fournie occupait une place aussi importante que les d'Ormesson dans la société aristocratique du faubourg Saint Germain.

Son portrait a été réalisé en 1809, peu de temps après ce mariage¹⁵²¹. Si l'on en croit Ferdinand, il était accroché dans l'appartement d'Amélie. Il en parle à l'occasion de la visite du duc et de la duchesse d'Angoulême au château de Morsang en 1819. « Madame remarqua

¹⁵¹⁶ Il a été exposé au Salon de 1806 et sévèrement critiqué comme tous les autres portraits, dont le monumental Napoléon de face. On lui reprochait son retour en arrière et sa façon de peindre à la manière des primitifs. On peut encore remarquer un point commun macabre, Caroline est décédée peu de temps après la réalisation du portrait. Le tableau est conservé au Musée du Louvre.

¹⁵¹⁷ Le propriétaire du tableau nous a transmis la tradition familiale de la famille d'Ormesson selon laquelle Thaïs était en enceinte lors de son décès. Il est possible en effet que sous la robe, on devine un embonpoint naissant.

¹⁵¹⁸ Ferdinand de BERTIER DE SAUVIGNY, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵¹⁹ Il parle peu des contrées traversées et de ses habitants, mais il garde une opinion favorable du pays : « La réputation que l'on veut faire à l'Italie d'être remplie de voleurs, de brigands et d'assassins n'est point conforme à la vérité et fort exagérée. Je l'ai parcourue par un temps de troubles [...] ; je n'ai jamais couru de dangers, ni pour ma bourse, ni pour ma vie ». Ferdinand de BERTIER DE SAUVIGNY, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵²¹ Nous ne connaissons pas les dimensions du tableau, qui est dans une collection particulière.

un portrait de moi fait par M. Laffitte [*sic*]¹⁵²² ». Il n'est pas à son goût, « elle aimait mieux sa figure que son portrait ». Le commentaire de la duchesse met le doigt sur la question principale : que doit montrer un portrait ? Doit-il représenter les traits *stricto sensu*, ou les animer de sentiments ? Faut-il simplement reconnaître le portraituré, ou saisir son caractère, voir « l'âme peinte sur le visage¹⁵²³ » ? Dans cette réflexion, se révèlent toute l'ambiguïté du portrait et les tensions qui parcourent le genre depuis la fin du XVIII^e siècle, entre exigence de la représentation sociale et expression de l'individualité du modèle, et au-delà, entre portraits publics et portraits privés.

Mais pourquoi donc Madame n'apprécie-t-elle pas la représentation de Ferdinand : est-elle sensible à « l'impression complexe et difficile à définir » qui saisit bien des années plus tard son descendant¹⁵²⁴ ? Écoutons-le décrire le portrait, nous ne saurions mieux faire : « Il y a dans la pose sans abandon comme une lassitude, dans les yeux un voile de mélancolie, dans la bouche comme une moue désabusée, qui indiquent un homme déjà blessé par la vie¹⁵²⁵ ». La tonalité assez sombre du tableau est sans doute pour beaucoup dans cette triste impression ; la seule touche de clarté provient de la blancheur des vêtements. Ferdinand apparaît comme n'importe quel mondain du faubourg Saint Germain, cheveux courts avec quelques mèches sur le front, favoris, col haut et cravate « d'un négligé étudié¹⁵²⁶ ». Laffitte l'a représenté presque de face, bras croisés, ce qui inspire sûrement à Guillaume de Bertier la formule « pose sans abandon » ; ce geste traduit généralement une tension, un inconfort, une inquiétude et la recherche d'une protection ; il indique aussi un repli sur soi. Le visage attire plus particulièrement l'attention. Le teint un peu coloré lui donnerait presque bonne mine, mais la position de la tête et le regard indiquent tout autre chose. Il incline la tête imperceptiblement à la fois sur la gauche et vers le bas, direction que suivent aussi ses yeux. Il est en pleine rêverie, replongé en lui-même, mais ce ne sont pas des souvenirs et des idées positives qui l'accaparent.

La perte de sa première épouse a été un traumatisme dont il n'est pas encore tout à fait remis. Madame trouvait « qu'on [l'] avait fait trop triste », et il avoue qu'« [il l'était] en effet

¹⁵²² Ferdinand de BERTIER DE SAUVIGNY, *Souvenirs d'un ultra-royaliste (1815-1832)*, Paris, Tallandier, 1993, p. 109. La citation qui suit est extraite du même ouvrage.

¹⁵²³ Arnauld DORIA, « Le discours de Tocqué à l'Académie », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1929, p. 278.

¹⁵²⁴ Ferdinand de BERTIER DE SAUVIGNY, *Souvenirs inédits d'un conspirateur*, *op. cit.*, Introduction de Guillaume Bertier de Sauvigny, p. 13.

¹⁵²⁵ *Id.*

¹⁵²⁶ *Id.*

beaucoup à l'époque où il avait été fait¹⁵²⁷ ». Ajouté à cela, un état de santé parfois fragile : il a déjà pris plusieurs fois les eaux pour des problèmes pulmonaires, et une trop grande rigueur dans sa pratique religieuse, notamment en matière de jeûne, lui a causé une maladie d'estomac dont il fut fort incommodé pendant plusieurs années. Cela remonte précisément à ces années 1806-1808, entre ses deux mariages, quand il commence à fréquenter la Congrégation¹⁵²⁸. Toutes ces épreuves ont laissé des traces sur ses traits ; on aperçoit de fines ridules sur le front et au niveau des yeux et du nez ; l'empâtement menace le bas du visage. C'est encore un très jeune homme, à peine 27 ans, et certains signes de vieillissement sont déjà apparus. Pour se convaincre de la transformation rapide du visage, il suffit de comparer ce portrait avec une miniature de Jacques Augustin, datée de 1805, précisément l'année du mariage¹⁵²⁹. C'est d'autant plus facile que le cadrage est identique. Quatre ans plus tôt, le visage est poupin et lisse, le regard direct et plutôt enjôleur ; s'il ne sourit pas réellement, les traits détendus indiquent un personnage jovial et content de lui, probablement heureux de vivre. Malgré l'aspect plus mélancolique que déplore Madame, Ferdinand apprécie le travail de Lafitte : pour preuve, l'accrochage bien visible dans l'appartement de sa femme. Celui-ci s'est révélé bon portraitiste, en captant l'âme de son modèle, et en la transposant si bien sur la toile, que le spectateur ressent son état d'esprit d'alors.

Ces deux tableaux nous apportent peut-être une information sur Louis Lafitte, concernant non pas le milieu qu'il fréquente, mais sûrement celui où il est introduit : la société aristocratique du Faubourg Saint Germain. On apprécie suffisamment son travail pour lui demander deux portraits à quelques années d'intervalle. Partage-t-il déjà des orientations politiques ? Il sera proche des duchesses d'Angoulême et de Berry, et de la mouvance ultra ; peut-être n'est-ce pas qu'une opportunité, pour ne pas dire un opportunisme de dernière minute. Un grand ami de Ferdinand, le marquis de Vibraye adresse une lettre extrêmement flatteuse pour Lafitte au comte de Pradel, Directeur général du Département de la Maison du Roi. Il parle bien sûr de son talent mais n'oublie pas de rappeler qu'il est « attaché aux bons

¹⁵²⁷ Ferdinand de BERTIER DE SAUVIGNY, *Souvenirs d'un ultra-royaliste (1815-1832)*, p. 109.

¹⁵²⁸ *Id.* Ce mal « l'a rendu incapable de tout travail pénible pendant plusieurs années en le condamnant à un sévère régime lacté ». Il l'explique dans une lettre à son fils Fernand en 1838, pour l'écarter de la tentation de pratiques semblables.

¹⁵²⁹ Jean-Baptiste-Jacques Augustin (1759-1832) est un célèbre peintre miniaturiste, qui a représenté de très nombreux personnages célèbres de son temps. Travaillant pour Napoléon et son entourage, il n'en fut pas moins appointé comme peintre ordinaire du Cabinet du Roi en 1814, puis comme peintre en miniature de la Chambre et du Cabinet du Roi en 1819. Nous avons trouvé une reproduction de cette miniature sur un site web, sans aucune indication concernant le lieu de conservation.

principes et par conséquent à la cause du Roi¹⁵³⁰ ». Enfin, même si c'est anecdotique, il est curieux de constater que parmi les rares portraits subsistants, le hasard a voulu réunir ces deux-ci, *ad vitam aeternam*.

4 - Les vestiges d'une carrière avortée

Nous trouvons la trace d'ouvrages que nous pensons avoir été réalisés soit par l'élève Lafitte, durant son passage à l'Académie, soit juste après son retour d'Italie, bien que nous ayons démontré qu'il a dû se rendre compte assez vite que la carrière traditionnelle de peintre d'histoire lui était coupée. Tous ont des thèmes inspirés de l'histoire antique, de récits bibliques ou mythologiques, comme l'exigeaient alors la peinture officielle et la doxa néoclassique. Certains sont parvenus jusqu'à nous, comme la toile conservée à Los Angeles, qui représenterait les Ambassadeurs de Tarquin à Rome, ou l'esquisse peinte sur la fin tragique d'Astyanax, vendue récemment dans le marché de l'art. Beaucoup sont des « œuvres-fantômes », connues par des documents divers, ventes d'art, témoignages contemporains, etc. Il ne faut pas négliger les enseignements du catalogue de la vente Lafitte, qui mentionne plusieurs œuvres de ce genre. Bien qu'ayant disparu, elles n'en sont pas moins un témoignage précieux, du fait de la précision du commentaire de Duchesne. Enfin, nous pensons devoir inclure sous cette rubrique certains dessins à la destination plus ou moins claire : projets pour des toiles, ou « dessins-tableaux » se suffisant à eux-mêmes ?

4.1 – Les œuvres conservées sont rarissimes

*Andromaque suppliant Ulysse d'épargner Astyanax*¹⁵³¹

Cette esquisse peinte correspond très certainement à une toile décrite par Duchesne dans le catalogue de la vente Lafitte¹⁵³². Intéressons-nous d'abord à ce tableau de chevalet, dont le titre assez long et descriptif rappelle les sujets proposés par l'Académie pour les concours : « Astyanax tiré du tombeau où il avait été caché pour le dérober à la fureur des Grecs ». D'après Duchesne, il aurait été donné en 1790, mais ce n'est pas la réalité : cette

¹⁵³⁰ AN, O³ 355, d. 80. Lettre du 23 avril 1816. Le marquis de Vibraye est aide de camp de Monsieur, duc d'Angoulême. Il s'étonne de ne pas avoir vu Lafitte compris dans la liste des artistes à qui le Ministre de la maison du Roi vient de distribuer des commandes. Il ne peut s'agir que du résultat d'une intrigue, de jaloux qui ont soustrait son nom. Le Ministre ayant « beaucoup d'occupations », a pu ne pas s'en rendre compte. « Je suis persuadé que vous me remercerez de vous en prévenir », conclut-il.

¹⁵³¹ Huile sur toile ; 25 cm x 32,5 cm. Galerie Ratton Ladrière, puis vente publique. Le titre a été proposé par la maison de vente. Cf. Annexe 1, figure 6. Nous remercions la galerie de nous avoir fait découvrir cette esquisse, aujourd'hui conservée dans une collection particulière.

¹⁵³² CAT n° 21. Huile sur toile, haut. 2 P 8 p, larg. 4 P (87 cm x 130 cm environ).

année-là, les élèves concourent sur le thème suivant : « Daniel fait arrêter les vieillards accusateurs de la chaste Suzanne ». Quelle est donc cette épreuve sur l'histoire d'Asryanax ? Nous pensons qu'il peut s'agir de celle de l'esquisse peinte, qui n'a laissé aucune trace dans les registres et procès-verbaux de l'Académie. Comme nous l'avons souligné déjà, il serait étonnant qu'il n'ait pas tenté sa chance dès que la possibilité lui a été donnée. Cette esquisse pourrait bien en être une trace. Ses dimensions, 25 cm sur 32,5 cm, sont légèrement inférieures à celle imposées par l'Académie, 32,5 cm sur 40,5 cm, mais un redécoupage reste toujours possible.

L'histoire d'Asryanax varie selon les auteurs. Son sort n'est pas réglé dans *L'Iliade*, mais seulement évoqué dans les lamentations de sa mère sur le cadavre d'Hector ; dans une vision prophétique et terrible, Andromaque annonce sa mort inéluctable : « Peut-être bien aussi qu'ils t'arracheront de mes bras pour te précipiter des tours¹⁵³³ ». Dans *Les Troyennes*, Euripide fait subir au malheureux enfant le sort que sa mère avait pressenti et révèle aussi le nom du responsable : Ulysse. Dans sa version des *Troyennes*, Sénèque fait paraître Ulysse ; on le voit déployer toute sa fourberie pour réduire la malheureuse Andromaque. Il finit par deviner qu'elle a caché Asryanax dans le tombeau d'Hector, et il menace de le faire détruire. Andromaque est obligée de faire sortir l'enfant, craignant de le voir enseveli. Malgré ses supplications, Ulysse reste inflexible, et Asryanax est sacrifié. Le pathétique de la situation d'Andromaque, le déchainement des passions, le drame intérieur que vit cette malheureuse femme, quelle que soit la version choisie, ont inspiré les artistes néoclassiques¹⁵³⁴. Beaucoup, comme David, ont choisi de représenter la déploration de l'épouse vertueuse sur le corps de son mari, telle qu'Homère la décrit¹⁵³⁵. D'autres, Gabriel-François Doyen¹⁵³⁶, ou François-Guillaume Ménageot¹⁵³⁷, ont préféré le drame ultime de la mère torturée raconté par Sénèque. C'est aussi le cas de Lafitte pour cette esquisse.

« Les cris plaintifs et la fureur impuissante d'une femme¹⁵³⁸ » : le tableau met parfaitement en scène ces mots d'Ulysse. Les figures se détachent sur un fond de muraille, percée d'une arcade monumentale. Elle donne de la profondeur à l'espace, en permettant au regard de se porter dans le lointain, vers un ciel tourmenté. Seule une infime bande rosée,

¹⁵³³*Iliade*, chant XXIV, vers 734-735.

¹⁵³⁴Malgré cela, le sujet n'a jamais été donné pour le premier prix de peinture. Le théâtre s'est aussi emparé du sujet. En janvier 1756, un auteur dramatique, Jean-Baptiste Vivien de Châteaubrun, avait proposé au Théâtre-Français une tragédie qui tomba le premier soir.

¹⁵³⁵*La douleur d'Andromaque*, 1783. Ce tableau est le morceau d'agrément à l'Académie de l'artiste.

¹⁵³⁶*Andromaque éplorée devant Ulysse*, 1763. Moscou, Château d'Arkhangelskoïé, Inventaire J-83.

¹⁵³⁷*Asryanax arraché des bras de sa mère par Ulysse*, 1783, Angers, Musée des Beaux-Arts.

¹⁵³⁸ Sénèque, *Les Troyennes*, acte III, scène 1.

peut-être le dernier éclat du crépuscule, éclaire cette masse de gros nuages noirs. Les ténèbres de la nuit ne vont pas tarder à tout engloutir. On y voit encore assez pour remarquer une sorte de mur en gradins, grâce auquel on doit probablement atteindre le sommet du rempart. Serait-ce l'escalier qui conduira Astyanax jusqu'au lieu de son supplice ? Un élément de corniche brisée gît au sol, débris du tombeau, à moins qu'il n'évoque tout simplement la destruction de Troie.

La composition en frise comprend trois groupes de figures. A gauche, on vient d'extraire Astyanax¹⁵³⁹ du tombeau d'Hector, et deux soldats l'ont empoigné pour le conduire à Ulysse ; on devine d'autres soldats à l'arrière-plan autour du couvercle déplacé. Le visage de l'enfant est révolté ; ses yeux, particulièrement, expriment l'effroi le plus absolu. Le corps rejeté en arrière, il se raidit, et s'oppose de tout son être à l'inéluctable. Les muscles saillants du mollet gauche montrent qu'il use de toutes ses forces pour résister. Mais on comprend bien qu'il ne peut pas échapper à l'emprise de ces deux soldats aux bras puissants. On le pousse vers le groupe principal, à droite, qui comprend Ulysse et Andromaque. Celle-ci est prosternée, les mains crispées dans un geste de supplication. « Vous me voyez à vos pieds, Ulysse, et j'embrasse vos genoux de ces mains qui n'en n'ont jamais touché d'autres. Prenez pitié d'une mère, écoutez avec douceur et bonté ses prières timides, et mesurez à votre grandeur la compassion que vous devez à ceux que le ciel a mis à vos pieds. [...] Prenez pitié d'une mère, cet enfant est la seule consolation qui me reste dans mes malheurs¹⁵⁴⁰ ». Telles sont les paroles que prononce Andromaque et qui semblent émouvoir le soldat accompagnant Ulysse. Il se penche vers elle, et peut-être même est-il saisi par la pitié. Ce n'est pas le cas d'Ulysse, inflexible dans sa détermination ; à cette rigidité mentale, correspond une rigidité corporelle. Bien en appui sur ses jambes, il tend un bras qui ne faiblit pas, et donne l'ordre aux soldats d'emmener Astyanax : « Emportez cet enfant, qui seul ici enchaîne notre flotte¹⁵⁴¹ ». La servante qui soutient Andromaque lève le bras en signe de désespoir. Elle tourne la tête vers la gauche et l'on devine, plus qu'on ne voit, car elle est de dos, qu'elle jette un dernier regard vers le malheureux enfant. Elle relie les deux groupes principaux, mais elle permet aussi d'attirer l'attention sur le troisième. Composé de trois figures féminines abandonnées à leur chagrin, il se tient un peu en retrait dans l'ombre de l'arcade. Une femme aux cheveux blancs a la tête complètement rejetée en arrière, en proie à la plus extrême détresse ; c'est probablement Hécube. Celle-ci n'est pas présente à ce moment de l'action,

¹⁵³⁹ Lafitte a représenté Astyanax un peu plus âgé que généralement. C'est plutôt un jeune enfant qu'ont peint David et Ménageot.

¹⁵⁴⁰ Sénèque, *Les Troyennes*, acte III, scène 1.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, acte III, scène 2.

mais subit, elle-aussi, dans les scènes suivantes la cruauté des Grecs. Non contents de sacrifier son petit-fils, ils exigent aussi la mise à mort de sa dernière fille. C'est donc une double tragédie que Lafitte montre simultanément. L'unité de souffrance élimine l'unité de temps.

Composition en frise, mais pas sur un plan unique. Les tailles sensiblement différentes des personnages indiquent que le peintre observe la scène en faisant face à Ulysse. Il ordonne ses figures suivant une ligne légèrement oblique qui fuit vers la gauche et le tombeau d'Hector. Le groupe des femmes, un peu plus en retrait, et presque au centre du tableau, conduit le regard vers le lointain et achève de donner de la profondeur à la représentation. Il emploie une palette limitée, aux tons assourdis dans des gammes affectionnées par les peintres néoclassiques ; elle convient parfaitement au caractère dramatique du moment. Seuls tranchent vraiment le manteau rouge d'Astyanax, ainsi que les tuniques et voiles bleus et blancs d'Andromaque et des autres femmes, qui se détachent sur ce fond assez sombre. Ces détails ne sont pas sans rappeler le tableau de David. Ils signent un ouvrage bien académique, sur lequel on remarque l'expressivité des visages caractéristique du style de Lafitte, et aussi sa tendance à représenter des corps trapus et bien bâtis.

Il subsiste une seconde œuvre dans ce genre de peinture antiquisante, *Brutus écoutant les ambassadeurs de Tarquin*, conservé au Museum of Art de Los Angeles. L'attribution à Louis Lafitte de ce petit tableau a été proposée par Philippe Bordes dans une communication orale au musée ; jusque-là, il était considéré comme une œuvre de Lethière. Le sujet aussi est matière à réflexion : Robert Herbert a proposé l'entrevue de Brutus et des ambassadeurs de Tarquin, mais Philippe Bordes penche pour un épisode de la vie des Gracques. Nous ne citons cette œuvre que pour mémoire, faute d'informations supplémentaires le concernant¹⁵⁴².

4.2 – Les « œuvres-fantômes »

Un exemple similaire à celui d'Astyanax figure dans le catalogue : « Joseph amené devant le Pharaon, lui donne les explications du songe qu'il avait eu », qui serait le sujet du concours en 1789 d'après Duchesne. Le sujet réellement donné fut « Joseph reconnu par ses frères ». Les remarques faites sur sa participation au prix en 1790 s'appliquent à celui de 1789 : il n'y a pas de trace, sauf à supposer qu'il s'est engagé dans la première étape qu'il n'a pas dépassée. La situation dans ce cas est bien étrange, on aurait proposé le même personnage

¹⁵⁴² Los Angeles, *Museum of Art*, n° inv. M.2000.179.34. Huile sur toile ; 48,9 cm x 68,95 cm. Cf. *French oil sketches and the Academic tradition. Selection from a private collection on loan to the university of New Mexico, Albuquerque, etc.*, mars-juin 1995 ; *French eighteenth century oil sketches*, Los Angeles, County Museum of Art, 2002-2003, catalogue par J.- P.Marandel.

pour deux épreuves du concours. Cette fois-ci, Lafitte a conservé l'esquisse et la toile¹⁵⁴³. On pourrait se demander pourquoi peindre une toile à partir d'une proposition qui n'a pas retenu l'attention des professeurs. Mais terminer des ouvrages ébauchés s'avère d'une nécessité pratique dans la formation ; rappelons-nous qu'il est encore dans sa phase d'apprentissage. Pour devenir le peintre d'histoire qu'il ambitionne, il lui faut un dessin impeccable que l'Académie se charge de lui enseigner, mais il doit aussi se mesurer à la toile, travailler « le coloris qui prête à l'image, non seulement la couleur, mais aussi la forme, le relief propres à cet objet¹⁵⁴⁴ » et se fabriquer une manière. Parmi ses tableaux, peut-être nombreux, qui ont jalonné ses années d'études, il a conservé ceux-ci jusqu'à la fin de sa vie. Signe de nostalgie sans doute !

Une dernière esquisse, non datée celle-là, figure encore au catalogue¹⁵⁴⁵. Le tableau, s'il a existé, a sans doute été cédé à un amateur. Plus que dans les exemples précédents, le titre descriptif explique en détail l'argument de la scène : « Cimon, voulant faire donner la sépulture à son père mort en prison sans avoir pu acquitter l'amende à laquelle il avait été condamné par le sénat d'Athènes, prend sa place et se laisse charger de fers ». Presque tout est dit dans le titre, sauf que le père de Cimon s'appelle Miltiade, célèbre général athénien, et que Cimon, libéré à son tour, sera lui-aussi promis à un avenir militaire glorieux¹⁵⁴⁶. Un tableau sur ce sujet de Pierre Peyron avait fait sensation à Rome, où il avait été peint en 1782, et au Salon, l'année suivante. L'anecdote, tirée des *Faits et Paroles mémorables*, de Valère-Maxime¹⁵⁴⁷, relève du genre des *exempla virtutis* et illustre la piété filiale. Impossible de dire si Lafitte a été influencé par ce tableau, mais cette esquisse montre qu'il n'est pas à l'écart de la thématique du rapport entre fils et père mourant, qui tourmente la société pré-révolutionnaire.

¹⁵⁴³ CAT n° 13. Joseph amené devant le pharaon, lui donne l'explication du songe qu'il avait eu : composition de huit figures. Huile sur toile, haut. 2 P 6 p, larg. 3 P 5 p (75 cm x 102 cm environ). CAT n° 14 : Esquisse de cette composition. Haut. 10 p, larg. 14 p (27 cm x 38 cm environ). Ce sujet avait été donné en 1696, mais l'histoire de Joseph en général avait fait l'objet du thème du prix tous les ans entre 1695 et 1700.

¹⁵⁴⁴ Jean Baptiste BON-BOUTARD, *Dictionnaire des arts du dessin : la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, chez Le Normand et chez Gosselin, 1826, p. 501.

¹⁵⁴⁵ CAT n° 22. Larg. 14 p., haut. 12 p. (38 cm x 32,5 cm environ).

¹⁵⁴⁶ Le récit de sa vie se trouve dans Plutarque.

¹⁵⁴⁷ Deux exemples illustrent cette *virtus*. Le premier raconte l'histoire d'une jeune fille, Péro, qui allaite son père au travers des barreaux de sa prison. A la Renaissance, on y vit un pendant païen de la charité chrétienne et le motif connut un véritable succès sous le titre impropre de « Charité romaine » dans les siècles qui suivirent. De nombreux peintres représentent ce sujet dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, au moment où Peyron, pour la première fois, fait le choix d'illustrer la deuxième anecdote, tirée de la Grande Histoire. Son ouvrage « fit dès lors naître l'espoir de voir l'École remonter à sa première splendeur par le noble essor qu'allait reprendre la peinture de l'histoire ». REGNAULT-DELALANDE, *Notice historique sur J.F.P. Peyron*, Paris, 1816. Cf. Jacques BERCHTOLD, « Témoignages littéraires du thème de Cimon et Miltiade », *Le jardin de l'esprit : textes offerts à Bronislaw Baczko*, réunis et publiés par Michel PORRET et François ROSSET, Genève, Droz, 1995, note 13, p. 31.

Le catalogue conserve enfin la trace de peintures religieuses. *La Vierge et l'enfant Jésus*, n°16 : « tableau des plus gracieux, peint d'après nature, sur une pensée de Raphaël ». Lafitte conservait une copie sur bois du modèle original¹⁵⁴⁸. *Un Christ en croix*, n° 17, connu un curieux destin, et aurait presque pu parvenir jusqu'à nous.

4.3 - Le Christ en croix

Ce tableau est peut-être à mettre en rapport avec un dessin cité également dans le catalogue, signé « L. Lafitte à Rome ¹⁵⁴⁹ ». Le tableau est acquis par Souty, pour 79,95 francs. Ce professionnel, doreur, encadreur, « tient une fabrique et un magasin considérable de bordures dorées de tous les genres et aux prix les plus modérés, ainsi que tous ce qui concerne les arts¹⁵⁵⁰ ». Peut-être était-il en relation avec Lafitte et lui fournissait-il son matériel. Mais s'il est présent à cette vente, c'est qu'il tient un de ces modestes établissements, qui se lancent dans le commerce d'œuvres contemporaines sous la Restauration. Le marché de l'art vivant, encore balbutiant et sous l'emprise du Salon au début des années 1820, se développe peu à peu, et Souty est un de ces marchands précurseurs du célèbre Durand-Ruel, si cher aux impressionnistes. Entre 1826 et 1847, il achète et vend des tableaux d'artistes de son temps. Il aimait à montrer en particulier une collection d'Horace Vernet¹⁵⁵¹. En plus du tableau de Lafitte, il fait l'acquisition à cette vente, d'une copie d'un portrait de Charles X, en réalité du comte d'Artois, par Callet.

Cinq ans plus tard, il a toujours le tableau de Lafitte. Mais plus pour très longtemps, car le maire du Havre, Adrien Lemaistre, demande au ministre de l'Intérieur un tableau pour l'église de sa ville, c'est-à-dire Notre-Dame. Ce personnage est député depuis février 1834, et brigue le renouvellement de son mandat aux élections à venir du 21 juin. Serait-ce pour lui un argument électoral que de montrer à ses concitoyens qu'il a l'oreille du ministère, et qu'il leur procure des avantages ? Il a d'ailleurs réussi très récemment à obtenir la réédification de la flèche d'Harfleur et la construction des abattoirs¹⁵⁵². Le 2 juin 1834, le ministre informe

¹⁵⁴⁸ De Raphaël, il a également peint une copie de *La Vierge à la chaise* en 1800. On voit ce tableau sur un dessin postérieur qui représente Marie-Jeanne Pugin.

¹⁵⁴⁹ CAT, n° 17, *Christ en croix*. Haut. 4 P. 2 p., larg. 2 P. 8 p. (environ 1,35 m par 0,86 m) ; 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 71 cm x 51).

¹⁵⁵⁰ GUYOT DE FERÉ, *Annuaire des artistes*, Paris, 1832, p. 281.

¹⁵⁵¹ Anne MARTIN-FUGIER, *La vie d'artiste au XIXème siècle*, Paris, Hachette Littérature, 2007, p. 167. En 1847, il revient à sa première activité.

¹⁵⁵² Archives municipales du Havre, Délibérations du Conseil Municipal, 11 juin 1834. L'ordonnance royale date du 18 mai 1834.

Lemaistre qu'un tableau représentant le Christ va parvenir au Havre¹⁵⁵³. On s'est adressé à Souty, que le ministère utilise pour des travaux d'encadrement et de dorure¹⁵⁵⁴ ; on connaît sans doute son activité de marchand d'art. Ainsi le tableau qu'on va accorder n'a pas été acheté au dernier Salon, ou dans l'atelier d'un peintre de renom ; le cadeau a une valeur symbolique plutôt que marchande. Le ministère est économe, et l'on prévient d'ailleurs Lemaistre que « l'on devra acquitter sur les ressources locales les frais d'encaissement et de transport ». Ce tableau c'est bien sûr le *Christ en croix* de Lafitte, vendu 65 francs. On demande « une bordure dorée » de 9 cm de large, qui coûte à peine moins cher que la toile, 32,90 francs. Souty envoie son mémoire le 7 juin, pour un total de 97,90 francs¹⁵⁵⁵ ; le ministre avait arrondi à 95 francs dans son arrêté quatre jours auparavant¹⁵⁵⁶. Le moins que l'on puisse dire, c'est que la cote du peintre Lafitte n'a pas montée entre 1828 et 1834 ! Souty n'a fait aucun bénéfice sur cette vente.

Nous n'avons pas réussi à suivre la piste de l'envoi ; est-il seulement parti de Paris ? Il n'y a aucune trace de son arrivée dans le *Journal du Havre*¹⁵⁵⁷, ni dans les délibérations du Conseil Municipal. Les archives municipales conservent deux inventaires tardifs de l'église Notre-Dame, église paroissiale du Havre en 1834. Le premier date de 1899 ; la chapelle Notre-Dame contient un *Jésus crucifié*¹⁵⁵⁸, mais quelle église, la plus petite soit-elle, ne comporte pas ce genre d'objet saint ? Aucune information concernant l'œuvre n'est indiquée, même pas les dimensions. Le tableau est alors valorisé pour 200 francs, comme la moitié des trente-deux toiles recensées. Seules quatre dépassent 300 francs. Il est probable que ces estimations ont été faites de façon aléatoire, sans critère autre que la taille, ou la beauté, donnée toute relative et bien peu objective, ou encore le sujet. Le second inventaire a été réalisé en 1905, à l'occasion de la séparation des Eglises et de l'Etat. La toile n'est plus estimée qu'à 20 francs, la valeur a été divisée par dix, et c'est le cas pour toutes les autres

¹⁵⁵³ AN, F²¹ 500, II, pièce 102. Le ministre à M. Lemaistre député du Havre, 2 juin 1832.

¹⁵⁵⁴ En 1818, Souty avait demandé à avoir l'entreprise des cadres nécessaires pour les tableaux commandés par le ministère de l'Intérieur. AN, F²¹ 500, II, pièces 86 à 91. Il travaille certainement régulièrement avec le ministère, car les archives conservées sous cette cote, contiennent une correspondance de Souty réclamant le paiement de fournitures non réglées entre 1829 et 1839 : pièces 113 à 165.

¹⁵⁵⁵ AN, F²¹ 500, II, pièce 108.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, pièce 105.

¹⁵⁵⁷ Il y a pourtant un entrefilet curieux dans le numéro 2318 du 5 juin 1834, qui annonce que « par décision du 31 mai, Monsieur le ministre de l'Intérieur a accordé à la ville du Havre sur la demande de M. Lemaistre, maire de cette ville un portrait en pied du Roi peint par un de nos plus célèbres artistes ».

¹⁵⁵⁸ Le Havre, Archives municipales, registre 4Z89 ; Fabrique Notre-Dame, Inventaire du mobilier appartenant à la fabrique de cette paroisse, 1899, § 7 : Tableaux.

toiles¹⁵⁵⁹. Les archives paroissiales, bien maigres par suite des destructions, ne nous ont fourni aucun renseignement. Ici s'arrête donc l'histoire du tableau.

5 - Dessins préparatoires ou « dessins-tableaux » ?

Nous ne pouvons terminer ce chapitre sur la peinture d'histoire, sans évoquer plusieurs dessins, réalisés au temps où il était à l'Académie. Ils sont signés et datés, comme le faisaient les élèves. En 1789, il dessine *La mort de Virginie* et *Le Jugement de Paris* ; en 1790, *Oreste pourchassé par Les Furies*, *Achille pleurant sur le corps de Patrocle*, *La Cène* et *Le Reniement de Saint Pierre*¹⁵⁶⁰. " Ces dessins du début " sont tous très soignés, de ces « desseins arrêtés qui font tableau, et dans lesquels une main sçavante sçait employer l'artifice du clair-obscur, et rend tout l'effet de la couleur¹⁵⁶¹ ». Très loin de la « première pensée de l'artiste », ils suggèrent l'existence d'esquisses et d'études ayant précédé cet état terminé. Ils pourraient se suffire à eux-mêmes par leur perfection, et rien n'indique qu'ils étaient des dessins préparatoires. Les amateurs ne dédaignent plus d'ajouter à leur collection des dessins plus accessibles que des tableaux et tout aussi porteurs de qualités artistiques. Lafitte expose au Salon de 1791, outre *Le Reniement de Saint Pierre*, quatre dessins d'histoire, et peut-être même certains de ceux cités ci-dessus en faisaient-ils partie ; la critique lui est favorable et tous les quatre sont acquis par la Société des Arts. Il utilise les techniques graphiques chères aux dessinateurs de sa génération, qui privilégie la rigueur du crayon noir souvent rehaussé de gouache ou de craie blanches ; pour *Achille*, il a mêlé crayon, plume et lavis d'encre noire. Les sujets sont typiquement caractéristiques de la période : tirés de l'histoire antique, de la fable, ou de la Bible. Les sources littéraires diversifiées et plus précises sont de plus en plus sollicitées par les artistes, à la recherche d'exemples héroïques ou de représentations à forte valeur morale. Lafitte emprunte à Homère, Tite-Live, Euripide mais aussi à Lucien de Samosate moins connu. Connaît-il les textes, ou s'inspire-t-il de tableaux déjà existants ? Il faut remarquer une certaine originalité, les thèmes choisis ne figurent pas tous parmi les plus couramment illustrés¹⁵⁶². Sur le plan stylistique, ce sont des dessins académiques, construits

¹⁵⁵⁹ Le Havre, Archives municipales, registre 4Z93 ; Inventaire des biens dépendant de la fabrique de l'église Notre-Dame du Havre, dressé en exécution de l'article 3 de la loi du 9 décembre 1905, chapitre I, Biens de la fabrique, n° 212.

¹⁵⁶⁰Ces deux derniers dessins ont déjà été évoqués. Cf. Première partie, chapitre 2

¹⁵⁶¹ Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abrégés de tout ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, vve Etienne et fils et J. T. Hérisant, 1752, article « Dessin », p. 213.

¹⁵⁶² Un *Départ de Coriolan* se trouvait dans une collection privée en 1850, sans aucune indication de technique, ni de date. Le sujet avait été donné pour le prix de peinture en 1786. Lafitte l'aurait-il traité pour s'entraîner ?

sur le modèle de la frise, se développant sur un fond d'architecture antique, pour les scènes d'extérieur, et sur des tentures drapées retenues au mur par des crochets pour celles d'intérieur. Mais frise ne signifie pas platitude ; différents plans se succèdent et se superposent, donnant de la profondeur au champ et ouvrant l'espace. Le trait ferme et la ligne assurée déterminent des formes assez puissantes et expressives, dans l'esprit du moment : la perfection formelle pour atteindre à la figuration héroïque. Les dessins les plus terminés, *Achille, La Cène, Le Reniement de Saint Pierre, Oreste*, ont une beauté plastique où l'utilisation des rehauts blancs crée un effet de clair-obscur très réussi.

5.1 - *La mort de Virginie*¹⁵⁶³.

Comme Lucrèce, Virginia est une de ces héroïnes exemplaires qui ont contribué à la grandeur de Rome. Héroïne passive cependant, car son rôle se limite à subir la mort que Verginius, son père, lui inflige, pour lui épargner la honte d'une union forcée¹⁵⁶⁴. A l'instar de Brutus, beaucoup plus souvent mis en avant, Verginius appartient à cette catégorie de héros chers au cœur des partisans de la « régénération morale », des pères qui sacrifient leurs enfants, au nom de la *virtus*. On le voit de dos, au milieu du dessin, couteau à la main, tendu vers le décemvir qui l'a poussé à cette extrémité. Son autre main montre sa fille, effondrée dans les bras de sa nourrice. A l'arrière-plan, on devine la foule houleuse, mêlée aux licteurs, qui ont eu leur rôle à jouer dans le drame, en tant que « bras armé » des décemvirs. Des faisceaux posés au premier plan, le rappelle. Lafitte a construit son dessin selon une perspective en diagonale, qui part du groupe de femmes en bas à gauche, se prolonge par les bras de Verginius, et finit par le groupe des décemvirs en haut à droite, installé à l'avant d'un temple. Le dessin n'est peut-être pas tout à fait fini ; à l'exception de quelques visages, on distingue peu le détail de la foule au second plan. Les traits de la cité antique à l'arrière-plan sont également peu « appuyés ». C'est peut-être une façon de marquer la distance entre les différents plans. Mais ce faisant, Lafitte donne une vision plus intime au détriment des événements collectifs et politiques à venir : Virginia, sa nourrice, et son père sont seuls au premier plan. Le choix de représenter Verginius de dos, avec juste son visage de profil n'est pas anodin. Cela referme le personnage sur lui-même, il ne prend pas le spectateur à témoin de son acte, ni la foule. Il a fait ce qui lui semblait le mieux, et seuls les décemvirs,

¹⁵⁶³ Thierry de Maigret SARL, *Vitraux et dessins*, vente du 26 juin 2014, lot n° 196. Pierre noire et rehauts de blanc, 48,5 cm x 64,5 cm. Le dessin a été vendu sous le titre *La mort de César*.

¹⁵⁶⁴TITE-LIVE, *Histoire romaine*, III, 48. Le peuple de Rome, ému par l'atrocité de l'acte, se retourne contre les Décemvirs, qu'il force à quitter le pouvoir (449 avant J. C.).

vers qui il tend son couteau sont pris à parti. Lafitte a choisi de représenter le moment où le crime est accompli, le temps est comme suspendu entre l'instant d'avant, l'agitation des discussions animées entre Verginius et le décemvir, et l'instant d'après, la manifestation populaire. La stupéfaction et même l'horreur se lisent sur le visage d'un homme en retrait et qui regarde les deux femmes ; c'est peut-être le fiancé de Verginia. Ses traits, et particulièrement ses yeux rappellent ceux d'Astyanax. On peut faire les mêmes remarques concernant les visages du groupe des décemvirs. Doyen avait peint ce récit en 1758, comme morceau d'agrément à l'Académie. « Le peintre a préféré ce moment à l'horreur de celui qui le suivit, ou Verginius sacrifie sa fille pour lui sauver l'honneur et la liberté », explique le livret du Salon de 1759. Trente ans plus tard, Lafitte n'hésite pas à fixer le geste sacrificiel, sur un dessin parfaitement dans l'air du temps.

5.2 - *Le Jugement de Paris*¹⁵⁶⁵ (1789)

L'histoire est tirée du *Dialogue des Dieux* de Lucien de Samosate, dont les œuvres viennent d'être publiées en 1788¹⁵⁶⁶. Mais le thème est en réalité très commun, répandu aussi bien dans la littérature¹⁵⁶⁷ que dans la peinture. Le dessin de Lafitte suit assez fidèlement le texte, comme d'ailleurs tous les artistes qui ont représenté la scène : avec un sujet de ce type, seul peut varier le style qui dépend de l'époque de sa réalisation.

Reconnaissable à son bonnet et à sa houlette, le berger Paris, pomme d'or en main, est assis sous un arbre ; son chien, couché entre ses jambes, regarde la scène d'un air renfrogné. Les trois déesses se sont déshabillées, selon les vœux de Paris, et Mercure s'est éclipsé. On le voit pourtant dans l'arbre derrière Paris, bien attentif aux événements. Les voiles et vêtements, qu'elles ont voluptueusement laissé glisser le long de leur corps, sont prétextes à de jolis effets de draperie. On les reconnaît à leurs attributs : le paon de Junon est à ses pieds, Minerve a gardé — ou déjà remis — son casque à l'imposant panache. Quant à Vénus, on ne voit pas les amours qui l'accompagnent la plupart du temps sur ce genre de sujet, mais on la reconnaît à son geste : elle prend la pomme d'or dans la main du trop naïf Paris. Elle est représentée de face et entièrement visible, contrairement à Junon, masquée par Minerve, qui elle-même nous tourne le dos. L'artiste transmet et justifie le choix du berger :

¹⁵⁶⁵ Vente Masson Petit, 7 mai 1923. Crayons noir et blanc, estompe ; 34 cm x 38 cm ; signe et daté. Nous ne connaissons ce dessin que par la reproduction du catalogue de la vente, ce qui ne facilite pas son étude.

¹⁵⁶⁶ *Dialogue XX*, « Le jugement des Déesses ». L'édition de Jacques Nicolas Belin de Ballu avait paru en 1788 en format in-8°, puis à nouveau en 1789 en format in-4°, sans doute la marque d'un succès d'édition.

¹⁵⁶⁷ Comme par exemple l'ouvrage de Barthélémy IMBERT, *Le jugement de Paris* : poème en IV chants, Amsterdam, 1772.

Vénus est bien la plus belle. Le sujet léger et bucolique produit un dessin élégant et sensuel, bien différent du précédent. Les lignes sont moins nettes, les formes plus voluptueuses, et le dessin semble baigner dans une atmosphère vaporeuse. Cette scène légèrement teintée d'érotisme, qui rappelle la peinture d'un dix-huitième plus léger, n'en est pas moins le prélude à un des plus formidables conflits de l'Antiquité mythique. Le regard des deux perdantes n'est guère équivoque : elles ne laisseront pas l'affront impuni, et Paris regrettera amèrement son choix.

5.3 - *Oreste pourchassé par les Furies*¹⁵⁶⁸ (1790)

L'histoire d'Oreste est trop connue pour qu'il soit besoin de la rappeler. L'Atride apparaît dans l'*Orestie* d'Eschyle, mais le récit principal qui le met aux prises avec les Erynnies¹⁵⁶⁹, se trouve dans la pièce éponyme d'Euripide. Ce passage a été repris par Racine dans *Andromaque* et lui a inspiré le vers célèbre : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ? ». Mais les pièces antiques avaient été traduites et étaient donc facilement disponibles pour un lecteur des années 1780. Lafitte s'inspire d'ailleurs d'Euripide, qui met en scène les Erynnies fondant sur Oreste pendant son repos.

La scène baigne dans une semi-obscurité, éclairée seulement par la lueur de la lune à droite, et la torche d'une des Erynnies. Le décor montre la chambre au mur orné de tentures, lieu renfermé et un peu étouffant. L'espace pourrait s'élargir à droite, grâce à un escalier qui plonge sur une galerie ouverte sur l'extérieur, mais elle-même est barrée par une draperie ne laissant apparaître qu'un morceau de ciel. Le mobilier ne présente guère d'originalité : un lit à l'antique et un guéridon à pieds de lion, sur lequel sont posés le casque, l'épée et le bouclier. Le corps d'Oreste, écartelé sur sa couche, exprime la plus extrême souffrance. La partie supérieure rappelle assez précisément l'attitude de *l'Esclave mourant* de Michel-Ange : un bras est replié vers la poitrine, l'autre tient la tête révoltée¹⁵⁷⁰. La tension se voit aussi dans le bas du corps, surtout dans la jambe gauche tendue à l'extrême, terminée par un pied aux orteils si étirés et contractés, qu'on dirait presque des griffes¹⁵⁷¹. La raison de cette crispation et de ce raidissement réside bien sûr dans le groupe effrayant qui plane au-dessus de lui, et

¹⁵⁶⁸ Ackland Art Museum, University of North Carolina and Chapell III ; Ackland Fund, n° inv. 65.20.1 ; pierre noire et craie blanche avec touches de peinture blanche sur papier brun clair. Cf. *Visions of Antiquity : neo-classical figure drawings*, R. J. CAMPBELL et V. CARLSON, Los Angeles, Minneapolis, 1993, n° 61, p. 230-231.

¹⁵⁶⁹ Rendons aux Furies leur origine et leur nom grec.

¹⁵⁷⁰ Les deux célèbres statues d'esclaves de Michel-Ange appartenaient à la collection du Maréchal de Richelieu. Elles étaient conservées au Pavillon de Hanovre jusqu'à sa confiscation en 1793. Lafitte a pu les y voir.

¹⁵⁷¹ On retrouve une académie similaire dans le *Guerrier mourant*. Le pied, tout particulièrement, est une sorte de marque de fabrique « lafittienne ».

dans lequel on reconnaît « les trois filles semblables à la nuit » qui l'assaillent, depuis qu'il a commis l'inconcevable, le meurtre de sa mère¹⁵⁷². Lafitte ne suit pas tout à fait les descriptions antiques pour les trois déesses. La plus proche d'Oreste est la plus conforme à la tradition : c'est peut-être Mégère, vieille femme hideuse et décharnée, recouverte de serpents, dont le souffle est empuanti par la haine¹⁵⁷³. Elle fond sur Oreste, poignard brandi, prête à le déchiqueter. Les deux autres portent les ailes traditionnelles, mais elles tiennent à la fois des Harpies, avec le bas du corps de rapace terminé par des griffes acérées, et à la fois de démons cornus sortis du fond de l'enfer, et du répertoire des sculpteurs médiévaux. Elles soutiennent le cadavre de Clytemnestre pour laquelle elles réclament vengeance. Il aura beau supplier : « ô ma mère, je t'en conjure n'excite pas contre moi ces filles sanglantes¹⁵⁷⁴ ». Rien n'y fera, les Erynnies ne lâchent pas leur proie, qui, d'ailleurs, est seule à les voir. C'est en réalité un huis clos entre Oreste et sa conscience : « Ménélas : Quel mal te consume ? / Oreste : La conscience... La conscience qui me reproche mes forfaits¹⁵⁷⁵ ».

En regardant ce dessin, comment ne pas évoquer Füssli et son célèbre *Cauchemar*, peint en 1781, et connu en France par le biais de la gravure¹⁵⁷⁶. Sur le plan de la forme, on remarque des similitudes dans la mise en scène et le décor ; et sur le plan du fond, les deux situations expriment de l'angoisse et de l'insécurité, et les héros, en proie à des forces qui les dépassent, peuvent basculer dans la folie. Dans le catalogue de l'exposition *Vision of the Antiquity neo-classical*, V. Carlson compare ce dessin avec celui de Flaxman, publié en 1795 pour l'illustration des Tragédies d'Eschyle. « [Flaxman] shows the protagonist as a classical figure inspired by [his] study of antiquities, as does his later drawing of the same subject (1809). Flaxman's works lack the pathos of Lafitte's tormented hero¹⁵⁷⁷ ». La théâtralité de ce dessin en fait une illustration de ce que Robert Rosenblum appelle « *neoclassical horrific* », dans lequel il perçoit des impulsions romantiques¹⁵⁷⁸. Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si dix-sept ans après ce dessin, à l'atmosphère si étrange et fantasmagorique, Lafitte illustre une série de romans gothiques anglais.

¹⁵⁷²EURIPIDE, *Oreste*, ligne 408.

¹⁵⁷³ Quelques années plus tard, Lafitte réutilisera une figure assez semblable pour la gravure *Les Formes acerbes*, qui stigmatise les excès de la Terreur.

¹⁵⁷⁴EURIPIDE, *Oreste*, ligne 255.

¹⁵⁷⁵*ibid.*, lignes 395 et 396.

¹⁵⁷⁶ Lafitte a réalisé un autre dessin d'après Füssli, *les Quatre âges* (Musée d'Orléans), qui s'inspire des *Trois Sorcières de Macbeth*. Le style est bien différent, plus « rugueux », plus simple, avec bien moins d'effet. Il n'est pas impossible qu'il ait été destiné à être gravé, mais nous n'avons pas trouvé la trace d'une telle estampe. Il n'est pas daté, mais il a été dessiné avant 1803, date où il fait partie de la vente d'un collectionneur.

¹⁵⁷⁷*Visions of Antiquity, op. cit.*, p. 231.

¹⁵⁷⁸ Robert ROSENBLUM, *Transformation in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Presse, 1969.

A-t-on remarqué ce dessin en son temps ? En tous cas, lorsque Landon passe en revue les artistes de Paris, avec leurs œuvres principales en 1803 — principalement celles exposées aux Salons —, il cite pour Lafitte *Le Départ de Régulus* et le *Gladiateur mourant*, mais aussi *Le Songe d'Oreste*, qui semble bien correspondre à notre sujet, et probablement à notre dessin.

5.4 - Achille pleurant sur le corps de Patrocle¹⁵⁷⁹ (1790)

Cette fois-ci, Lafitte traite un sujet inspiré par *L'Iliade*, peut-être un de ceux les plus connus et les plus représentés par les artistes. Il avait été donné pour le prix en 1769, sous le titre « Achille dépose le cadavre d'Hector aux pieds de celui de Patrocle », titre qui conviendrait mieux au dessin de Lafitte, car c'est exactement ce qu'il représente.

Rappelons brièvement l'histoire. Fâché avec Agamemnon à cause du partage des récompenses, l'orgueilleux Achille se tient à l'écart des combats, alors qu'ils tournent au désavantage des Achéens. Patrocle, l'ami fidèle, lui en fait reproche mais Achille, s'il ne change pas d'avis, lui permet d'aller combattre avec ses armes. Le Troyen Hector croit reconnaître Achille, le provoque et ... tue Patrocle. Il n'en faut pas moins pour qu'Achille, fou de douleur, reprenne le combat et venge son ami. La dépouille d'Hector figurera au pied de son bûcher, au milieu des sacrifices très nombreux qui vont l'accompagner au royaume des morts. David qui représente le sujet en 1778, choisit ce point de vue ; ce n'était pas le cas des concurrents du prix en 1769, qui avaient opté pour une représentation de Patrocle sur un lit de parade à l'entrée de sa tente.

C'est le parti qu'adopte Lafitte, mais il place le corps de son ami plus sobrement et plus simplement sur une couche basse assez ordinaire. La partie gauche du dessin représente donc la tente, l'occasion de montrer draperies, franges et effets de tentures. Un grand candélabre éclabousse la scène de lumière, et particulièrement le corps blafard de Patrocle. Il fait presque aussi clair que dans la partie droite, ouverte sur le camp, et l'armée qui se presse autour de la tente. L'élément important à cet endroit du dessin, c'est le char, dont on devine à la position de l'encolure du cheval et au mouvement de la crinière, qu'il vient tout juste de s'arrêter. Achille, encore en tenue de combat, a dû en sauter prestement, pour faire offrande à son ami du corps désarticulé d'Hector, toujours accroché à l'arrière du char. Il a le visage marqué par la douleur. Lafitte suit le texte d'Homère à la lettre : « Achille se distingue sur tous les autres par les marques de son affliction, et mettant ses mains homicides sur l'estomac

¹⁵⁷⁹ Pontoise, Musée Tavet-Delacour, n° inv. D. 1979.7. Pierre noire, plume, encre noire, rehauts de blanc ; 32,8 cm x 54,8 cm. Cf. Annexe 1, figure 10.

de son ami, s'écrit : " Réjouis-toi, mon cher Patrocle, [...] car tu vois que j'exécute tout ce que je t'ai promis : je vais donner aux chiens et aux vautours Hector que j'ai traîné sur ce rivage [...]". En finissant ces mots, il [...] jette [le corps d'Hector] sur le sable aux pieds du lit de Patrocle¹⁵⁸⁰ ».

Nous sentons une certaine réflexion dans la construction du dessin. Lafitte ne se contente pas de transcrire visuellement un texte littéraire, il l'interprète, de façon symbolique, et particulièrement suggestive. La composition du dessin est savamment pensée : les deux corps sont pratiquement parallèles, dans des positions pas si éloignées, malgré quelques différences, notamment au niveau des bras. Patrocle a les siens le long du corps, et ceux d'Hector sont en arrière, encore dans la position où il a été traîné. Les deux têtes sont révulsées de la même façon, et surtout l'expression sur les visages est identique : même bouche entrouverte, même signes de souffrance, même masque sinistre. C'est comme si les deux combattants, réunis dans la mort, devenaient non pas égaux, mais équivalents.

Un intrigant vieillard est assis près du lit de Patrocle. Un tel personnage n'apparaît pas sur les tableaux des logistes de 1769. Qui est-il ? Très digne, il est à la fois présent physiquement sur les lieux, mais absent de l'action. Son regard se perd au-delà du dessin ; si la scène le concerne, c'est à un autre niveau, qu'exprime son air méditatif. Nous croyons y voir Nestor, qui n'apparaît pas à ce moment du texte, mais qui a eu un rôle à jouer dans le déclenchement du drame. Il faut remonter jusqu'au livre XI pour comprendre : « NESTOR exhorte [Patrocle] de persuader à ACHILLE d'aller combattre à la tête des Grecs, et si ACHILLE le refuse, il le presse de prendre lui-même les armes de ce héros et de combattre en sa place¹⁵⁸¹ ». Ainsi a-t-il une grande part de responsabilité dans le drame qui s'en est suivi. La présence de ce vieillard pensif traduit une connaissance assez fine de l'œuvre d'Homère¹⁵⁸².

Sur le plan de l'exécution, ce dessin est tout aussi expressif que les précédents. Des jeux d'ombre et de lumière font ressortir les principaux détails. Il y a des contrastes marqués, entre tristesse contenue des soldats et désespoir d'Achille, calme et réflexion de Nestor et fougue instinctive des chevaux prêts à l'action. Ils permettent d'équilibrer et de rendre supportable une scène paroxystique, que l'effet dramatique du corps martyrisé d'Hector particulièrement réussi traduit parfaitement.

¹⁵⁸⁰L'Illiade d'Homère, traduites en français avec des remarques par M^{de} Dacier, Leide, chez J. de Wetstein et fils, 1771, tome 3, livre XXIII, p. 230-231.

¹⁵⁸¹Ibid., tome 2, Argument du onzième livre, p. 102.

¹⁵⁸² Nous avons souvent remarqué cette connaissance des textes que Lafitte manifestait lorsqu'il illustrait des œuvres. Cf. Deuxième partie, chapitre 2 : *Les dessins d'illustration*.

Il existe encore d'autres dessins de cette catégorie et même, disons-le, de cette qualité, réalisés dans ces premières années. Nous en avons présenté plusieurs dans les chapitres précédents : *la Cène*, *Le Reniement de Saint Pierre* ou encore *La Leçon d'anatomie*. Nous aurions pu en citer d'autres, tel ce très poussinesque paysage historique de 1787¹⁵⁸³, avec berger, et nageurs s'ébattant dans le fleuve baignant une ville antique ; ou cette *Clairière dans un sous-bois*¹⁵⁸⁴, dans laquelle nous croyons voir un dessin du catalogue de Lafitte, *Vue d'une partie d'eau dans l'intérieur d'un grand bois*¹⁵⁸⁵ ; ou encore ce dessin conservé à l'ENSBA, sous le titre forgé de *Deux sénateurs romains*, que nous proposons d'identifier avec *Caracalla et Sévère. Sujet tiré de l'histoire des Empereurs*, exposé au Salon de 1795¹⁵⁸⁶. On retrouve ce dernier dessin encadré faisant partie d'un lot de sept, « d'une admirable exécution » ; ils sont dispersés au cours d'une vente en avril 1803, en même temps qu'un « porte-feuille de 29 feuilles de dessins par le même artiste¹⁵⁸⁷ ». Que notre supposition soit vraie ou fausse, il n'en reste pas moins vrai qu'il y a des amateurs du travail de Lafitte, et qu'il pouvait viser une clientèle de collectionneurs, voire d'éventuels protecteurs et mécènes.

Soit hasard des conservations, soit réelle disparition, on ne trouve plus après son retour d'Italie de ces superbes dessins sur des sujets mythologiques ou antiques. A ce moment-là pourtant, la carrière de peintre d'histoire est encore une évidence pour lui, et nous pensons que les différentes esquisses de la *Fusillade du Champ de Mars* ou le dessin inachevé du *Vengeur*, étaient des études pour de futurs tableaux. Place est faite maintenant aux événements contemporains, comme l'atteste son catalogue ; plusieurs dessins datant de 1793 à 1799 célèbrent *La Tyrannie vaincue*, *La Liberté triomphante*, ou *Le temps ramenant la jeunesse à l'étude des Beaux-arts*¹⁵⁸⁸. C'est durant cette période qu'il prend l'habitude de représenter les allégories qui feront sa réputation — ou son discrédit. La dernière chance de réaliser un grand tableau d'histoire sur un sujet antique était celui montrant Périclès, pour le rideau de scène de l'Odéon, mais nous n'en connaissons que peu de choses. Nécessité fait force de loi, la finalité du dessin se modifie, et il se met à dessiner pour des gravures, et si le

¹⁵⁸³ *Paysage antique* ; crayon noir ; 18,5 cm x 26,5 cm ; signe et daté « Lafitte 1787 ». On pourrait lui reprocher quelques maladresses dans le dessin de la ville. Collection particulière. Cf. Annexe 1, figure 5.

¹⁵⁸⁴ *Une clairière dans un sous-bois* ; pierre noire et rehauts blancs ; 27 cm x 44 cm ; daté et signé en bas à gauche « Lafitte 1790 ». Aguttes, *Tableaux anciens, mobilier et objets d'art*, 31 mai 2013, n° 74.

¹⁵⁸⁵ CAT n° 133 ; crayons noir et blanc sur papier bleu ; signé en bas à gauche, « Lafitte 1790 ». Il s'agit vraisemblablement du *Paysage* exposé au Salon de 1791 sous le numéro 499.

¹⁵⁸⁶ ENSBA, PM 2454 ; pierre noire ; 19,7 cm x 14,2 cm.

¹⁵⁸⁷ *Collection précieuse de dessins ... Le tout recueilli par un artiste étranger avec autant de connaissance que de goût* [Collection De Busscher, de Bruxelles], Paris, 1803, n° 260.

¹⁵⁸⁸ CAT n° 114 à 117.

trait ferme, précis, voire percutant, existe toujours, il n'y a plus la poésie, la saveur de ces premiers dessins, et on pourrait même déplorer parfois une certaine sécheresse.

II - Décors publics et privés

Certains aspects des arts en général et de la peinture en particulier ont prioritairement retenu l'attention de la plupart des études. On a beaucoup observé la vie et la création artistiques sous un angle public : les concours, les récompenses, les commandes officielles, les rapports avec le politique, les discours militants des artistes, et aussi les Salons et la réception par le public des œuvres. Mais il est un domaine moins connu et plus discret, et qui pourtant est source d'une activité intense, le décor intérieur des demeures fastueuses que s'offre sous le Directoire la classe émergente, enrichie par le commerce des fournitures aux armées et la spéculation sur les biens nationaux. « Ces parvenus, conscients de l'aura d'un luxe ostentatoire, surent fort bien s'arroger le concours des artistes pour décorer leurs hôtels particuliers, qui devinrent de petites cours, des lieux d'influence, dont le décor ne fut pas laissé au hasard¹⁵⁸⁹ ». Ils investissent le quartier de la Chaussée d'Antin, occupé dans les dernières années de l'Ancien régime par des financiers et des comédiennes, et déjà réputé à la veille de la Révolution pour son luxe tapageur et ostentatoire, vilipendé par Louis-Sébastien Mercier¹⁵⁹⁰, même s'il reconnaît qu'on y construit de « jolies maisons¹⁵⁹¹ ». Une des plus célèbres habitantes de ce quartier est bien sûr Joséphine de Beauharnais, demeurant rue Chantereine, devenue rue de la Victoire en décembre 1797, après le retour de Bonaparte d'Italie¹⁵⁹². En s'installant dans ce quartier le plus prisé de Paris dans les années quatre-vingt, les enrichis du Directoire qui constituent la société consulaire, apportent leur contribution à cette légitimation que le jeune général recherche tout au long de l'établissement de son pouvoir autocratique. En même temps, cette nouvelle aristocratie se démarque géographiquement et symboliquement du très traditionnel faubourg Saint Germain.

La continuité dans l'occupation de l'espace géographique s'observe aussi dans le style et l'iconographie des décors. « La Révolution du goût » dans ce domaine n'a pas eu lieu¹⁵⁹³.

¹⁵⁸⁹ Anne LAFONT, « A la recherche d'une iconographie "incroyables" et "merveilleuse" : les panneaux décoratifs sous le Directoire », *AHRF*, 340|avril-juin 2005, p. 5. La formule n'est cependant pas nouvelle, les privilégiés de l'Ancien Régime ont toujours su user des talents des artistes de renom pour orner leur palais.

¹⁵⁹⁰ « Les capitalistes habitent de préférence ce quartier opulent, d'où n'approche jamais la misère, qui se réfugie ailleurs. Qu'est-ce qu'un capitaliste, me dira-t-on ? [...] c'est un homme qu'escortent cinq ou six millions, et qui frappe dans les affaires avec cette massue irrésistible ». Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Tome IX, chap. 751, « Rue Vivienne », édition de 1990, Paris, Robert Laffont, p. 291.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, Tome I, chap. 88, « On bâtit de tous côtés », p. 75. Madame de Montesson, Madame de Thélusson, ou encore Necker y occupèrent des « folies » édifiées par des architectes réputés.

¹⁵⁹² Voir le catalogue de l'exposition *Joséphine et Napoléon : l'hôtel de la rue de la Victoire*, Musée national des châteaux de Malmaison et Boispréau, Paris, RMN, 2013.

¹⁵⁹³ Anne LAFONT, *op. cit.*, p. 6.

Les peintres de la toute fin du XVIII^e siècle s'inspirent toujours de modèles italiens de la Renaissance, de fresques antiques, abondamment documentées grâce aux ouvrages consacrés aux fouilles archéologiques, mais aussi des précurseurs de la peinture néo-classique, comme Joseph-Marie Vien, le maître de David. Les panneaux que celui-ci réalisa au début des années soixante-dix pour Madame du Barry préfigurent ceux peints par Charles Meynier pour Boyer-Fonfrède, banquier de Toulouse¹⁵⁹⁴. Avant ou après 1789, « la figure féminine s'avère le motif type de la décoration intérieure, quel que soit l'habillement conceptuel qui, lui, est tributaire de l'esprit du temps¹⁵⁹⁵ ». Avec ses représentations des Muses, Meynier, « actualise un modèle standard, celui de la figure féminine impersonnelle¹⁵⁹⁶ ». Elle se prête à toutes sortes de personnifications : Muses, mais aussi saisons, heures du jour, vertus, etc. Sur le plan iconographique, elle permet la réalisation de cycles, adaptables à chaque cas de décor. Car les panneaux décoratifs constituent toujours un tout homogène, et chaque tableau s'adapte à une destination précise ; il y a une unité d'ensemble, sur un thème ou en fonction de la pièce concernée ; on décline ce thème aussi dans les objets, meubles, tapis, tapisseries, etc. Cette modulation facile et adaptable n'a pas échappé aux décorateurs, depuis la Renaissance jusqu'à Prud'hon, lorsqu'il s'occupe de la décoration de l'hôtel Lannoy, entre 1798 et 1801, avec le cycle des Saisons par exemple¹⁵⁹⁷. Le même thème est repris par Girodet, à peu près à la même époque, à la demande de Percier et Fontaine, pour le palais du roi d'Espagne à Aranjuez. « Le sujet a été traité de manière neuve par M. Girodet. Chaque saison est représentée par une figure allégorique dans le genre d'effet simple des peintures antiques d'Herculanum », écrit Landon dans le *Salon de 1808*¹⁵⁹⁸. Lafitte a lui-aussi cédé au genre, en

¹⁵⁹⁴ Deux des quatre tableaux de Vien sont au musée du Louvre : *Jeunes grecques parant de fleurs l'Amour endormi* et *Amant couronnant sa maîtresse*. Cinq Muses de Meynier sont conservées au Cleveland Museum of Art : Polymnie, Erato, Calliope, Uranie avec Apollon, et Clio. Sur la galerie de Boyer-Fonfrède, voir Isabelle MAYER-MICHALON, *Charles Meynier, 1763-1832*, Paris, Arthéna, p. 30-38.

¹⁵⁹⁵ Anne LAFONT, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁹⁶ *Id.*

¹⁵⁹⁷ Voir Sylvain LAVESSIERE, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, Paris, Grand Palais, 1997, chapitre VI « Décorations », p. 137-155. *Pierre Paul Prud'hon au musée Condé de Chantilly*, éditions Faton, domaine de Chantilly, 2016.

¹⁵⁹⁸ Il donne le trait gravé de ces œuvres qui n'ont pas été montrées au Salon, et que le public ne connaît pas. *Salon de 1808*, Planches 10, 11, 12, 13, p. 43-46. Il ajoute que le peintre « ferait une chose agréable aux amateurs en reproduisant ces quatre tableaux perdus pour la France, mais dont il a conservé les esquisses peintes et les études ». Girodet l'a entendu, car il reprend le même thème avec quelques variantes pour la chambre de l'Impératrice au château de Compiègne ; il les peint dans l'urgence en 1814, en même temps que l'on s'occupe de la remise en état du château abîmé par les attaques des Prussiens. Landon se trompe en pensant que ces œuvres n'étaient pas connues ; certes, elles n'étaient jamais exposées au Salon, mais les lieux privés auxquels elles étaient destinées, « se transformaient occasionnellement ou chroniquement en salles de réception. [...] Dans ce jeu de l'intimité feinte, Juliette Récamier fut fort habile, car elle proposait systématiquement aux invités nouvellement venus [...] de visiter sa chambre décorée sous le signe de Psyché par Berthault et Percier ». Anne LAFONT, *op. cit.*, p. 8. De nombreux visiteurs ont laissé des descriptifs, tel Johan Friedrich REICHARDT, *Un hiver à Paris sous le Consulat*, Paris, Tallandier, 2003, p. 132-134.

représentant les quatre parties du jour ; il reste dans sa collection les esquisses de quatre tableaux peints pour la décoration d'un appartement, mais nous ne savons à qui elles étaient destinées, ni même si elles ont été réalisées¹⁵⁹⁹. La décoration fait usage d'une autre tradition, celle du grand nu féminin issu de la fable antique, et si joliment mis en scène par Botticelli dans les panneaux des Offices, *La naissance de Vénus* et *Le Printemps*. Le cadre privé permettait ces sujets mythologiques inspirés par les thèmes anacréontiques, qui n'auraient pas fait recette dans le domaine public, envahi par les représentations d'actualités et les faits politiques et militaires¹⁶⁰⁰. A la demande de Percier et Fontaine, Girodet entreprit en 1797 une *Danaé*, pour l'hôtel de Charles Gaudin, voisin de Joséphine, et deux ans plus tard, Gérard représenta *Flore*, peut-être pour le même commanditaire¹⁶⁰¹. D'après tous ces exemples, on constate que les représentants de la nouvelle génération de peintres, déjà célèbres ou en passe de l'être, n'ont pas dédaigné ce type d'ouvrage. Jusqu'à présent, il a été question de tableaux, qui avaient une place privilégiée dans la pièce à décorer, murs, dessus de portes ou de cheminée. Mais on a aussi utilisé une autre technique d'ornementation, bien moins coûteuse, la peinture à fresques, « qu'employaient de préférence les Raphaël et les Michel-Ange¹⁶⁰² ». On l'utilise à la manière antique sous forme de frises figuratives ou purement ornementales, directement inspirées des modèles anciens, comme les *Noces aldobrandines*, datant de l'époque d'Auguste¹⁶⁰³. A cette catégorie appartient une fresque anonyme conservée au château de La Malmaison, et provenant de l'hôtel Bonaparte de la rue de la Victoire¹⁶⁰⁴.

Tout est orchestré par des architectes décorateurs, qui se taillent des réputations extraordinaires, comme Louis-Martin Berthault, qui emploie sous l'Empire l'atelier de peinture de Dubois et Redouté sur différents chantiers, comme La Malmaison et

¹⁵⁹⁹ CAT, n° 20.

¹⁶⁰⁰ Gérard s'y essaya en exposant en 1798 *Psyché et l'Amour* ; il ne trouva de succès qu'auprès des artistes et des critiques. Aucun acheteur ne se manifesta.

¹⁶⁰¹ Voir Anne LAFONT, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁰² *La Décade*, 20 frimaire an VIII (11 décembre 1799), « Projet d'embellissement à faire dans l'Hôtel national des Invalides », p. 495. L'auteur, qui signe A. D., pense qu'« il est temps de naturaliser en France ce genre de peinture ».

¹⁶⁰³ Cette fresque découverte à Rome au début du XVII^e siècle était très connue. Poussin l'avait copiée, et elle figure dans l'ouvrage de Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et racontées en figures*, Paris, 1719, tome III, 2^e partie, chapitre IX, livre I, planche CXXIX, p. 220. Le dessin d'un éventail du musée Galliera, daté vers 1790, s'en inspire directement.

¹⁶⁰⁴ La fresque fut déplacée lors de la démolition de l'hôtel sous le Second Empire. On la retrouve chez le Prince Bonaparte, acquise peut-être sur le marché de l'art dans les années 1892-1894. La princesse Marie Bonaparte en a fait don au musée de La Malmaison, où elle est remontée depuis 1961. Voir sur le sujet des pérégrinations de la fresque l'article très complet d'Alain POUGETOUX, « Voyages et métamorphoses d'une frise », *Joséphine et Napoléon, l'hôtel de la rue de la Victoire*, *op. cit.*, p. 62-65 et 68-71. Nous reviendrons sur cet objet, dont les récentes analyses physico-chimiques montrent qu'il s'agit d'une copie réalisée au moment de la démolition de l'hôtel. Cf. Béatrice SZEPERTYSKI, « Analyses physico-chimiques des peintures murales », *ibid.*, p. 66.

Compiègne¹⁶⁰⁵. Mais aucun n'égale la renommée de Charles Percier et Pierre Fontaine, la paire d'architecte la plus célèbre, qui incarnent le goût néoclassique, et sont les chantres du style empire. Eux-aussi se firent connaître sous le Directoire en travaillant pour des financiers, qui les introduisirent certainement auprès du couple Bonaparte. Ils ont d'ailleurs publié les dessins de leurs réalisations, non pas pour « offrir des modèles à imiter », disent-ils, mais pour contribuer « à répandre et à maintenir [...] les principes du goût » puisés dans l'antiquité ; ils les croient « liés aux lois générales du vrai, du simple, du beau, qui devraient régir éternellement toutes les productions du règne de l'imitation¹⁶⁰⁶ ». Les architectes collaborent avec des "artistes peintres", auteurs des modèles, mais aussi avec des "peintres décorateurs", exécutant les motifs inventés par un autre. Dans l'*Almanach du commerce de Paris*, on trouve la trace des seconds, plus que des premiers. Bien peu en effet de ces peintres d'histoire, déjà célèbres ou en passe de l'être, ont accolé à leur nom la mention « décors » ; cette activité ne fut qu'une opportunité temporaire dans une période où le travail se faisait plus rare. L'*Almanach* ne donne dans les deux premières années qu'une rubrique « peintres (artistes) », que nous appellerons par commodité la catégorie 1 ; aucun ne déclare faire de décors. En 1799, apparaît la catégorie « peintres en bâtiment et voitures » (catégorie 2), en même temps que les premiers noms « d'artistes peintres en décor ». Jusqu'en 1806-1807, on trouve principalement les peintres « en décor » ou « en ornement » classés parmi la catégorie 1. Comme on retrouvera beaucoup d'entre eux plus tard dans la catégorie 2, on peut penser qu'ils étaient surtout des "peintres décorateurs". Les barrières sont poreuses : tels peintres, comme Redouté et Dubois, cités précédemment, apparaissent tantôt dans la catégorie 1, tantôt dans la catégorie 2, tantôt dans les deux en même temps. Le terme de "peintre en décor" recouvrait plusieurs réalités, depuis le simple artisan, préparant les fonds ou réalisant des décors ordinaires, comme les imitations de marbres par exemple, jusqu'au peintre décorateur, qui a reçu sans doute une formation artistique, au moins pratique, et qui peut se réclamer de la classe des peintres. A partir de 1808, la tendance s'inverse : on voit de moins en moins la

¹⁶⁰⁵ Louis-Martin Berthault (1770-1823) connaît un premier succès fulgurant en 1798, en décorant l'ancien hôtel Necker, rue du Mont-Blanc pour les Récamier ; il devient l'architecte à la mode dans la société du Directoire et du Consulat. En 1805, il est nommé architecte de la Malmaison, et conserve la confiance de Joséphine jusqu'à sa mort. Elle l'impose également pour les réaménagements du château de Compiègne entre 1808 et 1811. Quant à Dubois et à Redouté, ils appartiennent à des dynasties d'artistes. Antoine-Ferdinand Redouté (1756-1809) travaille déjà en 1801 avec Louis-Jacques Dubois (1768-1843). On les trouve à La Malmaison en 1805, avant même l'arrivée de Berthault. Voir Jean-Denys DEVAUGES, « Louis-Martin Berthault, architecte, décorateur, paysagiste », *1810. La politique de l'amour : Napoléon I^{er} et Marie-Louise à Compiègne*, Paris, RMN, 2010, p. 48-51 ; et dans le même catalogue, Bernard CHEVALLIER, « Le décor peint : Dubois et Redouté », p. 52-57.

¹⁶⁰⁶ *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, A Paris, chez les auteurs, au Louvre, P. Didot l'aîné imprimeur, 1812, p. 1-2.*

spécialité accolée aux noms de la catégorie 1, tandis que la catégorie 2 se dédouble parfois pour créer une liste séparée de « peintres en bâtiments et décors ». Après l'Empire, la situation est plus claire : d'un côté les artistes, qui finiront bientôt par ne plus préciser leur spécialité, et de l'autre, des ateliers ou des entreprises de décoration, peinture et même parfois papiers peints¹⁶⁰⁷.

Lafitte est un des très rares peintres d'histoire à s'afficher « peintre en décor » : il apparaît avec cette spécialité dans l'*Almanach* à partir de l'an IX (1800-1801). Il vient de participer à une entreprise prestigieuse sous la direction de Percier et Fontaine, l'aménagement du château de La Malmaison, en peignant des panneaux décoratifs, d'après des modèles de Percier. Même si son nom s'efface derrière ceux des architectes, et ceux de ses condisciples plus chanceux à qui on demande des tableaux, Girodet et Gérard, on peut compter sur lui pour se servir de cette participation comme publicité.

1 - La Malmaison, un début ?

1.1- « Des petites dispositions » conduites comme une campagne militaire

Dès le retour d'Italie en décembre 1797, Bonaparte songe à s'offrir "une campagne" proche de Paris. Par l'intermédiaire d'Isabey, la propriétaire du domaine prend contact avec Joséphine, et il est probable qu'il s'est rendu sur place entre janvier et avril 1798. Il fait une proposition, mais l'affaire ne se conclut pas. C'est compter sans Joséphine qui tient à cette propriété, et en fait l'acquisition en avril 1799, pendant que son général de mari guerroye en Egypte¹⁶⁰⁸. A la fin de l'année, Percier et Fontaine, pressentis pour réaliser les aménagements, visitent les lieux avec le peintre David : ils jugent que « la maison est affreuse, ainsi que tous les bâtiments qui en dépendent¹⁶⁰⁹ ». Ils font connaissance le 31 décembre avec le tout nouveau Premier Consul, qui les entretient presque exclusivement de ses projets d'embellissement de Paris et surtout des Invalides ; il les charge d'ailleurs en janvier 1800 de

¹⁶⁰⁷ En matière de décoration intérieure, le papier peint, apparu à la fin du XVIII^e siècle, a fini par remplacer assez rapidement la peinture. Moins coûteuse, plus rapide, elle peut se suffire d'une main d'œuvre moins experte. Certains peintres ont fourni des modèles, dont Fragonard ou encore une fois Lafitte.

¹⁶⁰⁸ Voir la thèse de Bernard CHEVALLIER, *Malmaison, le domaine des origines à 1904*, sous la direction d'Antoine Schnapper, Université de Paris IV, 1987. Le peintre Isabey donnait des cours de dessin à Hortense à la pension de Madame Campan. D'après Fontaine, il sert à nouveau d'intermédiaire après le 18 brumaire pour prévenir Percier que Madame Bonaparte souhaite l'entretenir de ses projets concernant Malmaison, et lui en confier les plans. Pierre François Léonard FONTAINE, *Journal, 1799-1853*, Paris, Ecole nationales supérieures des Beaux-Arts, 1987, tome 2, *Mia vita*, p. 1333.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, tome 1, 9 frimaire an VIII (29 novembre 1799), p. 7.

s'occuper de ce chantier prioritaire. Madame Bonaparte, quant à elle, est satisfaite des propositions pour la Malmaison : on prévoit la reconstruction pure et simple du bâtiment¹⁶¹⁰. Pour l'heure, elle leur demande « de faire [...] différentes petites dispositions nécessaires à l'habitation du Premier Consul qui paraît disposé à venir y prendre l'air tous les dix jours¹⁶¹¹ ».

Tous les travaux sont donc menés tambour battant, comme une campagne militaire, chaque chantier devant être réalisé entre deux visites du maître des lieux. Le *Journal* de Fontaine est une source précieuse, qui permet d'en suivre la progression. L'état de délabrement des planchers nécessite l'ajout de poteaux de soutènement dans le vestibule, réalisé en février ; le pavillon nord, le plus endommagé, est transformé en petite galerie et décoré en dix jours en mars, par Jacob, ébéniste, et Moench¹⁶¹², peintre décorateur, le seul cité par Fontaine pour cette campagne de travaux. « Le premier Consul qui, dit-on, n'est pas facile à contenter, en a paru satisfait¹⁶¹³ ». Il ordonne alors plusieurs aménagements, dont l'agrandissement de la salle à manger. Ces dispositions diverses sonnent le glas du projet d'« une habitation digne du grand homme que nous servons. Il nous faut rétablir et rendre commode une mauvaise maison qui tombe en ruine et qui n'avait été bâtie que pour un personnage très ordinaire¹⁶¹⁴ ». Sur le plan professionnel et personnel, elles mettent fin aussi à leurs espérances : « c'est à regret que nous voyons échapper une occasion de nous faire honneur¹⁶¹⁵ ». Début mai, on commence les travaux de la salle à manger ; il faut rétablir en entier le plafond, bien trop délabré. C'est presque terminé début juillet, et le général est satisfait des changements. Il donne l'ordre de nouveaux travaux, dont l'installation d'une salle du Conseil, et d'une bibliothèque dans le pavillon d'angle du côté du midi¹⁶¹⁶. On y travaille tout l'été, et le 27 septembre 1800, « les peintres de décorations ont achevé d'orner les plafonds de la bibliothèque et de peindre la frise au pourtour de la chambre du Premier Consul¹⁶¹⁷ ». Les travaux se poursuivaient encore en janvier 1801, lorsque Fontaine et Percier

¹⁶¹⁰ Le projet est exposé dans leur ouvrage *Résidences de souverains. Parallèles entre plusieurs résidences de souverains de France, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*, Paris, chez les auteurs, 1833, p. 5-7.

¹⁶¹¹ Pierre-François-Léonard FONTAINE, *op. cit.*, 10 pluviôse an VIII (30 janvier 1800), p. 10.

¹⁶¹² Simon-Frédéric Moench (1746-1837). Né à Stuttgart, il fut élève et lauréat de l'Académie de cette ville, avant d'être à Paris celui de Doyen. Il s'est exercé d'abord au genre historique, puis à la décoration des maisons particulières, de salles de spectacles et de palais. « Il a orné beaucoup de beaux hôtels d'après les compositions de Percier et Fontaine ». Frédéric de CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, Imprimerie royale, 1841, p. 569-570. Il s'associa ses deux fils, Charles et Auguste.

¹⁶¹³ Pierre-François-Léonard FONTAINE, *op. cit.*, 1^{er} germinal an VIII (22 mars 1800), p. 11.

¹⁶¹⁴ *Id.*

¹⁶¹⁵ *Id.*

¹⁶¹⁶ *Ibid.*, 20 messidor an VIII (9 juillet 1800), p. 13.

¹⁶¹⁷ *Ibid.*, 5 vendémiaire an IX (27 septembre 1800), p. 14.

entrent « en possession de la place d'architectes du gouvernement¹⁶¹⁸ ». L'occupation ne va pas leur manquer pour les palais officiels, et il est bien moins question de La Malmaison à partir de ce moment-là.

Fontaine avait laissé transparaître dans son journal au 19 août ses craintes de se voir reprocher un jour « des torts qu'[ils ne peuvent] éviter » : « [Le Premier Consul] approuve nos embellissements et malgré l'inconvenance des réparations, des changements et des dépenses que nous faisons dans les mauvais bâtiments de Malmaison, il continue à donner des ordres pour la mise en état de cette habitation. Nous dépensons beaucoup d'argent sans honneur, et presque sans fruit¹⁶¹⁹ ». Il voyait juste, car le premier compte-rendu des travaux, le 27 mai 1801, fait état d'un montant de dépenses de plus de 600 000 francs, et d'après lui, « cette mauvaise maison » engloutira le double. Devant l'énormité de la somme, Bonaparte, furieux, demande des explications à un Fontaine, bien embarrassé. Pour sa défense, celui-ci explique qu'il avait prévenu avant de commencer, et que « d'après cela, [il] devait obéir¹⁶²⁰ ». Bonaparte a en effet imposé ses vues et ses goûts aux deux architectes, et « La Malmaison consulaire est donc bien le reflet fidèle des volontés de son propriétaire¹⁶²¹ » ; il y fait d'ailleurs de fréquents séjours jusqu'en 1802.

1.2 – Le rôle de Lafitte

Malheureusement, ces comptes ne sont pas conservés. Ils auraient été utiles pour connaître les noms des différents intervenants sur le chantier. Fontaine en cite peu, et celui de Louis Lafitte n'en fait pas partie. Mais nous connaissons sa participation grâce à quelques sources. La plus ancienne est une note circonstanciée sur un papier à en-tête du ministère de l'Intérieur, que nous datons d'après le contexte de mai ou juin 1801, donc peu de temps après la réalisation des peintures. Son auteur « remet sous les yeux du Chef de la Division » une pétition adressée par Lafitte au ministre Chaptal, pour demander une fois de plus un atelier¹⁶²². Pour justifier les prétentions de l'artiste, il rappelle « qu'il a été chargé de faire les

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, 1^{er} pluviôse an IX (21 janvier 1801), p. 20.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, 1^{er} fructidor an VIII (19 août 1800), p. 13. Fontaine reviendra plus abondamment sur ces difficultés et les tensions auxquelles ils ont été soumis, à l'occasion de la nomination de l'architecte Lepère « à la direction des ouvrages à faire à Malmaison », en juillet 1802. « Nous lui avons remis les plans, [...] avec d'autant plus de plaisir que depuis assez longtemps nous pressentions l'impossibilité de conserver davantage une place aussi difficile à tenir ». 12 messidor an X (1^{er} juillet 1802).

¹⁶²⁰ *Ibid.*, 7 prairial an IX (27 mai 1801), p. 27. Le lendemain, Bonaparte annule la commande d'une tente prévue pour abriter une fête avec un grand repas. Il faut remiser ce qui est déjà construit, « les pièces essentielles de la charpente et même toute la carcasse ». Cette tente trouvera son utilité au moment du sacre.

¹⁶²¹ Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶²² Les deux documents se trouvent aux Archives nationales, F¹⁷ 1066, dossier 12.

peintures de la Malmaison chez le Premier Consul ». Aucune précision, même pas sur la qualité du travail, comme si la seule indication "a travaillé pour Bonaparte" suffisait comme sésame. En 1807, les *Affiches, annonces et avis divers* complètent l'information, en écrivant « que cet artiste a déjà décoré avec beaucoup de goût une partie des appartements de la Malmaison¹⁶²³ ». Vu la rapidité d'exécution des travaux, il est évident qu'il a fallu faire appel à plusieurs peintres décorateurs. Ces deux témoignages pourraient laisser supposer que Lafitte est le créateur des motifs, mais le troisième, sous la plume d'Alexandre Lenoir précise les choses : « Charles Percier [...] fit peindre dans la salle à manger des figures allégoriques sur un fond de stuc, par La Fitte¹⁶²⁴ ». Lenoir était un ami très proche de Joséphine, certainement bien informé des différentes avancées des travaux de la Malmaison, auxquels il participa d'ailleurs¹⁶²⁵. On peut supposer qu'en citant Lafitte pour la peinture de la salle à manger, il sait de quoi il parle.

Une « délicieuse salle à manger¹⁶²⁶ ». Fontaine, lui, ne dit pas un mot du décor. Il est plus préoccupé des gros travaux à y réaliser, qu'il énumère avec peut-être une petite pointe d'agacement dans le porte-plume : démolition des petites pièces pour agrandir l'espace, changement de plafond, et encore installation de poêles de chauffage dans la cave. Les travaux commencés le 5 mai 1800, sont presque achevés le 9 juillet, et le Premier Consul « est satisfait de ces changements ». Il a vu et validé la décoration murale peinte à fresque, que la marquise de la Tour du Pin a trouvée « délicieuse ». Elle est l'expression la plus parfaite du style pompéien, dont on avait vu les prémices dans le boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau, réalisé peu de temps avant la Révolution¹⁶²⁷. Mais vers 1800, on recherche plus de rigueur, de vérité archéologique, de simplicité parfois. Les modèles et les créations de Percier, en matière d'objets décoratifs ou de mobilier, s'inspirent plus directement d'originaux antiques. Les sources ne manquaient pas pour les artistes, parfois directes, lorsqu'ils avaient

¹⁶²³ *Affiches, annonces et avis divers*, 9 octobre 1807.

¹⁶²⁴ Alexandre LENOIR, « Malmaison », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandar, 1837, tome XXXVI, p. 465.

¹⁶²⁵ Il contribua à aménager le parc en construisant par exemple « un temple dans le goût antique », et en fournissant de nombreux et volumineux objets en provenance de bâtiments détruits, tels colonnes, statues, bas-reliefs, etc.

¹⁶²⁶ Lucy de la TOUR DU PIN, *Journal d'une femme de cinquante ans (1778-1815)*, Paris, impr. De R. Chapelot, 1914, tome 2, p. 219. Elle a visité la Malmaison peu de temps après Marengo.

¹⁶²⁷ Sur la question de l'influence des découvertes archéologiques Voir l'ouvrage de M. T. CARACCILO, *La seconde vie de Pompéi. Renouveau de l'antique des lumières au Romantisme, 1738-1860*, Montreuil, Gourcuff Granedigo, 2017. « L'auteur énumère les champs d'inspiration que la découverte a suscités, en poésie, dans le roman, au théâtre, en musique, en peinture, auxquels il convient d'ajouter tous les autres arts, de la sculpture à l'architecture, le mobilier, sans oublier la mode ». Compte-rendu par Alix BARBET dans la *Revue des Etudes Anciennes*, tome 119, 2017, n° 2.

séjourné en Italie, parfois livresques, et les "voyages pittoresques" et autres albums de gravure avaient circulé depuis les premières découvertes des sites antiques.

Le décor principal se compose de dix panneaux peints sur une couche de stuc posée sur des carreaux de plâtre de 5 cm d'épaisseur. Lafitte ne les a pas réalisés directement sur le mur, comme c'est la plupart du temps le cas, mais en atelier, vraisemblablement situé sur place ou à proximité immédiate. Ils ont ensuite été insérés dans le mur dans des cavités de 7 cm de profondeur. Huit figures féminines de danseuses décorent les murs de la partie carrée de la salle à manger et de l'hémicycle, et deux trépieds à l'antique enflammés ornent le mur côté vestibule¹⁶²⁸. Ces dix tableaux peints en grisaille sur fond bleu sont encadrés « d'un bandeau marron décoré de vingt-quatre fleurettes à huit pétales et soulignés par un double trait vermillon [...] se détachant sur un fond rosé ; sur ce fond rosé court une guirlande de feuillage de haut en bas, et un entrelacs de petites fleurs sur les côtés¹⁶²⁹ ». Au-dessus de chaque danseuse, on peut voir un vase orné d'un lion, un cratère avec une tête de Bacchus, ou bien une coupe renversée, peints en grisaille également sur le fond rose. « L'hémicycle ne semble pas avoir été touché par les travaux de Berthault¹⁶³⁰ ». En conséquence, cette partie nous donne sans doute un état très proche de celui d'origine. Le mur de stuc rose saumon se prolonge sous les danseuses jusqu'à une plinthe couleur lie de vin. A la base du plafond, entre les chapiteaux des pilastres gris-bleu, qui scandent l'hémicycle, on voit une guirlande blanche sur fond gris ardoise.

Attachons-nous particulièrement à ces danseuses, peintes dans l'esprit des fresques du quatrième style pompéien, caractérisé notamment par un fond uni, sans éléments architecturaux ou paysagers. Elles ont cependant deux différences avec des figures du même genre auxquelles on peut les comparer : la peinture en grisaille, et le fond clair, qui leur donnent la délicatesse et la transparence d'un camée¹⁶³¹. Elles sont les cousines lointaines,

¹⁶²⁸ Les trépieds actuels ne sont pas les originaux. Ils ont été remplacés en 1900 par deux figures féminines dans le même style que les autres, sans doute pour des raisons d'uniformisation. Leur auteur s'était lui-aussi abreuvé aux mêmes sources, et on reconnaît en feuilletant *Les Antiquités*, quelques modèles dont il s'est directement inspiré. On peut voir ces panneaux dans l'ouvrage suivant : *Château de la Malmaison : texte historique et descriptif, orné de 100 planches*, Paris, C. Foulard, 1908-1909, planche 3. La légende erronée de la photo indique « Panneaux de Prud'hon ». L'état original a été rétabli en 1982, d'après une photo ancienne.

¹⁶²⁹ Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 105. A l'origine, ces tableaux mesuraient 1,80 mètre de haut. Seuls les deux de l'hémicycle ont encore cette dimension, les autres ont été réduits à 1,60 mètre par les aménagements de l'architecte Berthault en 1812.

¹⁶³⁰ Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 106. Louis Martin Berthault fut architecte de Malmaison de 1805 à 1814. Parmi ses nombreux travaux, on lui doit particulièrement l'aménagement du parc, de la serre et de la galerie qui abritait les collections de Joséphine.

¹⁶³¹ La comparaison avec des camées était déjà proposée par Sylvain Maréchal, pour expliquer le fond noir et les silhouettes colorées de ces figures pompéiennes : « Les Anciens auraient-ils voulu imiter par-là l'effet des camées, alors fort en usage et déjà recherchés, dans lesquels les figures se détachent en clair, sur un fond obscur ». *Les Antiquités d'Herculanum avec leurs explications en français*, par Sylvain MARECHAL, Paris, David, 1781, tome

mais directes, de ces douze "danseuses d'Herculanum", retrouvées sur les murs d'une même pièce¹⁶³². On dansait dans l'Antiquité grecque et romaine à de nombreuses occasions : publiques, pour les cérémonies religieuses par exemple, ou privées, au cours de fêtes où l'on conviait parents et amis. Les festins de Trimalchion en témoignent largement : « Quatre danseurs s'avancèrent, en musique, et soulevèrent le couvercle », et un peu plus tard, « l'écuyer tranchant [...] adaptant ses gestes à la musique, découpa les viandes¹⁶³³ ». Il nous semble que ces danseuses antiques ont pu décorer une salle de réception servant à un usage similaire ; par analogie, l'emprunt des décorateurs de Malmaison s'explique, et « la connivence de la fonction et du décor¹⁶³⁴ » apparaît clairement. Les deux groupes ne forment pas à proprement parler un ensemble, comme les Muses ou les Grâces, mais ils présentent une unité thématique évoquant la fête, déclinant tour à tour la musique, la danse, et le repas. Les unes évoquent l'ambiance festive qui prévalait aux banquets antiques, les autres accompagneront les agapes modernes.

Voici un rapide descriptif de ces demoiselles. En venant du vestibule, la première figure à droite est musicienne ; elle joue du *tympanum*¹⁶³⁵, sorte de tambour de basque, qui servait à marquer le rythme des danses en toutes occasions, sacrées ou profanes. Cette danseuse est directement inspirée de son équivalent antique¹⁶³⁶. A côté d'elle, une autre musicienne joue d'un instrument omniprésent dans la vie des Grecs, la flûte double qu'ils appelaient *aulos*, et les Romains *tibia*. Elle est fréquemment représentée sur la céramique, qui montre des aulètes accompagnants diverses cérémonies religieuses. « Elle [la céramique] illustre abondamment par ailleurs la présence de l'*aulos* au banquet, que l'instrument soit aux mains d'un personnel spécifique, masculin ou féminins, [...] ou aux mains des convives eux-mêmes¹⁶³⁷ ». D'après la position des jambes, ces deux musiciennes dansent au son de leurs instruments. La troisième figure, la plus proche de l'hémicycle, exécute une danse, élevant au-dessus de sa tête une couronne ou un cercle simple et sans ornement. Son autre main retient sa robe en la tirant vers l'arrière, ce qui occasionne un joli mouvement dans le plissé et un heureux effet, qui dévoile le

III, note de la planche 61, p. 87. Nous trouvons la remarque particulièrement applicable aux danseuses de Lafitte, qui évoquent aussi les porcelaines de Wedgwood, si en vogue au début du XIX^e siècle.

¹⁶³² Elles proviennent en réalité de la villa dite de Cicéron à Pompéï. M. T. CARACCILO, *op. cit.*, p. 50. Elles avaient été découvertes en 1749 près d'un bourg « où l'on croit qu'était située l'ancienne ville de Pompeïa ». Il y avait aussi sept danseuses de cordes. *Les Antiquités d'Herculanum, op. cit.*, tome II, p. 59. Un bien bel ensemble pour une demeure où il semble que l'on aimait à prendre du bon temps !

¹⁶³³ PETRONE, *Le Satiricon*, traduction de Pierre GRIMAL, Paris, Le Livre de Poche, 1969, chap. 36, p. 60-61.

¹⁶³⁴ Anne LAFONT, art. cit., p. 9.

¹⁶³⁵ Instrument composé d'une peau tendue sur un cercle de bois, sur lequel pouvaient être accrochés des petits grelots.

¹⁶³⁶ *Les Antiquités d'Herculanum, op. cit.*, tome II, planche 69 et p. 65-67.

¹⁶³⁷ Emmanuèle CAIRE, « Jouer de l'*aulos* à Athènes était-il politiquement correct ? », *Pallas* [en ligne], 98 | 2015.

corps sous le tissu si léger. Viennent ensuite les deux figures de l'hémicycle, les seules à avoir un lien avec un repas à proprement parler. La première s'apprête à boire dans une corne à tête de bélier, à moins qu'elle ne la tende à un autre convive. Cette corne s'appelait un rhyton ou un kéras, selon qu'elle était percée au bout ou non¹⁶³⁸. La danseuse la tient d'une façon qui fait plutôt penser au deuxième cas. La corne doit être bien pleine, car il lui faut les deux mains pour la tenir. Sa voisine s'inspire de très près d'une des danseuses antiques pour la pose, la couronne de feuillage et les objets qu'elle porte, une aiguière et un plateau. Seule différence, il n'y a pas de figues sur le plat¹⁶³⁹. Sont-elles chargées du service pendant le repas ? Les deux premières figures qui ornent le mur donnant sur le parc ne semblent pas avoir d'autres fonctions que celle de danser, comme c'était déjà le cas pour celle qui leur fait face. L'une tient une couronne de fleurs, variante plus bucolique du simple anneau. Les poses sont variées, les gestes gracieux ; le corps bouge sous le drapé, au rythme des mouvements de danse. Il y avait plusieurs figures de ce type à Herculaneum. Mais, pour le dire comme Sylvain Maréchal, elles sont nues « jusqu'au-dessous de l'endroit où les femmes plaçaient leur ceinture¹⁶⁴⁰ ». La dernière danseuse évoque certainement Cérès, car elle tient une faucille, et une gerbe de blé, et porte une couronne d'épis (n° 8). En tant que déesse des moissons, des produits de la terre, elle fournit aux hommes leur alimentation, et de quoi organiser les banquets. Les deux derniers panneaux, de part et d'autre de l'arcade ouvrant sur le vestibule, représentent le trépied, qui a inspiré un meuble typique du style antiquisant, l'athénienne. On pourrait se demander pourquoi ce motif décoratif au lieu de deux dernières danseuses. Faisons une proposition : la difficulté d'exécution de ce genre de décor est moindre, et dans un contexte "bousculé" par l'impatience consulaire, cela a peut-être permis d'employer plusieurs décorateurs de compétences différentes à la fois.

L'ensemble du décor de la pièce est élégant, gracieux, léger, précieux, dans le style de celui de la Maison dorée à Rome, mais il n'y a guère d'originalité dans le choix de ces figures ; beaucoup d'artistes se sont inspirés de ces modèles antiques. Nous avons cité précédemment les Muses de Meynier ; lui-aussi a feuilleté les *Antiquités d'Herculaneum*, on s'en rend compte en regardant le dessin de Terpsichore, à peu près contemporain des danseuses de Malmaison¹⁶⁴¹. S'il ne peut guère se démarquer sur l'originalité — voire sur le

¹⁶³⁸ On trouve des représentations de cornes à boire des deux types dans les peintures d'Herculaneum. Voir par exemple dans le tome IV des *Antiquités*, les planches 4 et 21. La première semble un kéras, la seconde est un rhyton.

¹⁶³⁹ *Les Antiquités d'Herculaneum, op. cit.*, tome II, planche 73 et p. 69.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, tome IV, p. 11.

¹⁶⁴¹ *Terpsichore, the Muse of the Dance*, dessin, plume et encre noire, lavis gris et brun, avec rehauts de gouache blanche, Edimbourg, National Gallery of Scotland. On reconnaît la pose et le mouvement général de la figure ; Comme pour certaines danseuses de Malmaison, une jambe est dénudée, et le haut du vêtement largement échancré, laisse entrevoir un sein. Il subsiste également une esquisse peinte, mais elle présente de nombreuses

choix — du sujet, Lafitte déploie son talent dans l'exécution des figures. Elles ont quelque chose de très sculpturale, dans le trait, mais aussi dans le choix de la grisaille. Elles sont traitées comme des bas-reliefs, surtout visible sur les visages aux yeux vides, qui ont la plasticité, mais aussi la froideur des statues de marbre. Cette petite réserve mise de côté, ses danseuses ont autant de grâce et de légèreté que leurs ancêtres ; l'absence de paysage accentue l'effet aérien, déjà bien rendu dans les mouvements du corps et des vêtements flottants. Suavité et sensualité sont marquées par les tissus vaporeux, aux nombreux plis qui épousent les courbes du corps, et montrent sans montrer. Le commentaire de l'abbé de Saint Non pourrait s'appliquer aux figures de Lafitte : elles « sont couvertes de draperies si fines et si légères, qu'elles laissent apercevoir les beautés des formes et les finesses des contours, sorte de mérite très précieux à l'art¹⁶⁴² ». Elles se montrent pourtant plus sages, ne dévoilant qu'assez peu leur anatomie. Le placement des corps dans l'espace est différent pour chaque danseuse, tout en courbes et contre-courbes, le bas du corps étant rarement dans l'axe du haut. Ces torsions sont accentuées au point que dans deux cas, le bas du corps est de profil, le buste presque de dos et le visage de trois quart face, revenant dans l'axe initial. Cette allure "spiralee" allonge la silhouette, et donne de l'élan, traduisant bien le rythme endiablé de la danse. Cette impression est encore accentuée par la position des pieds : chacune ne tient que sur un pied, parfois même sur l'extrême pointe. Signalons les deux danseuses tenant une couronne, assez proches dans la tournure, et illustrant bien notre propos : même pose, même allongement de la silhouette, même allure serpentine, même attitude un peu fière, même élégance, qui font de ces figures les panneaux les plus réussis à notre goût. L'ensemble dut être aussi à celui de Joséphine, qui adorait les "antiques". Pendant le séjour de Bonaparte en Italie, le roi de Naples lui en avait offert de remarquables, parmi lesquels « dix tableaux grecs peints sur un enduit de ciment recouvert de stuc, représentant les neuf Muses et Apollon Musagète¹⁶⁴³. Ces silhouettes féminines ont souvent été reprises par Lafitte ; citons par exemple, une gravure de jeune fille dansant avec une couronne de fleurs — Flore ? —, qui a beaucoup de ressemblance avec une des danseuses à la couronne¹⁶⁴⁴.

variantes avec le dessin. *Terpsichore, muse qui préside à la Danse et à la Poésie lyrique*, esquisse peinte, Dijon, musée Magnin. Il est probable que Meynier travaillait à cette muse vers 1800. Quant au tableau, il n'a pas été réalisé. Le projet de décoration de la galerie a dû tourner court, lorsque Boyer Fonfrède a déposé le bilan en juin 1800. Voir Isabelle MAYER-MICHALON, *op. cit.*, P 36, p. 38, et D 42, p. 188.

¹⁶⁴² Jean-Claude Richard de SAINT NON, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, J.-B. Delafosse, 1782, tome second, p. 22. On fabriquait à Tarente, dit-il, une soie spéciale très fine à partir d'un coquillage ; on appelait *tarentinidia*, ce genre de vêtements, « imaginés par la volupté même ».

¹⁶⁴³ Alexandre LENOIR, *op. cit.*, tome XXXVI, p. 465. Ils provenaient du même site. L'ensemble est conservé au musée du Louvre.

¹⁶⁴⁴ BNF, Département des estampes, SNR 3 Lafitte. 21 cm x 26,3 cm (tr. c.) ; La Fitte delinea vit – Alex^{dre} Chaponnier sculpt – Eug^c Varennes direxit. La ressemblance avec la Terpsichore de Meynier est frappante.

Evocation d'un repas festif, sans doute, mais peut-être pourrait-on faire une autre lecture de l'ensemble, au moins lui ajouter un supplément de sens. Le décor de la pièce regorge d'éléments mythologiques se rapportant à Bacchus ; lui-même est représenté sur un cratère à volute, avec son diadème où sont accrochés deux pampres de vigne. Le registre inférieur du vase est orné d'une syrinx ou flûte de Pan, laquelle divinité fait partie du cortège dionysiaque. Ce cratère est placé au-dessus de la danseuse aulète. L'allusion directe à la déesse de la terre protectrice et nourricière est courante : « Bacchus et Cérès sont souvent réunis », explique Millin dans son cours de mythologie, montrant un beau camée du Musée Napoléon¹⁶⁴⁵. Les représentations du thyrses, symbole par excellence de Bacchus, abondent : au-dessus de presque toutes les danseuses, mêlé à différentes sortes de vases, et aussi sur les pilastres de l'hémicycle¹⁶⁴⁶. « Le vase à boire est aussi naturellement et aussi nécessairement aux mains de Dionysos que le bouclier au bras d'Arès¹⁶⁴⁷ ». Nous en voyons plusieurs : des modèles différents de coupes à anse du genre canthare, que tient ordinairement Bacchus, mais il y a aussi la corne à boire, que lève une des danseuses. Dans la famille des récipients toujours représentés dans les mains des suivants ou encore sur le sol, il y a, outre le cratère déjà cité, une amphore ornée d'un lion, et un vase à verser, ressemblant à une aiguière, appelée œnochoé. Sa petite taille pourrait aussi faire penser à un *guttus*, qui servait à verser goutte à goutte du vin ou du lait sur les victimes des sacrifices. Au milieu de l'hémicycle est représenté une sorte de plat avec des poignées, qui semble creux et sculpté, vraisemblablement en métal : sans doute une phiale ou patère, objet rituel qui servait à faire des libations aux dieux. Le plateau dans la main d'une danseuse de l'hémicycle en est peut-être une aussi. Tous ces éléments permettent une interprétation différente de celle d'un banquet ordinaire ; si fête il y a, c'est en l'honneur de Bacchus. Sur les murs de la salle à manger s'avance un cortège de Bacchantes, en train de célébrer leur dieu, à grands renforts de danses et de musique. Elles se dirigent vers le lieu sacré où auront lieu les cérémonies rituelles des libations et sacrifices, en l'occurrence ici concrètement dans l'hémicycle. L'orientation des visages des deux groupes indique d'ailleurs ce point de convergence¹⁶⁴⁸. Ce n'est pas le

¹⁶⁴⁵ *Revue encyclopédique ou Journal des sciences, des arts et des lettres*, 1808, tome 6, « Programme du cours de mythologie de M. Millin, pour l'année 1808 », p. 258. Toutes les deux divinités de la terre, des productions agricoles, ils fournissent et protègent les céréales et la vigne, bases de l'alimentation humaine.

¹⁶⁴⁶ Le thyrses est un petit javelot enveloppé de pampres, de lierre, ou de bandelettes, terminé par une pomme de pin.

¹⁶⁴⁷ F. LENORMAND, « Bacchus », *Dictionnaire d'antiquités grecques et romaines*, Ch. DARENBERG et E. Saglio, Paris Hachette, 1877-1919.

¹⁶⁴⁸ Les deux danseuses de part et d'autre de l'hémicycle tournent leur visage en direction inverse. Bernard Chevallier parle des modifications apportées par Berthault en 1812 et précise que « l'on n'a qu'une idée imparfaite de la disposition primitive ». Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 104. Se pourrait-il que des panneaux aient été

thiase bacchique composé de femmes échevelées et frénétiques, mais une procession sage de Ménades, aux visages sérieux, sinon sévères, avec des coiffures soigneusement relevées. Elles conservent de leur "frénésie capillaire" à peine quelques bouclettes qui émergent sous les bandeaux ou les couronnes de végétaux. Comme le dit poétiquement Mathurin Lescure, ces « figures allégoriques [dansent] sur fond de stuc, de l'aile de la Muse, ou du pied de la nymphe, une décente bacchanale¹⁶⁴⁹ ». Dans le style en train de s'élaborer, Bacchus, comme Apollon, parle le langage de la sensualité, plutôt évoqué par des symboles que par des scènes directes : « Les attributs apolloniens et bachiques, très fréquents, constituent le vocabulaire ornemental de base du style Empire ; ils tissent partout la trame d'un langage subtilement érotisé qui évoque la présence diffuse et codée des deux divinités tutélaires des plaisirs : laurier, torche allumée, palmier, vigne, lierre, thyrses, myrte et coupes sont accompagnés de nombreuses femmes, muses ou bacchantes, qui dansent avec liberté¹⁶⁵⁰ ». Le cortège célèbre Bacchus, mais ne pourrait-il pas aussi honorer l'hôte des lieux, installé dans un fauteuil en bout de table, non loin de l'hémicycle où la statue d'Hébé, échanson des dieux faisait jaillir pour lui l'eau dans la fontaine de marbre blanc¹⁶⁵¹.

Nous n'avons pas encore parlé du quatrième document attestant la participation de Lafitte aux travaux de La Malmaison : le catalogue de vente après décès. Nous trouvons là des traces matérielles de son travail : « 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 pièces¹⁶⁵² ». Ce ne sont pas des esquisses ou des dessins préparatoires, mais des états terminés, prêt à l'emploi. Il est impossible de savoir si les 43 pièces correspondent au nombre exact de décors qui ont été utilisés, ou si Lafitte avait prévu plus de modèles. Deux pièces ont été décorées avec des « têtes en médaillons », la bibliothèque et le boudoir de Joséphine.

démontés puis remontés à un emplacement différent ? Car en inversant ces deux figures, les deux cortèges se tournent exactement vers l'hémicycle.

¹⁶⁴⁹ Mathurin de LESCURE, *Le château de Malmaison : histoire, description, catalogue des objets exposés sous les auspices de Sa Majesté l'Impératrice*, Paris, Plon, 1867, p. 161.

¹⁶⁵⁰ Odile NOUVEL-KAMMERER, « Discours de l'ornement sous l'Empire », *L'aigle et le papillon. Symboles des pouvoirs sous Napoléon*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2007, p. 38.

¹⁶⁵¹ « On remarque dans cette partie un dessin spécial [du dallage] affectant la forme d'une demi-rosace, endroit, dit-on, où, lors des repas, on plaçait le siège destiné à l'impératrice ». *Château de Malmaison : texte historique et descriptif, op. cit.*, p. 49. Le mobilier de la salle à manger ne comportait que deux fauteuils réservés au Premier Consul et à son épouse. La statue d'Hébé, en forme de terme, a disparu. Elle tenait une amphore dans chaque main, d'où s'écoulait l'eau de la fontaine.

¹⁶⁵²CAT n° 156. Ils furent acquis pour 11 francs par un acheteur du nom de Normand.

Une bibliothèque qui ressemble à « une sacristie d'église¹⁶⁵³ ». A la demande de Bonaparte, on aménage « une salle de Conseil en place de la chambre à coucher du rez de chaussée et une bibliothèque dans le pavillon d'angle à la suite du côté du midi¹⁶⁵⁴ ». Les architectes se heurtent à des « difficultés très grandes », notamment le passage du tuyau de la cheminée de la cuisine, installée dans la cave en-dessous de la bibliothèque. Ils doivent également détruire les trois petites pièces existantes pour dégager le large espace nécessaire. En outre, il faut mener de front ces travaux avec ceux d'aménagement de la chambre et des appartements des Bonaparte au premier étage¹⁶⁵⁵. Le tout dans un délai très raccourci, le Premier Consul étant un homme pressé.

Les travaux pour la bibliothèque, commencés en juillet 1800, durent tout l'été. « La disposition de l'emplacement qui avait été choisi pour faire cette bibliothèque a nécessité sa division en trois parties, et a motivé l'ordonnance des colonnes doriques à jour, qui supportent des arcs formants pignons¹⁶⁵⁶ ». Fontaine déclare le 18 septembre : « Il reste maintenant à peindre les plafonds et les parties élevées au-dessus des bases¹⁶⁵⁷ ». Ce sera chose faite dix jours plus tard, le 27 septembre. Malheureusement, il ne cite pas le nom des décorateurs, sans doute nombreux à intervenir sur tous ces chantiers simultanés¹⁶⁵⁸. Selon Alexandre Lenoir, l'exécution du décor fut réalisée sous la conduite de Charles Percier, d'après ses dessins¹⁶⁵⁹. On peut voir en effet deux planches dans le *Recueil de décorations*, la vue perspective et les détails du plafond de la bibliothèque¹⁶⁶⁰. Le sujet principal, au centre de la pièce entre les deux arcades, représente Apollon et Minerve¹⁶⁶¹. Le catalogue de vente après décès de Lafitte renferme une esquisse peinte représentant *Apollon et Minerve*, que Duchesne dit être celle « qui a servi de modèle pour la toile de l'Odéon¹⁶⁶² ». Nous pensons qu'il pourrait peut-être s'agir d'un modèle pour le plafond de la bibliothèque, car le rideau de scène de l'Odéon

¹⁶⁵³ Cette première opinion de Bonaparte est due aux boiseries et colonnes en acajou de Jacob. Pierre François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, 1^{er} jour complémentaire an VIII (18 septembre 1800), p. 13.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, 20 messidor an VIII (9 juillet 1800), p. 13. Cf Annexe 5 Figure 5.

¹⁶⁵⁵ Monsieur et Madame Bonaparte ne faisaient pas chambre à part, comme le remarquent des visiteurs étonnés. En 1803, l'anglais James Forbes note qu'« en dépit de la coutume française qui exige des appartements distincts et des lits séparés, le Premier Consul et son épouse dorment sous le même baldaquin ». Ces citations sont extraites de la thèse de Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁵⁶ *Recueil de décorations intérieures, op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁵⁷ Pierre François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, 1^{er} complémentaire an VIII (18 septembre 1800), p. 14.

¹⁶⁵⁸ *Ibid.*, 5 vendémiaire an IX (27 septembre 1800), p. 14.

¹⁶⁵⁹ *Dictionnaire de la conversation et de la lecture, op. cit.*, p. 464.

¹⁶⁶⁰ *Recueil des décorations intérieures, op. cit.*, planches 41 et 42, explications p. 33-34.

¹⁶⁶¹ C'était déjà le sujet du plafond du salon de musique peint par Moench : les têtes d'Apollon et de Minerve inscrites dans un carré formé d'une guirlande de laurier. Encore visibles sous le Second Empire, elles ont aujourd'hui disparu.

¹⁶⁶² CAT, n° 18. Duchesne ne semble pas très bien renseigné sur l'œuvre. Il n'en donne pas les dimensions, ce qui est très rare dans le catalogue. L'a-t-il eu en mains ?

représentait l'apothéose d'un poète. Le reste du décor, outre les arabesques, guirlandes, ou rinceaux, est composé de portraits d'auteurs célèbres dans des médaillons. D'autres noms sont simplement inscrits et entourés de couronnes de laurier. On n'a pas oublié de mettre en bonne place des symboles évidents à la gloire du propriétaire : le coq gaulois, sur le cintre du côté de l'entrée, et l'aigle romain à l'autre bout de la pièce, avant le cul-de four délicatement orné de feuillages et d'oiseaux.

Par rapport au dessin de Percier, il y a eu dès l'origine quelques petits changements, principalement en ce qui concerne les intrados des arcs. On voyait cinq carrés, dont trois étaient ornés d'une couronne de laurier avec le nom d'un auteur ; finalement l'intrados ne fut partagé qu'en trois zones, dont deux contiennent des médaillons avec des portraits. Apollon et Minerve ont subi de très légères modifications : le premier a une tunique plus ample qui masque sa nudité, et la seconde porte l'égide sur la poitrine et pose sa main sur l'épaule d'Apollon. Chacun arbore l'attribut qui le caractérise, qui la lyre et la couronne de laurier, qui le casque grec, la lance et l'égide déjà nommée. La symbolique continue sur les voûtins latéraux : avec Apollon, on reste dans le registre de la musique, grâce à un génie ailé jouant de la flûte de Pan, et des représentations d'instruments, le tympanum et les crotales. Minerve est ici plutôt Athéna Nikê, la déesse qui apporte la victoire ; le génie ailé, armé et casqué, embouche la trompette de la renommée, et tient une palme. D'autres attributs évoquent encore les deux divinités sur la voûte principale : d'une part, une autre lyre et un sistre¹⁶⁶³, et d'autre part, la chouette. Les deux figures divines sont plus petites que celles dessinées par Percier, et, en conséquence, elles s'harmonisent davantage à l'ensemble du décor de la voûte. Le reste de la description est conforme à la planche du recueil. Elles sont inscrites dans un octogone. À quatre de ses angles, on a placé des portraits en médaillon : Voltaire, Dante, Homère et Virgile. Chacun est surmonté d'un animal symbolique : respectivement le coq, le lion, la chouette et la louve romaine. Dans le projet de Percier, ils étaient reliés par une épaisse guirlande, qui n'a été réalisée qu'entre Voltaire et Dante, et Virgile et Homère. L'ornement se prolongeait sur les voûtins côté fenêtre et côté mur, mais aurait certainement alourdi le décor de ces portions.

Les portraits au nombre de huit, sont placés sur les intrados des arcs, ainsi que sur les cintres du côté de la cheminée et du côté opposé. En entrant dans la pièce, sur le cintre côté cheminée, on voit d'abord Ossian, dont on sait tout l'intérêt que lui portait Bonaparte, et un

¹⁶⁶³ Le sistre est un instrument égyptien, qu'on utilisait surtout lors des processions en l'honneur d'Isis. Sa présence, associée au tympanum, crotales et flûte de Pan, montre qu'on a voulu célébrer plus la musique dans son ensemble qu'Apollon proprement dit. Il faut souligner une continuité symbolique entre la salle à manger et la bibliothèque.

autre grand poète, Ovide¹⁶⁶⁴. L'intrados du premier arc dévoile Hérodoté et Socrate, et celui du second, l'abbé Raynal et Cicéron ou Tacite¹⁶⁶⁵. Nous optons plutôt pour le deuxième nom, en raison de la présence de nombreux historiens grecs et romains sur l'ensemble du décor. Enfin, sur le cintre côté porte-fenêtre, on a représenté Polybe et Xénophon. Une seule portion de mur est décorée, celle dans la partie centrale, face à la fenêtre. On y voit le buste de Platon, sur un piédestal encadré par deux griffons, le tout sur fond de draperie. Le choix des auteurs obéit à la logique symbolique retenue comme fil conducteur du décor : pour Apollon, cinq poètes, et pour Athéna, quatre historiens. Quatre philosophes complètent l'ensemble ; c'est parmi eux que l'on trouve les seuls auteurs contemporains, Voltaire et l'abbé Raynal. On peut supposer, sans trop s'avancer, que tous ces auteurs reflètent probablement les goûts littéraires du maître de maison.

Le boudoir et la salle du Conseil. Bonaparte avait ordonné une restructuration complète de l'espace intérieur du château. L'essentiel des transformations a été effectué par les architectes entre février et décembre 1800, période durant laquelle la présence de Lafitte est attestée ; au printemps 1801, sa collaboration se conjugue au passé, comme le montre le rapport cité précédemment. Si la salle à manger et la bibliothèque sont les seules pièces où l'on associe le nom de Lafitte selon une tradition, ancienne ou plus récente, on peut se demander légitimement si Lafitte est intervenu ailleurs, la présence de plusieurs peintres décorateurs étant absolument nécessaire pour faire face au chantier colossal. Nous avons dit que le nombre de poncifs indiqués dans le catalogue de vente plaide en ce sens, et que le boudoir, par exemple, est lui-aussi décoré de « têtes dans des médaillons ».

Fontaine ne parle à aucun moment de cette pièce particulière, à côté de la chambre du Premier Consul. Il n'y a pas non plus de dessin la concernant dans le *Recueil*. Elle est certainement incluse dans ce qu'il appelle « les pièces accessoires ». Elle avait pourtant son utilité, lorsque les invités étaient peu nombreux, et la duchesse d'Abrantès évoque ce « petit salon dans lequel on déjeunait¹⁶⁶⁶ ». Sous l'Empire, il a été tendu de mousseline retenue par des patères en bronze doré, mais à l'origine, il avait été orné lui-aussi de peintures murales. Bernard Chevallier en donne la description : « Tout autour de la pièce, les murs sont ornés de douze cercles formés de perles dans lesquels s'inscrivent des têtes coiffées d'une manière

¹⁶⁶⁴ Cf. Annexe 5, Figure 6.

¹⁶⁶⁵ Il se pourrait qu'il y ait eu une erreur de transcription, à l'occasion d'une restauration. James Forbes, qui visite Malmaison en 1803, cite l'historien Tacite, en lieu et place de Cicéron. Cf. Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁶⁶ *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris, Ladvocat, 1831, tome 4, p. 327.

différente ; on y reconnaît des coiffures égyptienne, grecque, romaine, phrygienne, etc. [...] [Ces peintures] se détachent sur un fond vieux rose. [...] Une bande moulurée verte à bords dorés encadre les portes, la fenêtre, et fait le tour de la pièce¹⁶⁶⁷ ». Entre cette bande et le plafond court une frise composée de « quatorze vases peints en grisaille, alternant avec des palmettes et reliés entre eux par des guirlandes de perles¹⁶⁶⁸ ». Sur les portes, on retrouve les "poncifs iconographiques" que sont les lyres et les vases à boire, présents en de nombreux endroits à Malmaison.

Cette pièce à la décoration toute féminine et délicate contraste avec la salle du Conseil, très guerrière et masculine, contigüe à la bibliothèque et réalisée en même temps qu'elle. Comme toujours, il fallait faire vite, et « en conséquence, il parut convenable d'adopter pour ce sujet la forme d'une tente soutenue par des piques, des faisceaux et des enseignes, entre lesquels sont suspendus des groupes d'armes qui rappellent celles des peuples guerriers les plus célèbres du globe¹⁶⁶⁹ ». Les murs furent tendus de toile rayée avec des franges et des effets de draperie. Les trophées d'armes constituent l'essentiel du décor, que Lenoir dit avoir été réalisé d'après les dessins de Percier. Le *Recueil* contient en effet une planche très fidèle à la réalité, à l'exception du trophée gaulois, d'une conception bien différente. Chacun est composé d'une épée et d'un casque suspendus à un crochet en forme de mufle de lion. Ils sont peints sur deux doubles portes : quatre battants du côté de la salle à manger et quatre du côté de la bibliothèque. Seuls deux correspondent à une vraie porte, les deux autres sont faux. Sur ceux-ci, le décor est peint sur toile. Dans un souci pédagogique très louable, on a inscrit les noms des peuples correspondants en-dessous : côté bibliothèque, « Carthagénois [*sic*] », « Romain », « Grec », « chevaleresque », et côté salle à manger, « Gaulois », « Dace », « Perse », « Etrusque ». Attardons-nous un instant sur le Gaulois, très différent du modèle que donne le *Recueil*. Percier a-t-il "oublié" de rectifier, ou plus simplement n'en est-il pas l'auteur ? Pourrait-on en déduire l'existence d'un autre intervenant, suffisamment compétent et crédible pour glisser un de ses modèles parmi ceux de Percier ? Et pourquoi pas Lafitte ? La phrase de Lenoir pourrait être interprétée en ce sens : il dit que « Monsieur Charles Percier fit décorer la salle du conseil avec des trophées de guerre et fit peindre dans la salle à manger des figures allégoriques sur un fond de stuc, par La Fitte¹⁶⁷⁰ ». Le trophée gaulois,

¹⁶⁶⁷ Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 128.

¹⁶⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁶⁹ *Recueil des décorations intérieures*, *op. cit.*, explication de la planche LV, p. 39.

¹⁶⁷⁰ Alexandre LENOIR, *op. cit.*, tome XXXVI, p. 465.

d'inspiration nettement médiévale, montrerait un premier exemple de ce qu'il fera des années plus tard.

Aurait-il pu travailler dans d'autres pièces ? En même temps que s'organisent au rez de chaussée les "espaces publics", on aménage au premier étage les appartements privés. On peint une frise dans la chambre, dont il reste environ un tiers, essentiellement ce qui était dans les angles et qui a été protégée par la transformation de la chambre carrée en rotonde en 1812¹⁶⁷¹. Selon le modèle fréquent dans la décoration de cette époque, on a représenté une succession de personnages, d'objets, de scénettes, entremêlée de guirlandes, de fleurs, de couronnes, d'où émergent quelques thèmes assez conventionnels et courants, la musique, les sciences, et pour ne pas oublier le général qui occupe les lieux, des allusions guerrières. Une gravure dans le *Recueil* montre que Percier a donné le style et l'idée de la frise, mais qu'on y a apporté de nombreuses variantes¹⁶⁷². Les figures ont toujours le corps terminé en arabesques et feuilles d'acanthé — que nous avons vu déjà un exemple dans la bibliothèque —, mais de jeunes adultes aux ailes de papillon remplacent les petits génies. Les motifs végétaux et purement ornementaux ont été réduits et allégés. On observe dans les dessins de Percier et Fontaine, une tendance à surcharger l'espace de motifs variés. C'est que le décor intérieur en cette fin de XVIII^e siècle, — et pour le quart de siècle à venir —, s'inspire autant de l'Antiquité "archéologique", que de celle revisitée par la Renaissance. Depuis la publication de la totalité du décor des Loges du Vatican de Raphaël en 1787, les arabesques sont au goût du jour. Au contraire, la frise de la chambre montre une épuration et une simplification, responsables à notre goût d'une certaine sécheresse, et même de froideur, accentuées par la symétrie rigoureuse des figures. Qui a allégé la frise ? Percier lui-même ? Vu l'importance de la pièce concernée, nous pensons que cela n'a pu être modifié par un décorateur "ordinaire". Bien sûr, cette conviction ne suffit pas à démontrer l'intervention de Lafitte. En additionnant les différents sujets que nous venons de passer en revue, nous arrivons peu ou prou à la quarantaine de pièces annoncées par le catalogue. Encore une fois, ce ne sont que spéculations, reposant, d'une part sur l'abondance des travaux et l'urgence de les réaliser, et, d'autre part, sur la présence dans les lieux d'un "premier prix de peinture", dont on connaissait sans doute les capacités.

¹⁶⁷¹ Cf. Bernard CHEVALLIER, *op. cit.*, p. 123. Il décrit de façon détaillée le décor. Pour la reproduction des éléments subsistants, voir la notice d'Alain Pougetoux dans le catalogue d'exposition *Joséphine et Bonaparte, l'hôtel de la rue de la Victoire*, *op. cit.*, p. 109-110, fig. 16 et 17.

¹⁶⁷² *Recueil de décorations intérieures*, *op. cit.*, planche LII. Il n'y a pas d'explication dans le livre sur ce dessin.

Cela pose deux questions : comment a-t-on choisi Lafitte et quel rôle lui fut attribué. La responsabilité du chantier repose sur les épaules des architectes, et Bonaparte n'est pas un client facile ; on le comprend à la lecture du *Journal* de Fontaine. Cette circonstance a certainement conditionné le choix des collaborateurs dont ils se sont entourés. Il leur fallait s'adresser à des valeurs sûres, connues pour leurs compétences. Percier lui-même est recommandé par David à Joséphine, et on voit Isabey jouer un rôle d'intermédiaire et de messenger entre les différents partis¹⁶⁷³. Mais les deux architectes n'avaient pas besoin de ce soutien, car les décors qu'ils avaient déjà réalisés chez les sieurs Chauvelin et Gaudin, admirés par Joséphine, parlaient pour eux. Voilà deux conditions favorables à l'obtention d'un marché, la recommandation et la renommée. Lafitte aurait-il pu profiter de telles circonstances ? Il ne fait pas partie du réseau de l'atelier de David, pourtant, au printemps 1801, le maître parle de lui en termes élogieux, et appuie sa demande d'attribution d'un logement¹⁶⁷⁴. Si David le considère comme « un artiste de mérite », et connaît ses talents, il y a beaucoup de chances qu'ils soient connus par d'autres. A-t-il déjà participé à des travaux de décoration qui auraient pu être vus par Joséphine ? Il ajoute la spécialité "décor" dans l'*Almanach du commerce* avant le 20 juin 1800, alors qu'il est en train de peindre la salle à manger, mais rien ne prouve qu'il n'en ait pas réalisé avant¹⁶⁷⁵. Au moins a-t-il conscience de la publicité que ces travaux vont lui apporter ! « Madame Bonaparte prend à tout ce que nous faisons un intérêt très vif. Elle ordonne [...], elle veut [...]. Ses projets varient sans cesse. Elle désire toujours et nous ne pouvons parvenir à lui faire adopter [...] une marche réglée pour arriver au but qu'elle se propose d'atteindre¹⁶⁷⁶ ». Madame est aussi exigeante que Monsieur, et nous avons peine à croire que Joséphine ait accepté un peintre qui ne lui apportait pas toute garantie et toute promesse de satisfaction. C'est ce qui nous fait supposer que Lafitte a déjà dû faire ses preuves dans cette activité. Il a des relations avec le monde des décorateurs. Il existe des liens entre lui et le peintre en décor Simon Frédéric Moench, employé à la Malmaison : Charles Auguste, un de ses fils, est inscrit comme « élève du citoyen Lafitte », lorsqu'il entre à l'École des Beaux-Arts en 1799¹⁶⁷⁷. On connaît ceux avec Charles Normand, qui s'intéresse

¹⁶⁷³ C'est Isabey qui vient prévenir Percier que David l'a recommandé auprès de Joséphine

¹⁶⁷⁴ « C'est d'après le talent que je lui connais [...] que je vous prie de lui être favorable [...] il est du petit nombre de ceux qui méritent réellement un logement dans le palais national des arts ». AN, F¹⁷ 1066, d. 12. Lettre de Lafitte au ministre de l'Intérieur Chaptal, datée de mai-juin 1801, d'après le contexte.

¹⁶⁷⁵ C'était la date limite de remise des ordres d'insertion dans l'*Almanach* de l'an IX (1800-1801).

¹⁶⁷⁶ Pierre François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, 5 vendémiaire an IX (27 septembre 1800).

¹⁶⁷⁷ ENSBA., Ms 823, feuillet 147, *Registre des élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture, inscrit à mesure qu'ils ont pris un billet de protection [...] depuis le 5 février 1778 jusqu'au 12 août 1813*. Il s'agit de Charles Frédéric, né en 1784, peintre d'histoire et de décors. Il expose régulièrement au Salon à partir de 1810,

à la décoration d'intérieur, au point de publier en 1803 un ouvrage sur les arabesques, qu'il dessine et grave lui-même, chez le marchand d'estampes Joubert, spécialisé dans ce genre de productions¹⁶⁷⁸. D'après son fils Louis-Marie, il aurait été gravé plus tôt, entre 1794 et 1796¹⁶⁷⁹. Dans l'introduction, il a défini « une décoration bien entendue », c'est-à-dire « l'application et la combinaison raisonnée » de trois sources : « les allégories de la religion des anciens peuples ; [...] les usages consacrés par une longue suite de siècles ; [...] la nature », dont « les trois règnes » présentent une variété infinie à l'artiste observateur¹⁶⁸⁰. C'est ce mélange harmonieux et savant que l'on voit sur une gravure conservée dans un des recueils du département des estampes. Elle représente un modèle de panneau décoratif, avec des figures musiciennes, un médaillon avec une scène historiée, des ornements végétaux, des oiseaux, des cygnes, des *putti*, etc., toutes sortes de motifs qui figurent dans tous les ouvrages d'ornements de l'époque¹⁶⁸¹. On trouve dans le catalogue de vente de son cabinet, six panneaux d'arabesques, peints à l'huile sur fonds blanc », certainement prêts à être posés¹⁶⁸². De temps en temps réapparaissent sur le marché de l'art des dessins, tel ce « Projet de décor avec fronton et frise », ou cette « Etude pour une frise composée de Psyché, Bacchus et Minerve¹⁶⁸³ », constituant les seules traces d'une activité sans doute florissante pour Lafitte.

avec essentiellement des sujets mythologiques, tout en décorant des bâtiments officiels en association avec son père et un autre de ses frères (Fontainebleau, Tuileries, Versailles, etc.).

¹⁶⁷⁸ Charles NORMAND, *Nouveau recueil des divers genres d'ornemens et autres objets propres à la décoration*, Paris, Joubert, an XI (1803). Il s'intéresse à l'ornementation depuis plusieurs années. L'année précédente avait paru chez le même éditeur un *Recueil d'arabesques, contenant les loges du Vatican* de Raphaël — déjà publiées en 1787 —, et grand nombre de compositions du même genre dans le genre antique », d'après divers dessinateurs, dont Normand. Il aurait gravé, chez le même Joubert, en l'an II, les candélabres de Michel-Ange et Raphaël, « d'après le concours ouvert entre les deux artistes par Jules II et Léon X, environ l'an 1518 ». Cf. Désiré GUILMARD, *Les maîtres ornemanistes : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs...*, Paris, Plon, 1880, p. 283-284. Mais nous n'avons trouvé qu'une édition postérieure de ces gravures, en 1803, dédiée au citoyen Chaptal.

¹⁶⁷⁹ Cf. Anne DION-TENENBAUM, « Les recueils d'ornements », *L'aigle et le papillon. Symboles des pouvoirs sous Napoléon*, Paris, les Arts Décoratifs, 2007, note 4, p. 68. Dans un album conservé au Département des estampes de la BNF, Louis Marie Normand a réuni à la fois les planches du recueil, et les dessins de son père. Ceux-ci ont été dessinés en 1794-1795-1796, à Paris et Melun, où Normand père s'était réfugié au plus fort de la tourmente révolutionnaire. Il manque quelques dessins, mais il en a ajouté d'autres qui n'ont pas été gravés. Le croquis à la plume et encre brune, montrant la première "pensée" de l'artiste, accompagne souvent le dessin terminé et prêt à être gravé, d'une finesse extraordinaire.

¹⁶⁸⁰ Charles NORMAND, *op. cit.*, p. 3. Le règne végétal fournit le plus de modèles à l'artiste. Il faut fixer par le dessin les différentes périodes de la vie de la plante, mais l'auteur cite un autre procédé, qui donne non seulement « la simple configuration » mais aussi « la forme réelle et la saillie même des objets ». Legrand et Molinos — père du futur gendre de Lafitte —, architectes, aidés des sculpteurs Mézières et Bénard, ont réuni « une collection de plantes moulées en plâtre, sur nature, [...] et susceptibles d'être exécutées en sculpture ». *Ibid.*, note 1, p. 6.

¹⁶⁸¹ BNF, Département des estampes, SNR 1 (Lafitte). La planche n'est signée ni du dessinateur, ni du graveur. Cependant, son classement dans l'œuvre de Lafitte nous semble justifié.

¹⁶⁸² CAT n° 29. « Chaque panneau a 5 P ; 8 p. de haut [environ 1,84 mètre] sur différentes largeurs ».

¹⁶⁸³ Respectivement, vente Tajan, Paris, 16 mars 2005, *Drawings from 1500-1900*, lot 114 : encre et plume sur papier, 22,4 cm x 41 cm ; vente Oger et Dumont, Paris, 20 décembre 1999, *Paintings, drawings and works of art* : lavis sur papier, 10,5 cm x 32 cm.

Mais les architectes chapeautent jalousement l'ensemble des travaux extérieurs et intérieurs, et seule la découverte des soumissions ou la trace de paiement laissent entrevoir un nom. Sans doute travaillent-ils fréquemment avec les mêmes peintres décorateurs, auxquels ils fournissent les dessins à réaliser¹⁶⁸⁴. Mais *quid* de l'autonomie créatrice de ces hommes, plus artisans qu'artistes ? Et surtout de celle de Lafitte ? Deux indices nous amènent à penser que son rôle ne fut pas que secondaire. D'abord, Lenoir ne cite pas d'autre nom que le sien. Ensuite, nous sommes surpris de ne pas trouver le dessin de la salle à manger dans le *Recueil*, ni celui du boudoir : Percier n'a-t-il donné que des indications ou de simples esquisses à celui qui devait réaliser l'ensemble ? Par ailleurs, les changements de parti, même peu importants, pour les intrados des arcs de la bibliothèque, le trophée gaulois, et surtout la frise de la chambre, démontrent une certaine liberté pour le décorateur. S'ils étaient l'œuvre de Percier, n'en verrait-on pas la trace dans le *Recueil* ? Le *Journal* de Fontaine est étrangement muet quant aux décors peints, cela ne le passionne pas sans doute ! Un seul nom nous est donné, tout au début, celui de Moench, avec qui il a déjà certainement travaillé dans des hôtels particuliers. On peut trouver étrange qu'à aucun moment n'apparaisse celui de Lafitte, ce qui tendrait à minimiser son rôle dans le réaménagement de la demeure consulaire. Mais Fontaine ne fait pas un rapport rigoureux et précis, consignait scrupuleusement toutes les péripéties qui ont entouré ces « deux ans et cinq mois de fatigues continues¹⁶⁸⁵ ». Rien d'étonnant à ce qu'il manque des informations. De plus, à notre connaissance, Lafitte n'a jamais retravaillé avec, ou pour Percier et Fontaine. Ne négligeons pas le facteur humain : il est toujours possible qu'ils ne soient pas appréciés.

Beaucoup d'obstacles se dressent sur le chemin de qui veut tenter de lever l'anonymat de ces décors. On ne connaît guère que les patronymes des artistes qui ont surtout laissé un nom dans "la grande peinture". Les architectes, en endossant la responsabilité de l'ensemble des travaux d'un bâtiment, tirent tout le bénéfice d'une réussite éventuelle, et laissent dans l'ombre les exécutants subalternes, les obscurs artisans. Chez ces praticiens de la maîtrise d'œuvre, il en va comme chez les peintres : les plus connus ont approché le pouvoir d'assez près pour être employés, et laisser une trace signée de leurs travaux. Nous voyons bien que Fontaine, qui a laissé derrière lui des écrits conséquents, ne parle que rarement des gens qu'il emploie. Il y en a bien plus qui n'ont laissé aucun écrit derrière eux. Le rôle de Lafitte à la

¹⁶⁸⁴ C'est le cas de Moench, seul peintre en décor cité par Fontaine ; il a réalisé le plafond du salon de musique, dans les premiers mois du chantier. Il continue à travailler au château, puisqu'il apparaît sur les comptes pour l'an X (1801-1802) et encore en brumaire an XI (novembre 1802). La fin de son activité correspond sans doute au changement de direction du chantier, Percier et Fontaine laissant la place à Lepère en juillet 1802.

¹⁶⁸⁵ Pierre François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, tome 1, 12 messidor an X (1^{er} juillet 1802), p. 52.

Malmaison est parvenu jusqu'à nous grâce à un tiers, qui peut-être le connaissait. Nous avons une autre chance avec la Malmaison, un ensemble très complet de décors subsiste, et c'est loin d'être le cas pour ceux que nous allons citer maintenant. Entre changements volontaires et destructions subies, les bâtiments ont souvent été malmenés¹⁶⁸⁶.

2 - D'autres chantiers bien mal documentés

Restons un instant encore à Malmaison. En parlant des danseuses de la salle à manger, Anne Lafont écrit que « ces motifs faisaient d'ailleurs remarquablement écho aux muses de la frise [...] restée rue de la Victoire¹⁶⁸⁷ ». Il n'y a aucune source permettant de dater et d'attribuer à un artiste ce décor, mais il est vrai qu'on peut relever des points communs entre les deux réalisations, par exemple les draperies moulant les corps ou flottant dans un souci plus esthétique et décoratif que réaliste. Tous les artistes s'abreuvant aux mêmes sources, ayant peu ou prou les mêmes formations, on ne peut rien conclure d'autre qu'un rapprochement thématique, et sans doute chronologique. Toutefois, non loin d'un palmier, il y a un génie ailé tenant un flambeau, qui sort de l'ordinaire. Sur le plan anatomique, il est maladroitement représenté : la partie supérieure du corps est plus développée que la partie inférieure. La frise est faite pour être vue d'en bas, on aurait donc pu penser à une déformation volontaire. Mais Bacchus, autre figure masculine comparable, ne présente pas la même caractéristique : l'ensemble du corps est plus harmonieux. On retrouve des figures analogues à ce génie sur deux allégories, provenant du château de Stains, et qui sont attribuées à Lafitte. C'est bien trop peu pour lui faire endosser une responsabilité quelconque dans le décor de la rue des Victoires, mais nous tenions à souligner le rapprochement.

2.1 – le grand domaine de Villiers et Neuilly

Dans les premiers mois de 1801, la présence de Lafitte sur le chantier est attestée par une source sûre, mais peu précise : « il est occupé en ce moment chez le général Murat à

¹⁶⁸⁶ « L'inconstance naturelle aux hommes et la *mode*, encore plus puissante chez les Français que chez les autres peuples, [...] suffisent, le plus souvent, pour déterminer un goût nouveau, dans la *décoration* et dans l'emploi des ornemens ». Charles NORMAND, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁸⁷ Anne LAFONT, art. cit., p. 8. Elle parle de la « frise Talma », mais il nous semble que cette peinture est plutôt contemporaine de l'installation des Bonaparte rue Chantier. Cf. Alain POUGETOUX, art. cit., p. 62. On ne sait pas très exactement à quel moment fut aménagé cet hôtel, dont Bonaparte devint propriétaire en mars 1798. Une lettre de Joséphine, envoyée d'Italie à son architecte décorateur Corneille Vautier, montre clairement qu'à l'automne 1797, les travaux ont déjà commencé. Elle espère que « [sa maison] est tout à fait meublée, ou bien près de l'être ». Lettre du 30 septembre 1797, citée par Elisabeth CAUDE, « "Je désire que ma maison soit meublée dans la dernière élégance" », *Joséphine et Napoléon, l'hôtel de la rue de la Victoire*, *op. cit.*, p. 42.

Villiers le Bel¹⁶⁸⁸ ». Un an plus tôt, le fringant cavalier avait épousé Marie Annunziata, autrement dit Caroline, la jeune sœur de Bonaparte. Le Premier Consul a eu « la plus généreuse bonté » de fournir au jeune couple les moyens de l'acquérir, en mai 1800, quatre mois après la célébration de leur mariage, et Caroline lui en est reconnaissante : « Nous ne sommes pas riches, [...] et si mon frère ne nous avait pas mis à même de meubler la maison de Villiers et de l'entretenir, nous ne pourrions pas la garder¹⁶⁸⁹ ». Cette gêne financière aura disparu quatre ans plus tard, lorsque Murat fera l'acquisition du château de Neuilly ; il réunira alors les deux propriétés proches l'une de l'autre, transformant l'ensemble en un palais princier, dont il ne reste rien aujourd'hui — ou si peu de choses¹⁶⁹⁰.

Paul Marmottan a eu accès à l'acte de vente, aujourd'hui manquant dans le dossier du notaire, et indique le nom de celui qui représente Murat, Etienne Chérubin Lecomte¹⁶⁹¹. A cette époque, il est architecte du gouvernement et s'occupe, entre autres, des aménagements aux Tuileries. Nous connaissons le nom de l'architecte, mais nous ignorons quel genre de travaux a été fait, à part la grande galerie qui reliait l'orangerie au château¹⁶⁹². Des décors à coup sûr, puisque Lafitte y participe, ainsi qu'un certain Godard, peintre décorateur resté inconnu, qui écrit avoir « conduit les décors [...] chez le Prince Murat à Villiers¹⁶⁹³ ». Leconte restera jusqu'au bout à son service — le suivant même en Italie —, travaillant pour les

¹⁶⁸⁸ AN, F¹⁷ 1066, d. 12. En réalité, la « campagne » du couple Murat est sise à Villiers la Garenne.

¹⁶⁸⁹ *Les Mémoires de la duchesse d'Abrantès, op. cit.*, tome 4, p. 129. L'acte de vente du 27 prairial an VIII (16 juin 1800), parle d'une « maison de campagne et dépendances, ainsi que de 61 hectares de terres labourables, moyennant 129 506 francs ». Ce domaine appartenait à la veuve de Charles Thomas de Bullion. AN, MC/ET/LXVIII/690 : l'original de l'acte est manquant. Il y a mention de la minute dans le répertoire : MC/RE/LXVIII/10.

¹⁶⁹⁰ Le domaine favori des Orléans fut pillé et les deux châteaux incendiés le 24 février 1848. Sept ans plus tard, l'abbé Bellanger fit un récit des événements dans son ouvrage, *Histoire de Neuilly près Paris (Seine) et de ses châteaux*, édité par la mairie de Neuilly en 1855, p. 193-201.

¹⁶⁹¹ Etienne Chérubin Leconte (vers 1760 - 1818) commence sa carrière en 1788, comme architecte de Mesdames de France pour les châteaux de Bellevue et Meudon, et pour la manufacture de Sèvres. Il conserve ces fonctions jusqu'en thermidor an IV (septembre 1796), pour ces maisons désormais « nationales ». Il devient ensuite architecte du Palais législatif, puis des Tuileries. Bonaparte le renvoie après l'attentat de la rue Saint Nicaise (24 décembre 1800), à cause, dit-on, d'une parole malheureuse. Outre ces travaux officiels et ceux pour Murat en France et en Italie, il s'est occupé de nombreuses résidences particulières, dont le célèbre hôtel de Bourrienne. « Aux côtés de Percier et Fontaine, de Poyet, Leconte est l'un des plus importants représentants de ce que l'on appelle le style Empire. [...] il a exécuté peu de travaux purement constructifs, et ceux que l'on connaît, témoignent d'une certaine médiocrité ». Werner SZAMBIEN, « A propos d'un dictionnaire des architectes français », *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 26, « L'histoire : approches et connexions », 1990, p. 87.

¹⁶⁹² Paul MARMOTTAN, « Un architecte des Consuls et de Murat : Etienne Chérubin Leconte », *Revue des études historiques*, janvier-mars 1925, p. 26. Murat en fit sa galerie d'art, où il exposa, entre autres, les deux groupes sculptés de Canova achetés à Rome, *L'Amour et Psyché* et *Psyché réveillée par le baiser de l'Amour* (1802).

¹⁶⁹³ La seule trace de ce Godard est une offre de service adressée à Daru, intendant de l'Empereur, datée du 18 juin 1806. Citée par Paul MARMOTTAN, « L'hôtel Bourrienne », *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, 30 septembre 1923, p. 16.

différentes résidences à l'hôtel Thélusson, à l'Élysée, et à Neuilly¹⁶⁹⁴. D'après Paul Marmottan, Lafitte aurait aussi participé à la décoration de ce dernier lieu, et on lui devrait la salle de bains et la salle à manger ; mais il ne cite pas de sources et nous n'avons trouvé aucune information à ce sujet¹⁶⁹⁵.

Il n'est pas impossible que Lafitte ait travaillé à plusieurs reprises avec Leconte, peut-être même à l'hôtel Bourrienne. Marmottan croit repérer son style au plafond de l'hémicycle de la chambre à coucher, qui représente Psyché et l'Amour. Mais documents et témoignages font cruellement défaut.

2.2 – le château de Stains

Ne cherchons pas cette demeure construite par l'architecte de l'Élysée au milieu du XVIII^e siècle, elle aussi a disparu. Le château connut un sort tragique durant la guerre de 1870. Il ne subsistait que des ruines, que l'on se décida à raser en 1884. C'est à l'occasion de la démolition, que Paul Marmottan acheta les deux dessus de porte, conservés actuellement à la Bibliothèque Marmottan. Mais commençons par le début.

En juin 1801, le domaine, un des plus beaux des environs de Paris, selon Georges Poisson¹⁶⁹⁶, est mis en vente et acquis à la fin de l'année par Antoine-Aglé-Hippolyte Sanguin, ci-devant marquis de Livry. Cet ancien officier au Royal-Cravates, descendant d'une noble race, mais joueur invétéré, s'est enrichi grâce aux maisons de jeux qui se sont multipliées dès les débuts de la Révolution¹⁶⁹⁷. « Les jeux de Paris ont toujours été l'objet d'une ardente convoitise de la part de tous les hommes corrompus de la capitale. Les trésors qu'ils dispensent, ont successivement passé aux divers ministres », écrit Barras dans ses *Mémoires*¹⁶⁹⁸. Hauts lieux de l'immoralité, mais aussi « vrais ateliers de contre-révolution », qu'il conviendrait d'éradiquer, conseille un rapport de police de janvier 1799¹⁶⁹⁹. On s'y

¹⁶⁹⁴ Paul MARMOTTAN, « Un architecte des Consuls et de Murat : Etienne Chérubin Leconte », art. cit., note 1, p. 19.

¹⁶⁹⁵ Paul MARMOTTAN, « Hôtel Botterel Quintin d'Aumont », *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, 3 février 1922, p. 24.

¹⁶⁹⁶ Georges POISSON, *Evocation du Grand Paris : la banlieue nord-est*, Paris, Editions de Minuit, 1961.

¹⁶⁹⁷ Une description détaillée de ces maisons figure dans le manuscrit d'un pamphlet, *Le vœu général*, saisi par la police en même temps que son auteur, Pierre-Jean-Baptiste Decourcelles. Elle date de 1802, mais elle vaut certainement pour la période antérieure. On peut en lire de très larges extraits dans l'ouvrage d'Alfred MARQUISET, *Jeux et joueurs d'autrefois (1789-1837)*, Paris, E. Paul, 1917, p. 41-44.

¹⁶⁹⁸ *Mémoires de Barras, membre du Directoire. Le Directoire du 18 fructidor au 18 brumaire*, publiés par Georges DURUY, Paris, Hachette, 1895-1896, tome 3, p. 291. Barras affirme même que « Madame Bonaparte en a toujours reçu de Foucher une part fort considérable ».

¹⁶⁹⁹ *Rapport politique sur les maisons de jeu, sur ceux qui les tiennent, et sur le danger imminent dont ces établissements, dans l'état actuel, menacent le gouvernement*, 24 nivôse an VII (13 janvier 1799). Ce rapport est inclus dans les *Mémoires de Barras*, op. cit., p. 291-299. Plusieurs maisons se disent « protégées par le Directoire »

amuse beaucoup, on perd souvent, mais quand on gagne, les sommes peuvent être colossales, tant pour ceux qui jouent, que pour « ceux qui donnent à jouer¹⁷⁰⁰ ». A l'époque du rapport, Livry est associé, entre autres, avec le vicomte de Castellane, royaliste comploteur, dans une maison « rue Céruty au coin du boulevard ». S'y pressent certainement tous les nouveaux riches, agioteurs et autres spéculateurs de la capitale. Cette société se retrouvent régulièrement au Raincy, où se donnent des fêtes somptueuses, et « où figurèrent mesdames Tallien et Récamier, si célèbres pour leur beauté¹⁷⁰¹ ».

Livry revendit une partie du domaine avec la ferme à Perrin aîné en 1810. D'après Georges Poisson, le château changea aussi de propriétaire, passant dans les mains du banquier Hainguerlot, pour le compte de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie¹⁷⁰². Mais nous avons trouvé un acte notarié daté du 15 janvier 1811, dans lequel Aglaé Sanguin de Livry donne à bail le château de Stains avec parc, avenue, bergeries et terres labourables, à Charles Alexandre de Polignac, époux de la propre sœur du bailleur¹⁷⁰³. Quoi qu'il en soit, Jérôme chercha bien un domaine en France pour s'établir, après la disparition du royaume de Westphalie en octobre 1813 ; son épouse visita Stains et en fit l'acquisition le 19 novembre, par le biais du baron de Sorsum, secrétaire particulier et prête-nom de Jérôme. D'après l'acte notarié, le vendeur se nommait Jean Antoine de Catelan, représenté par Charles Louis Aufroy¹⁷⁰⁴. Le baron de Sorsum a laissé un témoignage sur son rôle dans les semaines qui suivirent : « Aussitôt après l'acquisition de Stains, le roi me donna ordre de remettre le château en état de le recevoir [...] Des ouvriers en tous genres y furent envoyés : de nouvelles distributions y furent faites, [...] des meubles envoyés de Cassel ou achetés à Paris furent mis en place, et tout fut disposé à grands frais avec le luxe et les précipitations habituels à cette

Le rédacteur reconnaît qu'il est difficile de se passer des apports financiers ; de même qu'il comprend que les policiers ont besoin d'être au plus près des complots.

¹⁷⁰⁰ *Mémoires de Barras, op. cit.*, p. 292. Après le 9 thermidor, Livry avait pris avec des associés « la Maison des Princes, sise au coin des Italiens ». Les gains réalisés lui permirent d'acheter le château du Raincy, vendu comme bien national, pour la somme de 200 000 francs. C'est le financier Ouvrard qui l'occupera, jusqu'à sa revente en 1801 au fermier des jeux, Perrin aîné. On reste entre soi !

¹⁷⁰¹ Pierre-François PIETRESSON DE SAINT AUBIN, *Dictionnaire historique, topographique et militaire de tous les environs de Paris*, Paris, C. L. F. Panckoucke, [s. d.]. D'après le contexte, l'ouvrage date certainement des premiers temps de la Restauration.

¹⁷⁰² Georges POISSON, *op. cit.* Hainguerlot était un proche de Jérôme, « son homme de confiance » ; on le suspecta même de cacher l'ex-roi de Westphalie chez lui, et le 11 août 1815, Decazes ordonna une perquisition chez Madame Hainguerlot. Voir le récit dans l'ouvrage de Frédéric MASSON, *Napoléon et sa famille*, Paris, Société d'Éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1918, tome 12, p. 118-123.

¹⁷⁰³ AN, MC/ET/XCIII/318. 15 janvier 1811.

¹⁷⁰⁴ *Ibid.*, MC/ET/XXXI/398. 19 novembre 1813.

époque¹⁷⁰⁵ ». Si nous insistons sur ces détails, c'est qu'il faut déterminer à quel moment, et à la demande de quel propriétaire, furent réalisés les dessus de portes conservés. Il serait tentant de les attribuer à Jérôme, mais il s'est écoulé trop peu de temps entre l'achat et janvier 1814, quand Napoléon mécontent de l'acquisition de son frère, avait ordonné au ministre de la Police Savary de faire arrêter les travaux, et de fermer la maison : « à la moindre contravention le séquestre sera mis sur la terre¹⁷⁰⁶ ». Si « nouvelles distributions » il y eut, nous pensons qu'à ce moment-là, elles furent de peu d'envergure. Entre 1810 et 1813, les légitimes propriétés et même l'occupation des lieux sont difficiles à établir : vrai propriétaire, prête-nom, locataire, rien ne nous semble clair et de nature à supposer des travaux de décoration. A dire vrai, il nous semble plus que probable, que Sanguin de Livry soit le donneur d'ordre pour les nouveaux ornements d'un château qu'il venait d'acquérir, à la fin de 1801.

Il connaît bien les hôtels de la Chaussée d'Antin, les aménagements et décors à la mode. Il sait à qui s'adresser pour les travaux qu'il pourrait avoir envie d'entreprendre dans le domaine de Stains, qu'il vient acquérir. Celui-ci est surtout renommé pour son parc immense et ses jardins magnifiques. Il fait naturellement appel à Louis-Martin Berthault, qui, depuis son succès chez les Récamier, « met son talent au service d'une nouvelle société de financiers et de munitionnaires, toutes fortunes de fraîche date, qui ont profité du rachat à vil prix de prestigieux domaines saisis par la Révolution¹⁷⁰⁷ ». Il a déjà travaillé au Raincy et Livry l'embauche donc pour sa nouvelle acquisition. Bien sûr, il ne reste aucune trace de ce qu'il a réalisé, vers 1802 probablement, d'autant moins que le domaine a disparu. On peut supposer qu'il a contribué à faire de ses jardins et de son parc ces lieux enchanteurs vantés par tous ; car Berthault avait de plus grandes qualités de paysagiste que d'architecte, ce que reconnurent ses contemporains, le qualifiant de son vivant de « Le Nôtre du XIX^e siècle¹⁷⁰⁸ ». Mais il s'est certainement occupé de la décoration intérieure dont il ne reste que les deux toiles dont il va être question maintenant.

¹⁷⁰⁵ Note d'Antoine André Bruguière, baron de Sorsum, cité par Albert PHILIPPON, « Jérôme Bonaparte, propriétaire des châteaux de Stains et Villandry », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1965, tome 34, p. 264.

¹⁷⁰⁶ Léon LECESTRE, *Lettres inédites de Napoléon I^{er} (an VIII-1815)*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, tome 2, 1897, lettre au général Savary, Paris, le 13 janvier 1814, p. 307. Le 6 novembre 1813, Napoléon, alors à Mayence, avait demandé à Cambacérès de faire annuler la vente qu'il croyait déjà réalisée. Il est indigné « de ce que, lorsque tous les particuliers sacrifient leurs intérêts pour la défense de la patrie, un roi qui perd son royaume ait assez peu de tact pour choisir cet instant pour acheter des terres ». *Ibid.*, lettre au Prince Cambacérès, Mayence, le 6 novembre 1813, p. 295.

¹⁷⁰⁷ Jean-Denys DEVAUGES, art. cit., p. 42. Cf. la note 208.

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

La provenance est certaine, mais qu'en est-il de l'auteur ? Sur l'une, une étiquette au milieu du châssis indique le nom de Lafitte, inscrit peut-être de la main de Marmottan. Mais nous ne savons pas d'où vient cette information¹⁷⁰⁹. Il ne peut donc pas y avoir certitude absolue sur l'auteur. Ces toiles représentent des sujets allégoriques et mythologiques, *L'Amour invitant Vénus à un sacrifice* et *Le Génie du commerce et de l'abondance*¹⁷¹⁰. La composition est symétrique : un adolescent, l'Amour et un Génie, et une jeune femme, Vénus et Fortuna. Ces dessus de porte sont peints dans l'esprit des peintures murales pompéiennes. Les teintes sont lumineuses et le peintre utilise une palette limitée, où dominant le vert, de pâle à foncé, et le rouge brique. Les figures se détachent sur un fond clair et uni. Les symboles et emblèmes abondent ; sur la première toile, le carquois et l'arc de l'Amour sont posés contre l'autel à l'antique, où brûle un feu, tandis que de l'autre côté, s'élève l'inévitable tronc d'arbre enlacé par la vigne. Sur la seconde toile, le Génie du commerce, reconnaissable à la flamme au-dessus de sa tête, porte le caducée, emblème de Mercure, qui apporte la prospérité et l'abondance ; il couronne une figure féminine, en qui nous reconnaissons Fortuna grâce à ses attributs : les cornes d'abondance, la sphère, la palme et la couronne, comme symbole des bienfaits que Fortune apporte¹⁷¹¹. L'évocation est bien venue et tout à fait en rapport avec le maître des lieux. Mais le peintre n'oublie pas que Mercure est aussi le dieu des arts et il place des éléments en rapport : la lyre, la palette du peintre, le compas de l'architecte et une statuette de Minerve, qui elle-aussi protège les arts et les sciences. On voit peut-être là aussi une allusion à ce que Vasari appelle la « Vertu mercuriale » ; il entend par là le pouvoir qu'ont les princes, ici les nouveaux princes de l'argent, de favoriser les arts et soutenir les artistes¹⁷¹². Il y a de l'élégance dans le dessin, malgré quelques maladresses, principalement dans le rendu anatomique ; en outre, un peu plus d'expressivité sur les visages, surtout celui de l'Amour, n'aurait pas nui à l'ensemble. L'Amour et le Génie du commerce sont représentés sous les traits d'adolescents, et leurs proportions ne sont guère harmonieuses. Les figures féminines sont filiformes, les membres inférieurs peut-être trop grands.

¹⁷⁰⁹ P. FLEURIOT DE LANGLE, *Bibliothèque de Paul Marmottan. Guide analytique*, Boulogne sur Seine, Bibliothèque Marmottan, 1938. La notice n° 105 de la bibliothèque indique « attribué à Louis Lafitte ». Paul Marmottan ne parle pas de ces toiles quand il passe en revue un grand nombre de décorations encore existantes. Paul MARMOTTAN, « Hôtel Botterel Quintin d'Aumont », *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*. 3 février 1922 (A 41, N 32, T 1), p. 9-26.

¹⁷¹⁰ Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 0,95 m x 1,52 m ; inv. 70.48 et 70.47. Un titre plus approprié pour la seconde toile serait *Le Génie du commerce couronnant la Fortune*.

¹⁷¹¹ Ces deux derniers symboles montrant une Fortune triomphante semblent plutôt une invention de la Renaissance. Cf. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997, p. 158 et 347.

¹⁷¹² Guy de Tervarent, *op. cit.*, p.81.

Dessin soigné, connaissance de la peinture murale antique, science des emblèmes et allégories, sont à la portée de bien des artistes, comment être sûr d'y reconnaître le pinceau de Lafitte ? Le manque d'œuvres de ce type, attribuées avec certitude, ne permet pas de comparer efficacement. Nous allons pourtant évoquer une toile de grand format, sur un thème allégorique assez proche, exposée au Salon de 1806, *L'Amour conduit par la Folie*¹⁷¹³. Nous pensons qu'elle a pu être réalisée pour un projet de décoration intérieure. Elle n'est connue que par le commentaire qu'en a fait Chaussard. Nous allons le reprendre à notre compte, car il souligne des défauts que nous voyons sur nos deux tableaux de Stains : « le dessein offre des incorrections. La partie supérieure [...] est bien saisie, mais la partie inférieure est médiocre. [...] L'Amour n'a pas les grâces de son âge, il n'a pas non plus la beauté de sa nature. Ses formes sont indigentes, il s'appuie sur des jambes maigres, et sur des pieds trop grands¹⁷¹⁴ ». Sur les dessus de porte, ce sont les pieds des figures féminines qui ont ce défaut. Mais nous avons souvent remarqué cette caractéristique sur beaucoup d'œuvres de Lafitte, au point que cela pourrait même faire office de signature ! La critique de Chaussard montre au moins que celui-ci, dont beaucoup de ses contemporains ont reconnu les qualités de dessinateur, pouvait aussi avoir quelques faiblesses ; si elle ne peut confirmer l'attribution, elle permet au moins de ne pas la rejeter pour cause d'incorrections.

La bibliothèque Marmottan conserve encore une autre toile, une *Allégorie du mariage*, qui semble un sujet commun¹⁷¹⁵. La provenance n'est pas connue, et une étiquette au dos porte le nom de Lafitte. Sa forme ovale fait penser qu'elle a été intégrée à un décor de style antiquisant. L'artiste a peint cette scène à la manière d'une fresque de Pompéi : des tons rosés, rouge brique, bleu grisé, sur un fond ocre uni ; les deux mariés sont habillés à la romaine. D'après le style, on pourrait les dater des alentours de 1800.

2.3 – D'autres traces, mais bien peu de certitudes

Dans le *Guide analytique de la bibliothèque Marmottan*, Fleuriot de Langle cite deux portes ornées de peintures attribuées à Louis Lafitte, et conservées au Musée Marmottan ; elles sont les seuls vestiges de l'hôtel de la reine Hortense, rue Cerutti (aujourd'hui rue Lafitte), détruit en 1899, lors du percement de voies nouvelles. Acheté et restauré par Louis

¹⁷¹³ C'est un grand format, Chaussard annonce que « les figures sont grandes comme nature ». Il a certainement été apporté en retard au Salon, car il ne figure pas au livret. En outre, il n'est pas numéroté.

¹⁷¹⁴ Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle*, Paris, Buisson, 1806, p. 426-427.

¹⁷¹⁵ Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, B. M. n° 17. Huile sur toile, 0,56 cm x 0,49 cm. La fondation Dosne Thiers conserve un dessin qui le représente avec de légères variantes, signé VJ ; on trouve le même sujet sur stuc au Palais Royal, 39 Galerie Montpensier. Documentation de la Bibliothèque Marmottan.

Bonaparte en 1805, cet hôtel était devenu la propriété d'Hortense en 1810 ; elle y donna parfois des fêtes, pour des intimes, distingués par leurs grâces, leur esprit et leur bonne réputation, et dont elle avait dressé la liste fort limitée. Mais Hortense n'aimait pas cet hôtel et résida souvent chez son frère, à l'hôtel Beauharnais, rue de Lille qu'il avait fait entièrement restaurer au goût du jour vers 1805, et où elle avait sa « grande chambre bleue ¹⁷¹⁶ ». Ce palais, à « la pureté absolue de style empire, a des salons et des chambres d'apparat uniques au monde¹⁷¹⁷ ». Cet ensemble exceptionnel, toujours en place, a été réalisé sous la direction d'un architecte quasi inconnu, Bataille. Malheureusement, toutes les archives concernant l'aménagement du palais ont été détruites par la veuve d'Eugène. Nous ignorons quels peintres ont produit les décors, souvent allégoriques, sur lesquels on retrouve tous les ornements déjà déclinés tant et tant de fois, les arabesques, entrelacs, ou ornements végétaux ; les thèmes favoris de l'époque, comme les saisons, les âges de la vie ; sans oublier les Amours, Psyché ou Vénus, qui entraînent leur cortège de cygnes, de colombes et papillons. La chambre d'Hortense, ornée de danseuses aériennes, de nymphes musiciennes finissant en enroulement, d'amours, de colombes et de cygnes, n'est pas sans rappeler la Malmaison. Mais les décors atteignent ici une opulence encore jamais égalée : ce palais, qui aurait pu devenir celui du futur Empereur des Français, regorge de dorures. Nous retrouverons cet usage surabondant d'or au théâtre de l'Odéon, reconstruit peu de temps après.

Paul Marmottan s'est beaucoup intéressé aux décors des hôtels parisiens du Directoire, du Consulat et de l'Empire, et a tenté de donner une « nomenclature des peintures décoratives pour la plupart de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e, encore conservées en tout ou en partie dans Paris¹⁷¹⁸ », mais il ne parle pas des deux portes de l'hôtel Cerutti. En revanche, il cite plusieurs autres lieux où Lafitte aurait pu laisser sa "patte" ; malheureusement, aucun n'est documenté. Son appréciation repose sur des critères stylistiques ou des ressemblances ; mais il ne peut guère aller plus loin qu'émettre des suppositions, hésitant souvent entre Prud'hon, Lafitte et Girodet. Nous allons les énumérer pour mémoire, peut-être seront-ils davantage éclairés par des recherches à venir.

¹⁷¹⁶ LEDEUIL D'ENQUIN, « Le palais Beauharnais et la chambre de la Reine Hortense (ambassade d'Allemagne à Paris) », *Revue des études napoléoniennes*, p. 185-187. En quittant Paris en juin 1805, Eugène avait confié le soin des travaux à sa mère. La facture s'éleva à un million et demi, dont 587 204 francs rien que pour la décoration, ce qui rendit Napoléon fort en colère. Lettre de Napoléon à Eugène, 3 février 1806, citée par Ledeuil d'Enquin. Il « met embargo » sur l'hôtel, et n'autorisera Eugène à l'occuper qu'en 1811. Le roi de Prusse le rachète en 1818, et il devient successivement siège de la Légation, puis de l'ambassade de Prusse ; de 1871 à 1914, il est le siège de l'ambassade d'Allemagne. Les relations franco-allemandes, houleuses dans la première moitié du XX^e siècle, expliquent que le bâtiment ne fut rétrocédé à la République fédérale d'Allemagne qu'en 1962. Il est aujourd'hui la résidence de l'ambassadeur.

¹⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹⁷¹⁸ Paul MARMOTTAN, « L'hôtel Botterel Quintin d'Aumont », art. cit., p. 23.

Le « pavillon de la Jonchère », comme on l'appelait alors, est « une charmante maison de campagne de la commune de Bougival¹⁷¹⁹ », qui jouxte le parc de Malmaison. Il avait été acheté en avril 1801 par le Premier Consul, pour « M. Eugène, le fils de Madame Bonaparte, pour qui nous l'avions remis en bon état¹⁷²⁰ ». En 1810, il cède le château à Napoléon, qui l'offre au général Bertrand, ancien de la campagne d'Égypte. Ce fidèle entre les fidèles suit son maître dans ses deux exils, et juste avant son départ pour Sainte-Hélène, il vend le domaine à un capitaine de frégate, qui le cède à son tour quelques jours plus tard à un certain Tébaud, beau-frère et prête-nom du financier Ouvrard. Celui-ci agrandit le château en ajoutant une aile au nord-ouest, comprenant trois belles pièces qu'il fait décorer. Nous en avons la description dans la monographie sur la Jonchère, écrite par Maurice Bérard, propriétaire des lieux en 1907. Il décrit longuement la salle à manger, aux six panneaux « ornés de peintures pompéiennes représentant des allégories¹⁷²¹», se détachant sur un fond gris-vert, avec des corniches blanches. Nous voyons tour à tour Psyché et un papillon, une nymphe qui couve du regard deux colombes dans un panier, Vénus avec l'Amour enfant reposant entre ses bras, et une vestale près d'un trépied. Les deux derniers panneaux de plus grande taille représentent chacun deux danseuses, avec cistre et tambourin. « Chaque peinture est séparée par une décoration pompéienne dont les motifs finement dessinés y sont peints avec une délicatesse tout artistique ». Paul Marmottan parle « d'encadrements polychromes de style consulaire¹⁷²² ». Jouxant la salle à manger, il y avait la salle de billard, puis le grand salon, « au plafond peint à l'huile [et] décoré de motifs Empire en genre demi-bosse grisaille¹⁷²³ ». Maurice Bérard conclut que « l'auteur de ces panneaux a dû être en effet un artiste de grand talent ; malheureusement il n'a pas signé son œuvre et son nom reste ignoré ». Paul Marmottan est moins catégorique que pour les décors de Neuilly, mais il pense qu'ils sont « du même maître sans doute », Louis Lafitte. Plusieurs sujets pourraient nous y faire penser, comme Psyché, qui est le thème du papier peint réalisé par Lafitte et Blondel pour la maison Dufour, précisément dans les toutes premières années de la Restauration ; ou encore la nymphe au panier de colombes, qui rappelle beaucoup l'allégorie de Prairial ou même encore de Germinal, pour le calendrier républicain ; quant aux danseuses, leur description nous ramène à celles d'Herculanum, qui avaient inspiré celles de La Malmaison. Ces thèmes ont pu

¹⁷¹⁹ Pierre-François PIETRESON DE SAINT AUBIN, *op. cit.*, p. 388.

¹⁷²⁰ Pierre François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, tome 1, 12 messidor an X (1^{er} juillet 1802), p. 53.

¹⁷²¹ Maurice BERARD, *Le château de la Jonchère : notice historique*, Paris, Bonvalot-Jouve (1907), p. 13. Les citations suivantes sont extraites du même ouvrage.

¹⁷²² Paul MARMOTTAN, « Hôtel Botterel Quintin d'Aumont », *art. cit.*, p. 24.

¹⁷²³ Maurice BERARD, *op. cit.*, p. 14.

inspirer bien d'autres artistes. Malheureusement, il ne reste plus rien de tout cela. Les Vandales d'aujourd'hui valent bien ceux d'autrefois, et lorsque le château a été transformé en hôtel-restaurant en 1984, tout a été repeint. Aujourd'hui, le restaurant a disparu à son tour, pour faire place à des logements¹⁷²⁴.

Paul Marmottan attribue encore à Lafitte, « avec vraisemblance », le décor d'un salon d'un des appartements des questeurs de l'Assemblée nationale, représentant une frise peinte à quatre sujets, à savoir les génies de la musique et de la guerre et d'autres petites frises avec camées. Ces ensembles [...] comprennent des plafonds peints et des portes doubles rehaussées d'ornements¹⁷²⁵ ».

Voulant être exhaustif dans son repérage des décors subsistants, il cite encore des panneaux détachés de leurs lieux d'origine, vendus ou en vente sur le marché de l'art, dont le style pourrait rappeler Lafitte... mais tellement d'autres aussi. Des études de ce type ne sont pas toujours exploitables, faute de sources précises. En voulant montrer le peu qui reste, celle-ci évoque un Paris du Directoire à l'Empire, plein de couleurs, de décors plus somptueux les uns que les autres, et nous fait regretter amèrement les destructions répétées. Laissons le mot de la fin à l'architecte Louis-Ambroise Dubut : « Quoique cette partie de l'art ne paraisse pas la plus élevée, c'est néanmoins une des plus utiles. C'est celle dont on a le plus souvent besoin [...]. [Une maison] fait le charme de notre vie et contribue à nous faire passer de jours heureux¹⁷²⁶ ».

La peinture des danseuses de la Malmaison a été certainement bien plus profitable à Lafitte, que le peu de traces dans les documents aurait pu laisser présager. Travailler chez le Premier Consul a attiré d'autres membres de la famille et des personnages gravitant autour du sérail gouvernemental. Que Lafitte ait exercé cette activité de façon conséquente, c'est une évidence, la spécialité indiquée dans l'*Almanach du commerce* en témoigne. Il a continué à la spécifier sous la Restauration, laissant supposer qu'il a proposé ses services pour une clientèle au profil sûrement assez semblable à la précédente. « A cette époque où — après les destructions de la Révolution — l'aristocratie reprend ses droits et la nouvelle bourgeoisie s'installe, la construction d'hôtels et de châteaux connaît un important essor¹⁷²⁷ ». La

¹⁷²⁴ Un grand merci au Groupe de recherche historique de Bougival, en la personne de son président, Monsieur Daniel Robat, qui nous a fourni des informations bien utiles sur La Jonchère d'hier et d'aujourd'hui.

¹⁷²⁵ *Id.*

¹⁷²⁶ Louis-Ambroise DUBUT, *Architecture civile. Maisons de ville et de campagne*, Paris, J.-M. Eberhart, an XI (1803), Introduction (non paginée).

¹⁷²⁷ François MACE DE LEPINAY, « De Soleure au Faubourg Saint Germain : Joseph Antoine Froelicher (1790-1866) : architecte de la duchesse de Berry », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 33 (1976), p. 216. Par exemple,

connaissance de toutes ces demeures privées est la plupart du temps entravée par l'absence de documents d'architectes, d'artistes et d'artisans — devis, plans, croquis, etc. —, mais aussi de témoignages détaillés de visiteurs. Toutes circonstances qui ne concernent pas la construction et la décoration de bâtiments publics, qui bénéficient souvent d'une documentation bien plus conséquente parce qu'officielle. C'est le cas du théâtre de l'Odéon, que Lafitte décora en 1808.

3 - L'Odéon

3.1 - Un « rétablissement » qui traîne

C'est une longue histoire entre Lafitte et l'Odéon, dont nous avons déjà expliqué le premier acte, la commande d'un rideau de scène sur le thème de Périclès, en juillet 1797, par le ministre Bénézech. Le projet avait coupé court, principalement à cause de la lenteur d'exécution de Lafitte, mais surtout à cause de l'incendie qui ravagea le théâtre le 18 mars 1799 : « Le feu s'est manifesté ce matin, à sept heures, au théâtre de l'Odéon ; il est consumé en grande partie. [...] Parmi les nombreuses personnes qui ont porté du secours, le zèle et l'activité du citoyen Peyre, architecte, se sont surtout fait remarquer. Le père de ce jeune artiste avait, de concert avec le citoyen Wailly, construit ce superbe édifice ; le fils, après l'avoir défendu contre le mauvais goût des vandales de 93, a encore contribué à en soustraire aux flammes quelques précieux débris¹⁷²⁸ ». Les comédiens ne réintégreront les lieux qu'en 1808.

Durant toutes ces années, le théâtre était resté dans un état de désolation, qui avait entraîné la grogne des riverains, et l'envoi de nombreuses pétitions pour réclamer sa réouverture. En 1803, un architecte, le Clerc — ou Leclerc — demanda même à le réédifier à ses frais ; le projet n'eut pas de suite¹⁷²⁹. Par le sénatus-consulte du 14 août 1806, Napoléon augmente la dotation immobilière du Sénat et lui cède l'Odéon. On trouve une anecdote dans les *Mémoires* de Lucien Bonaparte, relatant comment l'Empereur est parvenu à faire endosser aux sénateurs les frais de reconstruction. Celui-ci avait appris le montant de la "cagnotte" sénatoriale, destinée, d'après les Sénateurs, à édifier un monument à la gloire de Napoléon. Ce dernier leur dit qu'« il n'en [était] pas besoin [et que] les habitants du faubourg Saint

nous ne serions pas étonnée que Lafitte ait participé aux travaux d'aménagement du château de Rosny, pour la duchesse de Berry. Mais nous n'avons pas trouvé à ce jour de documents éclairant la question.

¹⁷²⁸ *Moniteur universel*, 29 ventôse an VII (19 mars 1799).

¹⁷²⁹ Jean-Claude DAUFRESNE, *Théâtre de l'Odéon. Architecture – Décors – Musée*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2004, p. 45.

Germain [demandaient] le rétablissement de la salle de l'Odéon »; et il ajoute : « vous seriez fort agréable à l'Impératrice si vous donniez son nom à ce théâtre¹⁷³⁰ ». C'est ainsi que les Sénateurs se voient imposer les rénovations de ce bâtiment ruiné, dont ils n'ont eu de cesse de se voir déchargés par la suite.

Peyre fils, qui avait si bien lutté contre l'incendie, qu'il avait réussi à « sauver de la fureur des flammes les parties latérales¹⁷³¹», venait juste d'être nommé architecte du théâtre. C'est à ce titre que le ministre de l'Intérieur l'avait chargé de « garantir les parties de l'édifice qu'il [Peyre] avait sauvegardées » ; puis on lui avait demandé « les plans et les devis pour la restauration pure et simple de l'édifice », car la Société des propriétaires du faubourg Saint Germain — dont Peyre est d'ailleurs le secrétaire — réclamait avec force bruit, la remise en état du bâtiment. Lorsqu'on le charge de porter l'acte de donation au Sénat, il pense que c'est « l'indiquer comme l'architecte que l'on désirait voir chargé de la reconstruction ». Mais il n'en est rien, le Sénat a son propre architecte, Jean-François-Thérèse Chalgrin, et quatre jours après le sénatus-consulte, c'est à lui qu'on demande de fournir un état des lieux, un plan général et un devis, de façon à ce qu'il puisse « recevoir le plutôt possible l'ordre de commencer [les travaux]¹⁷³² » ; toutefois, on lui ordonne de ne rien changer aux plans d'origine de Peyre et de Wailly¹⁷³³. Une recommandation qu'il ne suivra pas à la lettre, d'après Peyre fils¹⁷³⁴.

Après visite des lieux, Chalgrin et Baraguey¹⁷³⁵, contrôleur des bâtiments du Sénat, déclarent aux Préteurs que l'état du théâtre ne nécessitera pas un « travail long et dispendieux » ; les murs ne sont que partiellement endommagés, et la seule construction

¹⁷³⁰ *Mémoires secrets sur la vie privée, politique et littéraire de Lucien Buonaparte, prince de Canino*, Bruxelles, J. Maubach, P. J. De Mat, 1818, p. 112.

¹⁷³¹ Antoine-Marie PEYRE, *Projets de reconstruction de la salle de l'Odéon*, Paris, F. Didot, 1819, p. 3. Les citations qui suivent sont extraites du même ouvrage.

¹⁷³² Archives du Sénat, 71 S 13. Les Préteurs à M. Chalgrin, 19 août 1806.

¹⁷³³ *Ibid.*, Extrait des registres de la Préture du Sénat-Conservateur du 28 août 1806. Chalgrin se procure les plans d'origine, et notamment les « détails de la décoration intérieure dont M. Dewailly était particulièrement chargé » que lui confie Madame Fourcroy, sa veuve. Archives du Sénat, 573 S 01, Odéon 1806-1827. Etat des plans du théâtre, 4 septembre 1806.

¹⁷³⁴ Peyre fils concevra beaucoup d'aigreur de cette éviction. Estimant avoir été dépossédé de sa légitimité naturelle de constructeur de l'Odéon — sans doute en tant que fils d'un des architectes du premier bâtiment, Marie-Joseph Peyre l'aîné —, il règle ses comptes dans son ouvrage *Projets de reconstruction de la salle de l'Odéon, op. cit.*. Si Chalgrin est choisi, c'est « pour le seul motif » qu'il est l'architecte du Sénat. En outre, on lui avait prescrit « de se conformer en tout aux plans de MM. Peyre l'aîné et de Wailly ; disposition sage, mais que, [...] des motifs inconnus ont empêché d'exécuter ». Il se fait plus précis dans le *Mémoire* présenté au Roi, et il détaille les « fautes graves », « les erreurs accumulées », dues à « l'amour-propre naturel aux artistes, [au] désir de faire mieux ». Antoine-Marie PEYRE, *ibid.*, p. 5-6.

¹⁷³⁵ Pierre-Thomas Baraguey (1748-1820), architecte attaché au Palais du Luxembourg, fut l'adjoint de Chalgrin pour le premier rétablissement de l'Odéon. Après le second incendie de 1818, il se chargea seul de la reconstruction, Chalgrin étant décédé en 1811.

nouvelle qu'ils proposent est l'ajout d'une prolongation sur la rue de Vaugirard. Dans le plan initial, il existait une galerie qui avait été supprimée pour donner de la profondeur au théâtre. Comme la plupart des travaux seront intérieurs, ils ne seront pas gênés par la mauvaise saison qui s'annonce, et Chalgrin prévoit que « tout sera terminé dans l'espace de huit à dix mois¹⁷³⁶ ». Il estime le montant des travaux à 614 000 francs. La prise de possession de l'Odéon par Chalgrin, au nom du Sénat, se passe en deux temps. Le 10 septembre 1806, il se présente sur les lieux, avec le représentant du ministre de l'Intérieur, Peyre fils. Des dépendances sont occupées par deux comédiens, Mademoiselle Contat et Talma, qui se disent usufruitiers. Il se contente de la « réception de la salle », et envoie au Chancelier du Sénat l'état des lieux correspondant¹⁷³⁷. Nouvelle visite le 27 septembre, accompagné cette fois de l'architecte des domaines Bourla¹⁷³⁸ ; un procès-verbal est dressé, Chalgrin, au nom du Sénat, prend possession de la salle de l'Odéon et de ses dépendances¹⁷³⁹. Les choses sérieuses peuvent alors commencer.

3.2 – Nouvelles du chantier

Le 18 novembre 1806, Chalgrin envoie plans et devis, qui est légèrement revue à la baisse : 591 227 francs. On procédera par soumission pour tous les travaux, et la concurrence entre les différents intervenants qui enverront leur proposition, fera réaliser d'autres économies, pense-t-il¹⁷⁴⁰. La fin des travaux est prévue pour mai ou juin 1807. Mais la cadence n'est pas tenue, et les Prêteurs se plaignent en août : « Nous avons vu avec peine que les travaux de l'Odéon ne marchent pas avec la célérité que vous nous aviez fait espérer¹⁷⁴¹ ». La faute en revient au maçon qui ne respecte pas ses promesses : aux termes de son marché, les travaux devraient être finis depuis quatre mois. Cette « négligence vraiment coupable » sera sanctionnée en conséquence, et des ouvriers supplémentaires embauchés à ses frais

¹⁷³⁶ Archives du Sénat, 573 S 01, Odéon 1806-1827. Rapport de Chalgrin aux Prêteurs, 28 août 1806. Il contient le premier devis établi pour le rétablissement.

¹⁷³⁷ *Ibid.*, Rapport de Chalgrin à Monsieur le Chancelier, 12 septembre 1806.

¹⁷³⁸ *Ibid.*, Le Directeur des Domaines à M. Bourla, architecte, 17 septembre 1806. Il fait part de la note du Ministre des Finances, rappelant que « l'intention du gouvernement est que cet édifice soit promptement restauré pour y établir un spectacle. Il invite en conséquence l'administration à faire mettre tout de suite ce bâtiment et ses dépendances à la disposition de M. le Chancelier du Sénat ».

¹⁷³⁹ *Ibid.*, Procès-verbal de prise de possession de l'Odéon, 27 septembre 1806.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*, Rapport de Chalgrin aux Prêteurs, 18 novembre 1806. Cela s'est probablement passé comme il l'escomptait, car nous avons un troisième chiffrage, non daté, qui présente des modifications tantôt à la hausse, tantôt à la baisse selon les postes. Le total n'est plus que de 582 294 francs. Le rétablissement de l'Odéon coûtera finalement 576 485 francs. AN, F¹³ 876 et 886

¹⁷⁴¹ *Ibid.* Les Prêteurs du Sénat à Monsieur Chalgrin et Monsieur Baraguey, 28 août 1807. Les citations suivantes sont extraites du même document. En novembre, les Prêteurs se plaindront encore de la maçonnerie, « qui [n'a] jamais eu l'activité qu'[elle devait] avoir et qu'on nous avait promise tant de fois ».

« pour réparer le temps perdu » ; on diminuera aussi le montant de son marché. Ils chargent Chalgrin de prévenir les divers entrepreneurs qu'aucun retard ne sera plus toléré, l'Empereur entendant bien que « cette salle soit [...] en état de recevoir la comédie [...] au mois de novembre au plus tard ». Vers la fin de l'année, il y a besoin aussi d'une "rallonge" sur le plan financier : « Sa Majesté l'Empereur et Roi nous a accordé le supplément de crédit que nous avons demandé pour l'Odéon¹⁷⁴² ». Nous n'avons pas retrouvé de documents indiquant les raisons précises qui le motivent, ni son montant. Les Prêteurs disent avoir accepté les plans de nouvelles constructions, et veulent le devis détaillé, « afin que les soumissions en soient faites tout de suite ». Des ouvrages n'ont pas encore été adjugés, tel le rideau de scène. Des imprévus se sont présentés, comme la nécessité de maroufler le plafond à cause des inévitables « gersures des bois » ; on n'avait pu l'anticiper avant la pose de la menuiserie¹⁷⁴³. Les Prêteurs préviennent aussi les architectes qu'« il faut que la dépense totale soit connue à fond et portée au compte qui sera rendu à la fin de cet exercice ».

On s'occupe des travaux de décoration à la fin de l'été 1807 ; il faut trouver les artistes qui conviennent, en talent, mais aussi en tarif. Quatre types de travaux sont à réaliser : la peinture d'impression, la peinture en décor des devantures des loges, celle du plafond, voussures et lunettes et celle de la calotte du foyer public. Les architectes proposent que les trois premiers soient proposés au concours¹⁷⁴⁴. Six peintres envoient leurs propositions ; trois d'entre eux, Métivier, Langlois, et Sturler sont repoussés. On retient Vavin, pour la peinture d'impression¹⁷⁴⁵, Besancenot pour la peinture en décor du plafond, et Lafitte, pour celle de la devanture des loges. On pourrait presque se demander si des critères artistiques ont été pris en compte, car un simple coup d'œil sur le tableau (cf. Annexe 5 figure 7), montre qu'on a retenu, dans chaque catégorie, le mieux disant. Il y a parfois peu d'écart entre les prix proposés — par exemple pour le plafond entre Besancenot et Lafitte —, et il n'est pas exclu

¹⁷⁴² *Ibid.* Lettre des Prêteurs à Monsieur Chalgrin et Monsieur Baraguey, 14 novembre 1807. Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁷⁴³ *Ibid.* Rapport à Messieurs les Prêteurs, 8 octobre 1807.

¹⁷⁴⁴ AN, CC 124, dossier 848, pièce 5. Rapport à Messieurs les Prêteurs, 7 septembre 1807. Les architectes proposent que « le quatrième [soit] offert à M. Naigeon pour 4 000 francs ». Ce qui sera accepté.

¹⁷⁴⁵ « La peinture d'impression consiste à imprimer diverses couches de couleurs d'une même teinte, préparées à la détrempe, ou à l'huile, ou au vernis, sur des ouvrages de menuiserie, charpenterie [...] qu'on veut conserver ou embellir ». *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Paris, Panckoucke, tome 6, 1789, p. 127. On y définit les trois « changements » du peintre, selon le genre de décors réalisés. D'abord simple ouvrier, il se contente d'étaler la peinture, « c'est un être passif, toujours asservi, toujours commandé » ; l'uniformité ne suffit pas, il faut combiner les couleurs et les effets, selon les expositions, les angles de vue, les pièces concernées, alors paraît l'artiste, « mais ses combinaisons, résultats de l'habitude, sont toujours subordonnées et très souvent arrêtées par les idées d'un amateur impérieux [...] que quelquefois le caprice dirige ». Enfin paraît « le décorateur » qui travaille souvent sur les dessins de l'architecte, mais peut laisser libre-court à son sens artistique propre. *Ibid.*, p. 128.

qu'on ait préféré ne pas confier plusieurs travaux au même peintre, ce qui aurait pu rallonger la durée du chantier. Mais il nous manque une donnée essentielle pour conclure : derrière ces peintres, il y a probablement une entreprise, de quelles ressources humaines disposent-elles ? La rapidité d'exécution se mesure en nombre de bras. A cet égard, la soumission de Lafitte apporte une information intéressante, qui éclaire son parcours professionnel et l'image qu'on a de lui en 1807. Dans l'engagement à exécuter les travaux demandés qu'il signe à la fin du document, il est présenté comme « entrepreneur de peinture en décor ». Nous avons trouvé pour les travaux de charpente de l'Arc de Triomphe, un exemplaire vierge contenant les « devis, clauses, conditions et prix », et se concluant par une « soumission » aux termes identiques à celle de Lafitte¹⁷⁴⁶. La description des travaux ainsi que leurs coûts étaient individuels et adaptés à chaque artisan, mais les conditions qu'ils devaient observer et la soumission suivaient un modèle préétabli. Le scribe a rédigé indistinctement les contrats des peintres en décor, et Lafitte est placé dans la même catégorie que les deux autres, qui se présentent bien comme "Peintres en bâtiment" dans l'*Almanach du commerce*¹⁷⁴⁷. La soumission, en tous cas, ne connaît pas Lafitte, peintre d'histoire.

3.3 – La soumission de Louis Lafitte

La soumission signée le 16 septembre 1807 concerne la peinture des devantures des loges, moyennant la somme de 12 000 francs¹⁷⁴⁸. Il est prévu que « le soumissionnaire recevra jusqu'à concurrence des deux tiers du prix dans le courant des travaux et en raison de leur avancement ». Lafitte réclame le premier tier le 16 novembre ; les architectes considèrent que « la peinture des devantures [...] est activée de manière satisfaisante », et on délivre à Lafitte un mandat de 4 000 francs le 23 novembre¹⁷⁴⁹. Les choses ne se déroulent pas aussi facilement lorsqu'il présente la demande pour le deuxième versement, le 29 janvier 1808¹⁷⁵⁰. Malgré l'avis favorable des architectes accordé le 5 février, le paiement est ajourné. Il arrive à Lafitte ce qui était arrivé au maçon, les Prêteurs estiment que le travail n'avance pas assez vite. C'était sans doute aussi un peu l'avis des architectes, qui avaient proposé le versement

¹⁷⁴⁶ AN, F¹³ 1028. Dossier 1. L'imprimé provient du ministère de l'Intérieur, 3^{ème} division, Bureau des bâtiments civils, 1810.

¹⁷⁴⁷ Nous n'avons retrouvé qu'une seule autre soumission, et elle ne comporte pas le texte d'engagement signé. Aucune comparaison n'est donc possible.

¹⁷⁴⁸ AN, CC 124, dossier 849, pièce 3. Soumission de Louis Lafitte, 16 septembre 1807. Un autre exemplaire se trouve aux Archives du Sénat, 573 S 01.

¹⁷⁴⁹ *Ibid.*, CC 124, dossier 874, pièce 3 : facture de Lafitte, 16 novembre 1807. Archives du Sénat, 71 S 8, § 6 : mandat de paiement, 23 novembre 1807. AN, CC 151, dossier 1645 : décision des Prêteurs, 23 novembre 1807.

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, CC 125, dossier 898, pièce 2.

d'un acompte de 2 000 francs, et non le paiement intégral du deuxième tiers, soit 4 000 francs. Lafitte se défend dans une lettre, dans laquelle il explique que cet ajournement porte « sur un motif qui n'a pas été en [son] pouvoir de vaincre¹⁷⁵¹ ». Une des conditions de la soumission était que le travail soit terminé pour le 29 novembre 1807. Mais il affirme « qu'[il] n'a pu commencer à travailler sur place que le 6 novembre. Comment se pouvait-il faire qu'[il eût] fini le 29 ? ». Il compte sur la justice qui anime les Prêteurs pour hâter le paiement du deuxième tiers, et, ajoute-t-il, « j'ose vous affirmer qu'en me l'accordant cela ne peut qu'accélérer les travaux ». L'avis des architectes, joint à la lettre, montre la bonne volonté de Lafitte : « depuis cette époque du 5 février, [il] a redoublé de zèle [et] augmenté le nombre des artistes, il en résulte que les travaux sont plus activés ». Cette fois, il obtient le versement de son deuxième tiers¹⁷⁵². Les travaux sont entièrement terminés quand il demande et obtient le troisième tiers le 17 avril¹⁷⁵³.

Entretiens se sont ajoutés deux suppléments le 15 décembre, pour des travaux qu'on n'avait pas encore prévus, et que les Prêteurs voulaient voir budgétisés avant la fin de 1807. Le premier a trait au rideau de scène et au manteau d'Arlequin, s'élevant à la somme de 4 310 francs¹⁷⁵⁴. Mais le budget pour la frange a été oublié (1 170 francs), et différents frais imprévus viendront s'adjoindre, comme la doublure du rideau de scène, « jugée indispensable » par les machinistes (512 francs), le « décor moiré » du fond du rideau (300 francs), ainsi que la location d'un atelier, car « il n'est pas un artiste qui possède un local assez vaste pour un semblable travail et que j'ai cru longtemps qu'il me serait fourni » (300 francs). De telle sorte qu'après la livraison le 26 mai 1808, Lafitte réclame la somme totale de 6 592 francs¹⁷⁵⁵. Le second supplément est la conséquence d'un changement de parti concernant les deux loges impériales. On avait d'abord envisagé de les décorer avec des sculptures en carton, mais « une décision postérieure a changé cette disposition¹⁷⁵⁶ » : on préfère que les devantures de loges soient peintes en figures d'ornement. Le temps presse et le

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, CC 125, dossier 904, pièce 2. Lettre de Lafitte aux Prêteurs, 15 février 1808. Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁷⁵² Archives du Sénat, 71 S 13, § 4. Mandat de paiement de 4 000 francs au S^r Lafitte, 20 février 1808.

¹⁷⁵³ AN, CC 125, dossier 922, pièce 2. Lettre de Lafitte aux Prêteurs, 17 avril 1808. Archives du Sénat, 71 S 13, § 4. Mandat de paiement de 4 000 francs au S^r Lafitte, 23 avril 1808.

¹⁷⁵⁴ AN, CC 124, dossier 884, pièce 6. Rapport aux Prêteurs, 15 décembre 1807. Le manteau d'Arlequin est un encadrement mobile et permanent, en draperie, ou en bois décoré, permettant de modifier l'ouverture et la hauteur de la scène.

¹⁷⁵⁵ AN, CC 125, dossier 939, pièce 1. Lettre de Lafitte aux Prêteurs avec les notes de frais et avis des architectes, 30 mai 1808.

¹⁷⁵⁶ Archives du sénat, 573 S 01, Odéon 1806-1827. Rapport à Messieurs les Prêteurs, 15 décembre 1807. La citation qui suit est extraite du même document. Le document concerne les travaux de supplément à exécuter par Lafitte et Besancenot. En marge, il y a l'indication du paiement de Lafitte. Un autre exemplaire se trouve aux Archives nationales (CC 124, dossier 884, pièce 7), mais sans la date de règlement.

montant de ces travaux est « combiné entre les officiers des bâtiments », à savoir 700 francs. Ces deux suppléments "programmés", ajoutés aux autres frais réclamés par Lafitte, feront l'objet d'un règlement de 6 000 francs, le 18 juin 1808¹⁷⁵⁷. La frange ne lui sera pas comptée. C'était pourtant ce qui aurait manqué le plus, si elle n'avait pas été réalisée. Son oubli dans la soumission originelle s'explique sans doute par la précipitation avec laquelle elle a été passée. Au total, le rétablissement de l'Odéon a rapporté à « l'entrepreneur de peinture en décor » Lafitte, la somme de 18 000 francs. L'ampleur des travaux à réaliser, que nous allons détailler maintenant, nécessitait de la main d'œuvre, mais aucun document ne permet de savoir combien d'ouvriers, ou « d'artistes » comme le disent les architectes, travaillaient avec lui.

3.4 - Les décors

3.4.1 - Premières, deuxièmes et troisièmes loges¹⁷⁵⁸

Les architectes ont fourni le détail des ornements à réaliser, comme l'indique l'engagement de Lafitte, ayant « pris connaissance du cahier des charges et du dessein¹⁷⁵⁹ ». Lorsqu'elle définit les trois « changements » du « peintre d'impression », *L'Encyclopédie méthodique : Arts et métiers mécaniques* décrit le troisième comme étant celui du « décorateur [qui] n'a plus de maître ; une fois le plan donné [par l'architecte], il prend l'essor, ses travaux ne sont plus contredits, il n'est pas froidement asservi par l'imagination d'un autre : son goût seul le conduit et l'inspire¹⁷⁶⁰ ». C'est sans doute ainsi qu'il faut considérer le rôle de Lafitte, peintre « distingué dont les travaux obtiennent le suffrage des artistes¹⁷⁶¹ », même si les conditions prévues dans la soumission peuvent sembler contraignantes : « Les calques, poncifs et dessins en grand sur les originaux formés et arrêtés par Messieurs les architectes sont aussi au compte du soumissionnaire, et il ne pourra les exécuter sans qu'au préalable il ne les aient soumises à leur révision et n'ait obtenu leur approbation signée¹⁷⁶² ». Sur le plan artistique, la confiance règne entre Chalgrin et Lafitte, au point que le premier recommande le second aux Prêteurs pour le rideau de scène : « M. Lafite [est] avantageusement connu par les travaux soumissionnés qu'il exécute dans cette

¹⁷⁵⁷ AN, CC 125, dossier 939, pièce 1. Lettre de Lafitte aux Prêteurs avec les notes de frais et avis des architectes, 18 juin 1808. Archives du Sénat, 71 S 13, & 4. Mandat de paiement, 21 juin 1808.

¹⁷⁵⁸Cf. Annexe 5, figure 8.

¹⁷⁵⁹ AN, CC 124, dossier 849, pièce 3. Exemple signé de la soumission de Lafitte, 16 septembre 1807. Un autre exemplaire non signé, conservé aux Archives du Sénat (573 S 01, Odéon 1806-1827) comporte en marge les différents règlements s'y rapportant, y compris les suppléments.

¹⁷⁶⁰ *L'Encyclopédie méthodique : Arts et métiers mécanique, op. cit.*, p. 128.

¹⁷⁶¹ AN., CC 124, dossier 884, pièce 6. Rapport à Messieurs les Prêteurs, 15 décembre 1807.

¹⁷⁶² *Ibid.*, CC 124, dossier 849, pièce 3. Soumission de Lafitte, 16 septembre 1807.

salle¹⁷⁶³ ». Les quelques esquisses conservées laissent entendre qu'il a proposé des motifs, soit repris de l'idée première des architectes, soit création nouvelle, cela est difficile à déterminer. Quoi qu'il en soit, c'est bien à lui que s'adressent les louanges comme les critiques concernant les décors de la salle, que l'on pourra lire dans les journaux après l'ouverture du 15 juin 1808. Son nom a circulé, et tous lui en attribuent la responsabilité : « Tous les cartons ont été dessinés par M. Lafitte, artiste distingué dans le genre de l'histoire, et exécutés sous sa direction », écrit l'*Athenaeum*, un exemple parmi d'autres¹⁷⁶⁴. Il y a cinquante-deux études diverses pour la décoration de la salle de l'Odéon dans le catalogue de la vente après décès de Lafitte¹⁷⁶⁵.

Les devantures des loges sont peintes sur toile marouflée¹⁷⁶⁶, posée sur la menuiserie aux frais du soumissionnaire, qui prend aussi à sa charge le matériel, tel qu'« échafauds mobiles, ustensiles et généralement tout ce qui sera nécessaire pour l'entière confection de ses travaux¹⁷⁶⁷ ». Il doit fournir les couleurs et l'or, utilisé en grande quantité, et qui rehausse à peu près tous les décors qu'il réalise¹⁷⁶⁸. On a prévu, s'il en était besoin, un lustre « garni de quinquets », mais si cela ne suffit pas, le soumissionnaire peut fournir à ses frais de la chandelle. Enfin, il s'engage « à faire les frais de peines d'ouvriers ».

Outre les journaux, plusieurs sources, aussi bien écrites que graphiques, donnent une idée précise du décor du théâtre. Parmi les plans et dessins transmis au Sénat et approuvés, une coupe longitudinale de la salle montre des devantures décorées d'arabesques, de guirlandes, de figures finissant en enroulement, des motifs tout à fait caractéristiques du style empire, et annonçant ce qui sera réalisé quelques mois plus tard ; à ce stade de déroulement

¹⁷⁶³ *Ibid.*, CC 124, dossier 884, pièce 6. Rapport à Messieurs les Préteurs, 15 décembre 1807.

¹⁷⁶⁴ *Nouveau théâtre de l'Impératrice*, Paris, impr. De Crapelet, Piranesi frères, 1808, extrait d'*Athenaeum* n° 4, 1808.

¹⁷⁶⁵ CAT, n° 146. : « Etudes diverses pour la décoration de la salle de l'Odéon : la plupart sont aux crayons noir et blanc sur papier de couleurs ; quelques-unes sont lavées à l'encre de Chine ou à la sépia ».

¹⁷⁶⁶ Le marouflage consiste à appliquer sur un support, ici le bois, une toile enduite de colle. Cela permet d'unifier et de lisser les surfaces, dès lors plus aisées à peindre, mais aussi de masquer les défauts éventuels du support, et de prévenir les fissures légères.

¹⁷⁶⁷ AN, CC 124, dossier 849, pièce 3, Soumission de Lafitte, 16 septembre 1807. Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁷⁶⁸ Il n'est pas précisé si c'est de l'or vrai ou de l'or faux. La soumission de Besancenot précisait « or faux » et celle de Vavin, pour les chapiteaux d'avant-scène, « or vrai ». « Or faux, en feuilles, paillettes, clinquant, trait et battu. Des motifs d'économie ne permettant point d'employer, pour certains ouvrages, des feuilles, des paillettes et des fils d'or ou d'argent doré, on y substitue ce qu'on appelle de l'or faux, ou des feuilles, des clinquants et des fils de cuivre rouge surdoré, qui ont reçu des préparations semblables à celles des fils ou des feuilles d'or ou d'argent doré ». MAGNIEN et DEU, *Dictionnaire des productions de la nature et de l'art qui font l'objet du commerce de la France soit avec l'étranger, soit avec les colonies*, Paris, chez Ant. Bailleul, tome 2, première partie, 1809, p. 217.

du projet, les dessins ne servent qu'à donner un aperçu de la future salle¹⁷⁶⁹. Les décors ont dû être arrêtés assez vite, en tout cas avant ceux du plafond, car on les voit dans leur version quasi définitive sur un dessin aquarellé des Archives nationales, alors que le plafond représenté n'est pas celui qui sera réalisé¹⁷⁷⁰. La soumission s'avère un document essentiel, car elle décrit exactement ce que les architectes attendaient de Lafitte. Elle se réfère à un dessin qui était joint, à coup sûr très ressemblant à celui qui se trouve dans les collections de la Comédie Française¹⁷⁷¹. Celui-ci est un peu postérieur, car on remarque quelques légères différences par rapport à la soumission sur les devantures des loges ; mais il correspond exactement à ce qui a été peint, comme on le voit dans un état des lieux effectué en 1810¹⁷⁷². Ce document nous permet de savoir ce qui a été réellement réalisé ; tout est soigneusement décrit, jusqu'aux « pattes à scellement [...] posées avec vis à tête fraisée ».

Selon les goûts du temps, on lui demande des frises à l'antique, déployant toute la panoplie des outils allégoriques. Pour les devantures des troisièmes loges, on a prévu des « griffons, cassolettes, vases avec enroulemens¹⁷⁷³ » ; les descriptions contemporaines montrent qu'on y a ajouté des sphinges, en alternance avec les griffons¹⁷⁷⁴. Pour les deuxièmes loges, la soumission décrit « des enfans liés par des enroulemens et tenant des guirlandes de fruits et de fleurs. La guirlande sera surmontée d'une couronne de chêne au milieu de laquelle seront des signes dramatiques¹⁷⁷⁵ ». Le dessin de la Comédie Française, comme les descriptions postérieures, montrent une alternance entre des enfans ailés et d'autres finissants en enroulement. Ces derniers tiennent divers instruments de musique, en remplacement peut-être des « signes dramatiques » qui ont disparu. Deux décors sont conçus

¹⁷⁶⁹ Coupe sur la longueur de la salle de l'Odéon, signée par Chalgrin et Baraguey, et approuvée par Clément de Ris. Collections Comédie-Française, PLAN-ODEON-096. Encres et aquarelle ; 0,535 m x 0,955 m. Cf. Annexe 5 figure 9.

¹⁷⁷⁰ AN, N/III/Seine/1144/3. Coupe sur la salle. Dessin à l'aquarelle ; 0,84 m x 0,57 m. Le dessin du projet de plafond se trouve également dans le même dossier (N/III/Seine/1144/2). Ils ne sont pas signés, mais font partie probablement des différents essais de décors en couleurs proposés par les architectes. Sur celui-ci, le fond des loges est déjà en draperies bleues ; les motifs des devantures sont blancs, seul le fond rose foncé n'a pas été retenu. Dans le projet définitif de frise pour la première galerie, on a ajouté des aigles, qui ne figurent pas sur ce dessin. Et pour les troisièmes loges, on voit une alternance de griffons et de sphinges, disparue dans la soumission, et finalement rétablie dans le décor final. Voir *infra* le descriptif des devantures.

¹⁷⁷¹ Projet de décoration pour la salle de l'Odéon. Crayon et encre ; 0,76 m x 0,65 m. Collections de la Comédie-Française, PLAN-ODEON-026 : D'après la notice, il est rattaché au projet de reconstruction de l'architecte Leclerc, proposé au ministre de l'Intérieur en 1803, mais il correspond assez précisément au descriptif de la soumission de Lafitte. De plus, on y a ajouté au crayon l'esquisse de deux des figures du plafond définitif et des décors des voussures. Ces détails nous font penser qu'il s'agit là du dessin qu'a eu Lafitte entre les mains, sinon une copie fidèle. Cf. Annexe 5, figure 10.

¹⁷⁷² BNF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Arch. Th. Paris. Odéon.13. Théâtre de l'Impératrice. Etat des lieux, 1810, p. 111.

¹⁷⁷³ AN, CC 124, dossier 849, pièce 3. Soumission de Lafitte, 16 septembre 1807.

¹⁷⁷⁴ *Journal de Paris*, 17 juin 1808. Cf. Annexe 5, figure 12 a, décor des troisièmes loges.

¹⁷⁷⁵ Cf. Annexe 5, figure 12 b, décor des deuxièmes loges.

pour le premier étage, correspondant aux premières loges et à la galerie de deux rangs de banquettes placée devant. Nous voyons nettement deux devantures avec des ornements sur la coupe de la salle transmise aux Prêteurs, mais ce parti avait changé au moment de la rédaction de la soumission. S'il y a bien toujours un décor figuré, il s'applique uniquement à la devanture de la galerie, et les journaux ne décrivent d'ailleurs que celle-là : « La devanture de la galerie est décorée à son centre et depuis l'avant-scène jusqu'à la séparation des balcons, des bustes des auteurs tragiques et comiques couronnées par des génies ; le surplus est orné d'aigles et d'enfans portant des guirlandes dans lesquelles sont les attributs de la tragédie et de la comédie ». La soumission ne disait pas autre chose, si ce n'est qu'elle détaillait davantage le groupe des « génies » : ce sont en réalité « des femmes finissant en queue d'ornement et des enfans liés par des enroulemens¹⁷⁷⁶ ». Quant à la devanture des premières loges, elle « sera peinte et décorée en draperie [...] avec double frange, glands, cordelières ». En regardant le dessin de la Comédie Française, on constate que la frise a été beaucoup plus retravaillée pour la galerie que pour les autres devantures¹⁷⁷⁷. Le décor est plus riche et plus fouillé ; en témoignent deux dessins de Lafitte, conservé au musée des Beaux-Arts d'Angers¹⁷⁷⁸, traces des différentes études qu'il a faites, à partir des sujets transmis par les architectes. Les enfans sont devenus des génies ailés, les figures de femmes, plus imposantes, tiennent des instruments de musique, enroulemens et guirlandes sont plus fournis. Ces dessins montrent les groupes latéraux, placés du côté de l'avant-scène, et le motif central, c'est-à-dire les scènes de couronnement des auteurs dramatiques. Corneille est à l'honneur au centre de la galerie ; deux génies le couronnent, tandis que deux autres s'appuient sur des stèles où sont inscrits les titres de ses pièces ; à chaque extrémité, sont des trophées d'armes, d'où partent les guirlandes du motif suivant avec les aigles. Ce groupe a été repris isolément et gravé au trait par Julie Ribault¹⁷⁷⁹, auquel correspond un magnifique dessin, bien terminé, vendu par la Galerie Terrades à Paris¹⁷⁸⁰. Outre Corneille, six auteurs étaient représentés, dont Racine, Voltaire, Molière et Crébillon¹⁷⁸¹. « Cette décoration est du meilleur effet. Quel ornement pour une

¹⁷⁷⁶ AN, CC 124, dossier 849, pièce 3. Soumission de Lafitte, 16 septembre 1807. La citation suivante est extraite du même document.

¹⁷⁷⁷ Cf. Annexe 5, figure 12 c.

¹⁷⁷⁸ Angers, musée des Beaux-Arts, n° d'inventaire : MTC 268 bis. Mine de plomb et encre noire sur papier ; 0,18 m x 0,40 m. Ces dessins ont été autrefois attribués à Girodet.

¹⁷⁷⁹ BNF, Département des estampes, SNR 3 (Louis Lafitte). Signé Lafitte *inv.* et Julie *sculpt.*

¹⁷⁸⁰ *Tableaux, sculptures et dessins français, 1700-1900*, Paris, Galerie Terrades, 2009, n° 9. Pierre noire, rehauts blancs ; 20,5 cm x 61,5 cm ; signé en bas à gauche. Le montage est d'origine. Un grand merci à Antoine Cahen, de la Galerie Terrades, qui nous a fourni fort obligeamment reproduction et renseignements sur ce dessin, aujourd'hui dans une collection particulière. Cf. Annexe 5 figure 13.

¹⁷⁸¹ Nous n'avons pas réussi à lire les deux noms manquants.

salle de spectacle que les portraits des auteurs qui l'ont si longtemps rendue célèbre », pense l'*Athenaeum*¹⁷⁸². Et de rappeler que, selon Pausanias, le théâtre d'Athènes était orné des portraits des grands auteurs grecs.

Pour conclure sur ces décors, remarquons que d'une façon générale, pour l'ensemble des trois niveaux de loges, il n'y a pas eu de différences notables entre ce qui avait été prévu et ce qui a été réalisé. On peut le vérifier sur une coupe transversale de la salle conservée aux Archives nationales, correspondant à celle de la Comédie-Française, mais montrant l'état définitif des décors, y compris celui du plafond, décidé plus tardivement. On y voit le dessin précis de toutes les devantures, y compris celles d'avant-scène, dont il va être question maintenant¹⁷⁸³.

3.4.2 - Les loges d'avant-scène

Restent les loges d'avant-scène, importantes puisqu'elles abritent au niveau de la première galerie la loge de l'Empereur, traditionnellement côté jardin, et celle de l'Impératrice, côté cour, dont les décorations devaient être faites de sculptures et draperies¹⁷⁸⁴. Le décor des loges du soubassement d'avant-scène et celui des troisièmes loges sont compris dans la soumission originelle de Lafitte. Pour le premier, il consistait en moulures peintes et rehaussées d'or. En avril 1808, par erreur — ou par intérêt ? —, Lafitte réclame un règlement en plus de 1 049 francs pour cet objet, non compris d'après lui dans sa soumission. Les architectes estiment que « M. Lafitte ne doit pas être écouté dans ses réclamations¹⁷⁸⁵ ». Il ne le fut pas, mais grâce à sa facture détaillée, on en apprend un peu plus sur ces moulures composées d'éléments classiques, comme les feuilles d'acanthe, les perles, les oves, les raies de cœur et les feuilles d'eau.

On avait prévu pour les troisièmes loges d'avant-scène « un bouclier accompagné de deux figures¹⁷⁸⁶ », que l'on voit sur le dessin de la Comédie Française. On a abandonné l'idée, peut-être en même temps qu'on a décidé un changement dans le décor des loges impériales. Elles devaient être ornées de sculptures en carton, qui auraient couvert les devantures des

¹⁷⁸² *Athenaeum*, *op. cit.*

¹⁷⁸³ AN, CP/VA//17, pièce 8. Coupe transversale de la salle de l'Odéon (ni signé, ni daté) ; 93 cm x 60 cm ; crayon, plume et encre noire, lavis d'encre noire, aquarelle. Cf. Annexe 5, figure 11.

¹⁷⁸⁴ L'avant-scène est matérialisée par deux colonnes corinthiennes de chaque côté. Les loges sont placées dans l'entrecolonnement. Vue de la salle, la "cour" est à droite de la scène, et le "jardin" à gauche.

¹⁷⁸⁵ AN, CC 125, dossier 922, pièce 2. Avis des architectes faisant suite à la demande de règlement de Louis Lafitte, 19 avril 1808.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, CC 124, dossier 849, pièce 3. Soumission de Lafitte, 16 septembre 1807. On avait dû aussi penser à prolonger le motif de griffons et trépieds ornant les troisièmes loges, comme on le voit sur un plan aquarellé des Archives nationales, N/III/Seine/1144/4 (ni signé ni daté). Il est accessible sur le site des Archives nationales.

premières et deuxièmes loges. Sans doute par souci d'économie, on décide de ne conserver les sculptures que pour la loge de l'Empereur¹⁷⁸⁷. En conséquence, les architectes demandent et obtiennent le 15 décembre 1807 un supplément de travaux de 700 francs pour Lafitte, pour l'exécution de « figures d'ornement » sur les devantures ainsi libérées du côté de la loge de l'Impératrice¹⁷⁸⁸. Nous n'avons pas retrouvé beaucoup de détails sur ces décors. Un récapitulatif non daté des différents travaux supplémentaires demandés ce jour-là mentionne « deux bas-reliefs représentant des Victoires et des Trophées. Le tout peint en marbre blanc rehaussé d'or¹⁷⁸⁹ ». Le critique du *Journal de Paris* a vu des « bas-reliefs peints avec figures ». Lafitte lui-même, dans sa note de frais, écrit simplement « deux bas-reliefs peints¹⁷⁹⁰ ».

Mais n'y en avait-il que deux au total, et que représentaient-ils ? Peut-être la réponse se trouve-t-elle dans un recueil manuscrit, montrant plans et dessins « du théâtre royal de l'Odéon [...] mesuré et dessiné par [le comte Benjamin Gotthold de Schlick] » en 1819¹⁷⁹¹. Le dessinateur paraît très informé et, selon nous, il a eu connaissance des originaux des architectes. Les dessins des différentes loges, par exemple, sont en tous points identiques à ce qui est décrit dans l'état des lieux de 1810. En ce qui concerne l'avant-scène, il reproduit quatre décors : deux — mais lesquels ? — correspondent à la devanture de la loge de l'Impératrice, et à celle de la loge au-dessus, c'est-à-dire les deux décors en supplément ; les deux suivants devaient orner les devantures des troisièmes loges, remplaçant le bouclier initialement prévu. Un des dessins a des dimensions différentes ; plus étroit, un peu plus long,

¹⁷⁸⁷ La draperie du devant de la loge de l'Empereur est fournie par M. Gagnol, tapissier, moyennant la somme de 1 500 francs. Elle est en « velours vert trois poils avec galons, franges et glands surdorés trois fois ». Archives du Sénat, 573 S 01, Odéon 1806-1827. Proposition des architectes approuvée, 7 avril 1808. Les travaux de sculptures en carton consistent en deux figures drapées tenant d'une main une palme et de l'autre une draperie. Sur la devanture de la loge au-dessus, sont représentées « les armoiries impériales, accompagnées de trophées en drapeaux et de draperies tombantes sur la loge de l'Empereur et retroussées par les deux figures ». Le tout, doré à l'or fin, s'élève à un montant de 1 700 francs. Archives du Sénat, 573 S 01, Odéon 1806-1827. Soumission de Lamarre, 8 octobre 1807. On voit ces différents ornements sur le dessin de la Comédie française. Le *Journal de l'Empire* trouve le résultat peu satisfaisant : « Le décorateur a mal conçu son projet ; [...] les figures dorées sont pauvres, très pauvres d'exécution, et les draperies de bois, jetées sans aucun art ». *Journal de l'Empire*, 17 juin 1808.

¹⁷⁸⁸ Archives du Sénat, 573 S 01, Odéon 1806-1827. Rapport aux Préteurs, 15 décembre 1807. Ce document contient la liste des travaux supplémentaires à ajouter aux soumissions de Lafitte et Besancenot. Des annotations marginales indiquent les noms des soumissionnaires, et la date de règlement de Lafitte. Autre exemplaire, sans annotations : AN, CC 124, dossier 884, pièce 7.

¹⁷⁸⁹ Archives du Sénat, 573 S 01, Odéon 1806-1827. Liste des différents travaux supplémentaires à réaliser, sans date. Cette sorte de devis a dû servir de base de travail pour l'établissement du rapport cité ci-dessus. Certains travaux n'ont pas été retenus.

¹⁷⁹⁰ AN, CC 125, dossier 922, pièce 2. Lettre de Louis Lafitte aux Préteurs du Sénat conservateur, 19 avril 1808.

¹⁷⁹¹ BHVP, Benjamin Gotthold de SCHLICK, *Théâtre royal de l'Odéon avant et après les deux incendies*, Paris [s. n.], 1819. La coupe reprend précisément celle de Chalgrin et Baraguey de la collection de la Comédie Française, en y intégrant les décors véritables des devantures, et le dessin du plafond de la salle est calqué sur le dessin conservé dans les archives du Sénat. Il en sera question ci-après.

il nous semble conçu pour la devanture de la loge de l'Impératrice. Il représente une frise d'enfants ou de génies ailés musiciens. Une esquisse de ce dessin est conservée au musée des beaux-arts de Nancy¹⁷⁹². Un calque appartenant à la Fondation Dosne-Thiers montre une autre composition d'enfants musiciens, qui pourrait être une variante de la frise définitive¹⁷⁹³. Les trois autres bas-reliefs, dont les esquisses sont également conservées au musée des Beaux-arts de Nancy, mettent en scène des allégories. Sur l'un, on a représenté une naïade, appuyée sur une urne d'où jaillit l'eau d'une rivière ; elle porte la rame caractéristique des divinités aquatiques. D'une main, elle cueille une grappe de raisin accrochée à un cep bien garni. Un tambourin est posé contre un arbuste, tandis qu'une chèvre et un enfant soufflant dans un buccin complètent le décor¹⁷⁹⁴. L'ensemble de la scène évoque le vin, la fête, la musique, et il est possible que Lafitte ait voulu représenter Bacchus enfant, dont tous les symboles sont présents. Il était placé au-dessus de la loge de l'Empereur, comme nous le voyons sur un dessin des Archives nationales¹⁷⁹⁵. Sur le bas-relief suivant, un enfant joue avec un cygne ; C'est sûrement l'Amour, car on aperçoit un carquois dans son dos. Tout près, une figure féminine les observe, appuyée elle-aussi sur une urne d'où s'échappe l'eau d'une rivière ou d'une fontaine. La scène pourrait représenter Léda séduite par Zeus, transformée en cygne près du fleuve Eurotas¹⁷⁹⁶. Le dernier décor montre une divinité masculine aquatique portant la palme de la victoire ; il représente l'Égypte, comme l'inscription « *Nilus* » sur l'esquisse du Musée de Nancy nous l'apprend, au cas où les pyramides de l'arrière-plan n'auraient pas été assez explicites¹⁷⁹⁷. Un motif bien choisi pour honorer l'Empereur en rappelant la campagne d'Égypte. Ces quatre esquisses, crayonnées à larges traits, laissent supposer que Lafitte a été le créateur des modèles pour ces décors.

¹⁷⁹² Nancy, musée des Beaux-Arts, [*Frise d'enfants musiciens*], n° d'inventaire : TH.99.15.1371. Plume et encre noire sur papier ; 4,6 cm x 10,3 cm. Cf. Annexe 5, figure 14 d et 14 h.

¹⁷⁹³ Paris, Bibliothèque Thiers, DM 411 B. Plume et encre noire sur calque ; 4,7 cm x 15,7 cm [tr.c.]. L'attribution à Lafitte, proposée par la Bibliothèque, doit être confirmée à notre avis.

¹⁷⁹⁴ Nancy, musée des Beaux-Arts, [*Scène antique : une femme avec un enfant*], n° d'inv. : TH.99.15.1368 ; plume et encre noire sur papier ; 4,4 cm x 10,2 cm. La Fondation Dosne-Thiers possède un dessin correspondant très soigné. Il est possible qu'il ait été gravé comme le groupe couronnant Corneille. Bibliothèque Thiers, DM 411 A ; plume et encre noire ; 7,7 cm x 21,9 cm. Cf. Annexe 5, figure 14 a et 14 e

¹⁷⁹⁵ AN, CP/VA//17, pièce 8. Coupe transversale de la salle de l'Odéon (ni signé, ni daté) ; 93 cm x 60 cm ; crayon, plume et encre noire, lavis d'encre noire, aquarelle. On aperçoit également ce bas-relief placé au-dessus de ce qui a été la loge de Napoléon, dans l'ouvrage d'Alexis DONNET, *Architectonographie des théâtres de Paris ou Parallèles historique et critique de ces édifices...*, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1821. Planche 2, vue intérieure de la salle de l'Odéon. Cf. Annexe 5, figure 11.

¹⁷⁹⁶ Nancy, musée des Beaux-Arts, [*Léda*], TH.99.15.1370 ; plume et encre noire sur papier ; 4,4 cm x 12 cm. Cf. Annexe 5, figure 14 b et 14 f.

¹⁷⁹⁷ Nancy, musée des Beaux-Arts, [*Scène antique : homme avec un carquois*], n° d'inv. : TH.99.15.1369 ; plume et encre noire sur papier ; 4,1 cm x 11,9 cm. Cf. Annexe 5, figure 14 c et 14 g.

3.4.3 - Le rideau de scène et le manteau d'Arlequin¹⁷⁹⁸.

Comme pour les bas-reliefs précédents, on requiert l'approbation des Préteurs le 15 décembre 1807 pour ces deux objets. Cette fois-ci, il n'y a pas d'appel d'offre, Chalgrin a demandé directement à Lafitte « de proposer un prix à ces différents ouvrages¹⁷⁹⁹ ». La proposition de 4 310 francs ayant été jugée « excessivement modérée » par l'expert vérificateur, on passe commande à Lafitte, qui a probablement fourni le dessin transmis par les architectes. Laissons de côté le manteau d'Arlequin, estimé à la somme de 771 francs, composé de 60 aunes de toile (environ 70 mètres), peinte uniformément, sans aucune figure, pour en arriver au morceau de choix, le rideau de scène. Les principaux journaux, qui donnent régulièrement des nouvelles du chantier depuis le début des travaux, annoncent le 7 avril 1808 qu'« il ne reste plus qu'à peindre le rideau de l'avant-scène¹⁸⁰⁰ ». L'*Athenaeum* laisse supposer que Lafitte est le créateur du modèle : « L'artiste n'a point manqué de faire également choix [d'ornements si analogues à la destination d'une salle de spectacle] pour la composition de sa toile. Celui que M. Lafitte a inspiré est l'apothéose d'un poète¹⁸⁰¹ ». Dans son ouvrage sur L'Odéon, Jean-Claude Daufresne cite la description qu'aurait donnée Lafitte du rideau dans « son journal ». Nous n'avons pas retrouvé à quel document il se réfère, mais nous citons le passage, car il correspond effectivement à ce qui fut représenté sur la toile : « Le fond est couvert de nuages vaporeux, au milieu desquels Minerve et un génie, emblème de l'enthousiasme et de la sagesse qui caractérisent le vrai talent, enlèvent le poète, revêtu de sa tunique blanche et le front orné de la couronne de laurier. On aperçoit en bas un globe et une lyre posés sur des ouvrages de Corneille et de Racine. Le petit génie soutient un des pieds du poète¹⁸⁰² ». Assez rapidement, le poète, qui tient une lyre, fut assimilé à Apollon, comme on le voit dans le compte-rendu du *Journal de l'Empire* : « La toile, en tableau, représente Apollon, Minerve et la Renommée passant d'un vol rapide sur ce point de la terre où fleurissent actuellement les arts¹⁸⁰³ ». Un point de vue plus politique sans doute ! Cette assimilation est reprise par Duchesne, qui décrit une esquisse peinte représentant Apollon et Minerve, qui a servi pour la toile de l'Odéon, ainsi que des planches gravées¹⁸⁰⁴. Le rideau est

¹⁷⁹⁸ Cf. Annexe 5, figure 17.

¹⁷⁹⁹ AN, CC 124, dossier 884, pièce 6.

¹⁸⁰⁰ Par exemple le *Journal de Paris*, 7 avril 1808.

¹⁸⁰¹ *Athenaeum*, op. cit.

¹⁸⁰² Jean-Claude DAUFRESNE, *Théâtre de l'Odéon. Architecture, Décors, Musée*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 49.

¹⁸⁰³ *Journal de l'Empire*, 17 juin 1808.

¹⁸⁰⁴ CAT, n° 18. Nous avons déjà évoqué la possibilité que cette esquisse concerne le plafond de la bibliothèque de Malmaison. CAT, n° 342 : « La toile de l'Odéon où se trouve la figure d'Apollon et plusieurs autres sujets de diverses grandeurs. 6 planches ». Le nom du graveur n'est pas indiqué, et à ce jour, nous n'avons pas retrouvé d'estampes correspondantes.

reproduit sur plusieurs documents, réalisés après le deuxième incendie, le 20 mars 1818. Signalons d'abord une toile vendue sur le marché de l'art, portant au revers l'inscription : « n°1/A madame/La Comtesse de/Ses maisons faite à l'Odéon qui fut incendié/Lafitte 1^{er} dessinateur du Roi¹⁸⁰⁵ ». La maison de vente l'attribue à Lafitte, ce qui, pour nous, ne fait aucun doute. A peine trois semaines après l'incendie, une estampe sort chez Chazal, dessinée par un certain Venant¹⁸⁰⁶. Le dessin, peut-être fait de mémoire, présente quelques différences par rapport à la toile de Lafitte, et aussi par rapport à l'aquarelle réalisée en 1819 de Schlick, qui s'est mieux documenté ; la figure masculine de la Renommée est devenue une femme, et les couleurs des vêtements sont tout à fait différents. Dessinateur rigoureux et fidèle aux plans et dessins qu'il a certainement vus, Schlick représente l'ensemble du rideau de scène avec ses coloris éclatants, et du manteau d'Arlequin écarlate, rehaussé d'or. C'est le meilleur guide qui soit pour avoir une idée précise des décors, on y voit même les modifications et les ajouts apportés par Lafitte à ce qui avait été prévu dans la décision du 15 décembre 1807 ; ces changements sont connus dans le moindre détail, grâce aux notes de frais que le peintre adresse aux Prêteurs, en leur annonçant que le rideau a été déposé au théâtre le 26 mai 1808.

L'Apothéose du poète est peinte comme un tableau, Lafitte a représenté tout autour une large bordure ornementale dorée sur fond rouge, agrémentée de camées aux angles et au milieu de chacun des côtés. Le reste du rideau est peint en bleu, avec des motifs géométriques assez serrées et placés régulièrement. Selon le devis initial, il était prévu un fond uni, qui « eut paru mesquin auprès du décor », et Lafitte a « jugé nécessaire [un fond moiré] pour donner au rideau plus de richesse et plus d'effet¹⁸⁰⁷ ». Une large frange rehaussée d'or termine le rideau. Oubliée dans le devis, elle fait l'objet d'une note de frais détaillée, qui nous permet de savoir de quoi elle se composait : « un arabesque courant de seize rinceaux, deux cornes d'abondance et une lyre, et huit enfants groupés avec les rinceaux pour rappeler l'ordonnance du décor », puis « trois plates bandes », et tout en bas, « des glands et des cordelettes rehaussés en or et faites avec le plus grand soin ».

Nous n'avons trouvé que peu de commentaires sur ce rideau. Pour l'*Athenaeum*, qui apprécie globalement les décors entrepris par Lafitte, « cette allégorie ingénieuse [...] semble

¹⁸⁰⁵ *Old masters paintings, drawings and works of art*, Paris, Million et Associés, 27 novembre 1998, lot n° 30. Huile « sur sa toile d'origine », 61 cm x 51 cm. Localisation actuelle inconnue. On trouve la trace de cette très ancienne famille de Sesmaisons dès le XI^e siècle. Au début du XIX^e siècle, ils sont alliés aux plus grandes familles aristocratiques de France, et à la Restauration se placent dans la mouvance ultra.

¹⁸⁰⁶ BNF, Département des estampes, VA-266(D)-FOL. Estampe coloriée ; dimensions de la cuvette : 14 cm x 21 cm ; signée « Lafitte *invenit* » et « Venant *delineavit* ».

¹⁸⁰⁷ AN, CC 125, dossier 939, pièce 1. Lettre de Lafitte aux Prêteurs, 30 mai 1808. Sont jointes les notes de frais détaillées des objets réalisés hors soumission. Les citations suivantes sont extraites de ces notes.

dire aux auteurs destinés à l'illustre scène : "Tel sera le fruit de vos veillées". [Elle] est traitée d'une manière large et vigoureuse¹⁸⁰⁸ ». C'est aussi l'avis du *Journal de l'Empire* qui trouve « l'exécution large et d'un bon effet », bien que le groupe soit « un peu lourd, et par trop semblable à celui du tableau de la galerie du Luxembourg, représentant Henri IV enlevé à la France¹⁸⁰⁹ ». Lafitte a pu s'inspirer en effet de cette apothéose de Rubens¹⁸¹⁰, comme il a pu se souvenir d'un tableau de son camarade Réattu, auquel ce dernier travaillait à Rome en 1792, et qui représente *Prométhée élevé par le Génie et protégé par Minerve, dérobe le feu au ciel*¹⁸¹¹. Ce type de représentation est tellement classique et répandu, apothéose ou ravissement, que l'on ne saurait les énumérer toutes. Ce rideau a certainement marqué les esprits, et des reproductions ont circulé après le second incendie, car l'éditeur Blaizot s'en souvient en 1833, et s'en sert pour illustrer la couverture du *Portefeuille des élèves et amis des beaux-arts*, consacré à l'architecture¹⁸¹².

3.4.4 - Le plafond¹⁸¹³

A priori, Lafitte n'intervient pas dans le décor du plafond de la salle. Le peintre retenu pour cet objet est Besancenot, qui signe lui-aussi une soumission le 16 septembre 1807. On connaît plusieurs projets de décor, visibles sur des coupes de la salle, la plupart non datées et non signées. Nous ne retiendrons que celui qui est décrit dans la soumission, et qui constitue, *ipso facto*, le parti définitivement retenu. Mais remarquons toutefois que c'est déjà celui qui apparaît sur la coupe longitudinale de la salle transmise aux Préteurs. Il est inutile d'entrer dans les détails des décors, intéressons-nous seulement à celui qui devait orner les retombées des lunettes du plafond : huit trépieds antiques et des masques portant des guirlandes. « Mais depuis que les poncifs en grand sont appliqués, il a été jugé plus convenable pour donner plus de grâce et de caractère à ce plafond de substituer à ces trépieds des figures allégoriques théâtrales¹⁸¹⁴ ». Les architectes demandent un supplément à la soumission de Besancenot pour cet objet, pour lequel il touchera 1 280 francs. Le dessin du plafond est conservé aux archives

¹⁸⁰⁸ *Athenaeum*, *op. cit.*

¹⁸⁰⁹ Le *Journal de l'Empire*, 17 juin 1808.

¹⁸¹⁰ On pouvait voir cette toile avec toutes les autres du cycle consacré à Marie de Médicis à la Galerie du Luxembourg tout proche.

¹⁸¹¹ Le tableau, ainsi que des dessins préparatoires se trouvent au Musée Réattu à Arles. Les deux compositions sont très proches. Lafitte s'inspirera encore d'une apothéose deux ans plus tard, pour le *Génie de l'Empire*, frontispice du deuxième tome des *Fastes* de Ternisien d'Haudricourt. cf. *infra*, l'illustration de livres.

¹⁸¹² *Portefeuille des élèves et amis des beaux-arts, 1^{ère} partie : architecture*, Paris, Blaizot, 1833 ; 27 planches d'après Vignole, dessinées par P. Eudes. Une estampe avant la lettre se trouve à la BNF, Département des estampes, VA-266(D)-FOL.

¹⁸¹³ Cf. Annexe 5, figure 16.

¹⁸¹⁴ Archives du Sénat, 573 S 01. Rapport à Messieurs les Préteurs, 15 décembre 1807. Un autre exemplaire est conservé aux Archives nationales, CC 124, dossier 884, pièce 7.

du Sénat¹⁸¹⁵ ; il montre qu'il y avait quatre modèles différents de figures, répétés symétriquement par rapport à l'axe de la salle. Ces figures colossales, « dix pieds [3,20 mètres] de proportion », étaient peintes en grisaille comme le reste du décor. Nous avons trouvé peu de commentaires à leur sujet, si ce n'est l'avis d'un élève architecte grincheux, qui trouve que « les figures peintes dans l'intervalle des lunettes, sur un plan curviligne, sont une faute impardonnable¹⁸¹⁶ ». Le plafond dans son ensemble est considéré comme un peu lourd, à cause des quatre rangées de caissons ornés de moulures et de rosaces dorées.

À aucun moment, il n'est question de Lafitte. Pourtant, deux figures simples, sans attribut, juchées sur un globe, ont été esquissées au crayon noir au-dessus de la corniche des quatrième loges, sur le dessin de la Comédie Française montrant les décors des devantures, et il nous semble bien y reconnaître son style¹⁸¹⁷. Ce crayonné suggère l'idée que Lafitte a, sinon donné l'idée de départ, au moins montré aux architectes le parti qu'on pouvait en tirer. En outre, il existe un dessin très terminé à la *Morgan Library & Museum* de New York, représentant une de ces figures, signé « Lafitte f »¹⁸¹⁸. Elle se tient debout sur un globe, en appui sur la jambe gauche ; son autre jambe légèrement repliée passe au-dessus ; les bras sont en position inversée. Ce *contrapposto* donne de l'élancement à la figure, se développant en ligne serpentine depuis le pied droit jusqu'à la main gauche. Celle-ci retient un voile qui descend en cascasant, dans un mouvement symétrique à la jambe repliée, tandis qu'à l'arrière les plis de la robe sont rigoureusement parallèles à la jambe tendue. La figure, construite en lignes droites et ondulantes qui s'entrecroisent sagement, témoigne d'un dessinateur qui maîtrise son art. La silhouette aux proportions harmonieuses est élégante et même sensuelle : le drapé épouse les formes du corps, et la main très maniériste qui retient le voile, trahit la coquette. Elle tient dans la main droite un miroir, qui fait penser à la bibliothèque new-yorkaise qu'il s'agit d'une allégorie de la vérité. Elle aurait aussi pu représenter la Prudence, ou même l'Orgueil et la Vanité, mais nous proposons d'y voir un signe en direction du Sénat, dont l'emblème était le miroir autour duquel s'enroule un serpent. L'absence de l'animal peu rassurant peut s'expliquer dans le contexte d'une salle de théâtre¹⁸¹⁹. Nous connaissons le

¹⁸¹⁵ Archives du Sénat, n° d'inventaire provisoire : 120. Plume et encre noire ; 87 cm x 71 cm.

¹⁸¹⁶ *Journal des arts de littérature et de politique*, 6 août 1808. Il cite un article des *Annales de l'architecture*. Cf. *infra*, « Qu'en pense le public ? ».

¹⁸¹⁷ Paris, Collections Comédie Française : PLAN-ODEON-026.

¹⁸¹⁸ New York, *Morgan Library & Museum*, n° inventaire 1985.9. *Study for a bas-relief of a young woman in classical dress standing on a globe, the personification of Truth* ; crayon noir et craie blanche sur papier brun clair ; 55,1 cm x 37,6 cm ; signé à la plume et encre noire en bas à droite « Lafitte f » ; inscrit en bas au milieu « adson » (Odéon ?). Reproduit sur le site du musée.

¹⁸¹⁹ Le cas se reproduira pour un dessin lors de la naissance du Roi de Rome. Napoléon fait retirer le serpent, inadapté à la situation.

dessin d'une autre figure, aux caractéristiques identiques sur le plan technique et artistique. Représentée de dos, elle porte dans une main une épée et un ceinturon ; il peut s'agir d'une autre représentation de la muse de la tragédie¹⁸²⁰. Elle serait la compagne idéale de la troisième figure allégorique tenant un masque dans la main. La dernière figure, la plus proche de l'avant-scène, est une guerrière victorieuse ; casquée, vêtue d'une tunique courte, et chaussée de sandales ; elle porte une lance et une représentation de la Victoire debout sur un globe. Comme les trophées guerriers ornant les voussures des lunettes, elle s'adresse directement au grand soldat qu'est l'Empereur.

Il nous semble acquis que Lafitte a dessiné les quatre figures définitives, sans pouvoir dire s'il est aussi l'auteur des modèles. Il serait plus plausible qu'il n'ait que "redessiné" les modèles du plan fourni à Besancenot. Ceux-ci, plutôt maladroits, voire grossiers, étaient l'œuvre des dessinateurs de l'équipe des architectes¹⁸²¹. Nous ne connaissons pas les compétences de Besancenot dans le domaine du dessin : était-il en capacité de fabriquer un poncif correct à partir d'un mauvais croquis¹⁸²² ? Nous voudrions verser des pièces plus administratives au dossier : les documents concernant les différents travaux réalisés, et notamment ceux chiffrés. Les demandes de règlements des deux peintres sont écrites de la même main, et l'on reconnaît l'écriture de Lafitte¹⁸²³. Pour ce qui concerne les travaux ajoutés le 15 décembre 1807, le devis chiffré, vraisemblablement celui proposé aux architectes, accompagne leur rapport aux Préteurs ; il est aussi de la main de Lafitte, tout comme les demandes de règlement du solde desdits travaux, accompagnées des notes de frais des deux peintres. Dans les archives du Sénat, la chemise d'origine contenant les documents afférents à la soumission de Besancenot porte la mention suivante : « les renseignements sont dans la liasse de M. Lafitte ». Ces particularités nous font penser que les deux peintres en décor devaient être en relation assez étroite. Avaient-ils déjà travaillé ensemble ? Ou se rapprochent-ils, pressés par les Préteurs de terminer au plus vite les travaux ? Le plafond semble n'avoir pas été assez étudié, d'après Alexis Donnet¹⁸²⁴. Il est curieux par exemple qu'il n'y ait que quatre figures et non pas huit ; mais cela a sans doute contribué à raccourcir

¹⁸²⁰ Craie noire et blanche sur papier brun ; 54 cm x 38 cm. Ce dessin est conservé dans une collection particulière. Nous remercions son propriétaire pour nous avoir permis de l'admirer. Cf. Annexe 5, Figure 15.

¹⁸²¹ Chalgrin employait « extraordinairement » trois dessinateurs pour le rétablissement du théâtre de l'Odéon.

¹⁸²² Ses compétences en matière de peinture décorative sont certainement reconnues. Il a travaillé par exemple au Palais de l'Institut, où il a décoré l'espace entre les lunettes des huit baies du tambour, en utilisant les cartons de Pierre Etienne Lesueur. Cf. Jean-Pierre BABELON, *Le Palais de l'Institut : du collège des Quatre Nations à l'Institut de France*, Paris, Nicolas Chaudun, 2005.

¹⁸²³ Un exemple de l'écriture de Besancenot se trouve sur la soumission qu'il a envoyée aux Préteurs.

¹⁸²⁴ Alexis DONNET, *Architectonographie des théâtres de Paris*, Paris, Pierre Didot aîné, 1821. Les vues de l'Odéon se trouvent planche 2.

le temps de préparation avant la peinture. Si Lafitte a apporté sa contribution, il l'a fait sans rétribution, au moins apparente : tout ce qui concerne le plafond est réglé à Besancenot.

Il en est de même pour la peinture du plafond de l'avant-scène, comprise aussi dans la soumission de Besancenot¹⁸²⁵. Celle-ci parle d'ornements, de « sophites en entrelacs¹⁸²⁶ », de moulures et de caissons avec rosaces. Cela ne semble concerner que la partie du plafond entre les colonnes, et non pas celle au-dessus de l'avant-scène, qui se raccorde à la voûte de la salle. Il est question de cette partie-là dans le devis des suppléments, où on peut lire que le dessin fourni par les architectes n'est pas conforme à la réalité : « La grande partie qui se trouve au-dessus de l'entablement de l'avant-scène [a] 12 pieds 7 pouces de haut. Le dessin qui nous a été présenté pour notre soumission ne comportait que 5 pieds 6 ponce, ce qui fait plus de moitié de différence¹⁸²⁷ ». On demande 600 francs pour « ajouter des accessoires pour accompagner les figures », qui ne seront pas accordés. Quelles sont ces figures, dont il n'est question nulle part, sauf sur le dessin du plafond des archives du Sénat ? Les journaux les décrivent, et on peut les voir aussi, entre autres, sur la *Coupe sur l'avant-scène* de Schlick. « Sur le couronnement de la partie supérieure qui se rattache au plafond, l'artiste a placé les figures de Thalie et Melpomène, assises et séparées par un autel où repose la lyre d'Apollon. De chaque côté, sont deux trophées, composés des attributs de ces muses¹⁸²⁸ ». Le dessin de Melpomène par Lafitte, qui a été vendu par une galerie voici quelques années, fait partie de la même série que celui de la figure allégorique décrite précédemment¹⁸²⁹. On y voit les mêmes qualités graphiques, un dessin très sculptural qui donne vraiment l'illusion d'un bas-relief. On sentirait presque la douceur du marbre poli. La Muse tient d'une main le sceptre et de l'autre un poignard, ses attributs caractéristiques. Sur le côté, mais non représenté sur ce dessin, il y avait des trophées, armure, casque, bouclier, épée, lance, etc. Lafitte a donc également fourni les dessins pour cette partie du plafond, ce qui semble confirmé dans une lettre écrite onze ans plus tard. Il y rappelle qu'il avait réalisé « toutes les peintures et composition du décor intérieur de la salle, celles du grand plafond et du rideau d'avant-scène¹⁸³⁰ ». Il évoque aussi

¹⁸²⁵ AN, CC 124, dossier 849, pièce 4.

¹⁸²⁶ « Soffite : c'est en général le dessous de ce qui est suspendu ». Aubin Louis MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, tome 3. Il est souvent décoré comme ici de caissons et moulures.

¹⁸²⁷ Archives du Sénat, 573 S 01. Détails chiffrés des suppléments à réaliser par Lafitte et Besancenot dans le théâtre de l'Odéon, non daté.

¹⁸²⁸ *Athenaeum*, *op. cit.*

¹⁸²⁹ Marty de Cambiaire, *Catalogue de Noël*, novembre 2017, lot 48, p. 124. Reproduit p. 125. Crayon noir, rehauts de craie blanche, sur papier brun clair ; 27,1 cm x 33 cm. Localisation inconnue. La Muse est assise, alors que sur le modèle du plan du Sénat, elle semble plutôt être allongée sur un lit de repos, le buste à peine redressé. Illusion d'optique, ou confirmation de l'erreur de dimension de l'espace à décorer ?

¹⁸³⁰ AN, O³ 1786. Lettre au Ministre de la Maison du Roi, pour demander les entrées de Madame Lafitte au Théâtre de l'Odéon. Elle doit être un peu postérieure à la réouverture en 1819.

« les sacrifices pécuniers » qu'il avait consentis et en effet, il n'y a aucune trace dans les documents retrouvés, de description, de devis ou de paiement. S'est-il arrangé avec Besancenot, ou, comme l'écrivent les Prêteurs après la réouverture du théâtre, « la gloire de réussir [lui] a paru le plus digne prix de [ses] efforts¹⁸³¹ » ? Il se présente là une facette de son caractère qui tranche avec "le Lafitte" relativement âpre aux gains, et réclamant souvent des suppléments¹⁸³². Pour l'Odéon même, nous avons remarqué qu'il avait refacturé un travail compris dans la soumission. Mais il y a bien des façons d'être payé en retour pour toute action : la reconnaissance, la « gloire », l'orgueil satisfait, sont des récompenses tout aussi motivantes.

3.5 – Qu'en pense le public ?

Qu'ont découvert les premiers spectateurs le 15 juin 1808, à la réouverture du théâtre ? La plupart s'accordent sur la richesse du décor, car toutes les frises sont rehaussées d'or, à l'exception des bustes des auteurs, peints « en marbre statuaire sur des fonds de marbre blanc veiné¹⁸³³ ». La matité de la peinture contrastant avec la brillance de l'or devait apporter un effet décoratif supplémentaire, mais qui n'est pas toujours de bon ton, en tous cas de l'avis du critique du *Journal de l'Empire* : « Au second rang des loges, les parties mates et brillantes sont bien ménagées ; au troisième et surtout au premier rang, elles forment trop souvent tache l'une sur l'autre¹⁸³⁴ ». La soumission ne donne aucune indication sur les couleurs employées, mais on les voit sur plusieurs dessins, notamment sur les aquarelles de Schlick¹⁸³⁵. Elles correspondent aux descriptions des témoins qui parlent de peintures en grisaille, sur fond paille pour certains, mais plus sûrement chamois. Le *Journal de l'Empire* hésite quant à lui entre un fond rosé et un fond paille, « quoiqu'il en soit, l'effet en est doux à l'œil¹⁸³⁶ ». Les fonds des loges sont décrits dans la soumission de Vavin, peintre qui avait obtenu le marché de la peinture d'impression : « Sur le fond des loges, dessiné, peint et décoré des draperies retroussées à l'antique, faite à la cendre bleue, ombrée, éclairée et mises à l'effet imitant

¹⁸³¹ AN, CC 125, dossier 947, pièce 2. Les Prêteurs à M. Lafitte, 8 juillet 1808.

¹⁸³² Voir par exemple les réclamations pour le paiement du frontispice de la *Description de l'Égypte*.

¹⁸³³ AN, CC 124, dossier 849, pièce 3. Soumission de Louis Lafitte, 16 septembre 1807.

¹⁸³⁴ *Journal de l'Empire*, 17 juin 1808.

¹⁸³⁵ Voir notamment les dessins des frises et la coupe longitudinale de la salle. Il faut toutefois signaler une erreur sur ce dernier dessin : la devanture des premières loges est ornée de frises et non de draperies, comme on le voyait sur le dessin de Chalgrin et Baraguey transmis aux Prêteurs. C'est étonnant que Schlick ait laissé passer ce détail, vu la précision observée sur l'ensemble des aquarelles du recueil. Mais cela nous semble confirmer l'idée d'un travail d'après les documents d'origine, pour un bâtiment qu'il n'a pas forcément vu.

¹⁸³⁶ *Journal de l'Empire*, 17 juin 1808.

l'étoffe¹⁸³⁷ ». Il peint également au revers supérieur une frange rehaussée d'or, et les patères qui retiennent les draperies. Les devantures des premières loges sont dans le même ton. On a choisi tout naturellement les deux nouvelles couleurs symbolisant le théâtre depuis la fin du XVIII^e siècle, le bleu et l'or¹⁸³⁸. Les ornements du premier Odéon de Peyre et de Wailly consistaient déjà en « guirlandes et arabesques de carton blanc mat, se détachant sur un fond bleuâtre », et l'*Athenaeum* rappelle que cela lui valut le qualificatif de « bonbonnière ».

C'est dans ce journal que l'on trouve la critique la plus positive sur l'élégance des décors ou la correction des dessins, et aussi un jugement sur les choix artistiques de Lafitte. « Tous les ornements sont remarquables par leurs proportions et la manière dont ils ont été exécutés¹⁸³⁹ ». Seules y voient un peu de lourdeur, « quelques personnes habituées à voir les ornements si maigres dont on décore aujourd'hui indistinctement toute espèce d'édifice. Loin de suivre en cela le courant de la mode, M. Lafitte semble avoir préféré le genre de ces belles frises de la cour du Louvre, modèles bien faits pour être imités ». De la lourdeur, même les critiques les plus enthousiasmés par le nouveau théâtre ont parfois glissé ce mot dans leur commentaire ; l'abondance de dorure, d'arabesques compliquées et un peu denses y était sans doute pour quelque chose. La charge est beaucoup virulente dans les *Annales de l'architecture* qui « veulent se rendre l'écho de la jalousie et de la haine ; on y attaque avec acharnement les talents et les mérites les moins contestés ; les architectes Chalgrin et Balaguier [*sic*] qui ont dirigé le rétablissement du théâtre de l'Odéon ; Lafite le peintre, qui en a exécuté les décorations intérieures, ont essuyé une foule de critiques¹⁸⁴⁰ ». "L'attaquant" est un soi-disant élève en architecture qui répond au nom de Devérité. Rien ne trouve grâce à ses yeux : « la décoration intérieure est d'un mauvais choix ; les griffons [...] ne sont pas à leur place ; le fond chamois s'accorde mal avec la peinture en grisaille rehaussée d'or ; [...] les

¹⁸³⁷ Paris, Archives du Sénat, 573 S 01. Mémoire en supplément des ouvrages de peinture d'impression faits pour le théâtre de l'Odéon dans le courant du 1^{er} semestre 1808, par Vavin, entrepreneur. La cendre bleue était un pigment composé d'oxyde de cuivre, soit d'origine naturelle, provenant de l'azurite, soit artificielle, fabriquée selon des procédés chimiques que les manuels de l'époque exposent en détail. Elle convenait à la détrempe et au vernis, et on l'utilisait pour la peinture murale et les décorations de théâtre. Pour les différentes recettes de fabrication, voir par exemple P. F. TINGRY, *traité théorique et pratique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis*, Genève, chez G. F. Manget, 1803, tome 2, p. 46-49.

¹⁸³⁸ « La couleur doit s'harmoniser avec [le] teint et [la] toilette des dames et, d'une façon unanime, le bleu est la couleur qui leur sied davantage. Le bleu devient peu à peu couleur prépondérante tout au long du XVIII^e siècle, grâce à l'usage plus répandu de l'indigo, et à une symbolique renouvelée des couleurs : le bleu marial, puis le bleu royal devient le bleu des Lumières et du progrès. « Les salles de spectacle construites ou restaurées dans les dernières décennies du XVIII^e siècle ne font que prouver [...] cette suprématie du bleu ». Michèle SAJOURS D'ORIA, « De salle en salle. Les théâtres à l'italienne ou une diversité poétique », *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe*, Damien COLAS et Alessandro DI PROFIO dir., Wavre, Mardaga, 2009, volume 1, *Les pérégrinations d'un genre*, p. 131.

¹⁸³⁹ *Athenaeum*, *op. cit.*

¹⁸⁴⁰ *Journal des arts, de littérature et de politique*, 26 août 1808.

figures peintes dans l'intervalle des lunettes, sur un plan curviligne, sont une faute impardonnable¹⁸⁴¹ ». Et ce ne sont que les traits lancés contre le décorateur, une longue liste de défauts et de commentaires acerbes visent les architectes. « Le public n'a vu dans cette critique virulente, que le cri de la jalousie », et nous adhérons à cette conclusion du *Journal des arts*. Les *Annales de l'architecture* ont d'ailleurs publié une lettre réfutant ces critiques, et proposant une explication à cet acharnement : « Ici la jalousie de métier perce la toile, et si *M. Devérité* disait la vérité, peut-être a-t-il échoué dans quelque concurrence avec son confrère Chalgrin, et cela ne se pardonne jamais¹⁸⁴² ».

« L'intérieur de la salle qui renaît de ses cendres était un des premiers objets de curiosité¹⁸⁴³ », et le *Mercur de France* nous dit qu'il y eut tant de « curieux », que tous ne purent rentrer. Le spectacle se donne à nouveau dans le faubourg Saint Germain, mais sans les comédiens de la rue de Louvois. « Quoi ! Les Français.../Ici ne vont pas débiter ; /Et c'est à leur refus qu'une branche cadette/S'introduit en ces lieux, sans bruit et sans trompette¹⁸⁴⁴ ». Cela n'a pas empêché le public de s'y presser : « la plus brillante société de Paris garnissait les loges et formait un spectacle enchanteur¹⁸⁴⁵ ». Lafitte est là, accompagné de sa femme ; pour le travail effectué, ils bénéficient en effet de places permanentes¹⁸⁴⁶. Les spectateurs applaudissent d'abord un prologue du directeur du théâtre, Alexandre Duval, puis une comédie, *Le Volage*, et enfin, en guise d'épilogue, un divertissement dont certains couplets chantés en l'honneur de sa Majesté ont eu beaucoup de succès. « L'objet de ce divertissement est l'inauguration du buste de S. M. l'Impératrice et Reine, qui a daigné permettre à ce théâtre de l'honorer de son nom¹⁸⁴⁷ ». Mais tout ne fut pas si parfait : le spectacle ne prit fin qu'à onze heures et demie, beaucoup trop tard pour des spectateurs habitués à des séances plus courtes. « Aussi le public fatigué [...] s'est-il montré froid et injuste¹⁸⁴⁸ ». Le sujet de l'heure de fin devait être préoccupant pour les riverains, car un abonné du *Journal de Paris* n'avait

¹⁸⁴¹ *Ibid.*, 6 août 1808.

¹⁸⁴² *Ibid.*, 26 août 1808. Viserait-on Peyre fils ?

¹⁸⁴³ *Journal de l'Empire*, 18 juin 1808.

¹⁸⁴⁴ Alexandre DUVAL, *Le vieil amateur, prologue pour l'ouverture du théâtre de sa Majesté l'Impératrice et Reine (à l'Odéon) le 15 juin 1808*, Paris, chez Vente, 1808, p. 8. L'auteur a y glissé beaucoup de louanges pour le Sénat, mais encore plus pour « l'enchanteur suprême qui fait de la capitale un séjour merveilleux, un palais de fées ». *Journal de l'Empire*, 18 juin 1808. Il a été beaucoup applaudi.

¹⁸⁴⁵ *Journal de Paris*, 16 juin 1808.

¹⁸⁴⁶ Ils bénéficient de ce privilège jusqu'à l'incendie de 1818. A la réouverture, « l'administration [...] a cru devoir faire des réformes dans les entrées et son nom [celui de Madame] ne s'est pas trouvé porté sur la liste [...]. [Il n'a] fait alors aucune réclamation à ce sujet, ce qui [lui] fait prendre la liberté de prier [Son] Excellence de prendre [sa] demande en considération ». Lafitte semble avoir conservé les siennes. AN, O³ 1786 ; lettre au Ministre de la Maison du Roi, non datée.

¹⁸⁴⁷ *Journal de l'Empire*, 18 juin 1808.

¹⁸⁴⁸ *Journal de Paris*, 16 juin 1808.

pas attendu la réouverture du théâtre, pour écrire au journal. Il demandait que l'administration « prît des mesures telles que l'heure de la sortie de ce spectacle eût lieu plutôt que dans les autres théâtres de Paris¹⁸⁴⁹ ». Dans les jours qui suivirent, on supprima des passages inutiles, principalement dans le prologue, et le spectacle se termina plus tôt.

L'Odéon fut sans conteste une "bonne opération" pour Lafitte. Sur le plan financier d'abord, le gain n'est pas négligeable, même si nous ignorons quelle part lui fut réellement dévolue. Sur le plan de sa carrière, il marque un tournant, car c'est le premier travail officiel d'envergure auquel il participe. Nous pensons qu'il était déjà connu pour ses travaux privés, ce qui lui a valu cette commande ; car il y a loin d'une simple peinture d'impression à celle de décors qui vont s'offrir aux yeux de tous, et honorer Sa Majesté l'Impératrice et Reine. Il y gagne une réputation plus grande, qui le servira deux ans plus tard, lorsqu'il participe, toujours avec Chalgrin, au décor du simulacre de l'Arc de triomphe de l'Etoile, pour l'entrée de Marie-Louise à Paris. Les architectes sont satisfaits et le font savoir aux Prêteurs : « M. M. Lafitte et Besancenot ont exécuté avec un talent distingué la peinture de l'Odéon et on leur doit éloges mérités¹⁸⁵⁰ ». Les Prêteurs lui expriment leur satisfaction dans une lettre le 8 juillet 1808. Ils joignent leur suffrage, disent-ils, à celui du public, nous renseignant en même temps et une fois encore, sur la réception plutôt favorable des usagers. « Nous savons que vous n'avez rien négligé pour le mériter et que la gloire de réussir vous a paru le plus digne prix de vos efforts¹⁸⁵¹ ». Ils louent alors son « désintéressement », qu'ils n'oublieront pas, qui sonne comme un écho aux « sacrifices pécuniers » que lui-même évoque bien des années plus tard. Au moins lui avaient-ils valu un petit avantage en nature, le droit d'avoir ses entrées et celles de sa femme au théâtre¹⁸⁵². Quant aux Prêteurs, ils lui promettent de « saisir l'occasion de mettre encore à profit [ses] talents et [son] zèle » en cas de nouveaux travaux, et nous avons vu que c'est ce qui arriva, notamment lors du projet de décor de la salle de l'Empereur¹⁸⁵³.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, 15 juin 1808. Il fournit une explication intéressante sur sa demande, qui met en évidence les différences socio-économiques de la population parisienne, entre rive droite, où sont massés les autres théâtres de Paris, et rive gauche, où l'Odéon, isolé à l'une des extrémités de Paris, ne pourra accueillir que les habitants du quartier. Les uns ont « un genre d'occupations ou une manière d'être [qui les amènent] insensiblement à prolonger la journée bien avant dans la nuit » ; les autres, gens de lettres, artistes, étudiants, marchands, amenés à fréquenter ce théâtre situé « à l'une des extrémités de Paris » « ont tous conservé l'ancienne habitude de dormir la nuit pour se livrer à leurs travaux dès le commencement du jour ». La France de l'oisiveté, contre la France qui travaille ?

¹⁸⁵⁰ AN, CC 125, dossier 939, pièce 1. Avis des architectes sur le paiement des derniers travaux de Lafitte, 18 juin 1808.

¹⁸⁵¹ *Ibid.*, CC 125, dossier 947, pièce 2. Les Prêteurs à M. Lafitte, 8 juillet 1808. Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁸⁵² Cf. note 1887.

¹⁸⁵³ Cf. *supra*, *La Proclamation de la République Cisalpine*.

Tous les décors muraux que nous venons de décrire sont des réalisations uniques, dans la mesure où l'artiste recompose pour chacun de ses commanditaires fortunés, un ensemble individualisé, malgré de nombreux "poncifs iconographiques", sans cesse réutilisés. Lafitte s'est essayé à une forme de décoration susceptible de satisfaire une clientèle moins aisée, mais plus nombreuse : le papier peint. Nous avons considéré que cet art industriel avait sa place dans ce chapitre, car il vise les mêmes objectifs, l'ornementation. Seul diffère le support.

III – Le papier peint de tenture

On utilisait du papier peint depuis longtemps, et Savary des Brûlons signale déjà au début du XVIII^e siècle la vogue naissante de « cette espèce de tapisserie de papier, qui n'avait longtemps servi qu'aux gens de la campagne et au petit peuple de Paris¹⁸⁵⁴ ». On l'a poussé à un point de perfection tel, ajoute-t-il, « qu'il n'est point maison à Paris, pour magnifique qu'elle soit, qui n'ait quelque endroit, soit garderobes, soit lieux encore plus secrets, qui n'en soit tapissé et assez agréablement orné ». Les ornements simples, coloriés au pochoir, consistent en « grotesques et compartiments mêlés de fleurs, de fruits, d'animaux et de quelques petits personnages ». Vers le milieu du siècle, on se prend de passion pour le papier venu d'Angleterre, fait de laine hachée, imitant le velours ou le drap¹⁸⁵⁵, que les tapissiers français ne tardent pas à produire à leur tour. Pendant une trentaine d'année, on vend à la fois du papier qu'on dit aussi beau et aussi parfait que celui d'Angleterre, et du papier importé d'Outre-Manche ; c'est ce que fait Jean-Baptiste Réveillon, qui se vante de posséder « de vrais papiers de tontisse d'Angleterre, imitant les perses, les velours d'Utrecht et les damas¹⁸⁵⁶ ».

Au début des années 1780, les goûts changent et on revient aux dessins imprimés, calquant peut-être les modèles des peintures murales. Des perfectionnements techniques se sont produits, notamment dans le coloriage des dessins, et dans la présentation du papier ; le rouleau de papier rabouté, fait de feuilles assemblées bout à bout avant l'impression, avait remplacé les feuilles à plat. Un nouveau mode d'impression, peut-être inspiré des techniques utilisées par les fabricants de toiles, s'était révélé indispensable. Au lieu de placer la feuille sur le bois gravée, on applique la planche en couleur sur le papier déroulé sur une table, et on répète jusqu'au bout du rouleau. Dès lors, les techniques ne cessent d'évoluer, et on doit

¹⁸⁵⁴ Jacques SAVARY DES BRULONS, *Dictionnaire universel de commerce, contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde*, Amsterdam, chez les Jansons à Waesberge, 1726, tome 1, p. 1710. La fabrication de ce genre d'article est assurée par les dominotiers, spécialisés dans la fabrication et la vente du papier marbré vendu en feuilles, et « dans l'impression en toutes sortes de couleurs simples, de tout autre papier ».

¹⁸⁵⁵ A l'article « Anglomanie », Madame de Genlis témoigne que l'engouement était tel pour les produits venus d'Angleterre, qu'« on reléguait dans les garde-meubles les magnifiques tapisseries des Gobelins pour y substituer du papier bleu anglais ». *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour... ou L'esprit des étiquettes et des usages anciens*, Paris, P. Mongie aîné, 1818, tome 1, p. 37.

¹⁸⁵⁶ Cité par Henri CLOUZOT, « La tradition du papier peint en France au XVII^e et au XVIII^e », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1912, p. 138.

certainement beaucoup d'innovations et d'améliorations à Réveillon, qui a installé sa manufacture dans l'ancienne folie Titon, au faubourg Saint Antoine. Il vend du papier commun, mais il a l'idée de fabriquer des panneaux pour orner les montants en lambris que les plus riches avaient l'habitude de faire peindre. Et il fait appel à des artistes décorateurs reconnus, comme Huet, Prieur, ou encore Lavallée-Poussin. A la veille de la Révolution, l'entreprise Réveillon est prospère ; elle emploie près de trois cents personnes et ses produits se vendent cher. Mais la manufacture saccagée ferme, à la suite des émeutes qui enflamment le faubourg Saint Antoine dans les derniers jours d'avril 1789. Elle ne rouvre qu'un an plus tard, avec les successeurs de Réveillon, Jacquemart et Bénard.

En dehors de cet épisode violent, les entreprises de papier peint survivent plutôt bien durant les années les plus difficiles de crise financière. En 1795, le Lycée des Arts reconnaît que l'activité est source de richesse et consacre un article à cette industrie, « dont les produits sont si multipliés sous nos yeux, qu'à peine y faisons-nous attention et que peu de personnes réfléchissent sur l'avantage réel qui en est résulté, soit dans l'usage habituel [...] soit dans le commerce avec l'étranger¹⁸⁵⁷ ». L'essor du papier peint en cette fin de siècle s'explique par les modifications dans l'habitat, voulues par la classe bourgeoise moyenne ou même supérieure. Elle recherche plus d'intimité et de confort dans des appartements aux pièces plus petites, destinées à des usages spécifiques. Le papier de tenture, comme on l'appelle jusqu'au milieu du siècle suivant, répond mieux à ses attentes que les lourdes draperies, les boiseries et les peintures murales. Plus économique, facile d'emploi, offrant une grande quantité de modèles différents, il profite aussi d'un changement dans les comportements d'une clientèle désormais de plus en plus sensible à la mode et à la tyrannie du paraître. C'est un moyen de décoration renouvelable à l'envi. Cet art industriel, produisant en plusieurs exemplaires le même objet, séduit ceux dont les moyens financiers ne leur permettent pas d'atteindre à la pièce unique de l'artiste. Mais tous les papiers ne s'adressent pas à toutes les bourses, et on observe un clivage entre les productions en grande quantité, et les fabrications luxueuses et plus onéreuses, moins répandue et réservée à des privilégiés. Cette adaptation à toutes sortes de clientèle est une des forces du papier peint, et sûrement une des raisons les plus évidentes

¹⁸⁵⁷ « De la fabrication des papiers peints pour tentures d'appartement », *Journal du Lycée des Arts. Inventions et découvertes*, vendémiaire an IV (septembre 1795), p. 5. Les commissaires chargés de l'enquête, rendent hommage au zèle et au génie de Réveillon, cet « homme utile », qui « parvint en peu de temps à pénétrer tous les détails de cette nouvelle industrie », et à surpasser les modèles anglais. Ses successeurs ont leur part d'honneur pour en avoir accru la perfection, et avoir fait de cette fabrique la première de l'Europe. Le Directoire du Lycée des Arts décerne à Réveillon une couronne pour avoir le premier « importé et organisé à paris [...] la branche importante des papiers pour tenture », et fait « la mention la plus honorable » à ses successeurs, pour avoir « ajouté la recherche et la perfection qui leur ont acquis cette supériorité de fabrication, à laquelle nous devons dans ce genre de commerce notre prépondérance sur les Anglais ».

de son succès rapide. Et à l'instar de Savary des Brûlons, soixante-dix ans plus tôt, les commissaires du Lycée des Arts peuvent écrire qu'« aujourd'hui, il n'y a pas une chaumière où ne l'on ne trouve des murs recouverts de quelques décors dus à cette facile industrie, et l'architecture superbe des plus belles salles du palais national n'est pas déparée par les ornements en papiers peints qui y ont été placés avec goût¹⁸⁵⁸ ».

1 – Essor d'un art industriel et raffiné

Comme les décors peints, le papier de tenture prospère sous le Consulat et l'Empire. Il y a de fortes probabilités pour que les fabricants aient suivi la voie indiquée par Réveillon, en employant de bons dessinateurs pour leurs modèles. Rien n'interdit de penser que Lafitte ait croisé leur chemin, à la recherche d'opportunités pour valoriser son talent, diversifier ses productions, et finalement pour gagner sa vie. Le prouver serait plus délicat. La collaboration certaine avec le fabricant Joseph Dufour date de 1815-1816, mais y en eut-il d'autres avant ? Dans une liste bien plus tardive des différents modèles proposés par la maison Dufour, on trouve deux « camées », *Frivolité* et *Constance*¹⁸⁵⁹. Le premier motif de cette paire, conservé au musée des papiers peints de Rixheim, porte au dos une annotation au crayon : « Dessus de porte d'après Laffitte/an 1804 », et un numéro à l'encre : « n° 1607 ». Cette indication permet de dater le papier de 1822-1823, mais il peut s'agir de la reprise d'un modèle plus ancien. La scène représente une femme coquettement vêtue à l'antique, assise près d'une corbeille de fleurs. Elle tient dans une main un filet à papillons et dans l'autre, trois papillons tenus en laisse. En face d'elle, Cupidon, dont le carquois gît à terre, lui tend ses proies : l'une déjà attachée, l'autre ne va pas tarder à l'être. Le dieu ailé ne chôme pas, comme l'indique la position des jambes : il court et se précipite vers la frivole. Derrière elle, un jeune homme à la mine dubitative tient une couronne de fleurs. Sans doute attend-il que sa belle ait fini de "papillonner" ! Lafitte aurait effectivement pu dessiner cette scène allégorique à l'antique, qui a circulé et a été utilisée pour d'autres productions industrielles, comme à la Manufacture de Creil, où l'on retrouve sur de la vaisselle les deux sujets : *Les plaisirs de la constance* et *Les plaisirs de la frivolité*. Les marques imprimées sous un plat indiquent une fabrication entre 1808 et 1818¹⁸⁶⁰. Lafitte a-t-il dessiné sur commande, ou est-ce une réutilisation ? En tous cas, nous ne connaissons ni dessin, ni gravure de Lafitte montrant ces sujets. Dans ce genre un peu

¹⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁵⁹ MAD, Archives Dufour, État général des camées existants au 1^{er} 8^{bre} 1831.

¹⁸⁶⁰ Un plat à poissons est conservé au musée Gallé-Juillet à Creil. N° d'inventaire : 1998.5.1 ; 3004. Le motif de la constance n'a pas été retrouvé jusqu'à présent sur papier peint.

léger, certains dessins pourraient être des modèles, comme ces deux médaillons, *Donne-la moi* et *Rends-la moi*, qui reprennent les sujets principaux de deux estampes datant de 1801 ou 1802¹⁸⁶¹ ; ils conviendraient pour des dessus de porte, aussi bien en peinture qu'en papier. Ces pièces allant par deux sont fréquentes dans la liste des camées de Joseph Dufour, telles *Départ* et *Retour du messager d'amour*.

Perfectionnement technique et évolution du style vont aller de pair. D'abord, on continue le genre de motifs qui remportait tant de succès avant la Révolution : panneaux d'arabesques, entrelacés de vases de fleurs, de corbeilles de fruits, ou de sujets antiques en médaillons¹⁸⁶². On aime les imitations de tissus variés, de plus en plus finement reproduits, ainsi ces beaux décors de linon batiste, étoffe en vogue aussi dans la mode vestimentaire, qui proviennent de chez Jacquemart et Bénard¹⁸⁶³. Puis vient l'habitude de reproduire les plis, les retombées et les retroussis des draperies, « bizarreries » que Madame de Genlis observe sur les murs des riches hôtels et palais. « Comme on savait en général que la symétrie était bannie des jardins, on en avait conclu qu'on devait aussi l'exclure des appartements et l'on posait toutes les draperies au hasard. Ce désordre affecté donnait à tous les salons l'aspect le plus ridicule ; on croyait être dans des pièces que les tapissiers n'avaient pas encore eu le temps d'arranger¹⁸⁶⁴ ». Nous avons vu à l'Odéon un trompe-l'œil de cette sorte peint sur les murs de fonds des loges, preuve s'il en est besoin, de la similitude entre les deux techniques, au moins en ce qui concerne les types de décors¹⁸⁶⁵. Cette fois-ci, c'est un confrère de Jacquemart installé à Paris en 1808, Joseph Dufour, déjà nommé, qui obtient le plus grand succès avec ses modèles. Mais il triomphe aussi avec une sorte de décor mural appelé à connaître un immense succès jusqu'au milieu du siècle, le « tableau-paysage » ou « paysage colorié ». Le premier aurait été fabriqué en 1804 par la manufacture Zuber à Rixheim, *Vues de Suisse*. Ce type de

¹⁸⁶¹ Deux gravures chez Osterwald l'aîné, vers 1802-1803. BNF, Département des estampes, DC-53-FOL. Le sujet a plu aux Anglais ; une version sans décor a été publiée par Ackerman. BNF, Département des estampes, SNR 3 (Louis Lafitte). Une version en médaillon a été vendue sur le marché de l'art. Vente Millon, *Dessins et tableaux anciens et modernes*, 17 décembre 2013, lot 89 : deux projets de médailles ; encre et plume, non signé, diam. 8 cm. Nous pensons plutôt qu'il s'agissait d'un modèle de décor pouvant être utilisé sur différents support. Pourquoi pas sur porcelaine ?

¹⁸⁶² Il faut signaler l'existence au Département des estampes de la BNF, d'une très riche collection d'échantillons de papiers peints : 2250 modèles collectés entre 1799 et 1803, comportant tous le nom du fabricant, le numéro du catalogue et la date de dépôt légal. Ce chiffre suffit à lui-seul à montrer l'extraordinaire vitalité de cette industrie.

¹⁸⁶³ Échantillons et lés de papier peint linon batiste, provenant de la manufacture Jacquemart et Bénard, vers 1802-1803 ; Paris, musée des Arts décoratifs. Cf. *L'aigle et le papillon. Symboles des pouvoirs sous Napoléon*, op. cit., catalogue n° 39 et 40, p. 131-132. La manufacture avait déposé en avril 1800 un brevet d'invention de la méthode pour imiter parfaitement la trame du linon batiste. Mais cela leur fut contesté par d'autres fabricants, qui s'étaient lancé eux-aussi dans la commercialisation d'un produit au succès incontestable.

¹⁸⁶⁴ Madame de GENLIS, *Mémoires inédits sur Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris, Ladvocat, 1825, tome 5, p. 105.

¹⁸⁶⁵ Le papier peint n'a été utilisé à l'Odéon que pour les trois pièces du logement du concierge. Pour cette fourniture, on paiera 156 francs à un marchand papetier, Guillot.

papier transforme complètement la conception du décor mural : cadrage serré et répétition du motif disparaissent, faisant place à un panneau en continu décrivant une grande scène et couvrant toute la surface du mur. Ce type de décoration s'accorde particulièrement avec les thèmes chéris par la période : illustration d'œuvres littéraires — *Paul et Virginie* ou *les Voyages d'Antéonor* (vers 1820) ; attrait pour l'exotisme et les voyages — *Les Sauvages de la mer du Pacifique*, inspiré par les voyages du capitaine Cook (1805) ; goût pour les sujets antiques — *La Galerie mythologique* (entre 1810 et 1814), ou *Fête de la Grèce et des Jeux Olympiques* (1818). Tous ces panoramiques ont été créés par Joseph Dufour, l'un des plus célèbres manufacturiers de papiers peints jusqu'à sa mort en 1827. C'est à une autre création que collabore Lafitte, *Psyché et Cupidon*, à la fois thème mythologique et œuvre littéraire, puisqu'elle se réfère au texte de Lafontaine.

2 - La manufacture Dufour et le papier peint de luxe

2.1 - Joseph Dufour.

Faisons d'abord connaissance avec cet industriel et talentueux fabricant, Joseph Dufour. Il est né à Tramayes, en Saône et Loire, en 1754. Une vingtaine d'années plus tard, la rencontre avec un capitaine du régiment de Bourgogne décide de son avenir ; celui-ci décèle les talents de ce jeune homme et l'emmène à Lyon, pour lui faire suivre les cours de « l'Ecole gratuite de dessin pour le progrès des Arts et manufactures ». Sa formation terminée, il entre comme dessinateur de papier peint dans la manufacture Ferrouillat¹⁸⁶⁶. Son origine sociale et le milieu artistique qu'il fréquente, très ouvert aux idées de la Révolution, explique son engagement et le rôle politique qu'il joue comme administrateur, puis président de district. Il échappe à l'épuration antijacobine, très virulente à Lyon en 1794, probablement grâce à l'intervention du conventionnel Reverchon ; il obtient un sauf-conduit pour Tramayes, où il est envoyé en résidence surveillée¹⁸⁶⁷. Il ne retournera pas à Lyon, et s'installe à Mâcon, où il fonde sa propre manufacture avec son frère Pierre en 1797. Les débuts sont très difficiles : en janvier 1800, ils déposent le bilan, et demandent des délais de paiement à leurs créanciers ; en septembre 1801, nouvelle demande de délais, car le déficit se monte à 29 000 francs. Joseph Dufour le dit causé par une mauvaise gestion des affaires, négligées et même dilapidées par

¹⁸⁶⁶ D'après un legs testamentaire de 1792, on voit que Dufour était un des associés de cette entreprise de papiers peints.

¹⁸⁶⁷ Paul CHOPELIN, « Le sans-culotte Joseph Dufour. L'itinéraire politique d'un artiste entre terreur et réaction thermidorienne (1793-1795) », Bernard JACQUÉ et Georgette PASTIAUX-THIRIAT dir., *Joseph Dufour manufacturier de papier peint*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 25-40.

« des agents et principaux employés de la manufacture »¹⁸⁶⁸. Mais cette péripétie ne l'affecte pas outre mesure, et en 1805, lorsque le préfet vient la visiter, elle compte 90 ouvriers. Celui-ci peut admirer « un paysage animé de figures », que Dufour entend présenter à l'exposition des produits de l'industrie française en 1806. Même s'il n'obtient pas de récompense officielle, il y fait un triomphe et la notice de l'exposition ne tarit pas d'éloge : cette tenture est « ce que l'art a produit de plus curieux en ce genre¹⁸⁶⁹ ».

Ce succès le décide à venir s'installer à Paris en avril 1807, dans le quartier Saint Antoine. Il a déjà des liens avec la capitale, même s'il est difficile de préciser lesquels. A la fin de l'enseignement de dessin, lorsqu'ils entraient chez un maître pour apprendre les aspects techniques de leur futur métier, les dessinateurs étaient envoyés à Paris, une fois par an, pour rencontrer les acheteurs et se faire une idée des goûts du jour. Il n'est pas impossible que Dufour ait endossé plusieurs fois cet habit de représentant de commerce. Quand il devient son propre patron, il a des revendeurs à Paris. En 1802, le marchand de papier Simon est accusé par l'éditeur Bance, propriétaire de dessins de Mademoiselle Gérard, d'avoir débité les contrefaçons de Dufour, « fabricant de papiers peints à Mâcon, [qui] a imaginé de s'emparer de ces charmants sujets et d'en faire au moyen de la gravure sur bois des dessus de portes et des devants de cheminés¹⁸⁷⁰ ». Une question essentielle est au cœur des débats : un fabricant de papiers peints peut-il « s'emparer d'un sujet connu » ? « Un grand nombre d'artistes, de graveurs et de dessinateurs, parmi lesquels on remarque Moreau jeune, et même des marchands de papiers appelés comme experts, se sont unanimement accordés à dire que la contrefaçon était palpable ». Leurs arguments sont simples : un dessin repris sur un papier peint posé dans un appartement exclut nécessairement l'estampe originale ; en outre, on peut tirer beaucoup plus de gravures sur bois que sur cuivre. La réponse du tribunal ira dans ce sens : il y a bien délit de contrefaçon¹⁸⁷¹. Cette passe d'armes met en lumière les mauvaises relations entre le marchand et le monde des artistes, qui se sent menacé et craint de perdre son rôle majeur dans la décoration intérieure. Elle montre aussi sûrement que le papier peint est un concurrent sérieux.

¹⁸⁶⁸ Son frère en fait-il partie ? En tout cas, il disparaît de l'entreprise à moment-là.

¹⁸⁶⁹ *Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie*, Paris, Imprimerie nationale, 1806. Département de Saône et Loire, p. 256.

¹⁸⁷⁰ *Journal de Paris*, 1^{er} germinal an X (22 mars 1802). Les citations suivantes sont extraites du même article.

¹⁸⁷¹ Seul le marchand est condamné à payer à Bance 6 000 francs, soit l'équivalent de 500 estampes. Le fabriquant peut contrefaire, mais pas vendre ! Dufour ne fut pas inquiété directement, mais l'affaire connut un certain retentissement. Après un premier procès à l'issue duquel Simon fut condamné, un jugement en appel lui donna raison. Bance se pourvut en cassation, mais abandonna finalement les poursuites. L'affaire fut suffisamment célèbre pour que les différents plaidoyers, exposés, et débats soient publiés dans *Le Barreau français, partie moderne*, par Falconnet, Paris, Cuchet, 1806, p. 420-507, et repris dans *Le Barreau français, collections des chefs-d'œuvres de l'éloquence judiciaire*, Paris, Panckoucke, 1823, tome 4, p. 197-231

L'entreprise prospère rapidement. En 1814, il achète le bâtiment qu'il occupe et le fait agrandir ; en 1816, il avoue un chiffre d'affaire de 200 000 francs, une somme considérable. Il peut engager des dessinateurs de renom ; il est expert auprès des tribunaux et arbitre dans des conflits entre fabricants. Il est au sommet de la réussite, lorsqu'il réalise ce qu'il considère comme son chef d'œuvre, *Psyché et Cupidon*. Nous verrons qu'il ne reçoit pas cette fois encore la reconnaissance officielle qu'il escomptait. Cela ne l'empêche pas de continuer à produire jusqu'à sa mort en 1827, nombre de décors, papiers répétitifs, frises, dessus de porte, bordures, etc., ainsi qu'une dizaine de panoramiques, dont on peut penser à juste titre qu'il est un des inventeurs du genre. Outre des talents artistiques indéniables, qui lui permettaient de dessiner lui-même ses modèles, cet industriel habile possédait aussi des qualités techniques, et il a apporté bien des perfectionnements à son activité. Il n'en était pas le gardien jaloux, au contraire il pensait que « [c'était] une sottise que de garder des secrets qui nuisent au perfectionnement de l'industrie¹⁸⁷² ». Ainsi Louis Sébastien Lenormand a pris l'entreprise Dufour comme exemple, lorsqu'il rédige le *Manuel du fabricant de papiers peints*. L'entrepreneur se doublait enfin d'un commerçant habile, répandant livrets explicatifs et informations en France et en Europe. Lorsqu'il dépose le 1^{er} avril 1805 à la Bibliothèque impériale « un papier-tenture nouveau, dit Paysage romain », la nouvelle paraît dans *l'Abeille du Nord*, journal d'Altona, avant *Le Moniteur*¹⁸⁷³. On y apprend qu'il a plusieurs revendeurs à Paris, mais en particulier un marchand papetier, M. Gindré, qui dispose de « tous les papiers fabriqués par M. Dufour ». On connaît les papiers peints Dufour en Europe, et même en Amérique.

2.2 – Un « tableau sans fin¹⁸⁷⁴ »

Les tableaux-tentures apparaissent dans les premières années du XIX^e siècle, à peu près en même temps et dans deux manufactures, celle de Jean Zuber à Rixheim, et celle de Joseph Dufour à Mâcon. Ils ne jaillissent pas spontanément *ex nihilo*, ils sont plutôt l'adaptation d'un modèle existant depuis peu, et qui remporte beaucoup de succès : les « panoramas ou tableaux sans borne¹⁸⁷⁵ ». Un panorama consistait en « l'exposition d'une

¹⁸⁷² Louis-Sébastien LENORMAND, *Manuel du fabricant de papiers peints*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1830, p. 208.

¹⁸⁷³ *L'Abeille du Nord*, 19 avril 1805. Le journal paraît en français, car la région de Hambourg appartient alors à l'Empire. *Le Moniteur universel*, 30 avril 1805.

¹⁸⁷⁴ *Les Sauvages de la mer du Pacifique, tableau pour décoration en papier peint*, Mâcon, Imprimerie Moiroux, an XIII (1804), p. 8.

¹⁸⁷⁵ *Journal de Paris*, 26 vendémiaire an VIII (18 octobre 1799). L'idée originale vient d'Angleterre. L'initiative d'installer le premier panorama en France revient à Robert Fulton, plus connu pour ses travaux sur le bateau à vapeur. Il fut fabriqué à Paris en 1799, « dans le ci-devant jardin des Capucines, maintenant jardin d'Apollon. [...]

peinture disposée circulairement sur le côté intérieur d'une rotonde, au milieu de laquelle le spectateur est placé sur une élévation de manière à y jouir dans toutes les directions de la vue d'une contrée ou d'une scène de la nature¹⁸⁷⁶ ». Le premier construit à Paris, en 1799, donne un aperçu de la ville depuis le sommet des Tuileries. Grâce à ces tableaux, alliant « tout le charme de la vérité et tout le séduisant de l'optique¹⁸⁷⁷ », les spectateurs sont immergés, de quelque côté qu'ils se tournent, dans la réalité telle qu'ils la verraient, s'ils étaient physiquement sur le toit des Tuileries. On les plonge dans l'illusion, dont l'effet, paraît-il, augmente à mesure qu'on y reste¹⁸⁷⁸. Le *Guide du voyageur à Paris* recommande la visite, car « il est impossible d'imaginer une illusion plus parfaite que celle que produisent ces vastes tableaux¹⁸⁷⁹ ». Les panoramas eurent un tel succès, que les rotondes se sont multipliées dans le premier tiers du XIX^e siècle, de plus en plus vastes et avec des toiles de plus en plus grandes, sur des thèmes variés, vues de villes, de ports, de sites célèbres, ou encore scènes de bataille¹⁸⁸⁰. Dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Millin réfléchit sur les sujets susceptibles de convenir à ces représentations ; pour ce qui concerne la nature, seule celle « inanimée dans tout son ensemble est le véritable domaine du panorama¹⁸⁸¹ ». Le peintre devra s'attacher à représenter « la nature majestueuse et tranquille ». Il énumère alors toute une série de paysages montagnards : « Chamouni », près du Mont Blanc, avec « ces glaciers, ces forêts noirs de sapins sur le bord des précipices, ces torrens écumans » ; « le lac de Zurich ou celui de Thun, avec la contrée qui les environne », et qui feraient voir « des rochers sombres et effrayants, des rochers pointus et formant des pentes rapides, avec les chapelles et les huttes solitaires ». Tout objet en mouvement sera placé suffisamment loin, pour qu'il semble « imperceptible au spectateur, même dans la nature »¹⁸⁸². Très certainement sans s'en rendre

La fidélité est poussée jusqu'au scrupule ; et si cette représentation est portée dans un autre lieu, elle donnera une idée de Paris la plus parfaite [...] Qu'un pareil spectacle aurait d'attraits pour ceux que leurs devoirs ou les lois retiennent loin de leur patrie ! ». *Paris pendant l'année 1799*, Londres, imprimerie de Baylis, n° 189, publié le 30 septembre 1799.

¹⁸⁷⁶ Louis Aubin MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, tome 3, p. 38.

¹⁸⁷⁷ *Journal des Dames et des Modes*, cité dans l'article de Claude LAMBOLEY, « Petite histoire des panoramas ou la fascination de l'illusion », *Bulletin de l'Académie des Sciences et des Belles Lettres de Montpellier*, n° 38, 2008.

¹⁸⁷⁸ *Paris pendant l'année 1799*, *op. cit.*

¹⁸⁷⁹ *Le guide du voyageur à Paris*, Paris, Gueffier, an X (1802), p. 38.

¹⁸⁸⁰ Les tableaux de l'entrevue de Tilsitt, montré dans la rotonde de la rue Neuve Saint Augustin en 1810, donnèrent l'idée à Napoléon d'envisager la construction de sept panoramas, pour représenter les hauts faits de son règne. Les difficultés accumulées à partir de 1812, ont mis fin à ce projet. Cf. Claude LAMBOLEY, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸⁸¹ Louis Aubin MILLIN, *op. cit.*, p. 40. Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁸⁸² Ce que Millin exprime ici, c'est l'incapacité — évidente — pour ces images fixes à « rendre le phénomène transitoire », et « les scènes mouvantes et changeantes ». La question ne sera résolue que presque un siècle plus tard, avec l'apparition du cinéma. Mais peut-être faut-il évoquer ici les « transparents de Carmontelle », pour les liens que l'on peut nouer avec le panorama. Louis Carrogis, dit Carmontelle, est plus connu pour ses *Proverbes*, mais il était aussi peintre et ordonnateur des fêtes du duc d'Orléans. Pour amuser la société qui gravitait autour de son maître, il eut l'idée au début des années 1780, de réaliser sur papier transparent des peintures, qu'il réunit sous forme de rouleau, en les mettant bout à bout. On déroulait ce rouleau grâce à une machine à manivelle, « une

compte, Millin décrit là un des premiers tableaux-paysages, *Vues de Suisse*, réalisés par la manufacture Zuber. La nature, si « riche en masses, en formes, en couleurs, en ombres, en lumières » a inspiré en effet bien des tableaux-tentures ou papiers panoramiques, pour utiliser le terme actuel. C'est notamment le cas pour un des premiers décors en couleur de Dufour, *Les Sauvages de la mer Pacifique*, qui montre une nature exubérante, peuplée d'autochtones tout aussi chatoyants.

Ce panoramique est « une œuvre éducative par le visuel¹⁸⁸³ », comme l'explique le livret à la fois documentaire et publicitaire qui accompagne sa mise sur le marché. « Le but de cette entreprise, [...] a pour objet le dessein de plaire aux yeux et d'occuper l'imagination sans la fatiguer¹⁸⁸⁴ ». Dufour met à disposition du public toutes les curiosités et les merveilles rapportées des terres lointaines par les voyageurs, principalement les capitaines Cook, et la Pérouse, se servant à l'évidence des gravures et images qui accompagnaient leurs récits. Un *Abrégé historique des vingt sujets composant le tableau* occupe la deuxième partie de l'opuscule, avec des références historiques et même des orientations bibliographiques¹⁸⁸⁵. Il est d'abord instructif et pédagogique, mais commerce oblige, sur un sujet à la mode — il y a un véritable engouement pour la littérature de voyage à cette époque —, qui permet un renouvellement dans le style des décors : « Il fallait procurer une nouvelle jouissance à la fantaisie, toujours capricieuse, [...] si difficile à contenter, qu'on a épuisé, sans pouvoir la fixer, tout le flora [*sic*] de l'Europe, les arabesques, les Étrusques, les étoffes, les dentelles, etc. enfin, les points de vue romantiques et décorés de notre continent ». Ce « quelque chose de piquant et de neuf » permet en outre à Dufour de réaliser une œuvre esthétique éblouissante de couleurs, « avec l'éclat de la fraîcheur et de l'assortiment des nuances », et de montrer son habileté technique.

Avec cette tenture si aboutie, il semble qu'il n'en soit pas à son coup d'essai. La *Notice sur les objets envoyés à l'exposition* évoque « les peines, soins, sacrifices pécuniaires [qui n'ont] pu décourager M. Dufour. Des difficultés sans nombre étaient à surmonter ; tout était à créer ; il est enfin arrivé au but, et au point de recueillir le fruit de ses longs

espèce de lanterne magique », dit Madame de Genlis, et les images, éclairées à l'arrière, défilaient devant les spectateurs, donnant l'illusion de scènes en mouvement. Carmentelle complétait le spectacle en les décrivant, avec un talent de conteur bienvenu. L'idée des peintures sur transparent sera reprise pour des décors de fêtes, et Lafitte en réalisera plusieurs.

¹⁸⁸³ Céline BORELLO, « Joseph Dufour et l'exotisme. Les Océaniens du début du XIXe siècle, histoire d'une rencontre à travers le papier peint », *Joseph Dufour, manufacturier du papier peint*, Bernard JACQUE et Georgette PASTIAUX-THIRIAT dir., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 165.

¹⁸⁸⁴ *Les Sauvages de la mer du Pacifique, tableau pour décoration en papier peint, op. cit.*, p. 5. Les citations suivantes sont extraites du même ouvrage.

¹⁸⁸⁵ Pour de plus amples informations, il renvoie à l'ouvrage de Jean-François de la Harpe, *Abrégé de l'Histoire générale des voyages*, paru à partir de 1780.

travaux¹⁸⁸⁶ ». Il s'est probablement essayé à l'exercice bien avant 1804, comme le montre Georgette Pastiaux-Thiriart, en s'appuyant sur certaines lettres¹⁸⁸⁷. En octobre 1800, Thérèse de Montgolfier, qui gère le moulin de Beaujeu, passe commande « aux frères Dufour à Mâcon », d'« une tenture en paysage pour salle à manger en couleur biche chamois ». Dans une lettre du fabricant concurrent Zuber, adressée en septembre 1802 au dessinateur Mongin, on lit : « si les paysages camaïeu que vous dites avoir faits ont été exécutés à Mâcon, nous les connaissons et nous vous faisons compliment sur leur réussite ». Grâce aux archives Zuber, Bernard Jacqué a montré que le papier panoramique appelé *Jardins de Bagatelle* étaient de Dufour et antérieur à 1804¹⁸⁸⁸. Dufour s'intitule lui-même « le Créateur des paysages en tenture¹⁸⁸⁹ », ce qui semble aussi l'avis du rédacteur de la notice, quand il dit : « Tout était à créer ». Inventeur ou non, il est en tous cas le fabricant d'une tenture que le concurrent Zuber qualifie « sans contredit [de] la plus belle production en papier peint¹⁸⁹⁰ » : *Psyché et Cupidon*.

3 - Psyché et Cupidon

3.1 - Un thème littéraire et artistique de choix

Le récit apparaît pour la première fois dans *L'âne d'or ou Les Métamorphoses* d'Apulée, auteur latin du II^e siècle de notre ère, qui reprenait vraisemblablement une tradition plus ancienne¹⁸⁹¹. Largement diffusée depuis l'Antiquité, aussi bien dans la littérature que dans l'art, pour le récit proprement dit, mais aussi pour sa charge symbolique et allégorique, la figure de Psyché s'est peu à peu construite, pour atteindre à une valeur de mythe au XVII^e siècle¹⁸⁹². Personnification d'une entité abstraite, l'âme, au sens de souffle vital, Psyché a d'abord intéressé les philosophes, particulièrement les néoplatoniciens. Assez rapidement, elle

¹⁸⁸⁶ *Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie*, Paris, Imprimerie nationale, 1806, p. 256.

¹⁸⁸⁷ Georgette PASTIAUX-THIRIART, « Joseph Dufour à Macon, les débuts d'une carrière prestigieuse », *Annales de l'Académie de Macon*, tome 5, 2011, p. 370. Communication à l'Académie de Mâcon, 18 novembre 2011, p. 10. Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁸⁸⁸ *Comme un jardin. Le végétal dans les étoffes imprimées et le papier peint*, Aix en Provence, Édisud, 2002, p. 121.

¹⁸⁸⁹ MAD, Archives Dufour, lettre du 27 Septembre 1819, lettre à l'abbé Génillon.

¹⁸⁹⁰ Rixheim, Musée du papier peint, Archives Zuber : lettre de Zuber à un collaborateur, 12 mars 1816.

¹⁸⁹¹ APULEE, *L'âne d'or ou Les Métamorphoses*, traduction de Pierre GRIMAL, Paris, Gallimard, 1958, livre IV, 28-35 ; livre V ; livre VI, 1-24. L'origine ancienne du mythe est attestée dans l'iconographie dès le IV^e siècle avant notre ère. La pièce la plus célèbre est un groupe sculpté représentant Psyché et Cupidon enlacés, copie romaine d'un original hellénistique du II^e siècle avant notre ère. Il est conservé au Musée du Capitole à Rome.

¹⁸⁹² Cf. Christelle BAHIER-PORTE, « L'invention d'un mythe : Psyché – Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine », *Féeries* [en ligne], 4|2007. Cet article est le compte-rendu critique de l'ouvrage de Véronique GELY, paru chez Champion en 2006.

devient une allégorie chrétienne, et l'union d'Éros et de Psyché représente l'union de l'âme et de l'amour divin. Cette interprétation religieuse est largement répandue dans les œuvres de la Renaissance. En 1669, en publiant *Les Amours de Psyché et Cupidon*, La Fontaine a laïcisé une fable chrétienne, en lui donnant la forme d'un conte de fées ou d'un divertissement galant. Son roman insuffle un intérêt nouveau au récit d'Apulée, le rendant plus accessible à un large public. Il plaît particulièrement aux lecteurs du XVIII^e siècle, en témoignent les neuf éditions du texte qui s'échelonnent entre 1781 et 1804. Il « est entre les mains de tout le monde », précise Dufour dans le livret qui accompagne son panoramique¹⁸⁹³. S'il est un thème répondant aux attentes d'une clientèle sensible à une Antiquité mêlée de sentiments, et où « règne ce vague romantique », ressenti par Chaussard à la contemplation de *Psyché et l'Amour* de Gérard, c'est bien celui-là¹⁸⁹⁴. « La fable de Psyché, l'une des plus ingénieuses de la Mythologie, présente une réunion de beautés qui nous a déterminé à puiser dans cette source féconde les sujets de nos tableaux¹⁸⁹⁵ ».

L'histoire de Psyché a été une source d'inspiration féconde également pour les artistes. La première édition italienne de *L'Âne d'or* paraît à Rome en 1469, et l'ouvrage devient vite une référence en matière artistique. La structure du récit prêtait à la réalisation de cycles, comme les fresques de Raphaël pour la *Villa Farnesina* à Rome (vers 1513)¹⁸⁹⁶ ; *La fable de Psyché*, ensemble de vingt-six tapisseries commandées par François I^{er} (vers 1540), qui ne sont connues que par des copies ; ou encore les quarante-quatre vitraux peints en grisaille, réalisés pour le château d'Écouen entre 1542 et 1544, d'après Raphaël¹⁸⁹⁷. Au XVII^e siècle, la manufacture des Gobelins fait de Psyché un des thèmes favoris pour des tentures princières qui exaltent son origine royale, et par ricochet, paient leur écot à la monarchie absolue qui s'installe. Ce ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres dans deux siècles, le XVI^e et le XVII^e, si riches en productions sur le thème. Le XVIII^e siècle s'accommode particulièrement de la version plus légère de La Fontaine. François Boucher fournit en 1741-1742 cinq cartons à la manufacture royale de tapisserie de Beauvais, où l'on retrouve cette

¹⁸⁹³ *Psyché et Cupidon ; tableaux-tentures en papier peint*, de la manufacture de Joseph Dufour et Cie, Paris, Imprimerie Abel Lanoé, 1815. Nous remercions Philippe de Fabry, directeur du Musée du Papier Peint de Rixheim, pour nous avoir communiqué une copie de cet opuscule conservé à Londres, au *National Art Library, V & A Museum*.

¹⁸⁹⁴ Régis MICHEL, « L'art des Salons », *Aux armes et aux arts*, Philippe BORDES et Régis MICHEL dir., Paris, Adam Biro, 1988, p. 75. La citation est extraite de l'« Exposition des ouvrages de peinture, sculpture architecture, gravure, tirées de *La Décadaire*, par Chaussard », BNF, Deloynes, XX, 540, p. 94.

¹⁸⁹⁵ *Psyché et Cupidon ; tableaux-tentures en papier peint*, op. cit., p. 1.

¹⁸⁹⁶ Ces peintures seront largement connues et diffusées par la gravure, grâce à Bernardo Daddi (1512 ? - 1570), dit le Maître au Dé. La BNF conserve un exemplaire de *L'Histoire des amours de Psyché et Cupidon*, Antonio de Salamanca, [s. l.] [15..]. Il est composé de 32 planches gravées au burin.

¹⁸⁹⁷ Les dessins ont été réalisés par Michiel Coxcie (1499-1592), d'après les gravures du Maître du Dé. Les vitraux sont aujourd'hui au Musée de Chantilly.

manière ornementale et sensuelle, qui déplut si fort aux néoclassiques. Dans le même style, Natoire réalise peut-être le premier décor intérieur sur le thème de Psyché, pour le salon ovale de l'hôtel de Soubise à Paris. Quand le goût pour l'Antiquité se fut imposé dans tous les arts, Psyché devint un sujet de choix, "à la grec", prisé entre autres par les sculpteurs. On connaît particulièrement les œuvres d'Antonio Canova, dont le très célèbre groupe de *Psyché ranimée par l'Amour* datant de 1793, admiré dans la galerie du général Murat. L'image se transmet aussi par le biais des illustrations des éditions successives de La Fontaine : d'après les tableaux de Schall en 1791, ou sur des dessins réalisés tout exprès par Moreau le Jeune en 1794-1795, mais surtout par Gérard, en 1797, ouvrage capital pour notre sujet. Entre cette date et 1816, date de mise en vente du panoramique, on ne compte plus les œuvres exposées aux Salons dans tous les genres, peinture, sculpture et gravure. Une place privilégiée doit être faite à François Gérard, qui expose en 1798 son célèbre tableau *Psyché et l'Amour* déjà évoqué, et à Pierre-Paul Prud'hon, qui propose une *Psyché enlevée par les zéphirs* en 1808¹⁸⁹⁸. La tenture de Dufour leur doit beaucoup. L'héroïne inspire même les musiciens : il y avait eu la tragédie-ballet de Molière, Corneille et Lully en 1671, on donne avec un immense succès le ballet-pantomime de Gardel en 1790, et pendant tout l'Empire¹⁸⁹⁹.

3.2 – Un thème de choix pour les arts industriels

La valeur symbolique des ornements avait largement été mise en avant par la période révolutionnaire. A régime nouveau, emblématique nouvelle. L'Empire choisit soigneusement les symboles qui, utilisés comme codes décoratifs, impriment leur marque au style empire. Percier et Fontaine en sont les initiateurs, et ils en donnent les principes dès le Consulat, dans leur *Recueil des décorations intérieures*. « La fin de ce siècle vit non seulement son goût changer, mais passer assez brusquement d'un extrême à l'autre. [...] L'architecture, qui, en général donne le ton aux autres arts, et surtout à ceux de la décoration [...] se trouva ramenée à la simplicité du goût antique, et même du plus antique chez les Grecs¹⁹⁰⁰ ». Ils érigent en dogme l'absolue conformité des productions modernes avec des modèles inspirés de l'antique, pour hisser leurs contemporains jusqu'à l'idéal héroïque auquel ils aspirent. Ce faisant, ils puisent dans le vocabulaire d'images déjà utilisé au siècle de Louis XIV : « d'une

¹⁸⁹⁸ Les deux tableaux sont conservés au Musée du Louvre.

¹⁸⁹⁹ Le sujet se prêtait bien, semble-t-il, à la musique de ballet. En 1809, un certain Didelot compose à Saint Pétersbourg une *Psyché et l'Amour, ballet érotique*, dédié à l'Impératrice Mère. Dans l'avant-propos, il évoque et critique les nombreuses œuvres qui ont précédé la sienne.

¹⁹⁰⁰ Charles PERCIER et Pierre François Léonard FONTAINE, *Recueil de décorations intérieures*, op. cit., p. 3.

part les symboles de l'autorité politique, et de l'autre les évocations de la séduction¹⁹⁰¹». Les amours des Dieux antiques étaient le moyen rêvé pour illustrer ce dernier aspect, et les siècles passés avaient puisé plutôt dans les aventures de Vénus. Mais le thème de Psyché a pris une place prépondérante dans la décoration d'intérieure après la Révolution, pour des raisons qui tiennent sans doute à « des processus d'imaginaire collectif [...] encore trop peu explorés en arts décoratifs¹⁹⁰² ». La rivale de Vénus fait vibrer l'air impérial de ses ailes de papillon, apportant légèreté, féminité et sensualité dans l'espace privé, pendant d'autres ailes plus martiales dans l'espace public. Dans les recueils d'ornements ou sur les décors muraux, on peut voir ces élytres si caractéristiques et si décoratifs sur d'autres figures allégoriques, des amours, des zéphyrus, Flore, la divinité du printemps qui leur est associée, ou quelquefois les Heures et Les Saisons. Le mythe est souvent évoqué par sa "réduction" à un symbole, le papillon, car le mot grec *psyché* signifie à la fois âme et papillon ; voilà de quoi expliquer la richesse de sens liée à ce petit insecte. Associé souvent à la lumière, à la torche enflammée, il représente l'amour triomphant tout comme le cygne, oiseau apollinien par excellence et autre emblème de l'art impérial ; mais sur les pendules, il évoque la fragilité de cette victoire sur le temps et la mort¹⁹⁰³. On le trouve sur toutes sortes d'objets de la vie quotidienne : vaisselle de porcelaine, comme le service dit « fond rouge, papillons et fleurs » que Napoléon emporta avec lui à l'île d'Elbe¹⁹⁰⁴, ou encore mobilier, comme la commode de Jacob-Desmalter pour l'hôtel d'Eugène de Beauharnais, ornée de peintures sur soie et d'appliques de bronze relatant des scènes de la légende de Psyché et Cupidon¹⁹⁰⁵.

La richesse narrative du mythe se prête bien à une exploitation par les fabricants de toiles et de papiers peints, comme l'avaient déjà fait les manufactures de tapisserie. Comme le dit Dufour, « [la fable] offre dans un ensemble complet et parfaitement soutenu, un mélange de situations heureusement variées, qui, tour à tour riantes et sombres, gracieuses ou pathétiques, rendent l'héroïne toujours intéressante¹⁹⁰⁶ ». Les dessinateurs disposent d'une documentation iconographique abondante, grâce aux gravures, qui diffusent les œuvres des

¹⁹⁰¹ Odile NOUVEL-KAMMERER, « Le mythe de Psyché dans la demeure sous l'Empire napoléonien », *Psyché au miroir d'Azay*, catalogue d'exposition au château d'Azay-le-Rideau, 20 mai-30 août 2009, Paris, édition du Patrimoine, 2009, p. 80.

¹⁹⁰² Odile NOUVEL-KAMMERER, « Le mythe de Psyché dans la demeure sous l'Empire napoléonien », *Psyché au miroir d'Azay*, catalogue d'exposition au château d'Azay-le-Rideau, 20 mai-30 août 2009, Paris, édition du Patrimoine, 2009, p. 80. On connaît l'influence de Joséphine sur la mode, en aurait-elle pu en avoir aussi dans le domaine de l'ornement ? Car elle appréciait beaucoup les aventures amoureuses de Psyché et Cupidon.

¹⁹⁰³ Odile NOUVEL-KAMMERER, « Papillon », *L'Aigle et le Papillon*, *op. cit.*, p. 246 ; « Discours de l'ornement sous l'Empire », *ibid.*, p. 36.

¹⁹⁰⁴ *L'Aigle et le Papillon*, *op. cit.*, catalogue n° 165, p. 262. En 1798, la Manufacture de Sèvres s'était procuré un ensemble de papillons destinés à servir de modèles.

¹⁹⁰⁵ *Ibid.*, catalogue n° 158, p. 252.

¹⁹⁰⁶ *Psyché et Cupidon ; tableaux-tentures en papier peint*, *op. cit.*, p. 1.

peintres ou des sculpteurs, modernes et anciens. Toutefois les utilisations du cycle complet restèrent limitées. En 1811, la manufacture de Jouy met en vente une toile sur le sujet, dessinée par le peintre attitré d'Oberkampf, Jean-Baptiste Huet. Celui-ci est fidèle aux modèles raphaéliens et s'inspire des vitraux d'Écouen, conservés au musée des Monuments français et publiés par Alexandre Lenoir, au point même parfois de les copier entièrement. L'ensemble le plus marquant est dû à Joseph Dufour qui préfère la vision néoclassique des modernes pour sa tenture, dont les différents panneaux, indépendants les uns des autres, et les décors se hissent presque au niveau de tableaux d'histoire. Un visiteur à l'exposition des produits de l'industrie témoigne : « Les murs de la première chambre [...] sont décorés des papiers peints de M. Dufour ; j'ai vu des gens s'y méprendre, et se croire au salon d'exposition ; peut-être au dernier salon se seront-ils crus dans la salle des papiers peints¹⁹⁰⁷ ».

3.3 - « Quatre ans de travail et 40 000 francs de dépenses¹⁹⁰⁸ »

Ce décor ornait le cabinet de Joseph Dufour, et une inscription manuscrite au revers d'un lé indique la date de mise sur le marché de la tenture : « Ce papier fut inventé par Joseph Dufour en l'année 1816 ». Il s'était déjà essayé aux sujets antiques, alors très en vogue, pour des camées et dessus de porte sans doute, mais aussi avec une plus vaste tenture, *La Galerie mythologique*, réalisée vers 1814. L'idée du thème lui est peut-être venue en voyant le succès de la toile de Jouy, ce que semble indiquer la chronologie. La durée d'exécution s'explique par l'ampleur du projet : 12 tableaux, 26 lés et 1245 planches pour ces dessins en grisaille comportant neuf tons de gris, ou camaïeu sépia, en correspondance avec le goût du temps. La réalisation atteint un tel degré de perfection, que « le peintre avec son pinceau ne fondrait pas mieux les couleurs¹⁹⁰⁹ ». Dufour a préféré le roman plein de finesse de La Fontaine à la « paraphrase assez compliquée de la tradition antique¹⁹¹⁰ », bien que « le goût actuel des arts et de la littérature » reproche au fabuliste « le manque absolu de ce que les peintres nomment *style* ». Pour un littérateur, cela consiste à donner à son écrit « le caractère et la couleur qui conviennent », en fonction du temps et du lieu de l'action. On ne remarquera pas ce défaut dans la tenture, car « les artistes distingués [...] chargés de son exécution originale, ont joint à

¹⁹⁰⁷ Etienne de JOUY, *État actuel de l'industrie française ou Coup d'œil sur l'exposition de ses produits dans les salles du Louvre en 1819*, Paris, L'Huillier, 1821, p. 16.

¹⁹⁰⁸ Lettre à l'abbé Génillon, 27 septembre 1819.

¹⁹⁰⁹ *Annales de l'industrie nationale et étrangère, ou Mercure technologique. Recueil de mémoires sur les arts et métiers*, 1822, tome 8, p. 25.

¹⁹¹⁰ *Psyché et Cupidon ; tableaux-tentures en papier peint*, op. cit., p. II. Les citations suivantes sont extraites du même document.

la pureté du dessin, à la sagesse de la composition, la plus scrupuleuse observation des convenances de temps et de lieux, et qu'on trouve partout dans l'architecture, les ajustemens, dans les accessoires, l'élégante et belle simplicité des Grecs, qui savaient si bien allier la grâce à la magnificence, en évitant les deux écueils de l'affectation et de la pesanteur ». Quels sont-ils donc ces « artistes » qui ne manquent pas de style ? Trois noms sont associés à l'entreprise, Louis Lafitte, Merry-Joseph Blondel et Xavier Mader. Il faut y ajouter les artistes qui ont indirectement — et sans doute à leur insu — inspiré cinq panneaux sur les douze, à savoir Gérard et Prud'hon¹⁹¹¹.

Du premier, on réemploie presque toutes les illustrations qu'il a réalisées pour une édition du roman de La Fontaine, quinze ans plus tôt¹⁹¹² (panneaux 1, 5, 6 et 12) ; du second, on copie *Psyché enlevée par les zéphirs*¹⁹¹³ (panneau 2). Les modifications sont parfois légères : ajout d'accessoires, comme les colombes, indissociables du thème amoureux ; ou aménagements voulus par la décence, qui rhabille les corps dénudés. Mais dans quelques cas, on a remanié plus en profondeur l'image d'origine, essentiellement pour l'adapter aux besoins de la destination du support. Pour élargir l'espace, il faut accentuer les effets de trompe-l'œil, important pour un papier peint. Colonnades et portiques ouverts sur la perspective des jardins y contribuent, « formant un jeu de va et vient entre l'intérieur et l'extérieur¹⁹¹⁴ ». Le panneau 2, *Psyché enlevée par les zéphirs*, d'après Prud'hon, a été modifié dans ce sens. Elle s'élève dans le ciel, mais dans le lointain apparaît une architecture antiquisante. Elle donne de l'épaisseur aux nuées, et *ipso facto*, de la profondeur à la scène. On a ajouté dans le bas l'Amour, dans une barque à la proue en col de cygne — encore un animal du vocabulaire amoureux. Il s'éloigne sur des flots pour le moins agités. Pour le panneau 5, *Psyché voulant poignarder l'Amour*, d'après Gérard, on a gardé le même petit bout de ciel nuageux par les ouvertures en haut de l'image que dans l'original. Mais la scène est placée dans le coin de la pièce, ce qui permet par le jeu de la perspective et des lignes de fuite des murs et du plafond, de donner de la profondeur, totalement absente du dessin de Gérard, traité en à-plat comme une frise. Il existe d'ailleurs un dessin original de Lafitte représentant cette scène, donnant à penser qu'il est l'auteur des modifications pour le panneau de papier peint¹⁹¹⁵. Sur le panneau

¹⁹¹¹ Cf. Annexe 5, figure 18.

¹⁹¹² Jean de LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et Cupidon, suivies d'Adonis, poème*, Paris, P. Didot l'aîné, 1797. C'est un de ces ouvrages luxueux que les Didot publient et font illustrer par les peintres "modernes" les plus talentueux ou les plus prometteurs : Monsiau, Prud'hon, Chaudet, Taunay, Percier, Gérard, Girodet, Serangeli, etc.

¹⁹¹³ Le tableau a été exposé au Salon en 1808 et en 1814. Il est aujourd'hui conservé au musée du Louvre.

¹⁹¹⁴ Aziza GRILL-MARIOTTE, « L'influence des arts dans les thèmes des industries du décor, textile imprimé et papier peint (XVII^e et XVIII^e siècles) », *Actes du CRESAT*, n° 11, 2014, p. 72.

¹⁹¹⁵ Nous remercions M. Emmanuel Roucher, de la galerie Arsinoïa, pour nous avoir fourni une reproduction de ce dessin, actuellement conservé dans une collection particulière.

12, *Réunion de Psyché et de l'Amour*, composé d'un seul lé, il convenait de meubler le grand espace de ciel et de nuées au-dessus des figures. On a donc invité le Plaisir, sous les traits d'un jeune enfant ailé qui couronne les heureux époux.

4 - La contribution de Lafitte.

4.1 - Le panneau 6, *Psyché abandonnée*

Ce n'est pas, d'après nous, une simple copie de l'illustration correspondante de Gérard. Les modifications sont plus conséquentes qu'un ajout d'accessoires ou un changement de point de vue dans l'organisation de l'espace. Si l'on en croit le livret du Salon de 1817, ce dessin est l'un des quatre exposés, que Lafitte a réalisés pour Dufour¹⁹¹⁶. Il a apporté un esprit différent dans le mode de représentation. Gérard est respectueux du texte de La Fontaine, qu'il suit à la lettre : « La pauvre épouse se retrouva seule sur le rocher, demi-morte, pâle, tremblante, et tellement possédée de son excessive douleur, qu'elle demeura longtemps les yeux attachés à terre sans se connaître¹⁹¹⁷ ». La malheureuse est sans force et sans vie, inerte et hébétée, les bras ballants et repliée sur elle-même. Ce modèle ressemble à celui d'un tableau de David, au titre similaire, peint vers 1795¹⁹¹⁸. Lui-aussi représente une Psyché dans la même position, au regard éperdu et douloureux. Mais comment représenter la scène autrement, dès lors que l'on s'attache à fixer fidèlement sur le papier, la toile, ou le marbre, les mots de La Fontaine ? Le panneau 6 s'en écarte. Il se dégage de la figure une plus grande énergie ; la position du corps est plus dynamique, Psyché se redresse sur ses bras, et sa tête se tourne vers le ciel, où se tient Cupidon. Il y a des signes de résistance, sinon de combativité. Le décor plus tourmenté diffère de l'original, et Dufour le décrit dans son opuscule : « La mer gronde sous ses pieds, les vagues écumantes engloutissent le palais où naguère elle fut adorée ; et parmi ses débris flottants, surnage encore le glaive fatal qui devait percer le sein du plus aimable des Dieux¹⁹¹⁹ ». C'est presque un souffle romantique qui agite les flots : la nature avale les espérances de Psyché, et traduit sa souffrance.

¹⁹¹⁶ *Explication des ouvrages de peinture... exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1817*, Paris, Hérissant, 1817, n° 458 : *Psyché au bain* ; n° 459 : trois sujets, *Psyché abandonnée, Psyché donnant le gâteau à Cerbère et Psyché sortant des enfers*.

¹⁹¹⁷ Jean de LA FONTAINE, *op. cit.*, livre II, p. 140.

¹⁹¹⁸ Cette toile a été redécouverte en 2010 lors de l'exposition au Louvre, *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIIIe siècle*. La présentation d'ensemble est similaire, mais chez David, on note une crispation, une énergie dans le désespoir, sensible dans les jambes repliées, les bras qui se referment sur elle, et surtout dans les mains posées l'une sur l'autre, prêtes à se tordre.

¹⁹¹⁹ *Psyché et Cupidon ; tableaux-tentures en papier peint, op. cit.*, p. 13.

4.2 – Le panneau 3 : *Psyché au bain*

Lafitte est aussi l'auteur du dessin du panneau 3, *Psyché au bain*, exposé au Salon sous un numéro à part des trois autres. C'était certainement un grand dessin, car il représente un des deux panneaux les plus larges, se déroulant sur quatre lés. Après son réveil dans « le magnifique palais où l'attend son époux », Psyché est menée « dans une salle préparée pour le bain ; les Nymphes s'empressent de la servir¹⁹²⁰ ». Lafitte a représenté la scène dans une architecture de palais antique, avec des jeux de perspectives qui donnent de la profondeur, et entraînent le regard dans les lointains du décor. Sur la gauche, une sorte d'antichambre au plafond décoré d'une voûte à caisson mène à un péristyle à l'arrière-plan ; là, entre les colonnes, se cache l'Amour pour épier la belle. À droite, l'étage supérieur largement ouvert, laisse entrevoir la cime des arbres du parc. L'action principale se détache sur un fond de draperie, comme il est d'usage dans la peinture néo-classique. Tout dans cette scène mythologique est inspiré par l'antique, les meubles, les bassins, les décors et accessoires. La baignoire est ornée d'une autre scène dans le registre amoureux, certainement l'histoire de Lédä, identifiable par la présence du cygne et d'un amour. Presque placée au centre de la scène, Psyché, éblouissante de luminosité et de blancheur, « comme un beau lys efface, par son éclat et sa majesté, toutes les fleurs d'un parterre ».

4.3 - Les panneaux 9 et 10

Les deux derniers dessins exposés par Lafitte ont été faits pour des panneaux plus étroits, composés d'un seul lé, comme c'était déjà le cas pour *Psyché abandonnée*. L'héroïne est partie à la recherche de son époux, mais Vénus la poursuit de sa haine et promet que « quiconque [lui] enseignera sa retraite [...] / Aura trois baisers sur la bouche ; / Qui la lui livrera, quelque chose de plus¹⁹²¹ ». Psyché cherche à se concilier les autres divinités féminines, Cérès, Junon, Diane, mais sans succès. Elle décide alors de se livrer, comptant sur la pitié de Vénus. Hélas ! Lorsqu'elle parvient dans son temple, on la prend pour « la mère des grâces » en personne, et on lui rend les honneurs divins. Si bien que, à son arrivée, Vénus « [voit] la foule prosternée devant sa rivale¹⁹²² ». Sa vengeance est cruelle ; elle lui impose des épreuves de plus en plus difficiles, mais dont Psyché se sort toujours grâce à l'aide secrète de Cupidon. Vénus tente une dernière épreuve, en l'envoyant aux enfers demander à

¹⁹²⁰*Ibid.*, p. 6. La citation suivante est extraite du même texte.

¹⁹²¹ Jean de LA FONTAINE, *op. cit.*, livre II, p. 201.

¹⁹²²*Psyché et Cupidon ; tableaux-tentures en papier peint, op. cit.*, p. 19.

Proserpine une boîte de fard, qu'elle ne devra ouvrir sous aucun prétexte. Le panneau 9, *Psyché allant aux enfers*, la montre lorsqu'elle donne à Cerbère le gâteau « de cire soporeuse¹⁹²³ » que lui fait parvenir Cupidon. Elle vient de passer la porte monumentale et peu engageante qui marque l'entrée des lieux. Dans le bas du dessin, on voit « la barque de l'impitoyable Nocher, et les ondes sinistres du fleuve infernal » ; à l'arrière-plan, dans un ciel empli de nuées, un oiseau noir, peut-être une chauve-souris, complète l'aspect funèbre du décor. Le même l'accompagne lorsqu'elle ressort sur le panneau 10, *Psyché revenant des enfers* », tenant la précieuse boîte. La scène est bien construite : l'effet de profondeur est rendu par le chemin descendant qu'emprunte Psyché. Les mouvements des plis montrent qu'elle va à bon pas, pressée de livrer son précieux colis. A l'arcade minérale de la porte des enfers, correspond ici l'arceau végétal qui occupe une bonne partie du haut du panneau. La construction de ces deux scènes, qui devaient se suivre, rappelons-le, est symétrique ; les deux actions assez proches, une entrée et une sortie ne diffèrent que par le sens que l'on imprime à la figure en mouvement. Ici, Psyché descend vers la gauche sur le panneau 9, sens funeste, mais aussi se rapportant au passé ; sur le panneau 10, elle se dirige vers la droite, vers son avenir et vers le panneau suivant.

4.4 - Et les autres sujets ?

Les panneaux 8, *Psyché rapportant à Vénus un vase d'eau de la fontaine de Jouvence*, et 11, *Réconciliation de Vénus et Psyché*, sont de Merry-Joseph Blondel dont on a conservé les dessins originaux¹⁹²⁴. Mais il en reste deux, pour lesquels nous ne pouvons associer aucun nom : *Psyché montrant ses bijoux à ses sœurs*, panneau important en taille puisque comportant quatre lés, et *Psyché recueillie par le pêcheur*, large seulement de deux lés. Lafitte ou Blondel seraient-ils les auteurs de ces sujets ? Il y a dans le catalogue de vente après décès du premier, sept pièces pour une « Histoire de Psyché : modèles de panneaux de papiers peints (un est signé et daté de 1815)¹⁹²⁵ ». La description de Duchesne semble indiquer qu'il ne s'agit pas d'esquisses ou de croquis : « dessins très terminés, aux crayons noir et blanc sur papier de couleur », d'une taille conséquente, entre 38 cm et 43 cm environ de haut, sur une largeur de 13,5 cm à 54 cm environ. Nous pensons qu'il ne s'agit que de propositions différentes pour les quatre sujets qu'on lui attribue avec une certaine certitude, car il nous semble curieux qu'il n'ait exposé que quatre sujets, s'il en avait réalisé plus, surtout celui de

¹⁹²³ *Ibid.*, p. 23. La citation suivante est extraite du même texte.

¹⁹²⁴ Cooper Hewitt, *Smithsonian Design Museum*, New York, respectivement 1996-57-1 et 1996-57-2.

¹⁹²⁵ CAT, n° 65.

Psyché et ses sœurs, qui devait être un grand et beau dessin. Il reste dans un livre d'échéances la trace d'un paiement de 200 francs octroyé à Lafitte en 1815¹⁹²⁶.

Mais il faut encore parler d'un troisième artiste, « peintre-dessinateur du premier mérite¹⁹²⁷ », attaché à la Maison Dufour pendant plus de treize ans, Xavier Mader. Comme les autres dans son cas, c'est à dire employés dans une entreprise, il ne songe pas encore à signer ses œuvres. L'habitude ne viendra que vers 1820, et progressivement, on relèvera de-ci de-là des noms d'exécutants. Mais son rôle est capital, car il redessine en grandeur réelle les sujets pour les graver sur les bois. Chaque lé mesure en effet 1,84 mètre de haut sur 0,53 mètre de large. On lui doit très certainement l'unité parfaite qui se dégage de l'ensemble, se développant sur 13,82 mètres. « Sa facture et son habileté si caractéristique dans la pratique du dessin en aplats propre au papier peint se reconnaissent dans ses modèles et adaptations : classicisme élégant ; récurrence d'ornements typiques, tels les guirlandes de fleurs compactes et stylisées [...] ; plastique des figures, arrondi régulier des beaux visages ombrés¹⁹²⁸ ». Rien n'interdit de penser qu'il a pu dessiner lui-même les deux panneaux pour lesquels nous n'avons pas de nom. Il en avait largement les compétences.

5 – Un succès en demi-teinte ?

Sur le plan commercial, ce fut incontestablement un succès, qui ne s'est d'ailleurs pas démenti tout au long du siècle¹⁹²⁹. Objet de luxe, le panoramique visait une clientèle aisée ; Jean Zuber nous dit que le lé se vendait à 4,50 francs, prix élevé, mais justifié d'après lui¹⁹³⁰. Aux quelques 120 francs que coûtait donc l'ensemble, il fallait encore rajouter le prix du « colleur intelligent¹⁹³¹ », qui allait le poser. Un ouvrier ordinaire ne suffisait pas pour organiser les panneaux avec goût et l'adapter à la pièce choisie. Des peintres en décor se chargeaient souvent de ce type de travail requérant du doigté et un sens artistique confirmé. Dufour attendait beaucoup de cette production en l'exposant au Salon des produits de l'industrie en août 1819 : « J'étais animé d'une secrète espérance d'obtenir sur mes concurrents une priorité que devait me donner une grande et belle production, absolument

¹⁹²⁶ Ce Livre d'échéances, tenu de 1810 à 1831, est conservé au Musée des Arts décoratifs à Paris.

¹⁹²⁷ *Rapport du jury d'admission des productions de l'industrie du département de la Seine à l'exposition du Louvre*, Paris, P. Ballard, 1819, p. 35. La notice ne cite pas les créateurs des dessins.

¹⁹²⁸ Dominique DEANGELI-CAYOL, « Recto-verso, les maquettes Dufour, puis Dufour & Leroy de la bibliothèque Forney », *Joseph Dufour, manufacturier du papier peint, op. cit.*, p. 88. Xavier Mader (1789-1830) fut un dessinateur prolifique et talentueux. Il a travaillé treize ans pour Joseph Dufour, avant de s'établir à son compte en 1824.

¹⁹²⁹ La société Desfossé & Karth propriétaire des planches de Dufour, réédite la tenture de Psyché à plusieurs reprises : en 1872, 1889, 1905, 1923 et 1931.

¹⁹³⁰ Rixheim, Musée du Papier Peint, archives Zuber, lettre du 12 mars 1816.

¹⁹³¹ *Psyché et Cupidon ; tableaux-tentures en papier peint, op. cit.*, p. 30.

neuve dans son genre, [...] que les amateurs de France et de l'étranger regardent comme le chef d'œuvre du papier peint auquel rien encore ne peut être comparé pour la perfection¹⁹³² ». Le rapport du jury d'admission est dithyrambique sur cette « admirable collection de l'histoire de Psyché¹⁹³³ » ; mais en voulant se hausser au niveau d'une œuvre d'art, capable de concurrencer la peinture — perceptible dans le terme même de "tableau" qu'il emploie pour nommer son décor —, Dufour s'est attiré l'hostilité des artistes, toujours jaloux de leurs prérogatives. Il avait apparemment oublié les problèmes qu'une de ses productions avait causés au marchand parisien Simon en 1802, à cause de la question très sensible de la contrefaçon et de l'intérêt du propriétaire légitime. Bien que des réutilisations d'œuvres connues dans les panneaux de Psyché soient facilement démontrables, on ne remet pas le sujet sur la table. Mais pour être moins directe, l'attaque n'en est pas pour autant plus douce. Les membres du jury, dont font partie Percier, Fontaine, Mérimée et Gérard, reconnaissent le mérite des tableaux en grisaille « bien composés et d'un bon style¹⁹³⁴ » ; mais dans une notice introductive, ils invitent les fabricants de papiers peints « à se contenir dans les limites prescrites à leur art, par l'espèce même des moyens dont il fait usage, et qui ne lui permettent de rivaliser avec la peinture que dans les imitations qui présentent peu de difficultés ». Ils rappellent les caractéristiques d'un décor de papier, peu durable et susceptible de changements fréquents au gré des envies et des modes ; dès lors, les possesseurs de tels décors sont sensibles à l'aspect économique et ne veulent pas se laisser entraîner dans des dépenses trop importantes. « Il faut donc éviter d'entreprendre des décorations dont l'exécution demande des frais de main-d'œuvre hors de proportion avec la durée du produit ». Dufour ne pouvait que prendre pour lui ces remarques acerbes, mais ce qui le plonge dans une terrible colère, c'est la médaille d'argent que le jury lui décerne, au lieu de la médaille d'or qu'il estimait mériter. « Une médaille d'encouragement », dit-il, à lui qui travaille depuis trente-six ans dans ce commerce, et qui a produit un chef d'œuvre placé dans toutes les capitales d'Europe et reconnu par tous¹⁹³⁵ ! Il y voit une cabale des « artistes distingués [...] effrayés plutôt qu'édifiés des progrès du papier peint, [qui] ont cru voir un genre s'élever pour rivaliser avec la peinture des appartements ». Mais cette déception ne l'a pas empêché de continuer à produire des panoramiques grandioses, en ajoutant un « genre historique » aux paysages, comme il l'avait fait pour Psyché.

¹⁹³² MAD, Archives Dufour, Lettre à l'abbé Génillon du 3 septembre 1819.

¹⁹³³ *Rapport du jury d'admission des productions de l'industrie du département de la Seine à l'exposition du Louvre, op. cit.*, p.35.

¹⁹³⁴ *Rapport du jury central sur les productions industrielles françaises*, Paris, Imprimerie Royale, 1819, p. 152. Les citations suivantes sont extraites du même document, p. 151.

¹⁹³⁵ MAD, Archives Dufour, lettre à l'abbé Génillon du 27 septembre 1819.

A ce jour, nous ne pouvons pas dire si ces panneaux marquent une œuvre unique dans la carrière de Lafitte, ou s'ils révèlent une activité d'appoint ancienne. Nous n'avons pas trouvé de traces d'une participation ultérieure aussi grandiose, qui n'aurait pas manqué d'être signalée, à cause de la fonction officielle de Lafitte. Mais on a pu lui emprunter un modèle employé déjà pour une autre destination ; par exemple, on reconnaît le dessin de l'enfance de Paul et Virginie, pour un dessus de porte en rapport avec le panoramique racontant la vie des deux héros, commercialisé en 1824.

Dans un autre panoramique, la *Galerie mythologique*, Véronique de La Hougue mentionne deux panneaux d'après Lafitte, *Phaéton et Terpsichore dansant au milieu des muses*, ainsi que des panneaux intermédiaires allégoriques, mais quelles sont les sources¹⁹³⁶ ? Elle penche pour le même artiste comme inspirateur du plafond *La toilette de Vénus*, édité en 1814, et exposé en même temps que *Psyché* en 1819. Elle s'appuie sur l'existence dans le catalogue de vente de Lafitte de quatre dessins à la plume, « Compositions très gracieuses de Vénus et d'autres Déesses avec des Amours¹⁹³⁷ », précédant directement les modèles pour *Psyché*. Duchesne aurait rapproché les œuvres ayant un lien entre elles. Selon nous, ces dessins pourraient être en rapport avec une série d'estampes déposées par Osterwald l'aîné en 1820 : *Vénus pinçant la lyre*, *Vénus endormie*, *Vénus allaitant les Amours*, *Cérès répandant les fruits sur la terre*, et *Vénus enlevée par les Amours*¹⁹³⁸. Mais les deux propositions ne sont pas forcément incompatibles : des dessins pour des papiers peints ont très bien pu être réutilisés pour des gravures, et réciproquement. Ainsi par exemple, la quatrième gravure citée ressemble beaucoup à *Psyché enlevée par les Zéphyrus*. Vénus, Psyché, Cupidon, les amours divines, tous ces thèmes étaient à la mode, et Lafitte, comme certainement d'autres avec lui, a multiplié les dessins. Il s'en trouvait trois, réalisés à la sépia dans la vente Maheraut en 1880 : *Psyché visitant l'Amour endormi*, *Psyché enlevée par les Zéphyrus*, *l'Amour s'enfuyant*¹⁹³⁹. Et certainement encore bien d'autres.

¹⁹³⁶ Véronique de LA HOUGUE, « Le fonds Dufour-Dufour & Leroy du musée des Arts décoratifs de Paris : collections, archives et documents », *Joseph Dufour : manufacturier du papier peint, op. cit.*, p. 73.

¹⁹³⁷ CAT, n° 64. Quatre dessins à la plume.

¹⁹³⁸ BNF, Département des estampes, SNR 1 (Louis Lafitte).

¹⁹³⁹ H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Maison d'édition des œuvres artistiques Ch. De Vincenti, 1911, tome 4, p. 142.

IV – Retour aux sources de la grande peinture : les Invalides

« Trois corps de logis, formant avec l'église un carré long, composent tout l'édifice des Invalides. Mais quel goût parfait dans cette simplicité ! Quelle beauté dans cette cour, qui n'est pourtant qu'un cloître militaire où l'art a mêlé les idées guerrières aux idées religieuses, et marié l'image d'un camp de vieux soldats aux souvenirs attendrissants d'un hospice !¹⁹⁴⁰ ». Ainsi Châteaubriant décrit-il en 1802 la prestigieuse fondation du Roi-Soleil, institution politique et utilitaire, en même temps que chef d'œuvre de l'art classique. L'Hôtel est pourtant bien abîmé en ce début de XIX^e siècle, et il faut les yeux du poète pour voir, au-delà de la réalité concrète, ce qu'il a été et sera de toute éternité, « le monument du *Dieu des Armées*, et du *Dieu de l'Évangile* ». Mais revenons 128 ans plus tôt.

La politique de conquêtes menée par Louis XIV le conduit à prendre soin de son armée, de ses officiers et soldats, et particulièrement des trop vieux pour pouvoir encore servir, et des estropiés, de plus en plus nombreux. L'édit d'avril 1674 porte sur l'établissement de l'Hôtel des Invalides, une institution qui s'adresse à « ceux qui ont exposé librement leur vie et prodigué leur sang pour la défense et le soutien de cette monarchie », pour qu'ils « passent le reste de leurs jours en tranquillité¹⁹⁴¹ ». Par cette fondation, il témoigne de l'intérêt porté aux militaires, dont il sait avoir besoin, mais aussi à la population civile, toujours incommodée par les anciens soldats indigents, transformés en mendiants, en vagabonds ou pire, en voleurs, qui rendent la ville peu sûre. Louis XIV choisit le plan de l'architecte Libéral Bruant, copié sur celui du palais de l'Escorial de Madrid. Les bâtiments sont disposés autour d'un système de cours, avec une église centrale, divisée en deux parties : l'une dite des "soldats", qui sert journallement, et l'Église Royale ou Église du Dôme. L'Hôtel dont la construction a commencé au bout du faubourg Saint Germain en octobre 1671, est inauguré en octobre 1674. Il est prêt à recevoir « officiers et soldats estropiés, vieux et caducs ». La construction de l'église est retardée, Bruant tardant à fournir des plans. En 1676, Louvois charge un nouvel architecte, Jules Hardouin-Mansart de reprendre le projet, qui ne

¹⁹⁴⁰ François-René de CHATEAUBRIANT, *Génie du christianisme ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, 1802, tome 3, p. 20. La citation suivante est extraite du même passage.

¹⁹⁴¹ Edit du Roi portant l'établissement de l'Hôtel Royal des Invalides, donné à Versailles au mois d'avril 1674. Il est joint au rapport du comité Militaire, qui propose un projet de décret sur l'institution en 1791.

sera terminé qu'en 1706. Louis XIV tenait particulièrement à cet établissement qu'il visita à plusieurs reprises. « Toutes sortes de motifs doivent engager le Dauphin et tous les Rois nos successeurs, à soutenir cet établissement, et lui accorder une protection particulière », écrit-il dans son testament¹⁹⁴².

L'Hôtel souffre pendant la Révolution du fait des destructions des symboles et emblèmes honnis de la monarchie ; de nombreux décors sont mutilés. Il a même failli disparaître, mais la Constituante décide finalement de le conserver en changeant simplement son nom. Il revient à Bonaparte, pour des motivations assez proches de celles du Roi-Soleil, de prendre soin des invalides et vieux soldats. Dès le début du Consulat, il charge Percier et Fontaine de restaurer l'Hôtel, et d'aménager en particulier ses abords ; Lucien Bonaparte y verrait bien une nécropole pour les « guerriers morts avec honneur. *Ce sera l'Élysée des braves*, disait Napoléon, *et la plus noble des illustrations*¹⁹⁴³ ». Ces projets furent progressivement abandonnés, et le seul mené à son terme, consista à redorer le dôme de l'église. Mais l'importance politique de l'institution n'échappe pas à l'Empereur. Il s'attache durant tout son règne à restituer à l'Hôtel sa notoriété et son lustre d'autrefois, et à améliorer son fonctionnement. Un décret organique du 25 mars 1811 le dote pour la première fois d'un budget propre. L'importance de l'institution est marquée par des événements symboliques majeurs qui s'y sont déroulés, comme la première remise de la Légion d'Honneur, cérémonie certainement aussi fastueuse que l'inauguration par Louis XIV.

Les deux églises avaient particulièrement souffert, elles avaient été dépouillées de tous leurs attributs religieux, les œuvres d'art détruites, les symboles monarchiques effacés. Transformées en Temple de Mars, elles avaient accueilli les trophées remportés par les armées républicaines. D'aucuns avaient même envisagé d'y installer les bustes des martyrs de la Révolution. Dans la continuité, l'Empire y avait accroché les drapeaux pris à l'ennemi, que le maréchal Sérurier, alors gouverneur des Invalides, s'était empressé de brûler et de jeter dans la Seine à la Première Restauration. À son retour, Louis XVIII retrouve un sanctuaire froid, sans vie et sans âme, où dégradations naturelles dues au temps, « la rouille des siècles », comme le dit Châteaubriant, — sur les fresques et les peintures du Dôme notamment —, se sont ajoutées aux destructions volontaires. L'architecte de l'Hôtel, Paul-Thomas Bartholomé, pour qui la remise en état n'est pas aussi rapide et complète qu'il le voudrait, écrira encore en 1817 dans un rapport : « Ce Temple [est] dans un tel état de délabrement qu'il conviendrait

¹⁹⁴² Extrait du Testament de Louis XIV, joint avec l'Édit dans le rapport cité ci-dessus.

¹⁹⁴³ Louis-François-Joseph de BAUSSET, « Notice anecdotique sur les bâtimens de la Couronne et sur les établissemens de Paris, depuis le Consulat jusqu'à la fin du règne de Napoléon », *Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du palais et sur quelques événements de l'Empire*, Paris, A. Levavasseur, 1828-1829, tome 4, p. 91.

peut-être par décence d'interdire l'entrée de ce Temple de la Munificence Royale à tous les Étrangers afin de soustraire à leur vue le mélange des allégories de la Religion et de ceux de la Royauté avec ceux de la révolution¹⁹⁴⁴ ». Il est vrai qu'il plaide pour une restauration plus étendue, et qu'il utilise des arguments peut-être un peu exagérés, mais dont il sait qu'ils vont faire mouche. Quoi qu'il en soit, un grand travail de remise en état des lieux s'impose à la monarchie de retour chez elle.

1 - Les Evangélistes des pendentifs

Une des premières initiatives est le rétablissement des emblèmes de la religion et de la royauté, dès la fin de l'année 1814. Dans le rapport déjà cité, Paul-Thomas Bartholomé énumère les premiers travaux réalisés jusqu'en 1816 : ils consistent en maçonnerie et en sculpture essentiellement. On rétablit par exemple les médaillons des douze rois de France et les fleurs de lys qui ornaient la ceinture intérieure du Dôme. Lorsqu'il rédige ce rapport à l'intention de l'administrateur, l'architecte décrit ce qu'il reste à faire « pour satisfaire aux engagements souscrits par les soumissionnaires » des marchés passés entre mai et août 1816. Il prêche surtout pour ce qui lui semble le plus judicieux de programmer, en profitant des échafaudages toujours en place, la restauration des pendentifs de la coupole qui représentent les quatre Evangélistes peints à fresque par Charles de La Fosse. Quelques années plus tard, le *Moniteur universel* publie un article sur l'ensemble des travaux réalisés par Lafitte ; il semble bien informé et à propos des Evangélistes, il parle de « fresques dégradées par le temps et une mauvaise restauration¹⁹⁴⁵ ». Nous ne savons rien de ces restaurations du XVIII^e siècle, évoquées dans un rapport au ministre de la Guerre : « Avant la révolution [...] la restauration des peintures du Dôme des Invalides n'était confiée qu'à des hommes dignes d'associer leur pinceau à celui des grands peintres du siècle de Louis XIV¹⁹⁴⁶ ». Mais il y a des indices à leur sujet dans le *Journal encyclopédique* : le 1^{er} octobre 1769, on y cite le peintre Vien, « habile artiste [...] très occupé à la restauration de l'église des Invalides, où il fait de grandes et belles choses¹⁹⁴⁷ ». Le gouverneur des Invalides envoie une rectification en précisant « que c'est M. Doyen à qui M. le duc de Choiseul a bien voulu confier ce travail déjà très avancé¹⁹⁴⁸ ». Doyen refit effectivement les peintures de la chapelle Saint Victor. Mais a-t-il touché à

¹⁹⁴⁴ SHD, 1 X^y 34-1(1) pièce 7. Rapport de Bartholomé, 1^{er} février 1817.

¹⁹⁴⁵ *Le Moniteur universel*, 1^{er} décembre 1819.

¹⁹⁴⁶ SHD, 1 X^y 8 pièce 10. Rapport au ministre de la Guerre, 25 juillet 1817. Cf François POCHE et Jean-Claude ROCHETTE, *Le Dôme des Invalides, un chef d'œuvre restauré*, Paris, Somogy, 1995, p. 149.

¹⁹⁴⁷ *Journal encyclopédique*, volume VII, partie I, 1^{er} octobre 1769, dans une note au bas de la page 100.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, volume VIII, partie II, décembre 1769, lettre du baron d'Espagnac, p. 297.

d'autres parties de l'église ? Si restauration il y eut, elle fut réalisée avec la même technique que celle d'origine, mais elle n'empêcha pas que soixante ans plus tard, les dégradations jusqu'à l'enduit étaient telles, qu'il fallait le refaire par endroit. La nécessité de la restauration s'était imposée depuis quelques mois dans l'esprit de l'architecte et du Conseil d'administration, qui en a déjà informé le ministre de la Guerre au début de décembre 1816. Dans sa réponse, celui-ci convient du judicieux de la remarque, mais demande plus d'informations sur la question des échafaudages¹⁹⁴⁹.

L'administrateur Louis-Auguste de Walville avait déjà anticipé une réponse positive, et, dans la séance du 30 décembre, il explique au Conseil d'administration qu'il a consulté des artistes, pour avoir une estimation du coût de la restauration : « d'après leur avis, on peut l'évaluer à 10 400 francs¹⁹⁵⁰ ». Il est certainement question dès ce moment de Louis Lafitte, car ce montant correspond à un des devis proposés, que nous connaissons grâce à une lettre postérieure de Walville : il en coûterait 10 400 francs pour une restauration "complète", faisant disparaître les repeints médiocres, « pour ramener les tableaux à leur harmonie primitive », et seulement 6 400 francs pour de simples « retouches sur les parties éteintes, et le raccord des parties à couvrir de la nouvelle maçonnerie ¹⁹⁵¹ ». On pourrait même se demander avec justesse s'il n'est pas dès le début le seul artiste en lice. Il n'est pas douteux que le Conseil a transmis au ministre les informations nécessaires. Un mois plus tard, le ministre reconnaît qu'il serait avantageux de profiter de l'échafaudage existant pour la restauration des fresques, mais il trouve « néanmoins convenable [...] d'attendre que le grand conseil ait prononcé sur le travail de la commission des bâtimens¹⁹⁵² ». Et il revient une fois de plus sur la question des échafaudages ; il semble décidé à les maintenir en place, mais il a encore besoin de renseignements sur le coût des différentes options, et notamment en cas d'ajournement des travaux. Vaudrait-il mieux les rétablir, ou maintenir ceux existants, et payer une indemnité à l'entrepreneur ? Le rapport de Bartholomé, fait précisément pour cette occasion, donne des détails techniques sur le montage, démontage, et réemploi des échafaudages : par exemple, le plus grand « qui embrasse la moitié du Dôme doit servir pour faire les travaux de l'autre moitié, [...] et le plus petit destiné à la sculpture des chiffres qui doivent orner la frise du sanctuaire [...] doit être démonté et remonté au moins huit fois pour

¹⁹⁴⁹ SHD, 1 X^y 34-1(3) pièce 20. Lettre du 19 décembre 1816. Cf. Laetitia DESSERRIERES, « La peinture de Louis Lafitte dans les embrasures des fenêtres du chœur », *Saint Louis des Invalides. La cathédrale des armées françaises*, Strasbourg, La Nuée Bleue/ Edition du Quotidien, 2018, p. 174. Nous remercions vivement Laetitia Desserrières pour nous avoir facilité l'accès aux archives du service historique de la Défense.

¹⁹⁵⁰ *Ibid.*, 1 X^y 8. Rapport au conseil, 30 décembre 1816.

¹⁹⁵¹ *Ibid.*, 1 X^y 8, Lettre de Walville du 14 juillet 1817

¹⁹⁵² *Ibid.*, 1 X^y 34-1(3) pièce 21. Lettre du 31 janvier 1817.

le service des maçons et des sculpteurs¹⁹⁵³ ». Le ministre demande aussi un état indicatif de l'avancement des travaux, de ce qui a déjà été payé, ce qui reste à acquitter, sans doute pour déterminer la somme disponible pour les travaux de restauration demandés.

La décision du ministre arrive le 20 juin 1817 : « d'après la demande de M. l'Administrateur et par suite de ma décision du 31 janvier dernier [...], j'approuve l'exécution immédiate de la restauration des fresques de deux des grands pendentifs du Dôme¹⁹⁵⁴ ». Il accepte la soumission souscrite par Louis Lafitte, mais sans indiquer de montant ; il précise simplement qu'il faut se conformer à la décision du grand conseil d'après le travail de la commission des bâtiments. Les choses ne vont pas aller d'elles-mêmes, car deux points nécessitent des éclaircissements, et Walville s'en ouvre au ministre de la Guerre dans une lettre du 14 juillet¹⁹⁵⁵, Il y a d'abord la question de la restauration de seulement deux pendentifs, qui n'est pas un vrai problème, mais une affaire de contretemps. Elle avait été proposée d'abord par la commission des Bâtiments, mais le grand conseil avait décidé le 8 mai, « de faire terminer dans le cours de l'année non seulement la restauration mais encore tous les travaux de l'intérieur du Dôme¹⁹⁵⁶ ». Si le ministre n'en faisait pas état dans sa lettre du 20 juin, c'est que « le bureau n'ayant pas encore reçu l'expédition de la délibération du Grand Conseil, [il] ne pouvait connaître la disposition portant que tous les travaux seront exécutés en 1817 ». L'administrateur revient ensuite à la charge sur la question du choix du devis, et tente "d'arracher" un accord pour le devis le plus élevé de Lafitte. Ce qui nous donne à penser que Walville et lui se connaissent, sans pouvoir préciser davantage ; tout au moins le premier soutient-il le second. Il demande naïvement quel devis a la préférence du ministre et la réponse, dans laquelle on perçoit une pointe d'agacement, ne se fait pas attendre : « Ma lettre du 20 juin ne devait cependant laisser aucun doute¹⁹⁵⁷ », et le ministre rappelle l'impératif déjà formulé qu'il souligne dans le texte. Pour se faire bien comprendre, il indique le plafond à ne pas dépasser, c'est-à-dire 6 400 francs pour les quatre pendentifs « Je ne puis donc avoir égard aux observations de M. l'Administrateur en faveur du premier projet de M. Lafitte », ajoute-t-il. Le rapport justifie cette décision, d'une part par le fait que les repeints qu'il veut faire disparaître ont été faits avant la Révolution par des peintres habiles, et d'autre part parce que la Commission des Bâtiments donne son avis aussi « sous le rapport de l'art, et

¹⁹⁵³ *Ibid.*, 1 X^y 34-1(3) pièce 7. Rapport de Bartholomé.

¹⁹⁵⁴ *Ibid.*, 1 X^y 34-1(3) pièce 22. Lettre du 20 juin 1817.

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*, 1 X^y 8, 14 juillet 1817, lettre signée de Walville.

¹⁹⁵⁶ *Ibid.*, 1 X^y 8 pièce 10 : Rapport fait au ministre, 25 juillet 1817. La citation suivante est extraite de la même lettre.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, 1 X^y 34-1(3) pièce 23. Lettre du 25 juillet 1817. La citation suivante est extraite de la même lettre.

à cet égard, on peut [...] être persuadé qu'elle n'aurait pas donné la préférence à la seconde soumission de M. Lafitte, si elle n'avait pas reconnu que l'économie importante qui en résulte ne nuira en rien à l'effet général de l'ensemble de la restauration¹⁹⁵⁸ ».

Lafitte se consacre à cette restauration durant le deuxième semestre de 1817. Le *Moniteur universel* écrira que « ce n'est qu'avec beaucoup de soin qu'on a pu porter ces peintures au point de restauration où elles sont maintenant¹⁹⁵⁹ ». Un commentaire contemporain relève que Lafitte a fait « sagement » de prendre en compte le travail original dans sa restauration¹⁹⁶⁰. Il s'était peut-être déjà procuré l'ouvrage de l'abbé Pérau sur l'Hôtel, qui comporte « plans, coupes et élévations géométrales de cet édifice et les peintures et sculptures de l'église¹⁹⁶¹ », dessinées et gravées par Cochin. Il bénéficiait donc d'une documentation précieuse, lui apportant des renseignements précis et sûrs. Il n'eut pas besoin d'y recourir, devant se contenter d'appliquer de simples retouches sur les zones les plus abîmées des pendentifs. L'achat n'était pourtant pas inutile, l'ouvrage va servir pour le deuxième chantier, lorsque l'on décide de s'attaquer aux travaux de restauration dans le sanctuaire du Dôme.

2 – Les embrasures des deux fenêtres du sanctuaire¹⁹⁶²

« Un sanctuaire ovale unit les deux églises au moyen [...] d'un autel-commun, au-dessus duquel l'air et la vue circulent librement de l'un à l'autre édifice¹⁹⁶³ ». Il est couvert par une voûte ornée de peintures de Noël Coypel, et éclairé par deux fenêtres hautes, dont les embrasures ont également été décorées. Au début de l'année 1818, la restauration de ces embrasures est à l'ordre du jour, et Lafitte, qui a dû donner satisfaction pour ses premiers travaux, adresse un devis à son interlocuteur habituel, Walville. Les deux fresques représentent un concert d'anges : celui de droite est peint par Bon Boullogne, et celui de gauche par Louis de Boullogne. Lafitte présente le croquis coté du second : la peinture mesure 25 pieds de haut sur 12 de large (environ 8,10 mètres par 3,90 mètres) ; le sujet se compose de cinq figures dans les nuages, chacune dans la proportion de neuf à dix pieds (entre 2,90

¹⁹⁵⁸ *Ibid.*, 1 Xy 8 pièce 10 : Rapport fait au ministre, 25 juillet 1817. Une mention marginale sur un ton un peu agacé remarque qu'« il [Walville] aurait bien fait d'écouter ce qu'on disait pendant le Grand Conseil ».

¹⁹⁵⁹ *Le Moniteur universel*, 1^{er} décembre 1819.

¹⁹⁶⁰ François POCHE et Jean-Claude ROCHETTE, *Le Dôme des Invalides, un chef-d'œuvre restauré*, op. cit., p. 150.

¹⁹⁶¹ Abbé PERAU, *Description historique de l'Hôtel Royal des Invalides*, Paris, Guillaume Desprez, 1756.

¹⁹⁶² Voir Laetitia DESSERRIERES, art. cit., p. 174-176.

¹⁹⁶³ Auguste SOLARD, *Histoire de l'Hôtel Royal des Invalides depuis sa construction jusqu'à nos jours*, Blois, Groubental ; Paris, Poignavant et C^{ie}, 1845, tome 1, p. 216-217. Le maître-autel détruit en 1793, fut reconstruit une première fois par Bartholomé. L'actuel est l'œuvre de Louis Visconti (1791-1853), et a été réalisé dans la foulée du retour des cendres de l'Empereur.

mètres et 3,20 mètres). Ce dessin constitue un rare exemple d'esquisse crayonnée, réalisée sur le document lui-même, ce qui a permis sa conservation. Si celui du côté opposé se trouvait joint au devis, il était sûrement sur une feuille indépendante du reste et il a de ce fait disparu. Lafitte parle dans un courrier ultérieur d'une composition de quatre figures.

Le devis apporte de nombreuses informations, notamment sur l'état des peintures. Elles « sont presque entièrement détruites par l'effet des filtrations de l'eau¹⁹⁶⁴ » et il propose une intervention en profondeur : établissement de cartons des tableaux, en levant le calque des parties infimes encore en place, et pose d'une nouvelle couche d'enduit, qui entraîne nécessairement la destruction du peu restant. Seules deux figures d'après lui peuvent être conservées, « quoique bien endommagées ». Il conclut naturellement « que ce travail n'est point une restauration, mais bien une exécution presque entière de deux tableaux ». Avant tout travail, il est indispensable de réaliser des esquisses peintes, qui permettront de se rendre compte de l'effet et de la composition des peintures « conformément à ce qu'ils ont dû être dans le principe ». Pour parvenir à « rétablir l'ordonnance des compositions originales de Boulogne », il compte sur les gravures de Cochin, publiées dans l'ouvrage de l'abbé Pérau sur l'Hôtel, même si elles ne montrent « que le pittoresque de la composition [...] avec une indication des ombres et des lumières ». Il laisse au Conseil d'administration le choix de la technique à utiliser, l'huile ou la détrempe, pour un montant de 6 000 francs.

D'après un arrêté du Grand Conseil du 8 mai 1817, la décision revient au ministre, pour tout ce qui concerne « les objets d'arts à exécuter à l'Hôtel » après avoir pris « l'opinion d'hommes éclairés¹⁹⁶⁵ » ; le Conseil d'administration lui transmet donc le devis¹⁹⁶⁶. Par rapport à la "légère" intervention sur les pendentifs, cette recréation plutôt que restauration pose des questions nouvelles : Lafitte a-t-il les capacités artistiques pour réaliser ce qu'il envisage, et le prix demandé est-il convenable ? Le bureau des dotations, chargé de faire un rapport au ministre sur la question, ne peut indiquer personne « capable de fixer son opinion [celle du ministre] » ; il pense « que le ministre de l'Intérieur [...] pourrait être prié de désigner une commission d'artistes pour donner son avis tant sur les prix que sur les moyens d'exécution du devis de M. Lafitte¹⁹⁶⁷ ». Aurait-on envisagé de procéder ainsi s'il se fut agi d'un devis de Girodet ? Nous ne le croyons pas, et cette enquête, dont il fut probablement

¹⁹⁶⁴ SHD, 1 X^y 8, pièce 37. Devis pour les peintures des embrasures des fenêtres (non daté). Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁹⁶⁵ *Ibid.*, pièce 45. Rapport au ministre, 21 février 1817. Il s'agit plus sûrement de 1818.

¹⁹⁶⁶ *Ibid.*, pièce 47. Lettre du Conseil d'administration au ministre de la Guerre, 12 février 1818.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*, pièce 45. Rapport au ministre, 21 février 1817. Il s'agit plus sûrement de 1818. La demande est adressée le 24 février au ministre de l'Intérieur. Il devra presser la commission d'artistes de répondre avant le 10 mars. SHD, 1 X^y 8, pièce 46. Le ministre de la Guerre au ministre de l'Intérieur, 24 février 1818.

informé, dut au mieux froisser son orgueil d'artiste, au pire blesser profondément son amour-propre. Car la demande est pour le moins inhabituelle, comme on le voit dans la réponse du secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, Quatremère de Quincy. Le dossier est communiqué aux Académiciens qui en discutent vivement dans leur séance du 7 mars 1818¹⁹⁶⁸. C'est une fin de non-recevoir motivée qu'ils engagent le secrétaire à transmettre au ministre : l'Académie se refuse « aux demandes d'expertise en fait d'ouvrages d'art ».

La lettre de Quatremère est un exemple de diplomatie et de tact, de pédagogie aussi, pour dire le moins brutalement possible à son ministre, que l'on ne va pas accéder à sa demande. Dès les premières phrases, il parle de « la répugnance » manifestée par les Académiciens, qui « auraient l'intention de se récuser s'ils étaient officiellement appelés à prononcer sur le devis d'un ouvrage en peinture à exécuter par un confrère¹⁹⁶⁹ ». L'objet même de cette proposition leur paraît nouveau : « la vérité est que l'on a cité aucun exemple d'une demande en expertise portée devant l'Académie en corps ». Il expose alors un certain nombre d'arguments justifiant leur refus de se voir transformés en « bureau d'expertise ». « Les ouvrages du génie des Beaux-Arts » ne peuvent être soumis à « une estimation légale ou positive », car aucune base ne permet d'évaluer en expert leur valeur ; « le prix d'un même ouvrage sera diversement fixé selon le talent, la réputation de l'artiste, les facultés dont il jouit, la nature de sa manière d'étudier et d'exécuter, le degré de sa facilité, [...], et beaucoup d'autres circonstances qui ne peuvent entrer que dans la balance d'une estimation morale ». S'adresser à des artistes pour en juger d'autres comporte aussi un risque : des confrères, « amis ou rivaux, pourraient n'être pas toujours des juges désintéressés ». Il termine sur un argument plus immatériel et impalpable, mais sans aucun doute l'expression de la cause fondamentale du refus d'expertise, comme il le dit lui-même à la fin de sa démonstration. Il définit pour le ministre ce qu'est un artiste, avec « cette délicatesse qui [leur] est particulière [...] et qu'il est souverainement utile de ménager. En effet cette délicatesse est tout à la fois l'effet et le principe de l'opinion qu'ils ont de leur art, [...] et cette opinion se blesse de peu. [...] L'artiste sait que son art se compose de deux parties, qui sont entre elles, comme l'esprit et le corps [...] Il craint toujours qu'on fasse prévaloir même dans les rapports administratifs la partie matérielle et mécanique sur l'autre, ce qui ravalerait l'art à n'être qu'un métier. Or expertise et métier se correspondent ». Il glisse toutefois la réponse aux questions posées par

¹⁹⁶⁸ Catherine GIRAUDON, « Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts. Tome 2, 1816-1820 », *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, Jean-Michel LENIAUD dir., Paris, éditions de l'École des Chartes, 2002, p. 252. La citation suivante est extraite du même document.

¹⁹⁶⁹ SHD, 1 X^y 8, pièce 30. Copie de la lettre de Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts au ministre de l'Intérieur, 9 mars 1818. Les citations suivantes sont extraites du même document.

le ministre : « J’acquitterai, j’en suis certain, le vœu de toute l’Académie en vous révélant que la somme demandée par cet estimable artiste a paru d’une telle modicité, que très probablement si l’on eût consulté soit une commission, soit l’Académie en corps, on aurait beaucoup plutôt élevé que rabaisé le prix de sa demande ». Elle est peut-être le reflet de son opinion personnelle, mais en tous cas, le ministre s’en contente et se hâte d’informer son homologue à la Guerre : le sentiment exprimé par la note du Secrétaire perpétuel sur le prix fixé et le talent de M. Lafitte est favorable¹⁹⁷⁰. Près de deux mois après l’envoi de son devis, Lafitte est autorisé à entamer les travaux¹⁹⁷¹.

Ils avancent, sans faire de bruit, jusqu’au 27 août 1818. Grâce à une lettre adressée à l’administrateur, nous savons qu’il a consacré son temps à la préparation de la restauration proprement dite : « Je viens d’exécuter six esquisses peintes, six dessins terminés dans une plus grande dimension et six poncifs de grandeur d’exécution, y compris les deux parties pour lesquelles je réclame¹⁹⁷² ». Car il n’écrit pas seulement pour lui faire part de l’avancée des travaux, mais bien pour lui signaler certains problèmes dont il n’avait pu se rendre compte avant l’installation des échafaudages. Une fois sur place, il a découvert un état de conservation plus mauvais qu’escompté, mais surtout deux parties supplémentaires, non prévues, qui doivent impérativement être repeintes. Elles ne figuraient pas sur les gravures de Cochin qui avaient servi à l’établissement du devis. Enfin, il s’est aperçu que les fonds sont « préparés pour l’exécution à l’huile, ce qui [lui] a ôté l’espoir de conserver quelques parties et augmente beaucoup [son] travail ». Il demande donc au Conseil de fixer la somme qu’il trouvera bon de lui accorder, pour cette « augmentation du travail qui ne se trouve pas porté sur [son] devis ». Il est fort probable que Walville n’a pas transmis la demande ; il a dû encourager Lafitte à la chiffrer d’abord. C’est chose faite le 9 septembre, dans une seconde réclamation où tout est clairement exposé : « J’ai dessiné sur cette copie [du devis] deux croquis à l’encre de couleur pour venir à l’appui de ma réclamation et porter [*sic*] sur la dernière page mon estimation avec le prix demandé pour son exécution », à savoir 1 500 francs¹⁹⁷³. Il a évalué « cette augmentation de travail à un bon quart de la totalité de ces peintures¹⁹⁷⁴ ». Les parties nouvelles à repeindre représentent d’un côté des angelots, et de

¹⁹⁷⁰ SHD, 1 X^y 8, pièce 43. Lettre du ministre de l’Intérieur au ministre de la Guerre, 10 mars 1818.

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, 1 X^y 34-1(3), pièce 28. Lettre du ministre de la Guerre au Conseil d’administration des Invalides, 21 mars 1818. 2 X^y 115. Séance du Conseil d’administration des Invalides du 28 mars 1818.

¹⁹⁷² *Ibid.*, 1 X^y 8, pièce 40. Lettre de Louis Lafitte à l’administrateur Walville, 27 août 1818. Les citations suivantes sont extraites du même document.

¹⁹⁷³ *Ibid.*, , pièce 39. Lettre de Louis Lafitte à l’administrateur Walville, 9 septembre 1818.

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*, pièce 36. Copie du devis présenté par M. Lafitte, avec l’estimation du travail supplémentaire, 8 septembre 1818.

l'autre deux anges musiciens. Ce n'est que le 1^{er} décembre que le Conseil transmet la demande de supplément au ministre, qui donne son accord trois semaines plus tard¹⁹⁷⁵.

Il semble qu'à ce moment, les restaurations entreprises par Lafitte soient presque terminées, comme l'indique Walville dans un rapport du 1^{er} décembre ; il y parle de « la fraîcheur des nouvelles peintures », « de l'éclat des parties restaurées », et surtout défend « l'artiste distingué » qui les a réalisées¹⁹⁷⁶. A l'entendre, on pourrait presque croire que le peintre a essuyé des commentaires négatifs sur la vivacité des couleurs : « Je ne peux pas présumer que l'on objecte que l'artiste distingué qui a été chargé de la restauration [...] aurait dû ne placer que des teintes faibles pour se trouver en harmonie avec les plafonds auxquels l'on croyait ne pas devoir toucher dans le principe ». Il est curieux de constater que trente-cinq ans plus tard, il se trouvera un critique pour dénoncer, entre autres, des tons un peu vifs : l'« ancien raccordage des fenêtres ; cette fâcheuse *modernation* [*sic*] faite à l'*huile* en 1810 par un inhabile élève de David, nommé Lafite, est là, palpitante de raideur, avec ses touches sèches, guindées et chantournées, avec ses tons roses et frais, comme pour faire regretter davantage les fresques qu'elles écrasent à jamais. [...] Dans la restauration pâteuse du disciple de David, [...] tout est en désaccord avec l'intention première, et l'on ne peut croire que Bon et Louis Boullongne soient cachés sous l'épaisse couche d'huile qui grimace au mur¹⁹⁷⁷ ». Le *Moniteur universel* juge au contraire que « [M. Lafitte] s'est rapproché autant qu'il lui a été possible des anciennes compositions, afin de ne point sortir du style des peintures de cette partie du Dôme¹⁹⁷⁸ ». Très loin de ces commentaires négatifs, Walville continue son rapport en glissant un éloge de Lafitte, sans le citer directement : « L'homme qui travaille pour soutenir une réputation acquise, l'homme qui sait que son ouvrage sera exposé aux yeux de tous les curieux et les connaisseurs de l'Europe, que son talent doit passer à la postérité, qu'il rivalise avec les plus grands maîtres du siècle de Louis XIV ne pouvait laisser son travail imparfait, et n'offrir aux connaisseurs que des esquisses molles et sans effet¹⁹⁷⁹ ». Cet avis enflammé nous fait penser qu'il le soutient et qu'il n'est peut-être pas étranger à son apparition sur le chantier des Invalides. Il met en avant son professionnalisme et son sérieux, en révélant qu'il a fait appel à des artistes des Pays-Bas pour l'épauler dans ce travail délicat.

¹⁹⁷⁵ *Ibid.*, pièce 35. Lettre du Conseil d'administration au ministre de la Guerre, 1^{er} décembre 1818. *Ibid.*, pièce 32. Minute de la lettre du ministre de la Guerre au Conseil d'administration de l'Hôtel Royal des Invalides, 19 décembre 1818.

¹⁹⁷⁶ *Ibid.*, pièce 29. Rapport au Conseil d'administration de l'administrateur Walville, 1^{er} décembre 1818.

¹⁹⁷⁷ J. CHAUTARD, « Le Dôme des Invalides. Restauration des fresques, par M. Théodore Lejeune », *Revue des Beaux-Arts*, tome 5, 1854, p. 3.

¹⁹⁷⁸ *Le Moniteur universel*, 1^{er} décembre 1819.

¹⁹⁷⁹ SHD, 1 X^y 8, pièce 29. Rapport au Conseil d'administration de l'administrateur Walville, 1^{er} décembre 1818. Les citations qui suivent sont extraites du même rapport.

Appel à un savoir-faire traditionnel, mais aussi technique à la pointe de la modernité. Grâce au *Moniteur* encore une fois, nous savons qu'il a utilisé « avec le plus grand succès¹⁹⁸⁰ » un produit tout nouveau, pour donner aux fonds qu'il fallait refaire plus de solidité et de stabilité : le mastic de Dihl¹⁹⁸¹. Mais la raison principale de ce rapport, c'est la nouvelle demande de restauration qui s'avère indispensable.

3 - La troisième campagne de travaux

L'architecte a convaincu Walville de l'effet très défavorable que font les dorures étincelantes, et les peintures éclatantes, sur les parties non restaurées, en particulier la coupole du sanctuaire, qui paraissent d'autant plus misérables aux yeux du public. « Je crois indispensables les restaurations proposées si l'on est toujours dans l'intention de rendre aux riches monuments de l'église la somptueuse dignité qui les distinguait autrefois ». Il propose donc au Conseil d'administration d'engager la restauration de la coupole du sanctuaire et du dessus de son arcade, et transmet le devis de Lafitte. Il leur demande de « représenter au ministre l'urgence d'une prompte décision », car les peintres des Pays Bas sont toujours là, mais « M. Lafitte n'attend que votre décision pour les conserver ou les remercier ». Le devis n'est pas conservé, mais nous en connaissons le montant par la lettre du Conseil d'administration : pour le grand plafond de la voûte du sanctuaire, représentant la Sainte Trinité, il demande 6 000 francs, et pour la peinture au-dessus de l'arcade, représentant l'Assomption de la Vierge, 4 000 francs. Il accepte en outre de n'être payé que sur les fonds du budget 1819, ce qui est un argument qui a toujours trouvé un écho positif auprès des financiers et des comptables¹⁹⁸².

Conformément à l'arrêté du Grand Conseil, qui avait déjà été invoqué pour les travaux des embrasures, il est à nouveau question de l'examen du devis par une commission de la classe des Beaux-Arts, mais cette fois, le ministre y sursoit : « cet artiste ayant déjà exécuté à l'hôtel des travaux beaucoup plus importants, que ceux-ci-dessus, son talent (dont il m'a été rendu d'ailleurs le compte le plus avantageux) est assez connu¹⁹⁸³ ». Le but de l'arrêté, qui était « de ne confier les ouvrages d'art qu'à des hommes dignes d'associer leurs talents à ceux

¹⁹⁸⁰ *Le Moniteur universel*, 1^{er} décembre 1819.

¹⁹⁸¹ Cette invention de M. Dihl date de 1809. C'est une sorte de ciment dont on assure qu'il est aussi dur que la pierre. « Appliqué sur des murs salpêtrés, il en arrête le progrès et protège de l'humidité les pierres tendres et le plâtre ». *Archives des découvertes et inventions nouvelles faites dans les sciences, les arts et les manufactures durant l'année 1809*, Paris, Treuttel et Würtz, 1810, p. 331.

¹⁹⁸² SHD, 1 Xy 8, pièce 27. Lettre du Conseil d'administration au ministre de la Guerre, 4 décembre 1818.

¹⁹⁸³ *Ibid.*, 1 Xy 34-1 (3), pièce 29. Lettre du ministre de la Guerre au Conseil d'administration, 16 décembre 1818.

des grands artistes » du siècle de Louis XIV, se trouve parfaitement atteint. Au mois de janvier suivant, le ministre autorise « l'établissement du plancher nécessaire à la restauration¹⁹⁸⁴ ». Il n'y a plus ensuite aucun document attestant l'avancée des travaux, ou de commentaires sur la réalisation. Nous savons qu'ils sont terminés au 1^{er} décembre 1819, grâce à cet article du *Moniteur universel* qui nous a fourni bien d'autres informations déjà signalées, sur l'ensemble des restaurations effectuées par Lafitte. Les deux devis et soumissions correspondants sont transmis à Morambert, trésorier payeur, le 23 mars 1820, et certainement réglés dans la foulée¹⁹⁸⁵. Ces travaux marquent la fin des restaurations de Lafitte aux Invalides. Mais quelques documents montrent qu'il aurait pu y en avoir d'autres.

4 - Les rendez-vous manqués

La restauration des tableaux des réfectoires. Les quatre réfectoires, un pour les officiers et les trois autres pour les soldats et sous-officiers, sont décorés de peintures à fresques exécutées par Martin, élève de van der Meulen, représentant différentes places et fortifications de villes conquises par Louis XIV¹⁹⁸⁶. Peu de temps après la fin des travaux du sanctuaire, la question de leur réfection arrive à l'ordre du jour des séances du Conseil d'administration. Les événements ne sont connus que par une seule lettre adressée au Conseil d'administration par le baron Evain¹⁹⁸⁷. On a proposé à Lafitte et Blondel, qui ont déjà travaillé ensemble pour le papier peint panoramique de Psyché, la somme de 18 000 francs. Les deux artistes ne trouvent pas la somme suffisante et le baron déplore ce refus : « Je regrette que les fonds de la Dotation ne permettent pas d'employer [...] un homme d'un talent aussi distingué que M. Lafitte ». Les peintures des trois réfectoires de soldats sont confiées finalement à un artiste du nom de Vauthier.

Tableaux de batailles. Le 26 mars 1821, le roi avait décidé d'exposer les portraits des maréchaux décédés dans une salle qui leur serait spécialement dédiée à l'Hôtel des Invalides. Le Conseil d'administration pense que huit grands tableaux sur des sujets ayant trait à Louis XIV, six de van der Meulen et deux de Bourguignon, seraient du meilleur effet dans cette galerie future. Mais il conviendrait de les restaurer. Les officiers des bâtiments ont fait établir un devis par M. Lafitte, « qui a déjà restauré les belles peintures du Dôme ». Il s'élève à 4 884

¹⁹⁸⁴ *Ibid.*, 1 Xy 34-1 (3), pièce 31. Lettre du ministre de la Guerre au Conseil d'administration, 13 janvier 1819.

¹⁹⁸⁵ SHD, 1 Xy 8, pièce 28. La date indiquée pour les devis est erronée : 24 novembre 1820. Nous pensons qu'il faut lire 1818.

¹⁹⁸⁶ Abbé PERAU, *Description historique de l'Hôtel des Invalides*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁸⁷ Paris, Archives du musée de l'Armée, 593-27, Lettre du Baron Evain du 3 juin 1820.

francs, qui pourraient être compris dans le budget de l'exercice 1823, et l'on propose de le soumettre au prochain Grand Conseil¹⁹⁸⁸. Mais la commission des bâtiments rejette le projet, qui sera confié quatre ans plus tard au peintre Roehn¹⁹⁸⁹.

Les douze Apôtres de Jean Jouvenet. Ces imposants panneaux de 28 pieds de haut (environ 9 mètres), formant autant de tableaux séparés, se trouvent au-dessus des vitraux dans la coupole inférieure du Dôme. Chaque apôtre est entouré d'anges tenant les instruments de son martyr ; au total, ce sont donc « quarante-trois figures d'une très grande proportion » qu'il faut restaurer, nous dit Lafitte. Le seul document concernant un travail de ce genre est un devis qu'il a établi en mars 1824¹⁹⁹⁰. Offre spontanée de sa part ? Ou réponse à une demande plus ou moins officielle ? Il n'y a aucune trace d'un projet de cette sorte dans les séances du Conseil d'administration. Lafitte détaille les tâches à accomplir : élimination des « repeints d'une mauvaise restauration », rétablissement de toutes les parties « effacées ou dégradées », et de « l'harmonie de l'effet général ». Il précise que ces tableaux « sont moins fatigués que la peinture du grand plafond », ce qui sous-entend qu'il a examiné aussi la calotte supérieure du Dôme. Et peut-être même estimé le coût de sa restauration, puisqu'il fixe celui des Apôtres à la moitié de celle du grand plafond du Dôme, soit 12 000 francs. Comme pour l'Odéon, il a conservé neuf « études de plusieurs parties de la coupole des Invalides, faites lors de la restauration de ces peintures¹⁹⁹¹ ». Il aurait donc travaillé pour ce projet qui n'eut pas de suite. Mais ne s'agit-il pas plutôt de dessins pour la voûte du sanctuaire ? Le dossier de la BHVP contient également le plan de « l'échafaudage à construire pour la restauration des peintures du grand plafond et des 12 tableaux représentant les apôtres ». Il n'est peut-être pas de la main de Lafitte, puisqu'il « n'entre pas dans les frais d'échafaudage ». Tous ces éléments pourraient signifier qu'il a existé à un moment donné le projet d'une restauration générale du Dôme, dont aucune trace ne subsiste dans les archives de l'Hôtel. Lafitte aurait eu beaucoup de difficultés à remplir des engagements de cette sorte, car à cette époque l'album du sacre de Charles X devait occuper toutes ses pensées et son temps. Les Apôtres ne seront restaurés que des décennies plus tard, au début du règne de Napoléon III, par Théodore Lejeune¹⁹⁹².

¹⁹⁸⁸ SHD, 2 X^y 118, Registre du Conseil d'administration, séance du 24 décembre 1822.

¹⁹⁸⁹ *Ibid.*, séance du 31 mai 1823. 2 X^y 119, séance du 31 mai 1827.

¹⁹⁹⁰ Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, [Église des Invalides : dossier relatif aux travaux de restauration entre 1817 et 1827], Réserve B 1509, document 13. Ce dossier contient 18 plans manuscrits, dont la plupart sont de la main de Paul Thomas Bartholomé. Ils consistent principalement en ornements et objets de cultes.

¹⁹⁹¹ CAT n° 147. 9 pièces aux crayons noir et blanc sur papier de couleur.

¹⁹⁹² Cf. l'article déjà cité de J. CHAUTARD.

Louis Lafitte s'est donc trouvé engagé sur le terrain de la remise en état de l'Hôtel des Invalides, dès qu'il a été question de la restauration des peintures, en 1816. D'après les documents subsistants, il semble ne pas avoir été mis en concurrence avec d'autres artistes. Il n'avait pas encore réalisé ce type de prestation dans son parcours artistique pourtant si varié, et il a certainement mis en avant, comme toujours, son titre de « peintre d'histoire », pour attester de sa capacité à accomplir cette tâche délicate. Mais il ne s'agissait pas de simplement redonner de la couleur à des fresques fanées et de redessiner des contours effacés. Être peintre d'histoire ne suffisait plus tout à fait à justifier une intervention de ce type ; le débat animé qui s'était ouvert dès la Révolution autour de la question de la restauration des tableaux avait démontré que des qualités techniques particulières étaient requises. « La longue querelle qui divise les peintres et tend à abaisser les gens de mérite qui se vouent à la restauration de tableaux » dure encore en 1854, et Chautard, dans son article, compare la "mauvaise" restauration de Lafitte avec le magnifique travail de Théodore Lejeune, qui montre « aux détracteurs et aux praticiens d'une certaine classe, qu'il ne suffit pas de savoir peindre pour bien restaurer¹⁹⁹³ ». C'est un mauvais procès qu'on lui fait là, car en réalité, Lafitte a su faire appel à des professionnels quand il en a eu besoin. En outre, on ne pouvait lui nier une expertise dans le domaine de la peinture décorative, même si un restaurateur de fresques doit en plus s'approprier la manière du peintre d'origine.

Bénéficie-t-il d'une « protection » pour obtenir le premier marché ? Lafitte connaissait un "résident" de l'Hôtel, en la personne de Raphaël Bienvenu Sabatier, chirurgien en chef, mais il était mort en 1811. Il est impossible de savoir quel a été le degré et la nature de leurs relations, mais Sabatier a dû reconnaître le talent de Lafitte, suffisamment en tous cas pour lui écrire une lettre de recommandation, pour l'attribution d'un atelier au Louvre. L'artiste possédait dans sa bibliothèque le traité d'anatomie du célèbre médecin, à l'exclusion de tout autre ouvrage du même type. On sait l'importance de la discipline, dont un enseignement était même dispensé à l'Académie ; aurait-il eu l'opportunité d'assister aux cours de Sabatier, qui avaient une bonne renommée ? Un *Éloge historique de M. Sabatier* publié en 1812, mentionne son attrait pour les beaux-arts et les lettres : « M. Sabatier aimait répéter que c'était dans le sein des lettres et des beaux-arts, qu'il avait trouvé ses plus nobles délassements et les plus heureux momens de sa vie¹⁹⁹⁴ ». Lafitte aurait-il pu approcher des personnes importantes aux Invalides du temps de Sabatier ?

¹⁹⁹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁹⁴ Pierre-François PERCY, *Éloge de M. Sabatier*, Paris, de l'imprimerie de Didot, 1812, p. 42.

Mais cinq années se sont écoulées lorsque l'occasion se présente de travailler à l'Hôtel. Connaît-il par exemple l'architecte Bartholomé, en poste depuis 1813 ? Celui-ci figure sur la liste des invités au mariage d'Antonia Lafitte en 1820. Très peu d'artistes sont présents et, même s'ils ne se sont rencontrés qu'au début des travaux de restauration, sa présence nous indique qu'ils entretiennent de bonnes relations. Ce sont d'ailleurs les officiers des bâtiments qui proposent Lafitte pour la restauration des tableaux. Nous pensons trouver une piste plus sérieuse du côté de l'administrateur Walville. Nous avons signalé au fur et à mesure dans ses différentes lettres et rapports, les passages qui lui sont favorables, laissant supposer que le soutien vient plutôt de ce côté-là. Ensuite, au fur et à mesure des travaux, ses réalisations ont parlé pour lui, et il s'est imposé en inspirant confiance au Conseil d'administration d'abord, et au ministre, grâce à l'appréciation de Quatremère de Quincy¹⁹⁹⁵. La fonction d'administrateur est supprimée en mai 1820, et Walville remercié. Est-ce un hasard si ensuite les dernières tentatives de Lafitte pour travailler aux Invalides, se sont soldées par des échecs ? Son refus de restaurer les peintures du réfectoire a pu aussi jouer en sa défaveur. Mais à dire vrai, il n'a plus été question des fresques du Dôme avant longtemps.

La peinture, sous une forme ou sous une autre, a été présente tout au long de la vie de Lafitte. Pas celle qu'il attendait, et qui fait passer à la postérité les artistes accrochés à la cimaise des musées, mais une peinture qui le fit vivre aussi de ses pinceaux malgré tout. « La grande peinture » n'est plus guère réservée qu'à un tout petit nombre d'élus. Conscient ou non de cette réalité, il s'est engagé, et il n'est pas le seul, sur d'autres chemins. Plus discrètes, plus intimes, et plus proches du quotidien de ses contemporains, que ce soit dans le domaine du portrait ou de la décoration intérieure, ses réalisations ont contribué à sa notoriété de son vivant, n'en doutons pas. Mais elles sont plus sujettes aux changements de mode, développement de la société de consommation oblige, au moins pour ce qui concerne le décor de l'habitation. Le caractère éphémère de ces œuvres laisse dans l'ombre une carrière, traversée parfois par une réalisation marquante, comme le théâtre de l'Odéon, ou la commande officielle pour la salle de l'Empereur. Mais dans les deux cas, le sort n'a pas été favorable au peintre Lafitte : le premier a brûlé à nouveau en 1818, et la seconde ne s'est pas faite. De sorte que tous les travaux que nous avons pu décrire, apparaissent comme des

¹⁹⁹⁵ Mais si on le juge « estimable » pour les travaux des Invalides, il ne l'est pas pour les rangs de l'Académie, qui durant la même période, lui refuse un siège à deux reprises.

signaux d'une carrière qui aurait pu être, ou des jalons d'une carrière qui a été, mais dont il ne reste que si peu de choses.

Le travail qu'il réalise aux Invalides nous propose comme une sorte d'accomplissement tardif dans ce domaine de la « grande peinture » à laquelle il aspire depuis l'Académie. Il se fait plaisir, s'y adonne avec passion, travaille certainement consciencieusement, comme il le fait toujours, mais y consacre un temps qui lui fera défaut pour une autre commande confiée peu de temps après sa nomination au Cabinet du Roi : le dessin de cartons pour les Gobelins. Cela lui sera reproché à titre posthume, lorsque sa veuve livrera les dessins restés dans l'atelier, et en demandera le paiement. Une curieuse lettre montre même qu'à la fin de sa vie, l'entente avec ses "employeurs" n'est plus aussi parfaite¹⁹⁹⁶. On lui reproche le retard pris pour le Livre du Sacre du Roi. Le ton général de la lettre est agacé, et sous-entend peut-être d'autres "incidents" de livraison ou des délais rallongés pour d'autres commandes.

Louis Lafitte, peintre d'histoire, cela sonne presque comme une marque publicitaire, c'est un titre et une attestation de la formation reçue qui garantit *ipso facto* l'excellence du travail, quel que soit le domaine où il s'engage. Assurément, cette carte de visite l'a servi, mais peut-être aussi desservi, à cause de l'orgueil que l'affirmation révèle. Malheureusement, peu de documents à ce jour nous permettent de juger de la qualité du relationnel de Lafitte avec ses contemporains en général, et avec ses confrères artistes en particulier. Cependant, les tentatives infructueuses pour rentrer à l'Académie, contemporaines des travaux aux Invalides, révèlent un artiste relativement isolé, ne pouvant compter sur beaucoup de soutien dans le milieu artistique.

¹⁹⁹⁶ AN, O³ 1511, d. 50. Le comte de La Bouillerie à Madame veuve Lafitte, 30 avril 1830.

Chapitre 2

Les dessins d'illustration

« C'est un tort pour les dessins de n'être que des dessins, et cependant ils exigent la même conception et presque les mêmes études qu'un tableau, lorsqu'on se pique d'y mettre du style et du caractère, il n'y a que le procédé d'exécution qui soit différent. L'artiste qui réussit dans ces sortes de dessins, ne peut-être qu'un peintre d'histoire, ou un statuaire en droit d'attendre des succès dans ce qui concerne son genre¹⁹⁹⁷ ». Ainsi s'exprime Girodet lorsqu'il parle des dessins qu'il a réalisés pour le *Virgile* et le *Racine* in-folio publiés par Didot. Cette réflexion fait écho à une opinion universellement admise de l'infériorité du dessin sur la peinture. Base de l'enseignement académique, il est « la clé des beaux-arts » et « sans lui [...] il est impossible de rien faire de bon en peinture » selon Roger de Piles, qui ajoute cependant : « si l'on ne se sert que du crayon et de la plume, quoique l'on achève l'ouvrage dans toutes ses parties [...] on ne peut néanmoins appeler cet ouvrage [...] qu'un dessein [*sic*]¹⁹⁹⁸ ».

Mais « ces sortes de dessins » dont parle Girodet sont destinés spécifiquement à l'illustration d'ouvrages de qualité dans des éditions de luxe, gourmandises des bibliophiles du XVIII^e siècle¹⁹⁹⁹. Sous la Régence apparaît timidement un type de livre luxueux, objet de plaisir raffiné où l'image flatte l'imagination et le goût du pittoresque. Le genre se développe rapidement et culmine après 1750. Certains artistes se spécialisent dans ce domaine, comme Charles-Dominique-Joseph Eisen, Jean-Michel Moreau le Jeune ou Charles-Nicolas Cochin fils ; quelques Académiciens ne dédaignèrent pas de fournir des dessins, comme Boucher ou Le Barbier aîné. Girodet rappelle même que « quelques grands maîtres du siècle de Louis XIV avaient, il est vrai, donné des dessins ou croquis pour orner des frontispices d'ouvrages, mais ils paraissent y avoir mis eux-mêmes peu d'importance, puisqu'ils ne peuvent augmenter leur titre de gloire²⁰⁰⁰ ». Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le frontispice ne suffit plus, il faut des vignettes, culs de lampes, fleurons et autres ornements. Ils envahissent les livres, parfois même s'en échappent, formant des " suites " vendues indépendamment du texte²⁰⁰¹. Tous ces ouvrages abondamment illustrés, souvent de plus petit format, n'ont pas la qualité qu'auront ceux des frères Didot, mais ils satisfont une nouvelle clientèle bourgeoise qui réclame de quoi étancher sa soif de réalisme, de curiosité et de

¹⁹⁹⁷ *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire* ; mises en ordre par P. A. COUPIN, Paris, Jules Renouard, 1829, tome II, lettre XXVII à M. P. [Comte de Pastoret].

¹⁹⁹⁸ Roger DE PILES, *Elémens de peinture pratique*, nouvelle édition entièrement refondue et augmentée considérablement par Charles-Antoine JOMBERT, 1766, chapitre II, *Du dessin*, p. 31-32.

¹⁹⁹⁹ Sur ce sujet, voir notamment Michel MELOT, *L'illustration*, Genève, Skira, 1984.

²⁰⁰⁰ *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire*, op. cit., id.

²⁰⁰¹ Par exemple la suite de Moreau le jeune pour l'édition des *Œuvres complètes* de Voltaire dite de Kehl.

pittoresque. Un éditeur qui a commencé à travailler à l'extrême fin du XVIII^e siècle, témoigne de la part qu'il a prise dans le développement des éditions illustrées : « Il me sembla que ce grand enfant, qui se nomme le public, serait très disposé à se laisser amuser avec des images [...] belles, soignées, et nombreuses ; je m'occupai donc à donner à ce genre d'ornement un crédit, une popularité qui lui manquaient alors²⁰⁰² ». Ces propos tenus par le libraire-éditeur Renouard, en disent long sur le rôle de ce corps de métier dans le devenir du livre. Il ajoute encore : « Je cherchai à faire devenir les gravures une denrée de première nécessité pour les consommateurs de livres, et à forcer pour ainsi dire les suffrages des personnes les plus indifférentes pour ce superflu, cette exubérance du luxe typographique ». Pour les tenants d'un art plus noble et académique, « le goût des vignettes est un grave écueil [...] Elles arrêtent le jeune artiste né avec des dispositions heureuses » ; c'est un « genre sec et maigre ; [...] enfant de l'intérêt, vrai passe-partout des livres médiocres²⁰⁰³ ». Mais les goûts en matière de lecture se modifient au gré des intérêts pour des disciplines encore peu explorées, de l'apparition de nouvelles sources de curiosités, ou encore des courants de pensée. Dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, un attrait de plus en plus marqué pour les ouvrages géographiques et les récits de voyages, mais aussi bientôt celui pour des ouvrages scientifiques, impose l'image, bien plus expressive que le texte seul ; en outre, par son pouvoir explicatif et pédagogique, elle rend les ouvrages plus accessibles à un public moins cultivé. En 1806, « l'Observateur impartial » du *Pausanias* vante la qualité des réalisations : « Commençons par remarquer, pour l'honneur des Arts et du Commerce national, que ce n'est qu'en France qu'on sait exécuter de pareilles choses et les porter à leur perfection. Cette supériorité de la Gravure concourt avec celle de nos Papeteries et de notre Typographie à assurer aux Libraires Français un avantage décidé sur ceux du reste de l'Europe²⁰⁰⁴ ». Girodet avait aussi souligné « des compositions aussi soignées » qu'aucune édition n'avait encore égalé jusque-là. Mais il est vrai qu'il parle des ouvrages qu'il a lui-même illustrés !

Avec la Révolution, la machine académique s'est grippée et la carrière des peintres du « grand genre » est compromise. Rééditions d'œuvres anciennes ou relations de voyages,

²⁰⁰² Antoine-Auguste RENOUARD, *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur de livres*, Paris, Renouard, 1819, tome 1, Préface, p. XVIII. Cet industriel dans la fabrique des gazes se lança dans la librairie vers 1793. Breveté libraire en 1813, puis renouvelé en 1820, il cède la place à son fils en 1825. Cf. la notice de personne de la BNF.

²⁰⁰³ Abbé LEBRUN, *Almanach historique et raisonné des peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs : contenant des notions sur les cabinets des curieux du royaume, sur les marchands de tableaux, sur les maîtres à dessiner de Paris et autres renseignements utiles relativement au dessin. Dédié aux amateurs des arts*, Paris, chez Delalain, Lejay, veuve Duchesne, 1776, p. 156-157.

²⁰⁰⁴ *Le Pausanias français ; Etat des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806*, par un Observateur impartial, Paris, F. Buisson, 1806, p.327. « L'Observateur » n'est autre que Pierre-Jean-Baptiste Chaussard.

voilà de quoi fournir de l'ouvrage à des artistes ayant eu un apprentissage très poussé du dessin à l'Académie et qui cherchaient des alternatives au manque de commandes officielles. Pour reprendre l'expression de Portalis : « Le malheur des temps révolutionnaires, fait qu'[ils demandent], heureusement pour nous, à l'illustration des livres, le pain que la peinture ne peut plus [leur] assurer²⁰⁰⁵ ». Lafitte ne dédaigne donc pas « ce genre aride de travail²⁰⁰⁶ » après son retour d'Italie, comme bien d'autres le feront et non des moindres, Girodet, déjà cité, Gérard ou encore Prud'hon. Le défaut de considération du dessinateur ne disparaît pas pour autant et Chaussard, comparant Moreau et Lafitte, dit du premier qu'il « n'est que dessinateur, ses dessins ont la froideur de la gravure. En sa qualité de peintre, M. Lafitte a mis dans toutes ses compositions beaucoup plus de mouvement, de chaleur et surtout de style et d'effet²⁰⁰⁷ ». Il reconnaît pourtant, c'est un art difficile que « de réduire à de petites dimensions les plus vastes compositions historiques », « de resserrer les plus grands sujets dans le plus petit espace²⁰⁰⁸ ». D'autres critiques prennent la défense des illustrateurs. Ainsi le graveur Nicolas Ponce écrit pour le Salon 1806 : « Lorsqu'on réfléchit qu'un peintre d'histoire ne fait quelque fois qu'une ou deux compositions dans son année, qu'il les recommence souvent après les avoir retournés de tous les sens, tandis que les artistes occupés à faire de petits dessins en font quelque fois une centaine dans la même année, l'on sent combien ces derniers doivent avoir le génie exercé. S'il faut faire des études beaucoup plus profondes pour rendre tous les détails d'une grande figure que pour ceux d'une petite, on sent que les difficultés de la composition et de l'effet sont à peu près les mêmes dans un grand sujet que dans un petit²⁰⁰⁹ ».

Lafitte fera des illustrations tout au long de sa vie et se taillera même une solide réputation dans ce domaine. Nous en avons reconnu quelques-unes ; il en existe certainement bien d'autres, mais les gravures sont souvent anonymes ou marquées du seul nom du graveur. Il a collaboré à des entreprises de grande envergure, où l'image est omniprésente, le texte ajouté venant l'expliquer ou la compléter. On les classe plutôt dans la catégorie des ouvrages à figures, et ce sont souvent des publications qui s'inscrivent dans des durées plus ou moins longues. Nous les avons passés en revue dans le chapitre sur la gravure, même si ce choix a quelque chose d'artificiel. En effet, quelle différence y a-t-il entre une gravure-frontispice

²⁰⁰⁵ Baron Roger PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, p. XVIII. Il parle particulièrement ici de Pierre-Paul Prud'hon.

²⁰⁰⁶ *Euvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, op. cit.*, Lettre I à M. Bernardin de Saint Pierre, p. 269.

²⁰⁰⁷ *Le Pausanias français, op. cit.*, p.328.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*, p.328.

²⁰⁰⁹ Nicolas PONCE, *Salon de 1806. Journal du courrier français*, rue d'Enfer n°9. Deloynes, tome 40, 1061, p.260-261.

pour un roman ou un ouvrage historique et une gravure dans un recueil d'images ? Ce sont les illustrations, essentiellement pour des œuvres littéraires, qui sont l'objet de ce chapitre.

Il sera impossible d'établir une liste des ouvrages que Lafitte a illustrés. Il faudrait ouvrir chacun des livres illustrés de la BNF publiés entre 1794 et 1828. Et encore ! Beaucoup d'illustrations et de frontispices sont anonymes, ou ne comportent que le nom du graveur. Finalement, c'est lui qui endosse la paternité de l'estampe et le dessinateur passe au second plan. Il faut donc se contenter de ceux qui pour une raison ou une autre l'ont sorti de l'anonymat, ouvrages de libraires ou d'éditeurs qui parfois même ont utilisé ce nom comme un " plus " publicitaire. Les prospectus ou les indications de parution dans les journaux sont utiles dans ce cas. Le catalogue de Duchesne cite un certain nombre d'ouvrages auxquels Lafitte aurait collaboré, mais actuellement, nous ne les avons pas encore tous identifiés. Quand l'existence d'une illustration est assurée, une autre difficulté surgit parfois, car ces objets prisés du public ont souvent été découpés. Comment dès lors être sûr que c'est bien l'ouvrage pour lequel Lafitte a dessiné ? On trouve aussi des indications dans des ventes anciennes de cabinets ou de bibliothèques, qui annoncent tel ouvrage avec une illustration d'après Lafitte ; parfois même il est accompagné du dessin original. Le Fonds français cite des estampes réalisées par tel ou tel graveur d'après Lafitte et parfois destinées à l'illustration. Enfin, on peut trouver des dessins dans les collections des musées, la plupart du temps de petite taille, dont les sujets variés font penser à une illustration de livre et quand le hasard s'en mêle, on découvre qu'un dessin isolé et répertorié sous un titre forgé assez évasif est en fait un frontispice.

Il résulte de tout ceci, que nous commencerons par présenter les œuvres certaines et datées et dont les images sont connues ; l'énumération des autres suivra, et comportera tous les dessins cités comme illustration dans les catalogues et écrits divers, les livres que l'on sait avoir été illustrés, mais sans qu'il en reste une trace. On peut classer les illustrations en deux types : les images placées dans le corps du texte, formant réellement ce que l'on peut appeler un livre illustré, et les images uniques, formant frontispices. Élément capital dans un livre, c'est souvent lui qu'on voit en premier, non loin de la page de titre, et même lui faisant face parfois. Comme son frère en architecture orne la façade principale d'un bâtiment, et en indique le style, et parfois la destination, le frontispice livresque renseigne sur le but et l'objet du livre, agissant comme une préface visuelle en quelque sorte. Il est essentiel d'en bien choisir le sujet, pour qu'il capte l'attention du lecteur, avant même que celui-ci n'ait parcouru

les premières lignes ; le plus souvent, on insère le portrait de l'auteur, une scène importante du livre, que l'on identifie alors avec une légende, ou encore un personnage évoqué dans le texte. Il peut être aussi allégorique, une spécialité de Lafitte, et représenter l'essence de l'œuvre ou son sens symbolique. Et comme il frappe d'abord et avant tout les yeux, la qualité du dessin, et peut-être encore plus de la gravure, ne doit pas être négligée. Un éditeur ou un libraire a tout à gagner d'un bel et bon frontispice. Ceux dont il sera question, ont parfois bénéficié de commentaires élogieux de la part des critiques. Le nombre d'ouvrages n'étant pas si volumineux, nous avons choisi de les présenter par ordre chronologique.

I – Œuvres majeures

1 - Le théâtre

1.1 - Œuvres complètes de Jean-Baptiste Rousseau²⁰¹⁰

C'est tout au début de sa carrière, faute de pouvoir se consacrer à la grande peinture, qu'il trouve à s'occuper dans un format bien inférieur. Les figures qu'il dessine pour l'ouvrage réédité en 1795 sont très certainement les premières qu'il ait réalisées. C'est la réédition d'un ouvrage publié en 1743 à Bruxelles, qui se vendait aussi à Paris chez Didot. Cochin fils en avait réalisé les six vignettes dont les sujets étaient de pures allégories antiquisantes représentant les genres de prédilection de l'auteur : Apollon et les Muses, la Musique, la Comédie ou encore la Satire. Lafitte donne huit dessins, plus le frontispice qui sont gravés sous la direction de Jean-Louis Anselin²⁰¹¹.

Sur une esquisse, on peut voir "la première pensée" de Lafitte pour le frontispice²⁰¹². Lafitte avait d'abord choisi de représenter dans un médaillon un buste symbolisant un poète « idéal », enveloppé dans un vêtement drapé, plume et papier en mains et surmonté d'une couronne d'étoiles. Sur le devant, il avait cédé à la tentation de l'allégorie, en plaçant des objets symbolisant la musique, l'écriture et le théâtre sur un soubassement. On lui a préféré le buste de Rousseau d'après le tableau d'Aved, de trois quarts à gauche dans une bordure ovale encadrée rectangulairement. En revanche, on a conservé l'amoncellement d'objets, dont l'effet n'est pas des plus heureux, mal servi par la qualité assez médiocre de la gravure. Cette composition ne réussit pas à égaler le joli frontispice de la première édition²⁰¹³. Lafitte illustre directement les textes, ainsi la première ode en musique ou cantate allégorique intitulée *Diane* représente-t-elle la déesse au front ceint du croissant de lune dans les nuées ; elle surveille les

²⁰¹⁰ *Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau*. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée sur les manuscrits de l'auteur, et conforme à l'édition in-4 donnée par M. Ségué, Paris, Rémond ; Poignée, 1795, 4 vol. in-8. « 1 portrait d'après Aved, gravé par Anselin et 8 figures par Lafitte [...] Toutes ces figures sont connues en avant-lettre et en eaux-fortes ». Henri COHEN, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIème siècle*, sixième édition revue, corrigée et considérablement augmentée par Seymour DE RICCI, Paris, Rouquette, 1912, première partie, p. 902.

²⁰¹¹ Cf. Annexe 10 : Lexique des graveurs.

²⁰¹² *Esquisse pour le frontispice de J-B Rousseau* ; pierre noire ; 11,7 cm x 7,1 cm ; la signature en bas à droite est certainement postérieure. Collection particulière. Nous remercions son propriétaire de nous l'avoir fait connaître. Cf. Annexe 6, figure 10.

²⁰¹³ Le tableau dans son entier représente Rousseau assis à sa table de travail, environné de livres et de papiers ; il cherche l'inspiration, un léger sourire aux lèvres, le bras tenant la plume reposant sur sa cuisse. Un « beau portrait » dit Henri Cohen, gravé par G. F. Schmidt.

nymphes qu'elle a dépêchées pour briser les flèches du Dieu Amour pendant son sommeil²⁰¹⁴. La composition est chargée : quatre groupes se partagent un espace assez restreint, rendant le tout peu lisible. Les personnages un peu lourds ne sont guère harmonieux et si l'Amour est représenté dans la même position que l'*Endymion* de Girodet, la comparaison s'arrête là. On pourrait faire le même commentaire pour l'ensemble des figures. Le deuxième dessin illustre une allégorie, *Midas*²⁰¹⁵. La scène représente la conséquence de la joute musicale qui opposa Phébus et sa lyre à Pan et ses « grossiers pipeaux » : Midas ayant couronné le second, se vit affublé d'oreilles d'âne. Le désir de représenter la foule témoin de la scène est tel que certains personnages à l'arrière se hissent désespérément pour montrer au moins leur visage, assez mal dessinés par ailleurs. Les six autres dessins illustrent des scènes des pièces de théâtre : *Le Flateur*, *Le Capricieux* et *Les Ayeux chimériques* (Tome III), *Le Café*, *La Ceinture magique* et *La Dupe de soi-même* (Tome IV). Les scènes sont représentées dans des décors et costumes contemporains, qui évoquent la vie bourgeoise. A l'exception de *La Ceinture magique*, toutes se déroulent dans des appartements aux pièces étrangement similaires ; c'est un peu comme un décor de théâtre qui ne varie que dans les détails, le dessinateur ayant ensuite placé les personnages, sur le devant et parfois en trop grand nombre, au gré des scènes à illustrer. Les personnages sont assez gauches, comme ramassés sur eux-mêmes, les parties du corps ne sont pas harmonieuses et les visages aux traits outrés, voire grimaçants, évoquent parfois la caricature. Est-ce sa façon personnelle de concevoir une illustration de comédie ? Ce graphisme n'est pas sans évoquer des dessins contemporains subtilement humoristiques de Lafitte, comme *le Garnissaire* ou *les Préparatifs du banquet donné à Bonaparte*. En même temps, les effets dramatiques et la gestuelle, bras tendus, corps en arrière, expressions terribles du visage, surtout dans les regards, nous rappellent que Lafitte a été nourri à l'école néo-classique.

Les premières compositions de Lafitte illustrateur sont maladroites ; sans doute ne s'adapte-t-il pas immédiatement à l'espace trop réduit que lui offrent ces vignettes. De plus, la gravure n'est pas exceptionnelle et ajoute encore à la faiblesse de caractère de l'ensemble. Toutes les planches sont réalisées sous la direction de Jean-Louis Anselin, graveur pourtant chevronné. D'autres graveurs interviennent, qui sont connus essentiellement comme vignettistes, et que nous serions tentée de nommer des « besogneux » de l'illustration, sans

²⁰¹⁴ *Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau, op. cit.*, Tome I, Odes en musique, Cantate première, p. 241.

²⁰¹⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, Tome 2, Allégories, Livre premier, Allégorie VI, p. 169.

réelle originalité. Louis Croutelle, « jeune artiste²⁰¹⁶ » en 1789, n'a encore rien produit de bien remarquable. Son nom figure sur un célèbre portrait de Voltaire d'après Moreau dans l'édition de Kehl, mais selon Portalis et Béraldi, il « s'est borné [...] à terminer la pièce²⁰¹⁷ ». Pour Rousseau, il grave la moitié des planches. On doit *Le Capricieux* au burin de Dupréel, « praticien assez médiocre », qui lui-aussi se contenterait de terminer au burin les planches que d'autres ont passé à l'eau-forte, dit-on dans *l'Inventaire du fonds français*²⁰¹⁸. Il n'a sans doute pas une réputation aussi négative, à en juger par le commentaire sur les figures qu'il produit pour une nouvelle édition de *La Religieuse* de Diderot en l'an VII — c'est-à-dire un an après la parution de Rousseau. *Le Journal typographique* parle en effet de « très jolies figures gravées », « terminées avec un soin qui mérite beaucoup d'éloges à l'artiste qui les a exécutées²⁰¹⁹ ». *Le Café* et *La Ceinture magique* sont dues à un troisième graveur, Vincent-Marie Langlois jeune, sur lequel il y a bien peu d'informations²⁰²⁰. Il a quarante ans et à n'en pas douter une carrière déjà bien remplie derrière lui. *L'Inventaire du fonds français* ne donne guère plus d'indications sur la question que les dictionnaires anciens. Il a beaucoup gravé d'après Moreau, Le Barbier et d'autres illustrateurs. Pour *La Dupe de soi-même*, on fait appel à un dernier artiste, peut-être le plus intéressant, Rémy Delvaux, « l'un des bons graveurs de vignettes de la fin du siècle²⁰²¹ ». Mais à dire vrai, on ne remarque pas de « pattes » différentes sur toutes ces gravures. Elles ont bénéficié du même traitement et cela est dû probablement à la direction d'Anselin, autant qu'à la capacité de ces graveurs à reproduire le dessin original.

Quérard en parle comme d'une « édition médiocre », probablement fait-il plus allusion à l'aspect extérieur du livre, typographie, mise en page, qualité de papier²⁰²². Pas un mot sur les illustrations, mais sans doute n'ont-elles pas beaucoup contribué à la valeur de l'ensemble.

²⁰¹⁶ François BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, Paris, L'Auteur, Cuchet, Prault, 1789. Louis Croutelle (1765-1829) buriniste, Cf Annexe 10 : Lexique des graveurs.

²⁰¹⁷ Baron Roger PORTALIS et Henri BERALDI, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1880-1882, tome 1, p.609-610. Ces auteurs le jugent plus sévèrement : « Croutelle appartient à la catégorie des artistes dont le bagage se compose de quelques vignettes. On peut dire d'eux qu'ils n'ont pas d'histoire, mais le bibliophile n'en doit pas moins pieusement recueillir leur nom. »

²⁰¹⁸ Jean ADHEMAR et Philippe LETHEVE, *Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, Bibliothèque nationale, tome septième. Cf. Annexe 10 : Lexique des graveurs.

²⁰¹⁹ *Journal typographique et bibliographique*, 2ème année, n° XXXVI, messidor an VII, p. 286.

²⁰²⁰ Il est le frère et l'élève de Pierre-Gabriel Langlois dit l'ainé (1754-vers 1810 ?) ; lui-même est né en 1756. Les deux frères burinistes et graveurs en taille-douce travaillent parfois ensemble. Vincent a beaucoup gravé d'après Moreau, le Barbier et d'autres illustrateurs de son époque. François BASAN, *op. cit.* Cf Annexe 6 figure 9.

²⁰²¹ Baron Roger PORTALIS, *LES dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, D. Morgand et C. Fatout, tome 1, p.141. Cf. Annexe 10 : Lexique des graveurs.

²⁰²² J. M. QUÉRARD, *La France littéraire ...*, *op. cit.*, 1836, tome huitième, p. 190.

Brunet en 1814, dit qu'« on fait peu de cas de l'édition de Paris, an IV²⁰²³ ». Ce qui n'empêche pas l'éditeur Ladrangé de la rééditer à l'identique en 1818, car Rousseau reste un auteur conservant une certaine notoriété jusque dans les premières décennies du XIX^e siècle. Il bénéficie de nombreuses éditions d'œuvres complètes ou choisies et même d'éditions spéciales pour les écoles et lycées. Les illustrations conviennent encore, mais l'histoire ne dit pas combien il s'en est vendu d'exemplaires, ni si les critiques d'autrefois étaient toujours en phase avec le public !

Peut-être reverrons-nous à l'occasion d'une vente les neuf dessins. Nous les avons trouvés dans la collection d'Emmanuel Martin dispersée en 1877. Ils avaient été reliés dans une édition chez Lefèvre parue en 1820 : « superbe exemplaire en GRAND PAPIER VELIN [...] Il est unique en ce qu'il contient la suite complète des DESSINS ORIGINAUX de Lafitte, avec les gravures de ces dessins AVANT LA LETTRE²⁰²⁴ ». Le dessin de *La Ceinture magique* existe sous deux formes, esquisse à la plume et encre de chine et dessin terminé. Nous verrons cette façon de travailler avec les illustrations pour Destouches : la "première pensée" s'exprime à la plume.

1.2 - *Œuvres dramatiques de N. Destouches*²⁰²⁵ (1811)

Destouches, pseudonyme de Philippe Néricaut (1680-1754), eut une double carrière bien remplie de diplomate — notamment en poste en Angleterre de 1717 à 1723 — et d'homme de lettres, surtout connu pour ses comédies. Il est de ces écrivains « non moins heureux dans ses travaux politiques, que dans leur commerce avec les muses²⁰²⁶ ». Les premières pièces écrites dès avant le début de sa carrière diplomatique, par « une intrigue bien conduite, une versification élégante et facile, [...] l'art même avec lequel étaient tracés différents caractères, annonçaient ce dont le jeune auteur était capable et ce qu'il pourrait faire

²⁰²³ Jacques-Charles BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Brunet, 1814, tome 3.

²⁰²⁴ *Collection de M. Emm. Martin, Livres rares et précieux ...*, vente du 5 au 10 février 1877, lot n° 217. Il fut adjugé à 420 francs.

²⁰²⁵ Nouvelle édition, Paris, Lefèvre, 1811, 6 vol. Le catalogue du libraire du début de l'année 1811 indique pourtant que c'est la première édition. Peut-être la nouveauté s'entend-elle dans les caractéristiques de l'édition et notamment dans le format « en faveur maintenant, c'est-à-dire in-8° ». Le *Journal de l'Empire* rappelle que les deux seules éditions existantes sont in-4°, « par conséquent d'un format incommode et tout à fait inusité aujourd'hui » et in-12, « assez fautive, et d'une finesse d'impression assez fatigante pour les yeux ». *Journal de l'Empire*, 6 novembre 1811, article signé T.

²⁰²⁶ *Œuvres dramatiques de N. Destouches, op. cit.*, vol. 1, Notice sur la vie et les ouvrages de Destouches, p.I. Elle est l'œuvre d'Alexandre de Lamotte-Baracé, vicomte de Senonnes. Le *Journal de l'Empire* (3 novembre 1811) la juge écrite « avec élégance » et « d'un fort bon style et dans les meilleurs principes littéraires », mêlant biographie et critique.

lorsque le hasard ou la réflexion lui présenteraient des sujets plus favorables²⁰²⁷ ». Il perdit de vue l'écriture durant son séjour en Angleterre, mais continua à observer et étudier la société autour de lui, dans ce pays « où les caractères originaux sont plus nombreux que dans le nôtre et se montrent avec plus de liberté et de franchise²⁰²⁸ ». À son retour, il revint à sa vocation première d'écrivain et fut élu à l'Académie française. Jusqu'à la fin de sa vie, il se consacra exclusivement à l'écriture de pièces comiques, souvent avec succès. Il fait partie des auteurs dramatiques les plus joués au cours du XVIII^e siècle et figure encore au répertoire de la Comédie française au début du siècle suivant, bien que classé dans la catégorie des auteurs de second ordre²⁰²⁹. Les pièces les plus célèbres sont régulièrement jouées et bien accueillies par le public et la critique, comme en atteste le *Journal de l'Empire* à chaque nouvelle représentation. C'est sans doute ce qui explique la raison de cette nouvelle édition des œuvres complètes.

C'est la dernière contribution que nous ayons pu trouver de Lafitte à un ouvrage conséquent : onze dessins pour 6 tomes. Il est proposé en souscription jusqu'au 15 mars 1811, pour une parution prévue à la fin du même mois. Nous n'avons pas retrouvé le bulletin de souscription, mais un catalogue de l'éditeur Lefèvre donne tous les détails sur cette édition. On propose trois présentations ; la plus courante sur papier fin d'Auvergne coûtera 30 francs (36 francs après la fermeture de la souscription ; une série sera imprimée « sur très-beau pap. vélin, avec les grav. épreuves *avant la lettre* », 60 francs (puis 72 francs). Le nombre d'exemplaires est limité, seulement 45, « nombre qui donne aux amateurs l'assurance que ce livre ne sera jamais commun ni susceptible de perdre de sa valeur ». Enfin, trois exemplaires numérotés au prix de 120 francs avec les épreuves d'*eaux fortes* et les épreuves *avant la lettre* ; [...] les numéros 1 et 2 sont retenus²⁰³⁰ ». Si l'on ajoute que l'ouvrage sort des presses de Crapelet, réputé pour le soin, l'élégance et la correction qu'il met dans ses impressions, on comprend qu'il « fait nécessairement suite aux belles éditions in-8° de Corneille, Racine, Molière et Regnard ; sa place est marquée dans toutes les bibliothèques qui en méritent le nom²⁰³¹ ». Avant même la fin de la souscription, on pouvait « dès à présent voir le portrait, quelques figures et les premiers volumes ». Les tomes I à V paraissent fin avril 1811 ; le tome

²⁰²⁷ *Ibid.*, p. IV.

²⁰²⁸ *Journal de l'Empire*, 3 novembre 1811, premier article, p. 3.

²⁰²⁹ Voir *Théâtre des auteurs de second ordre ou Recueil des tragédies et comédies restées au Théâtre français*, Paris, Mame ; Comédies en vers, tomes VII et VIII, 1808-1809 ; Comédies en prose, Tome VIII, 1808.

²⁰³⁰ Les citations sont extraites du catalogue *Livres avec des diminutions sur leurs prix, jusqu'au 15 mars 1811, chez Lefèvre, libraire, rue du Foin-Saint-Jacques, n° 11, à Paris*. BNF, Fol-Q10B-(302).

²⁰³¹ *Journal de l'Empire*, 6 novembre 1811.

VI, un volume de « 33 feuilles », est tiré à 1000 exemplaires et sort des presses de Crapelet trois semaines plus tard²⁰³². L'édition est plutôt bien accueillie par la presse ; le *Journal de Paris* en parle comme d'« un très bon livre de bibliothèque » et promet « un compte plus détaillé », qui ne vint jamais²⁰³³ ; le *Journal de l'Empire* lui consacre deux articles, les 3 et 6 novembre ; le *Mercure de France* se contente de l'annoncer, mais souligne comme les autres la qualité éditoriale et les « onze belles gravures exécutées par d'habiles artistes d'après les dessins de M. Lafitte, peintre²⁰³⁴ ».

Lafitte illustre donc onze pièces, les six les plus célèbres et les cinq autres soit non jouées, soit reprises mais sans aucun succès. Cette fois, il n'est pas responsable du frontispice, « un fort beau portrait de Destouches²⁰³⁵ » dessiné par Choquet d'après le buste de Berruer. Le catalogue de vente de Lafitte contient seize « compositions dessinées à la plume, pour les vignettes des *Œuvres* de Destouches²⁰³⁶ ». Elles ont été acquises par le libraire Crouzet pour 28 francs, et on les retrouve dans la vente du comte de la Bédoyère en 1862²⁰³⁷. Conservés dans quelque collection, ces seize dessins sont parvenus jusqu'à nous ou presque, car nous croyons les voir dispersés en vente publique en 1990²⁰³⁸ ; certains ont été depuis revendus à plusieurs reprises. Nous ne disposons que de très mauvaises reproductions captées sur des sites de résultats d'enchères, mais cela suffit pour dire qu'il s'agit très probablement des esquisses et non des dessins finis comme il convenait pour être confiés au graveur. Ils ont rigoureusement les mêmes dimensions, 13,5 cm par 9 cm, correspondant au format de l'ouvrage in-8°. Il y a parfois plusieurs modèles pour un même titre et nous les détaillerons au fur et à mesure de l'étude des illustrations.

Une autre série de dessins a existé et on en trouve la trace en 1819, dans le catalogue que rédige le libraire Renouard de sa bibliothèque : il possède « treize dessins de Lafitte, in-8 pour Destouches en un volume de papier blanc, petit in-4 relié à dos de maroquin rouge²⁰³⁹ ».

²⁰³² *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, 30 avril 1811 et 21 mai 1811. Ce sixième volume est tiré à 1000 exemplaires, de l'imprimerie de Crapelet.

²⁰³³ *Journal de Paris*, n° 200, 19 juillet 1811, p. 1426.

²⁰³⁴ *Mercure de France*, n° DXXIV, 3 août 1811, p. 239. Il avait annoncé la publication une première fois le 20 juillet 1811 dans le n° DXXII, p. 133.

²⁰³⁵ *Journal de l'Empire*, 6 novembre 1811, deuxième article, p.4.

²⁰³⁶ CAT n°110.

²⁰³⁷ *Catalogue des livres rares et précieux, imprimés et manuscrits, dessins et vignettes composant la bibliothèque de feu M. le comte H. de la Bédoyère*, Paris, Potier, 1862. La série fut vendue pour 165 francs. Il se pourrait que l'acquéreur fût le prince Bibesco (Portalis).

²⁰³⁸ *Le XIX^{ème} siècle*, Vente Briest SCP, 12 juin 1990.

²⁰³⁹ Antoine-Augustin RENOUARD, *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur avec notes bibliographiques, critiques et littéraires*, Paris, chez Antoine-Auguste Renouard, 1819, volume troisième, p. 70. Il possède aussi un des trois seuls exemplaires des *Œuvres* de Destouches sur papier vélin avec les eaux-fortes.

Il le décrit comme un « volume arrangé comme les autres recueils de dessins, avec les gravures correspondantes, avant la lettre ». Dans la préface, Renouard parle de l'importance qu'il a toujours attaché aux belles illustrations qu'il a fait exécutées pour les livres qu'il publiait ; mais « il en est un assez grand nombre [qu'il a acheté]²⁰⁴⁰ ». Il n'indique pas quelle est la technique utilisée pour ces dessins. Ce recueil est vendu lors de la dispersion de ses collections après son décès en 1854²⁰⁴¹. Portalis mentionne la vente et parle de « 9 dessins à la sépia²⁰⁴² ». S'il s'agit du recueil décrit par Renouard, quatre dessins se sont perdus dans la nature. On retrouve la série dans la vente du comte de Thibaudeau en 1857²⁰⁴³ et dans celle du comte de La Bédoyère en 1862. Depuis, elle n'a pas refait surface.

D'après le prospectus, la gravure des dessins s'est effectuée sous la direction de Lafitte²⁰⁴⁴. Plusieurs graveurs se sont partagé le travail ; la plupart ont déjà œuvré avec lui. Certains réalisent plusieurs estampes ; c'est le cas de Delvaux, qui en grave trois et de Ribault, deux. Langlois, Pigeot, Villerey, Courbe et Delignon se chargent chacun d'une illustration. Nous n'avons pas retrouvé le nom du graveur du *Tambour nocturne*. Les ouvrages consultés ne contiennent aucune estampe signée.

Les deux dessins du volume I illustrent deux pièces qui ne figurent plus au répertoire, *Le Curieux impertinent* et *L'Irrésolu*.

1.2.1 - *Le Curieux impertinent*²⁰⁴⁵

C'est une des toutes premières comédies de Destouches ; elle lui valut la protection de M. de Puisieux, qui l'initia à la carrière diplomatique. Elle eut quelques succès puis tomba vite dans l'oubli. Le sujet est inspiré par le roman de Cervantès : un mari voulant vérifier l'infailibilité de sa femme, demande à un ami d'essayer de la séduire, pour voir ce qui est résultera. L'ami jouera si bien son rôle, que l'épouse en tombe amoureuse et qu'ils s'enfuient tous deux, laissant le mari méditer sur sa curiosité. Destouches construit une comédie qui se rapproche souvent de la farce. Il modifie un peu les personnages, pour la bienséance, et le

²⁰⁴⁰ *Ibid.*, tome premier, préface, p. XIX.

²⁰⁴¹ Catalogue de dessins, estampes et livres à figures que renferme la bibliothèque de feu M. Antoine-Auguste Renouard, Paris, Potier, 1854, n°1569. Les dessins sont vendus pour 490 francs.

²⁰⁴² Roger PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, volume I, p. 315.

²⁰⁴³ Un article de la *Revue universelle des arts* rend compte de la vente et mentionne pourtant dix dessins. Bruxelles, tome 5, avril à septembre 1857, p. 477.

²⁰⁴⁴ *Livres avec des diminutions sur leurs prix, jusqu'au 15 mars 1811, chez Lefèvre, libraire, rue du Foin-Saint-Jacques, n° 11, à Paris*. BNF, Fol-Q10B-(302).

²⁰⁴⁵ Représentée par les Comédiens Français le 17 novembre 1710.

mari devient un prétendant qui veut tester sa fiancée, par l'intermédiaire d'un ami jouant le rôle du rival tentateur. A l'intrigue principale, il en mêle une autre strictement identique et qui concerne les deux valets singeant leurs maîtres. Chacun d'eux reprend à son compte l'action qui concerne son maître. On frôle parfois la bouffonnerie et la caricature, « et l'on peut dire que la moitié de cette comédie est la parodie de l'autre²⁰⁴⁶ ».

C'est précisément ce qu'a voulu traduire Lafitte, par ce dessin qui évoque la *commedia dell'arte*. Nous n'avons trouvé aucun exemplaire de cette gravure avec sa lettre, mais des indications portées en haut de l'image, Acte II – scène X, permettent de connaître le sujet de l'action. Elle présente le début de l'intrigue qui relie les trois valets. La coquette jeune fille est la suivante de l'héroïne ; elle écoute avec beaucoup d'attention les déclarations sans doute très flatteuses que lui fait le valet du rival, qui s'incline devant elle. La façon dont il est vêtu, cape et vêtements foncés, la longue épée et le bonnet qui enserre ses cheveux rappellent le personnage de Scaramouche, célèbre pour sa vantardise et ses fanfaronnades. « Quel excès de parure ! », dit la jeune fille dans la scène précédente en le voyant arriver. Lui est convaincu de sa prestance et de sa belle tournure : « Et c'est, je l'avoûrai, dans le dessein de plaire, /que je me suis paré plus qu'à mon ordinaire ». Pour se donner « des airs », il esquisse « quelques pas de danse ». Il doit mettre beaucoup de conviction dans sa cour ; mais la suivante au visage souriant se moque de lui pour l'heure et le laisse dérouler son argumentaire : « Le fat ! Rions un peu de son impertinence ». L'auteur du subterfuge, dissimulé derrière la porte, a la mine réjouie. Il est manifestement content de lui et ne doute pas que tout finira à son avantage. Hélas ! Prétendant et valet seront pris à leur propre jeu.

L'image rend bien compte du style de la pièce, une comédie de mœurs facétieuse et abondante en effets comiques. Parmi les dessins vendus en 1990, deux représentent cette scène, dont l'un est le dessin définitif qui a été gravé par Ribault. L'autre s'en approche beaucoup, à deux différences près importantes. D'abord on ne voit pas le valet caché et la scène n'est donc pas exactement celle voulue par l'auteur. Ensuite la posture du valet, moins emphatique, n'accentue pas l'effet comique amené par le ridicule du personnage.

Destouches « dédaignait la comédie purement d'intrigue pour l'art difficile de tracer des caractères²⁰⁴⁷ ». Lorsqu'il reprit définitivement la plume, le temps qu'il avait passé dans la

²⁰⁴⁶ *Cours de littérature dramatique ou Recueil par ordre des matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris, P. Blanchard, 1825, tome second, p. 375. Julien-Louis Geoffroy était rédacteur du Feuilleton des spectacles du *Journal des débats*.

²⁰⁴⁷ *Œuvres dramatiques de N. Destouches, op. cit.*, vol. 1, p. VII.

diplomatie lui avait permis « d'épier tous les mouvements de la passion, de l'intérêt ou de la vanité ». L'Angleterre particulièrement, « pays où les caractères originaux sont plus nombreux que dans le nôtre et se montrent avec plus de liberté et de franchise », lui avait donné matière pour peupler ses comédies de mœurs et tracer des portraits finement observés des « caractères et des ridicules communs à toutes les nations²⁰⁴⁸ ». Mais on s'aperçoit, dès le début de sa carrière littéraire, que le tempérament de Destouches le pousse naturellement vers ce genre d'observation.

1.2.2 - *L'Irrésolu*²⁰⁴⁹

La pièce suivante illustrée est donc une des nombreuses où l'auteur, comme il le dit lui-même se contente « de bien faire le portrait [...] afin [...] de traiter à fond la matière dans laquelle [il se renfermait]²⁰⁵⁰ ». Le caractère dont il s'est emparé est clairement exposé dès la première scène, par le père de Dorante l'irrésolu : « Mais pour avoir trop jeune acquis trop de lumières, /Il est irrésolu sur toutes les matières ; /Chaque chose a pour lui mille difficultés ; /Il l'examine à fond, la prend de tous les côtés ; /Et ses réflexions font qu'en chaque rencontre, /Après avoir trouvé cent raisons pour et contre, /Il demeure en suspend, ne se résout à rien, /Et voilà son défaut ; car chacun a le sien²⁰⁵¹ ».

Le caractère était assez neuf mais ne fournissait pas matière à un développement aussi long sur cinq actes, pense le vicomte de Sennones. La pièce rencontra peu de succès et il n'y eut que six représentations. Destouches la modifia en vue de reprises ultérieures, mais il n'est pas sûr qu'il y en eut ; en tous cas, elle fait partie des pièces oubliées et très rarement représentées.

Tout du long de la pièce, ce ne sont que tergiversations, hésitations, revirements continuels, qu'exprime particulièrement bien cette tirade : « Je m'en vais. Tu diras à mon père... Frontin, /Tu ne lui diras rien²⁰⁵² ». Mais l'irrésolution de Dorante s'applique à un seul objet : le mariage. Se mariera-t-il ou non ? Avec Julie ou Célimène ? Il change d'avis tous les quarts d'heure, comme lui fait remarquer son valet Frontin et la pièce s'étire en effet en longueur autour de ce sujet unique. « La scène dégénère quelquefois chez lui en conversation

²⁰⁴⁸ Ces citations sont extraites de l'analyse du critique du *Journal de l'Empire*, 3 novembre 1811, p. 3.

²⁰⁴⁹ Représentée pour la première fois le 5 janvier 1713. 5 représentations.

²⁰⁵⁰ *Œuvres dramatiques de N. Destouches, op. cit.*, vol. 1, préface de Destouches pour *L'Irrésolu*, p. 252.

²⁰⁵¹ *Ibid.*, vol. 1, *L'Irrésolu*, Acte I, Scène I, p. 259.

²⁰⁵² *Ibid.*, Acte I, Scène V.

languissante²⁰⁵³ » ; cette remarque générale du *Journal de l'Empire* sur le style de Destouches s'applique bien ici. Ce n'est qu'au dernier acte que l'auteur donne l'occasion à son personnage d'appliquer son indécision à un autre sujet : choisira-t-il l'épée ou la robe ? Mais Julie, qui sera finalement l'heureuse élue, tranche pour lui : « Dépêchons-nous, Frontin. Je vous rends votre épée, /Et, de ma propre main, je vous fais chevalier²⁰⁵⁴ ». C'est le passage illustré par Lafitte et le choix est judicieux. Outre que la scène est un peu plus animée et mouvementée — on serait bien en peine de trouver d'autres passages présentant une caractéristique similaire —, un aspect de la personnalité de Dorante est dévoilé ; il n'est pas capable de décision, mais qui la prend pour lui fait bien. Et il se laisse finalement faire, se rendant à l'avis du décideur. Ce n'est pas un détail sans importance, car il annonce le dénouement, Dorante s'en remet aux personnes qui choisissent pour lui²⁰⁵⁵. Deux scènes plus haut, il s'était affublé de la robe du magistrat, prévoyant d'acheter une charge de conseiller, pour la raison qu'« un extérieur sage / Donne du relief aux nœuds du mariage²⁰⁵⁶ ». Ce n'est pas du goût de sa promise qui, *manu militari*, aidée du valet, entreprend de lui retirer « cet attirail ». Le visage de Dorante exprime une sorte de mollesse et d'indolence ; ses yeux ne pétillent pas de vie, c'est le moins que l'on puisse dire. On y lit de la tristesse et de l'affliction, et on penserait plutôt à une *mater dolorosa* qu'à un jeune prétendant qui devrait être au comble du bonheur. C'est bien rendre, à notre avis, le jugement de Destouches : « ce galant homme [...] loin d'être méprisable, peut mériter d'être plaint²⁰⁵⁷ ». Julie s'adresse à lui avec autorité, en levant le doigt comme on pourrait le faire pour mettre en garde un enfant qui s'apprêterait à désobéir. La perruque gît à terre et la robe va suivre, car il se laisse docilement dépouiller par son valet. Il ne restera plus qu'à lui remettre son chapeau, pour l'heure coincé sous le bras de Frontin et l'Irrésolu aura retrouvé son apparence habituelle.

Même si cette scène recèle un pouvoir comique indéniable, relevé par le jeu enlevé des acteurs, l'illustration peut se lire différemment. Elle montre un homme sans doute malheureux de son incapacité à se tenir durablement à la moindre décision, ballotté d'un avis à un autre et

²⁰⁵³ *Journal de l'Empire*, 26 décembre 1806, p. 1. L'article n'est pas signé.

²⁰⁵⁴ *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol. 1, *L'Irrésolu*, Acte V, Scène VII, p. 380. Cette tirade est la lettre de la gravure.

²⁰⁵⁵ Son irrésolution malade ne disparaît pas pour autant, comme le montre la tirade finale, « le vers heureux qui termine cette comédie et le seul que l'on n'ait pas oublié », comme le dit le vicomte de Senonnes (p. vij) : « J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène » (Acte V, Scène XVII, p. 394).

²⁰⁵⁶ *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol. 1, *L'Irrésolu*, Acte V, Scène V, p. 376.

²⁰⁵⁷ *Ibid.*, préface de Destouches pour *L'Irrésolu*, p. 252.

finalement entraîné dans la passivité et forcé de s'en remettre à son entourage. Mais le malheur des autres n'est-il pas souvent un ressort commode pour le rire ?

Deux dessins figurent à la vente de 1990, dont le dessin définitif, gravé par Langlois²⁰⁵⁸. L'autre est presque identique, mais le valet n'est pas là. On aperçoit derrière Dorante un personnage féminin, qui n'a pas sa place dans la scène représentée. Ce dessin était donc moins fidèle au texte.

Les deux pièces illustrées du volume II font partie du répertoire encore joué par les Comédiens Français au début du XIX^e siècle, *Le Philosophe marié* et *Le Glorieux*. Elles ont été écrites après le retour d'Angleterre, période la plus prolifique pour le dramaturge. Avec la première, Destouches « montre tout ce qu'un véritable talent peut acquérir par l'étude et la réflexion²⁰⁵⁹ ». Quant à la seconde, c'est de l'avis du vicomte de Senonnes, « son chef d'œuvre et peut-être celui du siècle²⁰⁶⁰ ». Et elle réussit aussi bien l'épreuve de la lecture que celle de la représentation.

1.2.3 - *Le Philosophe marié ou le mari honteux de l'être*²⁰⁶¹

On prétend que son propre mariage en Angleterre, qu'il avait souhaité garder secret, lui aurait inspiré le sujet de la pièce. Mais elle repose surtout sur une mode en vogue à l'époque, qui voulait qu'on affichât de l'indifférence voire du mépris pour le mariage. « Ma faiblesse/Est de rougir d'un titre et vénérable et doux, /D'un titre autorisé, du beau titre d'époux, /Qui me fait tressaillir lorsque je l'articule, /Et que les mœurs du temps ont rendu ridicule²⁰⁶² ». Cette « bizarrerie particulière » ramène à une société qui a été balayée par la Révolution et n'est plus de mise au début du XIX^e siècle : « Maintenant il est permis d'aimer sa femme, à plus forte raison de convenir qu'on l'a épousée²⁰⁶³ ». Le sujet tombé en désuétude n'empêche pas la pièce de toujours remporter un grand succès lorsqu'elle est représentée : « On joue souvent le Philosophe marié ; il amuse toujours, et ne lasse jamais », écrit en janvier 1810 le critique du *Journal de l'Empire*.

²⁰⁵⁸ Vincent-Marie Langlois (1756-1796 ?), dit Langlois le Jeune. Il est le frère de Pierre Gabriel Langlois (1754-1810 ?). Graveur au burin, il se consacra essentiellement à l'illustration.

²⁰⁵⁹ *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol. 1, Notice sur la vie et les œuvres de Destouches, p. XIV.

²⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. XX.

²⁰⁶¹ Représentée pour la première fois le 15 février 1727. 36 représentations.

²⁰⁶² *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol.2, *Le Philosophe amoureux ou le mari honteux de l'être*, Acte I Scène II. Dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle*, Duclos remarque qu'« il n'y a rien qui soit si décrié que l'amour conjugal : ce préjugé est trop violent, il ne peut pas durer ».

²⁰⁶³ *Ibid.*, vol. 1, Notice sur la vie et les œuvres de Destouches, p. XVI.

L'argument est simple : Ariste, qui se targue d'être « philosophe », s'est marié avec Mélite dans le plus grand secret. Il doit le cacher à son père, à qui il n'a pas demandé son consentement, et à son oncle fortuné, qui ne lui transmettra son immense bien qu'à condition qu'il soit célibataire. Par-dessus tout, il craint « le ridicule affreux » de sa situation et redoute la réaction de « tous ceux [qu'il a raillés] et qui vont railler sur [son] compte²⁰⁶⁴ ». Mais la muraille de discrétion et de silence qu'il espérait solide se fendille de toutes parts : sa belle-sœur imprudente le met en danger d'avoir « pour confidens, la ville et les faubourgs » ; son oncle décide de le marier à un bon parti ; un ami le prend comme confident et lui demande de favoriser son mariage ... avec Mélite. Trop d'imprévus s'en mêlent et son secret est dévoilé : « Suis-je mort ou vivant ? Après ce coup de foudre, /Que vais-je devenir ? », se lamente-t-il à la fin de l'acte IV. Mais tout finit par s'arranger et la dernière réplique sonne comme une morale : « Et prouvons aux railleurs que, malgré leurs outrages, /La solide vertu fait d'heureux mariages ».

C'est la volonté de l'oncle de marier Ariste qui se révèle l'élément déclencheur qui entraîne toutes les péripéties. Quoi de plus logique que de chercher le sujet de l'illustration de ce côté-là ? Elle représente le moment précis où l'oncle fait irruption dans l'intrigue, entrée qui donne lieu à un quiproquo de bon aloi au théâtre. Lafitte la transpose dans le cabinet d'Ariste — elle se déroule en réalité « dans une salle » —, pour rappeler sans doute que le héros est philosophe et que c'est là son cadre de vie habituel et même son élément naturel. Il représente les objets qui sont énumérés dans le décor du début de l'acte : livres, plume, encrier, globe. Il en ajoute certains qui devaient sûrement figurer en bonne place, comme le buste de Platon. Le dessus de porte évoque aussi l'étude, on pense à Clio écrivant l'histoire, sujet du frontispice du premier tome des *Fastes*. Dans ce cadre studieux, se déroule une scène pour le moins équivoque, à qui ignore la situation et les propos qui viennent d'être tenus. Les deux sœurs se sont querellées et Ariste, par la ruse, leur faisant croire que leur dispute l'amuse, réussit à les réconcilier. Il montre ainsi l'efficacité d'une tactique qui veut qu'un ennemi commun rapproche deux anciens adversaires. « Embrassez-vous pour me faire enrager » dit-il, « et moi, pour vous montrer à quel point j'en enrage, / Je vais, dans mon transport, vous baiser toutes deux²⁰⁶⁵ ». L'oncle arrive au moment où Ariste les embrasse et rien d'étonnant qu'il se méprenne sur la conduite du neveu. Lafitte donne un air polisson à cette scène joyeuse et légère ; Ariste enserre les deux sœurs étroitement et prend, semble-t-il

²⁰⁶⁴ *Ibid.*, vol. 2, *Le Philosophe marié*, Acte III Scène IV.

²⁰⁶⁵ *Ibid.*, *Le Philosophe marié*, Acte II, Scène V.

beaucoup de plaisir à embrasser l'une d'elle, qui ne donne pas l'impression non plus d'être très offusquée par la chose. C'est sans doute Mélite. Sa sœur qui se retourne à l'arrivée de l'oncle, a encore un léger sourire de satisfaction sur les lèvres. Pourtant la silhouette massive et noire qui se découpe dans l'encadrement de la porte est annonciatrice d'« un autre surcroît de maux ». « Appuyez, mon neveu, vous faites des merveilles²⁰⁶⁶ ». Et l'oncle ajoute : « Je suis fâché, vraiment, de troubler vos travaux. /Vous philosophez bien. Qui sont ces créatures ? ».

Pour élégante et délicate qu'elle soit — au moins à notre goût —, cette illustration ne rend pas tout à fait compte du *Philosophe amoureux*. Elle met en valeur un esprit qu'il faut bien chercher dans la pièce, car il n'apparaît qu'en filigrane : l'expression du sentiment amoureux du mari pour sa femme. Ariste, tout en retenue, prend bien soin de ne jamais laisser échapper de telles manifestations. S'il est surpris ici, c'est parce que sa conduite spontanée n'est que la conséquence d'une plaisanterie. Un XVIII^e siècle plus léger est passé par là et le dessin de Lafitte tout en suggestion, reflète davantage l'esprit de son temps. On retrouve ce parti plus sensuel dans deux des trois dessins vendus en 1990. Sur le premier, la belle-sœur est en retrait ; Ariste enserre son épouse et l'embrasse avec fougue, dirait-on. Sur le second, assez proche du dessin définitif, Dorante est représenté de dos entre les deux femmes. Esthétiquement, ce groupe gracieux et harmonieux est, à notre goût, le plus réussi ; il est aussi celui qui laisse le plus transparaître de sensualité. Le troisième dessin a été retenu pour la publication et a été gravé par Delvaux²⁰⁶⁷.

1.2.4 - *Le Glorieux*²⁰⁶⁸

Les critiques de journaux de l'époque partagent dans l'ensemble l'avis de Senonnes, cette autre pièce marque l'apogée de la carrière de Destouches. Mais ses qualités sont diversement appréciées. A sa sortie, Voltaire la trouvait « froide par le fond et par la forme » ; il voyait son succès dans le fait qu'elle était « soutenue que par le jeu des acteurs pour lesquels avait écrit l'auteur²⁰⁶⁹ ». On disait en effet que la pièce avait été écrite pour le grand

²⁰⁶⁶ *Ibid.*, Scène VI. Cette réplique est la légende de l'illustration. Elle n'est pas dans la scène V, comme indiqué sur l'estampe.

²⁰⁶⁷ Cf. Annexe 8, lexique des graveurs.

²⁰⁶⁸ Représentée pour la première fois le 18 janvier 1732. 13 représentations.

²⁰⁶⁹ Ce jugement de Voltaire dans une lettre à son ami Cideville en 1732 est repris dans tous les journaux. Quinze ans plus tard, il avait changé d'avis. Après avoir vu la pièce « massacrée » par de mauvais acteurs à Lunéville, il juge cet « ouvrage égal aux meilleurs de Molière pour les mœurs et supérieur à presque tous pour l'intrigue ». Lettre au comte d'Argental en 1747.

acteur Dufresne, qui se confondait par son orgueil avec le personnage éponyme²⁰⁷⁰. Pour la reprise en 1806, le *Journal de l'Empire* déplore en effet un ensemble « un peu froid » à cause de plusieurs acteurs débutants. On a reproché à Destouches sa préface, dans laquelle il se serait montré plus orgueilleux que son héros ; elle lui valut une épigramme fameuse : « Destouches dans sa comédie, /A cru peindre le Glorieux ; /Et moi je trouve, quoiqu'on die, /Que sa préface le peint mieux²⁰⁷¹ ». Le dramaturge y explique sa conception morale de l'art dramatique : « instruire en divertissant²⁰⁷² ». Mais quelle utilité y a-t-il pour les mœurs dans un personnage « à qui son orgueil réussit à merveille [...] Cela ne l'empêche pas d'être heureux en amour et de faire fortune : excellente instruction ! ». En se flattant d'introduire ce qu'il appelle « un ton nouveau » dans la comédie, fait de romanesque et de pathétique, Destouches a contribué à la corrompre, écrit encore le même critique qui conclut : « On ne vient point au spectacle pour se corriger et se rendre meilleur, mais pour se procurer un divertissement agréable²⁰⁷³ ». Pour un autre : « il a voulu suppléer à la force comique, qui lui manquait, par un intérêt romanesque²⁰⁷⁴ ». Depuis 1732, l'art de la comédie n'a fait que décliner et « Destouches est à nos auteurs actuels ce que Molière est à Destouches²⁰⁷⁵ ». Cette fortune critique assez négative explique peut-être que le public du début du XIX^e boude *Le Glorieux*²⁰⁷⁶.

Le comte de Tufière s'enorgueillit d'être issu d'une très grande famille, mais celle-ci est tombée dans la misère à la suite d'incidents fâcheux, ce qu'il dissimule avec le plus grand soin ; lui-même vit d'industrie. Il est vaniteux, imbu de sa personne, plein de morgue et de suffisance, allant jusqu'à refuser que les gens de classe inférieure lui adressent la parole. Pour que ses prétentions financières soient à la hauteur de ses prétentions sociales, il doit faire un riche mariage. Il a trouvé en la personne d'Isabelle, fille d'un bourgeois enrichi, Lisimon, celle qui comblera ses espérances. On ne peut rêver plus parfait contraste et les effets comiques naissent souvent de leurs confrontations. Le frère d'Isabelle, Valère, est amoureux de la suivante de sa sœur, Lisette, qui se révélera être la sœur du comte. Leur père est aussi

²⁰⁷⁰ On disait encore que Destouches avait prévu de punir son glorieux, mais que Dufresne avait refusé de subir un affront sur scène. Le dénouement en fut donc changé.

²⁰⁷¹ Citée dans le *Journal des Débats*, 18 vendémiaire an XII/11 octobre 1803. L'article est signé de Julien Louis Geoffroy.

²⁰⁷² *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol. 2, *Le Glorieux*, préface. La citation suivante est extraite du même texte.

²⁰⁷³ *Journal des Débats*, 18 vendémiaire an XII/11 octobre 1803.

²⁰⁷⁴ *Journal de l'Empire*, 26 décembre 1806, p. 1. Article anonyme.

²⁰⁷⁵ *Journal des Débats*, 18 vendémiaire an XII/11 octobre 1803.

²⁰⁷⁶ *Journal de l'Empire*, 26 décembre 1806, p. 1. Une reprise en 1813 amena du public à la première représentation, moins à la deuxième ; le critique qui en rend compte promet un troisième article, si troisième représentation il y a. Le papier promis ne parut pas.

présent dans la pièce sous les traits d'un vieillard inconnu, qui annonce à tous à la fin son identité et la restitution de sa position et de tous ses biens.

L'avant dernière scène dans laquelle on rédige le contrat de mariage est celle choisie pour l'illustration. La vanité du comte y apparaît dans toute sa force, au moment où il annonce ses titres, déplorant que le notaire ait « pour cela laissé bien peu de place²⁰⁷⁷ ». Il occupe tout l'espace central et la position assise de presque tous les autres personnages lui confère une stature encore plus imposante. Le comte se tient droit, torse légèrement bombé ; sa pose est avantageuse, la main dans le gilet comme le veulent les convenances. Le bras droit est tendu ; l'index pointe vers le notaire pour lui intimer l'ordre d'écrire. On pourrait presque le prendre pour un orateur haranguant la foule. Son visage hautain est particulièrement éloquent, aucune trace de sourire ou même simplement de contentement pour une telle occasion. Le regard comme empreint de lassitude porte dans le lointain, bien au-delà du monde « ordinaire » qui l'entoure. La silhouette longue et fine du notaire, repliée tant bien que mal sous la table, tient de la caricature traditionnelle du tabellion. Il se tord le cou pour voir son client, ce qui accentue encore l'impression de grandeur du comte.

Lisimon est debout ; il soulève son chapeau à l'énoncé des titres du comte. Son regard admiratif et satisfait en dit long : il n'est pas mécontent de cette affaire. Mais le comte en impose et le sentiment d'infériorité, que ce bourgeois doit malgré tout ressentir, le garde à l'écart ; il est réfugié derrière un fauteuil qui le cache à demi. Une didascalie en début de scène indiquait que tout le monde était assis — sauf Lisette qui est domestique — et le choix de Lafitte de représenter le comte et son beau-père debout apporte selon nous un supplément de sens aux caractères de chacun. Lisette est donc debout derrière Valère, qui n'est guère attentif à la cérémonie et bavarde avec elle, qui n'a d'yeux que pour le comte. Elle a sa part à prendre dans les titres ronflants égrenés par son frère ; comment ne serait-elle pas touchée par tant de gloire ? Isabelle, quant à elle, ne semble pas subjuguée par les titres de son futur époux ; il flotte sur son visage une légère ironie et peut-être même se tapote-elle le menton avec son éventail, dans un geste d'agacement. « Je ne saurais me taire. /Je ne puis me prêter à tant de vanité », dit-elle à Lisette après l'énumération des titres que le comte avait commencé à dicter très pompeusement, « sur un ton ampoulé » dit une didascalie, par « très haut et très

²⁰⁷⁷ *Œuvres dramatiques...*, op. cit., vol.2, *Le Glorieux*, Acte V, Scène V. toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de la même scène.

puissant seigneur »²⁰⁷⁸. La litanie des prénoms constitue la lettre de la gravure : « Monseigneur Carloman, Alexandre, César, Henri, Jules, Armand, Philogènes, Louis ». Puis il embraye sur les titres, chevalier, baron de Montorgueil et s'empare au passage par anticipation, de celui de marquis, qui appartient à son père : « Mais comme après sa mort, j'aurai ce marquisat, /J'en prends ici d'avance le titre en mon contrat ». Sa soif de puissance lui permet tout. Le notaire commence à s'impatienter et coupe court à l'énumération des seigneuries : « Et cætera. /Cette tirade-là jamais ne finira ». On va beaucoup plus vite pour le beau-père, dont le comte trouve le prénom Antoine « bien bourgeois », sans aucun titre, mais « seigneur suzerain... d'un million d'écus ²⁰⁷⁹ ». On voit au mobilier et aux costumes que Lafitte a transposé la scène dans son époque. Mais cela ne change rien à son sens intrinsèque et le caractère du glorieux décortiqué sous la loupe de l'auteur est bien rendu.

L'illustration correspond parfaitement aux mots de Destouches dans sa préface décrivant *le Glorieux* : « Quelle noblesse dans son port, quelle grandeur dans son air ». Le seul dessin concernant cette pièce est le modèle exact du définitif, gravé par Pigeot²⁰⁸⁰. Une seule petite différence les sépare : sur la gravure, le beau-père soulève son chapeau, geste absent de l'esquisse.

La protection du marquis de Puizieux et le succès du *Curieux impertinent* lui avaient ouvert les portes des cercles les plus brillants, celui de la duchesse du Maine entre autres, et le troisième tome contient trois divertissements spécialement écrits pour les Grandes Nuits de Sceaux, que la duchesse organise en son château, notamment en 1714 et 1715. « Les auteurs qui viennent à Sceaux, n'y ajoutent guère de feuilles fraîches aux lauriers qui leur avaient ouvert les portes du château²⁰⁸¹ » et Destouches ne tira guère de profit de son passage dans cette société chassant la flatterie et le compliment spirituel ; il se rapprocha du Régent vers 1716-1717, qui lui permit une carrière diplomatique courte mais brillante. Deux pièces du

²⁰⁷⁸ L'attitude d'Isabelle pourrait évoquer la fin de la pièce telle que l'avait conçue Destouches à l'origine. Elle contribuait à la punition du comte en refusant de l'épouser. Il n'en reste qu'un mouvement de mauvaise humeur passager, retranscrit graphiquement par Lafitte.

²⁰⁷⁹ Il s'ensuit un échange assez vif entre le noble et le bourgeois, qui exprime bien l'antinomie de leur état respectif. « L'argent est-il un titre ? » demande le comte. « Plus brillant que les tiens. Et j'ai dans mon pupitre/Des billets au porteur, dont je fais bien plus de cas/Que de vieux parchemins, nourriture des rats », répond Lisimon. Les réflexions aigres-douces continuent ensuite entre le notaire et le comte. La dote est « un titre magnifique/Et qui soutiendra bien votre noblesse antique » ; « Oui, l'argent nous soutient, /Mais nous purifions la source d'où il vient » rétorque le Comte. Ces dialogues brossent une peinture de la société d'alors et mettent le doigt sur le problème aigu de la rivalité entre les deux ordres. Leur hostilité réciproque ira grandissante durant tout le siècle et entraînera les événements que l'on sait.

²⁰⁸⁰ Cf Annexe 8 lexique des graveurs.

²⁰⁸¹ Janos HANKISS, *Philippe Néricault Destouches : l'homme et l'œuvre*, Genève, Slatkine, 1981, p. 20.

troisième volume sont illustrées : *Le Triple Mariage* qui obtient un succès notable et sera imprimée peu de temps après, marque le retour de l'auteur à la comédie de caractère après 1715 ; *Le Dissipateur* est au contraire la dernière pièce représentée du vivant de son auteur et ne reçoit qu'un succès médiocre. Elles sont toujours au répertoire des comédiens français au début du XIX^e siècle.

1.2.5 - *Le Triple Mariage*²⁰⁸²

Cette pièce assez courte en un seul acte ne semble plus très jouée, comme on peut s'en rendre compte par un article de Geoffroy dans le *Journal de l'Empire* en 1811 : « Je ne sais pourquoi on a remis cette petite pièce de Destouches, qui fut sifflée il y a six ou sept ans, par quelques graves censeurs du parterre²⁰⁸³ ». Le critique en parle pourtant comme d'une pièce vive et ingénieuse, où percent cependant des « traits dont la liberté franche alarme quelquefois notre délicatesse actuelle ». Le parterre de 1811 prend le parti d'en rire.

D'après le vicomte de Senonnes, le sujet serait inspiré d'une aventure arrivée au marquis de Saint-Aulaire²⁰⁸⁴. Oronte, homme veuf et heureux de l'être, a encore la malchance d'être pourvu de deux enfants, Valère et Isabelle, dont il aimerait bien se débarrasser en les mariant, à condition que cela ne lui coûte rien : « La fâcheuse nécessité pour un père qui aime son bien plus que sa fille²⁰⁸⁵ ». Car ce veuf est aussi avare et il a surtout dans l'idée de se remarier. Il promet Isabelle à un vieil ami, Michaud, qui l'accepte sans dot ; et pour son fils, il agrée la proposition d'une comtesse, dont les charmes ne sont pas de la « dernière édition », comme le dit avec ironie le valet de Valère, mais qui offre de le prendre « sans un sou ». Mais les enfants, lassés d'attendre une bonne volonté paternelle qui tardait, se sont engagés clandestinement. Ils sont finalement contraints d'avouer leurs mariages respectifs à leur père... qui, à son tour, fait l'aveu du sien. La dernière scène est un « divertissement » et la pièce finit en chansons.

L'illustration représente la scène d'explications entre la comtesse et Valère ; elle est assez drôle à la lecture, car c'est le valet Pasquin qui prend la direction des opérations : « Laissez-moi faire ; je vais lui donner son congé²⁰⁸⁶ ». Et, bien entendu, il ne ménage pas la

²⁰⁸² Créée le 7 juillet 1716. 12 représentations très applaudies.

²⁰⁸³ *Le Journal de l'Empire*, 3 octobre 1811, p. 4.

²⁰⁸⁴ François Joseph de Beaupoil de Saint-Aulaire (1648-1742) fut un des familiers de la cour de Sceaux. Auteur de poésies légères qui ne furent pas imprimées, il dut sa place à l'Académie française, plus à ses talents pour la conversation et le bel esprit qu'à ceux de sa plume. Cette mésaventure est probablement une légende.

²⁰⁸⁵ *Œuvres dramatiques de N. Destouches, op. cit.*, vol. 3, *Le Triple Mariage*, Scène première.

²⁰⁸⁶ *Ibid.*, Scène XIII.

comtesse et se moque d'elle, lui reprochant par exemple d'être le principal empêchement à son mariage, pour ne pas s'être donné la peine de naître vingt ans plus tard ! Mais elle a l'accord d'Oronte et elle s'éloigne sur ces mots : « Adieu, Monsieur, faites vos petites réflexions ; mais mettez-vous en tête que je serai votre femme²⁰⁸⁷ ». Toute l'action de la pièce se déroule dans un même endroit, que Lafitte représente comme une sorte de grande salle ou de hall. Par une ouverture, on aperçoit la forêt d'où Pasquin et Valère viennent de rentrer à grands sons de trompe. Dans le fond à gauche, un musicien masqué joue du violon. C'est un de ceux qu'Oronte a convié pour « un petit concert mêlé de danses ». Sur la table, il reste des bouteilles de vin dont le groupe d'artistes a plus qu'abusé. Les deux hommes veulent faire croire qu'ils reviennent de la chasse et se sont équipés en conséquence ; Pasquin porte le costume de chasseur avec cor de chasse, fusil et chiens en laisse. Pour plus de vraisemblance, ils ont ramené beaucoup de gibier, que l'on voit suspendu à la ceinture de Pasquin et posé par terre au pied de la table en bas à gauche. Il y a notamment un énorme lièvre que le chien à droite regarde bizarrement entre les jambes de Pasquin. Se dit-il qu'il aurait bien voulu contribuer à sa capture ? Car tout ce gibier, de l'aveu du valet, provient de chez les rôtisseurs. La posture de Valère est statique : une main posée sur la table, il prend appui sur sa jambe gauche tendue, tandis que l'autre est repliée. On représentait ainsi les statues dans la Grèce antique et il y a en effet quelque chose de sculptural dans ce personnage que l'on devine immobile, comme en dehors de l'action. Il apparaît comme un témoin passif de la scène ; n'a-t-il pas dit à Pasquin : « Je suis dans la confusion ; [...] Pasquin, explique tout cela à madame la Comtesse²⁰⁸⁸ ». Le visage incliné a des traits assez féminins ; les yeux au sol, il fait littéralement profil bas. Une petite moue lui donne presque un air angélique et innocent. Au contraire, le valet a une attitude dynamique, il s'est animé dans la conversation. Bras et jambes sont encore en mouvements. La comtesse enrage, visage fermé, un point serré et l'autre empoignant un éventail dont elle menace Valère. C'est, à notre goût, la scène la plus enlevée de la pièce et le dessin en restitue correctement l'ambiance.

Deux dessins assez semblables correspondent à cette pièce. Ils montrent le même groupe de personnages, mais installé dans des décors différents. Lafitte avait d'abord placé le groupe dans une pièce fermée, tandis que le parti adopté finalement est celui d'un espace plus ouvert permettant d'insérer des éléments extérieurs à la scène elle-même, mais inclus dans la pièce, comme l'orchestre. L'une des deux esquisses est très proche du dessin définitif ; on a

²⁰⁸⁷ *Ibid.*, Scène XIV. La réplique constitue la lettre de la gravure.

²⁰⁸⁸ *Id.*

juste rajouté les chiens, « accessoires » indispensables des chasseurs. La gravure a été réalisée par Villerey²⁰⁸⁹.

1.2.6 - *Le Dissipateur ou L'honnête friponne*²⁰⁹⁰

« *Le Dissipateur* est une comédie du second et même du troisième ordre. On la regarderait comme un chef d'œuvre, si elle paraissait de nos jours²⁰⁹¹ ». Ce qui explique sans doute qu'il conserve « un rang honorable sur la scène », nous dit le vicomte de Senonnes²⁰⁹². Les critiques mettent en avant les causes de cette bonne fortune : comme dans la plupart des pièces de Destouches, il y a de la morale et du pathétique, « mérite bâtard [...] préféré au vrai comique²⁰⁹³ » et le dénouement romanesque plait tout particulièrement. La carrière du *Dissipateur* avait pourtant mal commencé ; les Comédiens Français avaient refusé de le jouer à ce qu'il semble²⁰⁹⁴. Il préféra donc publier sa pièce, procédé qu'il utilisera beaucoup lorsque les succès sur scène se feront plus rares. Il rédigea une préface qui explique notamment la genèse de l'œuvre. Il n'aurait « travaillé sur aucun modèle » ; mais, dans l'analyse qu'il fait de l'œuvre, Petitot signale qu'il a probablement repris l'idée de *Timon d'Athènes*, « production informe et barbare » de Shakespeare, qu'il aurait pu voir représentée à Londres²⁰⁹⁵. Les critiques remarquent encore des emprunts au *Retour imprévu* de Regnard et même à *l'Avare* de Molière.

Le caractère dont s'empare Destouches est en proie à la prodigalité. Cléon dépense sans compter et son valet Pasquin l'explique dès la première scène : « Cet argent-là lui pèse ; il veut s'en dessaisir » ; « C'est ou pour son plaisir, ou par vanité pure, /Qu'il prodigue son bien sans raison ni mesure²⁰⁹⁶ ». Il a presque tout englouti sa fortune quand commence la pièce, principalement en régaland une troupe conséquente d'amis. Pour bien mettre en valeur le caractère du dissipateur et créer un contraste, source d'effets comiques, Destouches a placé

²⁰⁸⁹ Cf. Annexe 10 : Lexique des graveurs.

²⁰⁹⁰ Créée en province en 1737, et à Paris, seulement le 23 mars 1753. 6 représentations.

²⁰⁹¹ *Journal des Débats et des Décrets*, 16 novembre 1802. L'article n'est pas signé.

²⁰⁹² Nous avons trouvé des représentations en continu de 1801 à 1811. Mais ont-elles été un succès à chaque fois ? Le *Journal de l'Empire* donne parfois des indications contraires : « La salle était aussi vide que si l'on eut donné une pièce de Regnard ». 25 mai 1809.

²⁰⁹³ *Journal des débats et des Décrets*, 27 octobre 1801. L'article n'est pas signé.

²⁰⁹⁴ Cf. la préface, dans laquelle il indique ne pas vouloir s'expliquer sur les raisons qui l'ont poussé à renoncer au théâtre : « Il faudrait démasquer des ingrats ». « Des chercheurs d'anecdotes » ont trouvé, pensent-ils, les clés du mystère : certains comédiens auraient intrigué pour que la pièce ne fût pas reçue. *Journal de l'Empire*, 28 mai 1813. L'article est de Geoffroy.

²⁰⁹⁵ Claude-Bernard PETITOT, *Répertoire du théâtre français ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou*, Paris, Foucault, 1817-1818, tome 11 [Comédies. Tome 4], Examen du *Dissipateur*, p. 443. La première édition a été publiée en 1803-1804.

²⁰⁹⁶ *Œuvres dramatiques..., op. cit.*, vol. 3, *Le Dissipateur*, Acte I, Scène I.

un vieil oncle très avare, caractère aussi funeste, pour qui « [...] le plaisir d'amasser /Surpasse infiniment celui de dépenser²⁰⁹⁷ ». Le personnage qui mène l'intrigue est certainement Julie, l'amante de Cléon. On apprend qu'elle a déjà récupéré beaucoup de biens que Cléon avait imprudemment vendus. Tout au long de la pièce, on la voit œuvrer pour récupérer le reste de sa fortune : « [...] Nous voilà donc d'accord/pour le bien pressurer », demande la suivante ; « C'est à quoi je m'occupe²⁰⁹⁸ », répond Julie. Elle donne le coup de grâce en gagnant au jeu tout ce qui lui restait. Il s'aperçoit vite que ses amis disparaissent en même temps que sa fortune et il se retrouve seul et sans le sou. Il ne lui reste qu'une solution, le suicide. Julie arrive à temps pour l'en dissuader et révèle enfin son secret : « J'ai tâché de vous perdre, afin de vous sauver, /Et vous ai tout ravi pour vous le conserver²⁰⁹⁹ ». Ainsi s'explique la deuxième partie du titre, *L'heureuse friponne*. Comme *Le Glorieux*, *Le Dissipateur* se conclut par la disparition aussi soudaine qu'inattendue du méchant défaut et la certitude d'une vie sage et heureuse.

L'illustration montre cette scène finale. Cléon est affalé dans le fauteuil où il s'est laissé tomber après le départ de tous ses « amis ». Le décor néo-classique, pilastres et chapiteaux ioniques encastrés, corniches ouvragées, est celui d'une riche demeure et on peut imaginer que les peintures murales d'inspiration pompéienne sont proches de celles que Lafitte a exécutées pour quelque grand bourgeois ou dignitaire. Les deux amours qui ornent le dessus de la niche à gauche en évoquent bien d'autres. La niche abrite un buste ou une statue peut être antique. Un paravent est opportunément placé, pour servir de fond neutre et mettre en valeur les personnages. Il rappelle les tentures placées entre les colonnes des palais romains dans les tableaux néo-classiques. Il semble que Lafitte ait été plus inspiré par des réminiscences antiques dans ce dessin que dans les autres. On peut encore citer les pattes à tête de lion de la table que l'on aperçoit sous le fauteuil. Au début de la scène, l'événement qui s'annonce est des plus tragiques, un suicide. La lampe bouillotte montre la table de jeu et il reste une carte, témoin de la malchance qui a scellé le sort de Cléon. Il tient son épée contre son flanc et il est prêt « à se percer²¹⁰⁰ ». La didascalie indique qu'« il veut se frapper », mais le dispositif mis en scène par Lafitte n'est pas très réaliste. On voit mal comment il aurait pu le faire en tenant ainsi son épée. Il risquait tout au plus de se couper les doigts ! De toute

²⁰⁹⁷ *Ibid.*, Acte III, Scène III.

²⁰⁹⁸ *Ibid.*, Acte II, Scène III.

²⁰⁹⁹ *Ibid.*, Acte V, Scène dernière.

²¹⁰⁰ Cléon avait déjà envisagé cette extrémité devant Julie dans l'acte II, scène II.

façon Julie apparaît à point nommé : « O ciel ! C'est vous Julie ?²¹⁰¹ ». Son attitude, la position de son corps comme l'expression de son visage expriment le désespoir et l'abattement autant que la surprise. En contraste absolu, Julie, droite et sûre d'elle, s'avance vers lui. On ne dirait pas qu'elle vient d'empêcher un geste funeste. Quel calme ! Elle sourit légèrement. « Voilà ce que j'ai fait pour vous » dit la gestuelle, bras tendus, mains croisées, paumes tournées vers le bas. Elle a accompli la tâche qu'elle s'était fixée : « Vous êtes maître encor de ce que je possède : /mon cœur, mon tendre cœur vous l'offre avec transport²¹⁰² ». Sa vêtue est particulière ; ce long voile qui l'enveloppe et lui recouvre la tête, ceinte d'un diadème fleuri, la fait ressembler à une vestale. Est-ce un hasard si la pièce est circulaire, comme l'était le temple de Vesta à Rome ? Suspectée d'indignité et de perfidie tout au long de la pièce, Julie trouve ici sa juste récompense en paraissant avec l'apparence d'une prêtresse, symbole de pureté et gardienne du foyer. La dernière réplique de Cléon en témoigne : « [...] une femme prudente est la source des biens ».

Une seule esquisse concerne cette pièce, et elle est en tous points identiques au dessin définitif, qui a été gravé par les soins de Delvaux.

Jusqu'ici, il n'y avait que deux pièces illustrées par tome. Le quatrième a la particularité de contenir quatre pièces, toutes illustrées : *la Fausse Agnès*, *le Tambour nocturne*, *la Force du naturel* et *l'Homme singulier*. Les deux premières ne furent jouées qu'après la mort de Destouches et eurent beaucoup de succès ; elles sont toujours au répertoire en 1811, surtout *la Fausse Agnès*, « qui est peut-être de toutes les comédies du même auteur, celle que l'on représente aujourd'hui le plus souvent²¹⁰³ ». *La Force du naturel* faillit tomber au premier soir, mais réussit quand même à se maintenir pour douze représentations. Depuis, elle a sombré dans l'oubli. *L'Homme singulier* n'a pas été monté du vivant de Destouches, qui en explique les raisons dans la préface de l'édition.

1.2.7 - *La Fausse Agnès ou le poète campagnard*

« Des ridicules parfaitement saisis, des scènes pleines de sel et de gaieté, font pardonner dans cet ouvrage des invraisemblances trop fortes, et des traits un peu trop voisins de la caricature²¹⁰⁴ ». Le titre renvoie à *L'Ecole des femmes*, dont Agnès est l'héroïne

²¹⁰¹ *Ibid.*, Acte V, Scène dernière. C'est la lettre de la gravure.

²¹⁰² *Id.*

²¹⁰³ *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol. 1, Notice sur la vie et les ouvrages de Destouches, p. XXXJ. Il y a des représentations sans discontinuer de 1801 à 1814, au Théâtre français mais aussi dans d'autres salles. Elle fut représentée à Paris pour la première fois le 12 mars 1759.

²¹⁰⁴ *Id.*

ingénue ; mais on peut trouver d'autres références à Molière, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, par exemple, ou dans Regnard²¹⁰⁵. La pièce est fondée sur le mensonge et le travestissement, générateurs de situations comiques, car le public est bien sûr témoin et complice des subterfuges. Mais ce mensonge n'est pas un défaut moral comme Destouches a l'habitude d'en dénoncer, seulement une pure feinte pour parvenir à ses fins.

Angélique, « la fausse Agnès », est fille d'un baron du Poitou, Monsieur de Vieuxbois. Ses parents veulent la marier avec un bel esprit, poète de campagne, Monsieur des Mazures ; mais elle a un amant, Léandre, rencontré à Paris, et n'entend pas obtempérer à l'ordre de ses parents, ou plutôt de sa mère, qui est la véritable autorité de la famille. Tandis que Léandre déguisé en jardinier met tout en œuvre pour séduire et amadouer la baronne de Vieuxbois, Angélique joue la fille stupide auprès de son prétendant pour le décourager. « Je vais faire l'Agnès²¹⁰⁶ », dit-elle. Celui-ci se plaint à ses parents et la baronne demande au président de l'Élection, arrivé avec Monsieur des Mazures, de juger par lui-même. Devant ce tribunal, Angélique joue une fois de plus un double jeu : elle montre d'abord ses réels talents et son éducation accomplie, avant de feindre de perdre la tête à l'idée du mariage. Il s'ensuit une scène échevelée, qui frise la farce, avec le prétendant affolé et la baronne prête à tout pour faire retrouver l'esprit à sa fille. Léandre provoque des Mazures en duel ; pris de peur, celui-ci disparaît. Le baron, peu disposé à se battre, impose alors à sa femme le mariage d'Angélique et de Léandre. On se doute de la réaction de la baronne, quand elle s'aperçoit que Léandre n'est autre que Nicolas, le jardinier tant apprécié.

Le sujet de l'illustration se trouve dans la scène III de l'acte II. Monsieur des Mazures rencontre Angélique pour la première fois et lui fait passer un véritable test de culture générale : « Je vais étaler les richesses de mon esprit, prodiguez-moi les trésors du vôtre²¹⁰⁷ ». Debout devant lui, telle une élève devant son maître, elle joue avec son éventail. Avec un air plein d'humilité et de naïveté, les yeux baissés au sol, elle s'applique à paraître la plus inculte possible. Mais on devine sur son visage une esquisse de sourire de satisfaction. On se dit même qu'elle doit rire intérieurement du bon tour qu'elle est en train de jouer. Les réponses n'étant pas à la hauteur des espérances du prétendant, il finit par découvrir avec stupéfaction la sottise de sa promesse : « Il n'y a plus moyen d'en douter, c'est une idiote²¹⁰⁸ ». Tassé dans

²¹⁰⁵ Le pédant des Mazures, toujours prêt à faire étalage de son savoir, rappelle par bien des points Monsieur Jourdain. Et dans les *Folies amoureuses* de Regnard, l'héroïne feint d'être folle pour parvenir à ses fins.

²¹⁰⁶ *Œuvres dramatiques ...*, op. cit., vol. 4, *la Fausse Agnès*, Acte I, Scène V.

²¹⁰⁷ *Id.*

²¹⁰⁸ *Ibid.*, Acte II, Scène III. Cette réplique est la lettre de la gravure.

son fauteuil, il se recule le plus loin qu'il peut pour fuir cette union indigne d'un homme de sa qualité. Il écrase au passage le bouquet de fleurs qu'il tient sous le bras et qu'il avait sans doute prévu d'offrir à Angélique. Le geste de la main est éloquent : il la repousse et ne veut plus en entendre parler, ni même la voir. La mine défaite, il détourne le regard et l'on peut lire dans ses yeux de la déception, du désespoir et même de la douleur, qui se transformeront en colère, quand il s'apercevra de la tromperie : « On voulait m'attraper ; [...] si vous avez besoin d'un mari, allez-vous pourvoir ailleurs. Ne comptez plus sur moi²¹⁰⁹ ». La ruse d'Angélique a donc bien pris. D'autres suivront, avec autant de succès, jusqu'à l'heureuse conclusion finale.

Nous n'avons qu'une esquisse, identique au dessin définitif gravé par Delvaux. Choisir d'illustrer cette scène était un parti pris logique, car elle marque le démarrage de la cascade d'artifices d'Angélique, sources des nombreuses facéties, qui donnent à la pièce un caractère de farce. Ce personnage et ses caractéristiques expliquent, d'après Petitot, la raison de la présence durable de la pièce au répertoire : « Le rôle d'Angélique est très propre à faire valoir celle qui en est chargée²¹¹⁰ ».

1.2.8 - *Le Tambour nocturne ou Le Mari Devin*

On ne peut en dire autant du *Tambour nocturne* ; bien que restée au répertoire, la pièce fut délaissée par les Comédiens Français et passa au théâtre Louvois, « par la seule raison qu'elle n'offrait point de rôles aux acteurs en réputation²¹¹¹ ». Destouches ne l'avait pas fait représenter de son vivant, sans qu'on en connaisse la cause²¹¹². Peut-être lui trouvait-il un caractère encore « trop anglais ». En effet, et cette fois-ci il ne s'en cache pas, il s'est inspiré directement d'une pièce d'Eddison²¹¹³, à laquelle il a fait « beaucoup de changemens pour le mettre en état de se soutenir sur notre théâtre et de n'y paraître point trop étranger²¹¹⁴ ». Pièce de second ordre selon Senonnes, « où l'on cherche un amusement plus franc que délicat », elle plait toujours au public qui rit de bon cœur à chaque fois qu'on la donne²¹¹⁵.

²¹⁰⁹ *Id.*

²¹¹⁰ Claude-Bernard PETITOT, *Répertoire du théâtre français...*, *op. cit.*, tome 23 [Comédies tome 16], Examen de *La Fausse Agnès*, p. 369.

²¹¹¹ *Journal de l'Empire*, 18 juin 1812. Première représentation de la reprise du *Tambour nocturne* au Théâtre français. Elle fit un succès : « Il y avait beaucoup de monde, quoiqu'une pièce nouvelle fit une diversion puissante du côté de l'Odéon. On a ri, on s'est amusé ».

²¹¹² Elle fut représentée à Paris pour la première fois le 17 octobre 1762 huit ans après la mort de son auteur.

²¹¹³ Joseph Addison (1672-1719), *The Drummer*, 1715.

²¹¹⁴ *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol. 4, *Le Tambour nocturne*, Préface, p. 159.

²¹¹⁵ *Ibid.*, vol. 1, Notice sur la vie et les ouvrages de Destouches, p. XXX.

La scène se tient dans un vieux château, cadre idéal pour une histoire où il est question de revenants. Les domestiques exposent la situation dans la scène I ; ils sont occupés à boire à la santé de l'esprit qui bat le tambour depuis quinze jours et « qui [se] plaît à [les] faire mourir de peur²¹¹⁶ ». Leur maîtresse, la baronne de l'Arc est convaincue qu'il s'agit du revenant de son époux tenu pour mort à la guerre depuis dix-huit mois, mais dont on n'a pas retrouvé le corps. Le public est mis dans la confidence dès la scène II : « l'esprit » n'est autre qu'un amant éconduit par la baronne, Léandre, à qui elle interdit de reparaître devant elle. Un autre amant s'étant présenté, « un petit fat de marquis », il essaie de l'effrayer et de le pousser à s'enfuir avec la complicité de la gouvernante, madame Catau. Mais le marquis est un incrédule : « Tout ce que l'on vient de me conter n'est que l'effet d'une imagination blessée²¹¹⁷ ». Le baron de l'Arc réapparaît sous les traits d'un devin à longue barbe et se présente à son intendant, Monsieur Pincé. Il désire d'abord « pénétrer les sentiments de [sa] femme à [son] égard », car il a « appris qu'il s'était présenté beaucoup de gens pour l'épouser en secondes noces²¹¹⁸ ». Il a eu connaissance du « tambour » et devine qu'« il y a là-dessous quelque intrigue amoureuse²¹¹⁹ », en apprenant que la gouvernante est mêlée à l'affaire. Il engage l'intendant, qui avait eu des vues sur elle autrefois, à renouveler ses avances et à la « confesser ». Il réussit à s'introduire auprès de la baronne à laquelle il promet de faire fuir le tambour le soir même. L'intendant, quant à lui, s'attire les bonnes grâces de la gouvernante et on comprend à la fin de l'acte III, qu'elle va lui révéler le mystère du tambour. Réunis en prévision de la séance promise par le devin, la baronne et le marquis se retrouvent face à Léandre qui sort de sa cachette et fait fuir le marquis, littéralement mort de peur. Il pense pouvoir effrayer de même le devin, mais l'affaire ne tourne pas à son avantage quand le baron se dévoile. A la fin, le baron retrouve sa baronne, rassuré sur la parfaite fidélité de sa femme, même par-delà la mort, et on célèbre « ce jour comme un second mariage²¹²⁰ ».

Pour illustrer la pièce, Lafitte n'a pas choisi de représenter un épisode où apparaissent le baron, la baronne ou les deux amants, mais celui où l'intendant, pour répondre à la demande de son maître, renoue le contact avec la gouvernante et lui fait miroiter le mariage. Elle se laisse d'autant plus éblouir par cette perspective qu'elle-même songe « à réchauffer sa passion et à [s'] assurer de lui²¹²¹ ». Il faut dire que cette « passion » est vieille de seize ans !

²¹¹⁶ *Ibid.*, vol. 4, *Le Tambour nocturne*, Acte I, Scène I.

²¹¹⁷ *Ibid.*, Acte I, Scène VI.

²¹¹⁸ *Ibid.*, Acte II, Scène VII.

²¹¹⁹ *Id.*

²¹²⁰ *Ibid.*, Acte V, Scène VIII.

²¹²¹ *Ibid.*, Acte III, Scène I.

« Il y a trop longtemps que je suis fille, et il me faut un mari pour m'ôter ce titre ennuyeux²¹²² ». On voit effectivement qu'ils ne sont plus dans leur première jeunesse, ils donnent même l'impression d'être déjà un vieux couple. Monsieur Pincé a apporté des arguments, « un biscuit » et surtout « une petite bouteille de vin de Saint-Laurent », auquel Madame Catau n'est pas insensible. Le dessinateur a représenté une deuxième bouteille dans un panier que l'on suppose apporté par l'intendant. Il a plus convaincant encore, « une bagatelle », un dé d'argent : « Avec votre permission, que je la mette moi-même à votre doigt²¹²³ ». Un peu de flatterie, « le joli petit mignon de doigt », quelques caresses, « Il faut que je prenne la liberté de le baiser » et la gouvernante est conquise. D'autant plus que le rusé Pincé fait miroiter la bague nuptiale qui pourrait orner le doigt d'à côté. Elle est « dans un désordre, dans une confusion » qui ne se remarque pas vraiment sur le dessin. A vrai dire, il n'y a pas beaucoup d'expression sur ces visages ; seul Monsieur Pincé semble satisfait, ses lèvres esquissant un sourire. Leurs traits plutôt grossiers veulent-ils traduire leur condition inférieure ? À part le bras et la main tendus de la gouvernante dans un mouvement assez gracieux, tout le reste est quelconque et passablement ordinaire. Ce sont deux bourgeois attablés sans grande originalité.

Lafitte n'a pas mis dans ce dessin la vigueur et la précision habituelle. Scène de séduction, de minauderies, de manières, dont le dialogue rend compte, mais qui ne sont pas traduits graphiquement. A-t-il voulu par-là marquer le fait que ce mariage est plus une transaction raisonnable et raisonnée entre deux partenaires motivés par des intérêts économiques et stratégiques, qu'un coup de foudre amoureux ? Le dessin a-t-il été victime d'un graveur maladroit ? Nous ne savons pas qui il est, car nous n'avons retrouvé aucun exemplaire signé par le dessinateur et le graveur. Quoi qu'il en soit, l'illustration n'a pas la délicatesse et l'élégance de toutes les autres. L'unique esquisse, croquée à grands traits, correspond au dessin définitif ; à cause de la mauvaise qualité de la reproduction, elle ne permet pas de dire si Lafitte avait mis plus de finesse dans ses visages. Toutefois, nous retrouverons sur d'autres illustrations cette "rudesse" des traits et cette massivité des formes ; elles semblent marquer l'origine des modèles. La médiocrité sociale, même relative, s'accompagne d'une rusticité du crayon²¹²⁴.

1.2.9 - La Force du naturel

²¹²² *Id.*

²¹²³ *Ibid.*, Acte III, Scène X. Cette réplique est la lettre de la gravure.

²¹²⁴ On retrouve cette caractéristique dans l'illustration des *Contes* de Madame Guizot.

« Le mercredi des cendres 11 février [1750], je fus à la première représentation de *la Force du naturel*, [...] de M. Destouches. Cette pièce est une des plus mauvaises que cet auteur ait faites [...]. Elle me fit l'impression de l'ennui le plus complet que j'ai jamais ressenti²¹²⁵ ». Ce jugement de l'homme de lettres et dramaturge Charles Collé explique pourquoi la première représentation fut tumultueuse. C'est la qualité de l'actrice qui interprétait une des héroïnes qui aurait permis à la pièce de se maintenir, et aussi le public auquel la préface de Destouches rend hommage, pour l'avoir soutenu « au milieu de l'orage » malgré les « opiniâtres et [...] indécentes manœuvres²¹²⁶ ». On voit sans doute les raisons des attaques contre la pièce, en continuant à lire la critique de Charles Collé qui s'en prend au sujet « faux » et « contre nature » et qui « tend à prouver que les gens de condition sont d'une nature supérieure aux roturiers et que de quelques façons qu'on élève une paysanne, elle sentira toujours la bassesse de sa naissance et en conservera les sentimens [*sic*] ; tandis qu'une fille de qualité, élevée à la campagne et par des paysans gardera ceux qu'une origine illustre lui aura imprimées²¹²⁷ ». Ainsi s'explique l'exergue choisi par Destouches « Chassez le naturel, il revient au galop²¹²⁸ ». Il va sans dire que cette idée n'était pas de celles susceptibles de faire remettre la pièce au goût du jour dans les dernières décennies du siècle. Elle sombra donc dans l'oubli et disparut du répertoire.

La pièce est fondée sur l'artifice : celles que l'on voit, ne sont pas celles que l'on croit. Julie, fille du marquis, a une conduite curieuse pour une personne de sa condition : « Et je ne comprends pas, qu'étant d'un si beau sang/Elle ait l'humeur si rude, et si peu revenante²¹²⁹ », dit d'elle sa suivante Louison dès la scène d'exposition. Ses parents veulent la marier à un comte, un de leur parent, qu'elle repousse énergiquement. Louison la soupçonne même de s'être éprise de l'intendant de son père, Guérault. On apprend vite qu'ils viennent de se marier : « Par tout le monde ici je me vois maltraitée, /Et vous êtes le seul qui m'avez respectée. /Aussi m'avez-vous plu. Vous voilà mon époux²¹³⁰ ». Mais voici qu'entre en scène Babet, fille d'une fermière, Mathurine, qui immédiatement frappe le marquis par son air « aimable » et « décent » et sa révérence « modeste ». Sa mère veut lui faire épouser Guérault,

²¹²⁵ Charles COLLÉ, *Journal historique, ou Mémoires critiques et littéraires sur les s les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1751(-1752) inclusivement*, Paris, Impr. Bibliographique, 1805-1807, volume I, p. 160. Il y eut treize représentations.

²¹²⁶ *Œuvres dramatiques...*, op. cit., vol. 4, *La Force du naturel*, Préface, p. 441.

²¹²⁷ Charles COLLÉ, op. cit.

²¹²⁸ C'est la traduction d'un vers d'Horace, « *Naturam expelles furca, tamen usque reccuret* ». Livre I, épître X, v. 24.

²¹²⁹ *Œuvres dramatiques...*, op. cit., vol. 4, *La Force du naturel*, Acte I, Scène I.

²¹³⁰ *Ibid.*, Acte I, Scène IV.

qui n'est pas du tout à son goût, et le marquis conquis par les manières et le désespoir de Babet la prend sous sa protection, regrettant que le sort n'ait pas placé dans sa fille « un si bon naturel » : « L'une m'offre en tout point une fille accomplie/Et je ne vois qu'humeur, dureté dans Julie²¹³¹ ». Le comte survient, pour voir cette jeune fille dont le marquis lui a dit tant de bien et il est bien sûr, conquis d'emblée. Mais il la connaît déjà, elle était élevée dans le même couvent que sa propre sœur et il avait admiré sa grâce. Grâce à quelques coups de théâtre, on apprend que Julie est en fait la fille de Mathurine, que cette dernière l'a échangée avec la fille du marquis. « Il faut être Babet quand on n'est pas Julie²¹³² » dit Mathurine. Cela convient fort bien à Julie, qui s'emploie alors à ce que tout se remette en place et que chacun et chacune épouse selon son cœur. Par chance les préférences des uns et des autres s'accordent avec « le naturel ».

Pour illustrer la pièce, le dessinateur a choisi une scène où apparaissent la marquise, sa suivante Lisette et Babet²¹³³, concrétisant le rôle prépondérant que jouent les personnages féminins dans la pièce. Elle se déroule dans la chambre de la marquise, séparée de l'antichambre par une sorte d'entablement surélevé, supportant d'élégantes colonnes ioniques — on en voit qu'une, mais elle a sûrement sa réplique de l'autre côté de l'entrée de la chambre — ; l'entrée dans la chambre est conçue comme un péristyle de temple antique. Le marquis s'est sans doute fait construire son château dans le style néoclassique. On a placé un magnifique bouquet dans un vase précieux dans l'espace entre le mur et la colonne. Le mobilier est raffiné et luxueux ; dans l'antichambre, il y a des tableaux, un canapé à coussins de soie probablement, et le peu que l'on voit de la partie supérieure du mur donne à penser qu'un décor particulièrement riche y a été appliqué ; dans la chambre, un lit à la dernière mode égyptienne avec tête sculptée, un baldaquin à plume d'autruche du meilleur goût, la table antiquisante elle-aussi, vraisemblablement en acajou, avec son pied central en forme de colonne, le grand tapis, tout montre évidemment la qualité de sa propriétaire. Ses vêtements sont à la mode dernier cri. La scène représentée est la troisième de l'acte III et l'attitude de Lisette et de la marquise se comprend par rapport aux scènes I et III, scènes où elles dialoguent toutes deux. Babet vient de faire son apparition et le marquis l'a prise spontanément sous sa protection. Cela dérange Lisette car elle craint pour sa maîtresse. Elle a classé Babet dans la catégorie des intrigantes, qui ne peut manquer de séduire le marquis. Le dialogue entre elles dévoilent bien vite que le marquis a « le cœur voltigeant » : « On dit

²¹³¹ *Ibid.*, Acte II, Scène IV.

²¹³² *Ibid.*, Acte IV, Scène XII.

²¹³³ Cf. Annexe 6, figure 25.

qu'elle est gentille. /Et monsieur le Marquis est un franc libertin, /Qui lance encor souvent un regard bien mutin ». « Il est sage à présent » répond la marquise²¹³⁴. La tension monte tout au long de l'échange, une certaine agressivité aussi, du côté de Lisette qui ne parvient pas à convaincre de l'imminence du danger sa maîtresse, qui garde un grand calme. Le marquis vient lui-même recommander à sa femme de prendre soin de Babet et cela achève d'exaspérer Lisette. Aussi dans la scène III, prévoit-elle d'abord de faire déguerpir la jeune impudente, puis elle se déchaîne contre les hommes : « C'est que le plus homme est un monstre à mes yeux » ; et encore « Tous ces galants polis sont d'aimables fripons, /Qui deviennent tyrans dès que nous épousons²¹³⁵ ». Mais la marquise ne se laisse toujours pas convaincre ; elle rit même franchement des propos excessifs de sa suivante. Voici pourquoi Lisette a cet air redoutable sur le dessin. Serait-ce trop dire que ses yeux lancent des éclairs ? On aurait pu choisir comme légende cette réplique de l'acte I : « Mais, si je suis maligne, /C'est que j'ai l'œil perçant, et qu'un rien lui désigne/ce qu'on veut lui cacher avec le plus grand soin²¹³⁶ ». Son agressivité est tout entière tournée contre Babet, dès l'entrée de celle-ci chez la marquise : « Venez, avancez, perronelle ». La didascalie indique qu'elle la tire par le bras : « Madame, regardez la petite friponne²¹³⁷ » ; c'est ce moment précis que Lafitte a représenté. Lisette, au plus fort de sa colère, a un regard presque diabolique. Ce qu'elle dit d'elle-même dans les scènes précédentes montre qu'elle n'est pas la bonté faite femme. On pourrait même la classer dans la catégorie des méchantes : « Car il n'est point pour moi de passe-temps plus doux/ Que de pouvoir souvent rire aux dépens des fous²¹³⁸ ». On s'en aperçoit ici. Ce n'est que progressivement conquise par la simplicité et la naïveté de Babet qu'elle se rangera à l'avis commun et la prendra sous son aile. Mais ce n'est pas sans l'avoir encore traitée de « petite sorcière ». En contraste total, la posture à l'aise de la marquise s'explique par ce calme et cette tranquillité dont elle fait preuve depuis le début de l'acte. Le moment joyeux, qu'elle vient de connaître grâce à sa suivante, a contribué à l'impression de détente qui émane de sa personne. La douceur de son visage, son air serein, laissent augurer qu'elle va faire preuve d'autant de bienveillance que son mari à l'égard de Babet. Quant à cette dernière, elle est la simplicité, la naïveté même. Surprise par Lafitte alors qu'elle fait une gracieuse révérence, elle baisse humblement les yeux, mais cela ajoute de la douceur « à son joli minois » ; et on ne peut nier un peu de préciosité, voire de maniérisme dans le rendu corporel de la jeune fille,

²¹³⁴ *Ibid.*, Acte III, Scène I.

²¹³⁵ *Ibid.*, Acte III, Scène III.

²¹³⁶ *Ibid.*, Acte III, Scène I.

²¹³⁷ *Ibid.*, Acte III, Scène V. C'est la lettre de la gravure.

²¹³⁸ *Ibid.*, Acte III, Scène I.

qui annoncent que Babet n'est pas la paysanne que l'on croit. Elle est timide en apparence, mais pourtant elle vient juste de se rebiffer quand Lisette l'a tirée par le bras : « Eh ! De grâce, avec moi prenez un autre ton. /Vous m'effrayez²¹³⁹ ». « Son air, ses sentimens, ses tons » auront raison même des résistances de Lisette.

Ce dessin est celui qui porte le plus la marque de Lafitte, à cause d'une ressemblance directe entre Lisette et deux autres personnages féminins. La première apparaît sur une gravure représentant Euterpe contenue dans un almanach de 1807²¹⁴⁰ ; on voit la seconde sur un dessin attribué à Lafitte, montrant deux femmes nues, et passé en vente public. Si nous avons un doute sur la paternité, au vu de l'illustration de *La Force du naturel*, il serait levé. Car ce visage et surtout ces yeux, à la forme si particulière en amande, ce regard perçant « par-dessous », assez terrible presque démoniaque, nous les retrouvons dans l'une des deux femmes de ce dessin. L'esquisse correspond exactement au dessin définitif, gravé par Ribault.

1.2.10 - *L'Homme singulier*

Dans l'avertissement, Destouches nous dit que la pièce avait été lue devant les comédiens qui l'avaient applaudie. Les rôles étaient distribués quand un « obstacle » imprévu, qu'il ne précise pas, puis la longue maladie d'une actrice l'obligèrent à abandonner les répétitions. Il a pris le parti de faire paraître la pièce dans le recueil de ses ouvrages en cours de préparation (1745). Elle fut jouée à Paris dix ans après sa mort, le 29 octobre 1764. Accueillie assez froidement, elle s'arrêta au bout de six représentations. Elle est presque oubliée en 1811 ; nous n'avons trouvé que quelques programmations en novembre-décembre 1802 au théâtre français de la République.

Destouches y annonce un « caractère assez neuf au théâtre et très fertile en instructions²¹⁴¹ », qu'il définit en opposition au *Misanthrope*. Celui-ci n'est pas « l'ami du genre humain » ; celui-là a « un tic » qui le fait haïr les modes et les mœurs du temps, mais les hommes « sont toujours [ses] frères ». Son seul défaut est la singularité « qui rend ses pensées, ses actions, ses projets ridicules ». En le peignant, le dramaturge entend le dénoncer comme « un vice de l'esprit » et « que le meilleur parti que puisse prendre un homme sage, c'est de ne point heurter de front les mœurs et les modes de son temps et de se borner à gémir

²¹³⁹ *Ibid.*, Acte III, Scène V.

²¹⁴⁰ *Apollon et les Muses, calendrier pour l'année 1807, dédié et présenté à Sa Majesté l'Impératrice et Reine Joséphine*, Paris, Chaise jeune, 1807.

²¹⁴¹ *Œuvres dramatiques...*, *op. cit.*, vol. 4, *L'Homme singulier*, Avertissement. Les citations suivantes sont extraites du même texte, p. 298-299.

de la corruption et des ridicules, sans renoncer au commerce de ses contemporains ; et que tout ce qui est outré, même la vertu et la raison paraissent plutôt un travers qu'un sujet d'admiration ». Les critiques du début du XIX^e siècle n'ont pas été sensibles au sujet ; on juge la pièce pleine de « bavardage, de vieilles sentences », sans action ni jugement, et « beaucoup de bas-comique²¹⁴² » ; La Harpe n'y voit que des « lieux communs de morale²¹⁴³ » ; pour Senonnes, « un style pur, de jolis détails » ne compensent pas « le vice du plan, le caractère faux et forcé du personnage principal et les défauts de convenance²¹⁴⁴ ». En effet, le comte de Sanspair, espèce de philosophe « singulier » dont les actions sont conformes aux discours selon Destouches, montre dès la scène d'exposition les contradictions dont il est capable et qu'il manifeste fréquemment tout au long de la pièce.

Il y a une parenté entre *Le Philosophe marié* et *L'Homme singulier* et elle se remarque dès le début à un niveau très simple, mais révélateur, dans l'habillement. Une didascalie indique qu'il est en robe de chambre, comme l'était Ariste, chacun recherchant l'intimité et la solitude, à l'abri des mouvements du monde et de la société. Mais bien loin de se livrer à l'étude tranquille de la philosophie, Sanspair manifeste de la colère et de l'impatience vis-à-vis de ses domestiques, qui ne sont pas encore levés. C'est qu'il a du « chagrin » : il a trouvé le portrait d'une jeune fille, et il en est tombé amoureux. Il en conçoit de la honte, car un tel sentiment ne sied pas à un homme comme lui, mais il a compris que sa raison ne pourrait lutter contre son cœur : « Oui, ce fatal portrait a causé ma ruine²¹⁴⁵ ». Son seul espoir, que l'original soit « une folle, une franche coquette », ce qui le dégouterait à coup sûr. Mais le père de la jeune fille vient réclamer le portrait, et apprend à Sanspair que la comtesse, jeune veuve, est sage et savante, et qu'il va la marier. Le voilà amoureux et jaloux, sa perte est consommée. Ce qu'il ignore, c'est que la jeune fille a perdu à dessein le portrait, car elle est amoureuse de lui, et qu'elle va l'amener, avec beaucoup de philosophie, à renoncer à sa singularité. « En un mot je prétens, si vous voulez me plaire, / Que tout rentre céans dans l'usage ordinaire. / Me le promettez-vous ?²¹⁴⁶ ». Et il lui en fait serment. Parallèlement, il y a une autre affaire amoureuse qui concerne la sœur de Sanspair. Ce dernier veut la marier à un baron du Poitou assez stupide, mais elle aime un comte, qui n'est autre que le frère de la

²¹⁴² *Journal des Débats et des Décrets*, 27 novembre 1802. Article de Geoffroy.

²¹⁴³ Jean-François de LA HARPE, *Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Firmin Didot frères, fils et cie, 1870, tome 2, p. 477.

²¹⁴⁴ *Œuvres dramatiques de N. Destouches, op. cit.*, vol. 1, Notice sur la vie et les ouvrages de Destouches, p. XXXJ.

²¹⁴⁵ *Ibid.*, vol. 4, *L'Homme singulier*, Acte I, Scène I.

²¹⁴⁶ *Ibid.*, Acte V, Scène IX.

comtesse. Il est lui-aussi destiné par son père à un mariage qui ne lui convient pas. Cet embrouillamini sentimental se résout bien sûr à la fin au plus grand profit de tous.

Le sujet de l'illustration a été pris dans la deuxième scène de l'acte I et montre le principal personnage, Sanspair, l'homme singulier, en contemplation devant le portrait. Son valet Gorju est debout derrière lui. Comme pour *le Philosophe marié*, la scène se passe dans une pièce qui évoque l'étude et la réflexion ; il y a une plume et du papier sur la table, une grande carte de géographie est accrochée au mur, des livres garnissent un rayonnage dans le fond ; d'autres cartes peut-être sont enroulées sur une chaise et un grand carton à dessin laisse supposer que l'homme singulier s'intéresse aussi aux arts. On voit surtout des sculptures, deux bustes et une statue en pied représentant à coup sûr des philosophes de l'antiquité. Lafitte place régulièrement sur ses dessins de tels objets, qui indiquent le niveau culturel et intellectuel des personnages²¹⁴⁷. Ils sont ici doublement symboliques ; d'abord ils indiquent la qualité des personnes représentées, en l'occurrence des individus qui se revendiquent de la philosophie — Ariste et Sanspair ; mais ils marquent aussi l'appartenance de Lafitte à son temps et les références à l'antiquité vont de soi. Il y a une différence toutefois avec d'autres illustrations, leur nom n'est pas inscrit sur les objets²¹⁴⁸. C'est étonnant de la part de Lafitte, qui est toujours si soucieux du détail. De telles indications contribuent à la compréhension du dessin. Le philosophe marié a mis Platon en bonne place sur son bureau. On y voit un petit air de ressemblance avec le buste de gauche de l'illustration qui nous occupe. Compte tenu de son importance dans la philosophie antique et la similitude de caractère entre Ariste et Sanspair, sa présence n'est pas étonnante. Qui est celui sur le piédestal à droite de la fenêtre ? Les représentations des philosophes grecs répondent à des caractéristiques immuables et fixées depuis l'Antiquité, car les artistes ont souvent pris modèle sur quelque statue célèbre que l'on a reproduite plus ou moins fidèlement au fil des siècles. Mais on ne connaît guère leur image que par les artistes romains, qui la plupart du temps ont seulement représenté leur buste, voire même seulement la tête. Celui-ci est barbu et a le crâne légèrement dégarni ; il pourrait bien s'agir de Socrate, car il est assez proche de la représentation qu'en a faite David dans son tableau, *La mort de Socrate*. La présence de ces deux penseurs se comprend, compte

²¹⁴⁷ Des auteurs latins ont souligné les habitudes de leurs contemporains de placer des bustes de philosophes dans leurs bibliothèques, en soulignant parfois ironiquement leur usage utilitaire sur les étagères. Cf Nicolas DAVIEAU, « Montrer le corps : prouver le philosophe. Le corps des philosophes dans la statuaire antique », *Cahiers « Mondes anciens »* [en ligne], 8|2016, note 6.

²¹⁴⁸ Déjà sur *Le Garnissaire*, le buste de Périclès est identifié par son nom. Sur l'illustration du tome 2 des *Anténors modernes*, il a représenté Epicure et son nom est inscrit à un endroit tout à fait improbable, sur le côté du buste. Il tenait certainement à ce que le personnage soit identifié, car le nom apporte un supplément de sens à la scène.

tenu des idées de Sanspair, fondées sur la raison et le rejet des superficialités du monde de son temps. Le troisième personnage, est représenté sous forme de statue, dans la plus pure tradition grecque : assis et enveloppé dans un *himation* porté sans tunique, dont un pan lui revient peut-être sur la tête. Une partie du visage est dans l'ombre, mais on voit sa barbe et on devine une expression sinon de sévérité au moins de sérieux. Quel est-il ? Son nom importe peu sans doute ; on voit un philosophe, un homme de pensée et c'est suffisant pour parfaire le caractère du personnage principal²¹⁴⁹.

L'inexactitude de la représentation de Sanspair est plus dérangeante que l'absence de noms sur les bustes. Car elle indique une méconnaissance du texte de la pièce. Nous avons déjà signalé la tenue particulière de Sanspair dans l'acte I, la robe de chambre, importante comme signifiant de la nature philosophique du personnage. Il apparaît sur le dessin avec le vêtement d'un homme de condition, tout comme son valet, et il serait difficile de les distinguer l'un de l'autre, s'il n'y avait pas le portrait qui le désigne à coup sûr. Le valet vêtu comme le maître ne doit pas nous surprendre, c'est une des singularités de Sanspair : « Cet homme simple, uni, veut que ses domestiques /Soient tous selon leur ordre en habits magnifiques/ [...] Vous en pouvez juger par l'habit que je porte ; /Il est fort au-dessus d'un homme de ma sorte²¹⁵⁰ ». Passe encore qu'on le représente en habit, encore faudrait-il que ce soit dans des atours qui le caractérisent. Les codes « antiques » auxquels il s'astreint sont exposés dans cette même tirade du valet : « Bien loin de se régler sur les modes du temps, /Celle dont il se pare a au moins cinquante ans. /Ses poches sont en long, ses perruques crêpées, /Les hommes d'aujourd'hui lui semblent des poupées²¹⁵¹ ». Ses inexactitudes nous semblent celles d'un dessinateur qui ignore les détails de la pièce, et jusqu'à présent, toutes les illustrations montraient une connaissance assez poussée des textes. Pourquoi cet écart ? L'oubli dans lequel était tombée la pièce les explique-t-il ? On a pu se contenter de lire les premières scènes et comme le portrait, personnage « inanimé » important et élément déclencheur prend place immédiatement, le sujet était finalement bien trouvé.

Il se dégage de cette gravure, réalisée par Nicolas Courbe²¹⁵², une froideur et une sécheresse que nous avons déjà remarquées pour l'illustration du *Tambour nocturne*. Les visages sont assez peu expressifs ; un air de contentement bien léger apparaît sur celui de

²¹⁴⁹ Cette statuette pourrait être une réminiscence d'un objet entrevu lors du séjour italien ou dans les collections ramenées au Muséum à la suite des conquêtes napoléoniennes.

²¹⁵⁰ *Œuvres dramatiques...*, op. cit., vol. 4, *L'Homme singulier*, Acte II, Scène III.

²¹⁵¹ *Id.*

²¹⁵² Cf. Annexe10, Lexique des graveurs.

Sanspair, sans doute assez désorienté devant les mouvements inhabituels qui commencent à agiter son esprit. Celui du valet est complètement figé, bien difficile de dire ce qu'il pense de la situation. Cela ne s'accorde pas avec les répliques servant de lettre à la gravure : « Gorju - Seriez-vous amoureux ? Sanspair - Hélas ! Oui, je le suis, et j'en suis bien honteux²¹⁵³ ». On pourrait s'attendre à voir au moins une expression d'étonnement dans le regard de Gorju. S'il n'y avait les manquements signalés précédemment, nous pourrions presque penser que ces effets sont volontaires. L'inexpressivité de Sanspair — et même celle du valet — traduirait l'interrogation devant une situation nouvelle surprenante et inattendue. Un dessin plus froid et au décor plus simple et austère — il n'y a pas de tapis sur le sol par exemple et aucun tableau à part un dessus de porte — s'accorderait avec la rigueur mentale que s'impose l'homme singulier. Mais cela supposerait une réflexion plus fine sur le personnage de Sanspair, qui n'a probablement pas eu lieu. La vente de 1990 ne contenait aucune esquisse illustrant cette pièce, ce qui ne nous permet pas de dire si ces légers défauts de rendu figuraient dès l'origine dans le dessin de Lafitte.

Les tomes V et VI contiennent des comédies que Destouches lui-même jugeait « peu dignes des honneurs de la scène, mais que l'on se croit obligé d'insérer dans un recueil de ses œuvres dramatiques » et « que peut-être un petit nombre de lecteurs aura le courage de parcourir jusqu'au bout²¹⁵⁴ ». Le tome V révèle un aspect curieux de Destouches, qui l'apparenterait presque à la fonction de « nègre ». En effet, il a imaginé les plans et rédigé les premières scènes de trois pièces, qu'un certain chevalier de B*** s'était mis en tête d'écrire, pour qu'il lui soit « facile d'en faire un ouvrage intéressant²¹⁵⁵ ». Il contient aussi des prologues rajoutés pour des occasions spéciales à certaines de ses pièces. Rien de tout cela ne fournissait matière à illustration et il n'y a donc pas d'image dans le tome V. Le tome VI contient quatre pièces dites posthumes et une seule, *Le Mari confident*, a été illustrée.

²¹⁵³ *Œuvres dramatiques...*, op. cit., vol. 4, L'Homme singulier, Acte I, Scène II.

²¹⁵⁴ *Ibid.*, vol. 1, Notice sur la vie et les ouvrages de Destouches, p. XXXI-XXXII.

²¹⁵⁵ *Ibid.*, vol. 5, seconde lettre à Monsieur le Chevalier de B***, p. 157 ; troisième lettre à Monsieur le Chevalier de B***, p. 194 ; quatrième lettre à Monsieur le Chevalier B***, p. 213. Destouches lui envoie le début de *L'Aimable Vieillard*, sujet proposé par le Chevalier d'après le caractère et les aventures de son oncle. Il lui fait parvenir ensuite une première ébauche pour *Le Tracassier*, dont le Chevalier avait un exemple dans son entourage proche. Enfin et avec un peu d'agacement — « Je vous croyais guéri pour jamais, mon cher Chevalier, de cette fureur dramatique dont vous étiez possédé » —, il propose les deux premières scènes du *Vindictif* : « mais je vous avertis je n'irai pas plus loin ».

1.2.11 - *Le Mari confident*

Publiée en 1757, cette pièce ne fut jamais jouée. Pourtant « il y a un esprit infini [...] ; les situations sont amenées avec beaucoup d'art et de finesse », dit Fréron en 1758²¹⁵⁶. Elle fut publiée pour la première fois avec trois autres pièces dans la belle édition ordonnée par le roi, et imprimée sous la surveillance du fils de l'auteur.

Travestissement, ruse et manipulation sont à nouveau présents au rendez-vous de cette comédie qui montre le couple, soit déjà formé, soit en cours de formation. Le couple formé l'a été dans la tradition du siècle, c'est-à-dire que l'épouse, la comtesse, s'est pliée à la volonté de son père, contre son cœur ; du coup, elle s'est montrée inconstante vis-à-vis de son amant, le marquis de Florange, mais tous les deux partagent toujours les mêmes sentiments. Elle veut le détacher d'elle et pour cela, envisage de le rapprocher de sa sœur Julie, elle-même amoureuse dudit marquis. Elle met dans la confiance son père et son époux, pour obtenir leur aide ; elle parvient à faire d'eux ses complices. L'époux, le mari confident, est un mari à la mode du temps, comme l'était déjà le philosophe marié : « Je pourrais vous aimer, mais on n'en saurait rien:/cela se répandrait, on m'en ferait un crime²¹⁵⁷ ». Car il est de très mauvais genre de montrer qu'on est lié à sa femme. C'est donc sans aucune trace de jalousie qu'il accepte de se prêter au jeu de sa femme ; il dicte lui-même le billet qui va rappeler son rival. Le couple en formation va donc être celui de Julie et du marquis, et bien des péripéties se dérouleront avant qu'il n'arrive à bon port. Pour attirer celui qu'elle a choisi, Julie use d'un stratagème : elle se déguise en chevalier et se fait passer pour son frère. Elle peut ainsi aborder le marquis et lui vanter les mérites de sa sœur. Elle va même plus loin, elle veut faire se faire aimer à travers son grimage : « Car nous nous ressemblons, elle et moi, trait pour trait, /Et je vous offre ici son fidèle portrait. /La trouvez-vous jolie²¹⁵⁸ » ? Mais sa stratégie ne suffit pas. Elle impose donc à sa sœur une épreuve cruelle, celle de demander elle-même au marquis de renoncer définitivement à elle et de choisir Julie. Et comme cela ne semble pas encore suffisant, elle oblige le marquis à écrire « un éternel adieu » à sa sœur, pour être sûre que son amour est bien mort.

Il rédige donc ce funeste billet et c'est ce moment que l'illustration saisit. Le décor ressemble à celui de *L'Homme singulier*, avec un peu plus de raffinement : tableaux, petit

²¹⁵⁶ *L'Année littéraire*, 1758, tome V, Lettre VII, « Œuvres dramatiques de M. Néricaut Destouches », 26 août 1758, p. 179. Il commente l'édition des œuvres publiées par ordre du roi.

²¹⁵⁷ *Œuvres dramatiques...*, op. cit., vol. 6, *Le Mari confident*, Acte I, Scène II.

²¹⁵⁸ *Ibid.*, Acte II, Scène VII.

tapis sous la table, mobilier diversifié. La situation particulière et l'état d'esprit des protagonistes sont explicites. La lettre est cachetée sur la table, il n'y a plus qu'à la faire parvenir à sa destinataire. Mais il a eu du mal à l'écrire, « L'amour gémit encore. Allons, il faut qu'il meure²¹⁵⁹ ». Un papier froissé au sol est sans doute un premier brouillon qui ne le satisfaisait pas. Le marquis agit de façon impulsive, sous le coup de la colère et de la précipitation. Mais on comprend qu'il n'est pas si sûr de lui qu'il le prétend, et il lui faut très vite envoyer ce billet. Il appelle le valet, alors qu'il n'a pas encore reposé sa plume. On remarque à la position de son corps combien il est agité et a hâte d'en finir. A tel point qu'il ne voit pas la destinataire du billet. Mais celle-ci est présente depuis un moment, sans que le marquis ne s'en soit rendu compte, et elle a entendu la lecture du billet. Elle se saisit de la missive lorsqu'il se retourne pour appeler le valet. On se demande comment elle a pu passer inaperçue vu la conformité des lieux. Mais nous sommes au théâtre, et l'absence de réalisme ne peut pas nous surprendre. La comtesse ne vit pas les meilleurs moments de son existence ; l'anxiété autant que la tristesse se lisent sur son visage. On pourrait parler de situation cornélienne dans son cas, car enfin elle se sacrifie pour sa sœur ; elle renonce pour la seconde fois, et sans doute définitivement, à l'amour de sa vie.

Une seule esquisse correspond à cette pièce, et elle est identique au dessin tel qu'il a été gravé par Delignon²¹⁶⁰.

²¹⁵⁹ *Ibid.*, Acte III, Scène V.

²¹⁶⁰ Cf Annexe 10, Lexique des graveurs.

2 - *Paul et Virginie*²¹⁶¹ (1806)

Revenons à 1806, année faste pour l'illustrateur. Il se publie un ouvrage qui fait parler de lui plusieurs années avant sa parution, à cause de la personnalité de son auteur, Bernardin de Saint Pierre. Il communique, dirait-on aujourd'hui, autour de la réédition de *Paul et Virginie* et nous a laissé deux textes copieux qui exposent « l'affaire » en détail, l'annonce de la souscription, et plus encore la préface. Plus qu'une réédition, « [il fait] une opération mercantile pour boucher le trou de [sa] banqueroute²¹⁶² », due à la faillite de placements et aux « brigandages » des contrefacteurs nombreux.

Présentons tout d'abord ce livre extraordinaire, « joyau dont on se pare les jours de grande fête²¹⁶³ », conservé à la BNF. Il est particulier sous l'angle de la bibliophilie, car nous pouvons presque suivre tout son parcours jusqu'à aujourd'hui. Exemplaire unique sur vélin constitué par Bernardin de Saint Pierre²¹⁶⁴, il fut conservé par sa veuve, qui épousa en secondes noces Louis Aimé Martin. Il est proposé aux amateurs lors de la vente que celui-ci organise en novembre 1825, mais dans des conditions particulières. Antoine Augustin Renouard, qui s'occupe de l'opération, précise qu'« un des plus précieux volumes [...] ne sera pas exposé en vente publique, mais on l'offre aux amateurs avec lesquels on pourra en traiter à l'amiable²¹⁶⁵ ». Finalement il se porte acquéreur, puisqu'on le retrouve dans le catalogue de sa riche collection de livres en 1853²¹⁶⁶. A ce moment-là, les six « grands dessins » commandés par l'auteur ont été réunis avec d'autres dans un volume séparé. Le « grand

²¹⁶¹ Henri Bernardin DE SAINT PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris, P. Didot l'ainé, 1806. L'ouvrage dont il va être question, contient un envoi autographe de M^{me} Aimé Martin, veuve de Saint Pierre ainsi que trois lettres de l'auteur. BNF, RES ATLAS-Y2-5.

²¹⁶² *Electronic Enlightenment Scholarly Edition of Correspondence*, Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre à Anne Louis Girodet, c. 1805, BSP_2597. Pour des raisons de contexte, nous pensons que cette lettre est plutôt datée de l'automne 1804. Nous remercions vivement Malcolm Cook (*University of Exeter*), pour nous avoir facilité l'accès aux manuscrits et à leur transcription. *Electronic Enlightenment* sera désormais cité EE.

²¹⁶³ *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur*, Paris, chez Antoine Augustin Renouard, 1819, Tome 1, Préface, p. IX.

²¹⁶⁴ Une lettre au comte de Lacedède insérée dans l'ouvrage montre que Saint Pierre avait réalisé cet ouvrage dans le but de le vendre, pour pouvoir doter sa fille. Mais il balançait, et avait pensé aussi offrir ce livre à Napoléon. Finalement, il l'a conservé.

²¹⁶⁵ *Journal général d'annonces des œuvres de musique, gravures, lithographies, publiées en France et à l'étranger*, n° 42, 21 octobre 1825, p. 324. « Petit in-folio non relié. Cet exemplaire imprimé sur vélin, et le seul qui ait été tiré, est enrichi de sept dessins originaux, d'après lesquels ont été exécutées les gravures qui décorent cette édition ».

²¹⁶⁶ *Catalogue d'une précieuse collection de livres, manuscrits ... composant actuellement la bibliothèque de M. A. A. R. (Renouard)*, Paris, J. Renouard, 1853. Renouard avait souhaité rédiger lui-même le catalogue de sa bibliothèque, en prévision de sa dispersion inévitable. L'ouvrage sur vélin, orné des gravures sous différents états est enregistré sous le n° 2038 (211 franc à la vente de 1854) et le volume de dessins sous le n° 2039 (1510 fr). Les dessins sont présentés à la vente Véron en 1858 pour 1200 fr, sans le portrait et le dessin de Prud'hon vendu séparément pour 1005 francs Mais *quid* de l'ouvrage ?

portrait » de Lafitte est quant à lui sous verre. À la vente d'Alfred Piet en 1891, on retrouve l'ouvrage regroupant le texte, les différents états des estampes et les dessins, mais sans le portrait et le *Nauffrage de Virginie* de Prud'hon²¹⁶⁷. La BNF en fait l'acquisition en 1948 en vente publique à New York²¹⁶⁸.

L'ouvrage est tout aussi intéressant et même curieux sous l'angle artistique, parce qu'il contient les dessins originaux bien sûr²¹⁶⁹, mais aussi parce qu'il regroupe les trois états de la gravure : une épreuve terminée avant la lettre, une autre coloriée par Langlois et dont un très petit nombre a été réalisé, plus une curiosité, l'eau-forte, pour les amateurs « qui les préfèrent parfois aux estampes finies²¹⁷⁰ ».

2.1 - Une souscription difficile

« J'ai quelquefois confié mes secrets au public, parce que m'étant souvent occupé de ses peines, il s'est toujours intéressé aux miennes²¹⁷¹ ». Alors suit une litanie des difficultés essentiellement d'ordre financier qui assombrissent sa vieillesse – il a près de soixante-six ans rappelle-t-il. Il a perdu toutes ses économies par suite de mauvais placements. Ses œuvres lui ont attiré des ennemis ; elles ne lui rapportent pas ce qu'il était en droit d'espérer, « n'ayant pu [les] préserver [...] du brigandage des contrefacteurs²¹⁷² ». Aussi ne songe-t-il pas à en publier de nouvelles, mais à « rentabiliser » une ancienne « qui [lui] a donné le plus d'amis²¹⁷³ », *Paul et Virginie*²¹⁷⁴. En raison de l'immense succès en France et en Europe, il pense qu'une nouvelle édition « revêtue de toute la perfection de la typographie et de la

²¹⁶⁷ [Vente (livres). 6 mai 1891] [Bibliothèque d'Alfred Piet], Paris, Ch. Porquet, 1891. 200francs

²¹⁶⁸ *Magnificent French library formed by the late Cortlandt F. Bishop, the property of Mr and Mrs Shirley Falcke*, New York, Kende Galleries, 1948, n°286.

²¹⁶⁹ A l'exception de celui de Prud'hon vendu séparément et qui, semble-t-il, se trouve à la bibliothèque publique de New York dans la collection Spencer. Un autre dessin pour le sujet, rejeté nous dit-on, le remplace. Mais nous n'avons trouvé aucune trace auparavant de ce dessin. Source : *Magnificent French library... , op. cit.*

²¹⁷⁰ *Paul et Virginie, op. cit.*, p. xxxiv. Dans ce passage important, Saint Pierre détaille les différentes étapes de la fabrication d'une estampe. Il parle notamment « d'un usage assez généralement adopté aujourd'hui » qui consiste à faire exécuter les différentes parties par « divers artistes dont chacun excelle dans son genre » : eau-forte, portrait, paysage, lettres etc. Cela explique le nombre élevé de graveurs utilisés pour l'ouvrage.

²¹⁷¹ *Prospectus* inséré dans les *Nouvelles des arts*, 1802, tome 2, p. 360-364.

²¹⁷² *Ibid.*, p. 361.

²¹⁷³ *Ibid.*, p. 362.

²¹⁷⁴ *Paul et Virginie* faisait partie du tome IV des *Etudes sur la Nature* publié en 1788, chez Pierre-François Didot, dont Bernardin de Saint Pierre allait épouser la fille. La première édition séparée est sortie en 1789 de l'imprimerie de Monsieur, éditée par le même. Selon son biographe Louis Aimé-Martin, il y aurait eu la première année plus de cinquante contrefaçons.

gravure française [...] et ne pouvant être contrefaite²¹⁷⁵ » sera d'un grand profit pour assurer l'avenir de ses jeunes enfants.

Pour mettre toutes les chances de son côté, il fait une fois de plus appel aux compétences des Didot. Ce n'est plus Pierre-François Didot, comme en 1789, mais ses neveux, Pierre et Firmin qui portent haut les couleurs de la famille²¹⁷⁶. La première édition de *Paul et Virginie* avait été ornée de quatre gravures d'après Moreau et Joseph Vernet, son grand ami ; pour celle-ci, il demandera six nouveaux sujets à Gérard, Hue, Moreau le jeune, Chaudet et Taunay ; de plus il ajoutera son portrait par Lafitte. Tous seront « gravés au pointillé par les plus célèbres graveurs en ce genre²¹⁷⁷ ». L'auteur compte également sur le format grand in-4°, le papier vélin d'Essonne, les caractères neufs de Firmin Didot pour fournir aux lecteurs un objet prestigieux. À production hors normes, prix somptuaire : de 3 à 10 louis pour l'in-4°, c'est-à-dire de 72 francs à 240 francs ; il prévoit aussi un in-folio pour 48 francs de plus. La souscription démarrée le 8 vendémiaire an XII (1^{er} octobre 1803) doit prendre fin le 8 germinal de la même année (29 mars 1804). La livraison est promise pour germinal de l'année suivante (mars 1805).

Mais rien ne se déroule comme il l'a prévu et le *Journal des débats* insère le 18 mars 1804 une lettre de Bernardin de Saint Pierre avec l'annonce suivante : « Le terme de la souscription [...] s'étendra jusqu'au 8 messidor prochain (27 juin 1804), et la livraison de l'ouvrage [...] n'aura lieu qu'au 15 messidor suivant (4 juillet 1805) ». « Le manque de souscriptions est la cause de retardement » et il s'en prend aux personnes qui se contentent « d'envoyer leur nom, ou même une simple promesse verbale ». Il doit payer d'avance les frais de dessin et de gravure et « [ces personnes] ne savent pas que ces travaux sont d'un prix considérable quand ils sont exécutés par d'habiles artistes ». Il ne comprend visiblement pas pourquoi les souscripteurs ne se sont pas plus manifestés, et son orgueil d'auteur est ébranlé. Comme dans le prospectus d'origine, il adopte un ton un peu plaintif pour s'étendre longuement sur ses problèmes ; ce qui agace, semble-t-il, le *Journal de Paris* : « On est péniblement affecté en voyant un homme de lettres aussi distingué que M. Bernardin-de-Saint-Pierre, réduit à la nécessité de mettre si souvent le public dans la confiance de ses

²¹⁷⁵ *Prospectus*, p. 362.

²¹⁷⁶ Entre 1798 et 1801, ils ont publié trois éditions particulièrement luxueuses, illustrées par les artistes contemporains les plus célèbres, Girodet, Gérard, Percier, etc. L'édition de Racine reçut la médaille d'or du jury de l'exposition de 1801, comme étant « la plus parfaite reproduction typographique de tous les pays et de tous les âges ».

²¹⁷⁷ *Prospectus*, p. 363.

affaires domestiques²¹⁷⁸ ». Malgré la prolongation, les souscripteurs continuent à bouder et ils ne seront que cinquante-cinq sur la liste jointe à l'ouvrage.

Des difficultés pour mener à bien cette entreprise, il en rencontre d'autres, que détaille le préambule de 92 pages dont il fait présent aux souscripteurs « comme un dédommagement de leur longue attente²¹⁷⁹ ». Il y a mis tous ses soins, « c'est le bouquet du feu d'artifice²¹⁸⁰ », avait-il écrit à sa femme. C'est une bien étrange préface que Bernardin de Saint Pierre nous livre là. Il y exprime la conscience de sa supériorité d'écrivain : « je crois que mon humble pastorale pourrait fort bien m'acquérir un jour autant de célébrité que les poèmes sublimes de l'Iliade et l'Odyssée en ont valu à Homère²¹⁸¹ » ; il y mêle des considérations commerciales et des règlements de comptes, avec les contrefacteurs et les critiques des journaux. C'est que son propos s'adresse « aux gens de lettres sans expérience, en les éclairant sur celles que [qu'il a] acquises²¹⁸² ». On y sent la déception et les regrets face à l'échec de l'édition. Plus qu'une préface, c'est un testament littéraire²¹⁸³.

2.2 - Les illustrations

Ce texte nous intéresse particulièrement parce qu'il y aborde avec beaucoup de précision la question des illustrations, montrant à quel point cet aspect était important pour lui. Mais avant d'entrer dans le détail de ce qui existe — une édition avec six images —, il convient de signaler ce qui aurait pu être. Trois manuscrits non datés montrent que Bernardin de Saint Pierre a eu dans l'esprit un projet devant comporter douze illustrations. Le premier, conservé à la Bibliothèque municipale du Havre, porte en titre « Sujets des 12 estampes de Paul et Virginie placés de 20 pages en 20 pages de la petite édition ²¹⁸⁴ » ; vient ensuite une simple liste des sujets. Que signifie cette indication « petite édition » ? Avait-il prévu une nouvelle édition en petit format ? Ou s'est-il servi de celle dont il disposait comme modèle, pour déterminer les sujets à illustrer, en prenant soin que les passages soient placés à

²¹⁷⁸ *Journal de Paris*, 28 ventôse an XII (19 mars 1804).

²¹⁷⁹ *Paul et Virginie*, op. cit., Préambule, p. LVJ, note 1.

²¹⁸⁰ EE, Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre à Marguerite Charlotte Désirée de Saint Pierre [née de Pelleporc], 1804, BSP_1740. L'écrivain date la lettre du 28 vendémiaire. D'après le contexte, nous pensons qu'elle a été écrite en octobre 1805.

²¹⁸¹ *Paul et Virginie*, op. cit., Préambule, p. IV.

²¹⁸² *Ibid.*, p. I.

²¹⁸³ Voir Malcolm COOK, « Bernardin de Saint Pierre parle de son roman : les préfaces de *Paul et Virginie* », *L'art de la préface au siècle des Lumières* [en ligne], Ioana GALLERON dir., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 91-99.

²¹⁸⁴ Le Havre, Bibliothèque municipale, 119, fol. 19 r^v.

intervalle régulier²¹⁸⁵ ? Quelle que soit la raison, il existe un lien avec le manuscrit suivant, conservé à l'INHA : la succession des sujets et le schéma général sont les mêmes²¹⁸⁶. Seulement ici, Bernardin de Saint Pierre a soigneusement décrit les scènes, décors, personnages, situations, etc. Le dernier manuscrit lui aussi conservé à la Bibliothèque du Havre, nous semble être une ébauche de l'annonce de souscription envoyée aux journaux en septembre 1803²¹⁸⁷. Des informations pratiques y figurent : nombre d'exemplaires avant la lettre, en couleurs, conditions de souscription, etc. Le projet est donc bien avancé, que le choix des douze dessins est toujours d'actualité. Selon toute vraisemblance, ces manuscrits jalonnent le chemin de la "belle édition" de 1806, le premier étant une expression précoce d'un projet, que les circonstances ont revu à la baisse, peut-être peu de temps avant le lancement de la souscription. L'auteur a pu renoncer pour de multiples raisons ; financières d'abord, le coût de l'opération aurait été multiplié par deux ; on ne peut écarter non plus l'idée qu'il a pressenti assez vite les difficultés potentielles à réunir un plus grand nombre d'artistes. Son grand âge et son état de santé ont fait le reste, en mettant un frein à un projet un peu trop ambitieux. Il faut souligner l'importance du document de l'INHA, car il montre le soin extrême et la précision avec lesquels Bernardin de Saint Pierre choisissait lui-même et décrivait les scènes à illustrer — les principales séquences narratives du roman —, n'hésitant à rajouter de très nombreux détails, parfois absents du texte original, pour accorder plus de crédibilité et de véracité aux décors. Comme le remarque Malcolm Cook, l'auteur veut des images qui donnent beaucoup plus à voir que ce que le texte ne révèle : « *He [Bernardin de Saint Pierre] recognizes that the illustrations have a particular function, bringing to life text that can be static [...]. He goes beyond the expectation of the written text, suggesting images that would be provocative, [...] on occasions perhaps improving the moral nature of the novel by images that underline the meaning of the text by providing a striking visual image that the text itself could not reproduce*²¹⁸⁸ ». Bernardin de Saint Pierre révèle aussi son sens pratique et sa prévoyance, même dans les détails, lorsqu'il prévient les dessinateurs qu'il convient de dessiner « en sens contraire, afin que les graveurs les rendent en sens direct ». Cette précision

²¹⁸⁵ Une fois le texte édité en grand format, l'intervalle entre deux illustrations eût été plus réduit, mais tout aussi régulier. Cette notion de régularité nous semble importante. L'impression du lecteur n'est pas la même selon qu'il s'agit d'un livre semé ici et là de quelques images, placées de façon aléatoire, ou d'un texte avec des illustrations un peu plus abondantes, et disposées à intervalle régulier. L'esprit et l'œil s'habituent à ce va et vient entre texte et image, et finissent par les intégrer dans une même unité. Ce dispositif nous semble s'accorder avec la méticulosité et la rigueur de l'auteur, et surtout correspondre à l'idée qu'il se faisait du rôle de l'image.

²¹⁸⁶ INHA, Autographes, 44, 23. Voir l'étude de ce manuscrit par Malcolm COOK, « Paul et Virginie : *embellishing the text* », *Modern Language Review*, 114 (2019), p. 22-34. L'auteur met en perspectives ces trois manuscrits avec la publication de la "belle édition" de 1806.

²¹⁸⁷ Le Havre, Bibliothèque municipale, 48, 1.

²¹⁸⁸ Malcolm COOK, « Paul et Virginie : *embellishing the text* », art. cit., p. 34.

technique semble indiquer que dans ce manuscrit, il préparait la lettre envoyée aux différents artistes pressentis.

Lorsqu'il choisit les artistes, on peut supposer qu'il a distribué les « rôles » en fonction des qualités de chacun. Il s'était tout naturellement tourné vers ceux qui avaient illustré "le" *Racine* de Didot : Gérard, Chaudet²¹⁸⁹ , Taunay²¹⁹⁰, auxquels il avait ajouté Moreau, auteur des dessins de la première édition, Hue²¹⁹¹, élève de son vieil ami Vernet, et Lafitte pour une raison plus obscure. Peut-être les deux hommes se connaissaient-ils, car la bibliothèque de Lafitte contenait un exemplaire dédicacé de la première édition, « donné au citoyen Lafitte, par l'auteur de Saint Pierre ». Ces artistes pressentis dans le prospectus ne sont pas tous au rendez-vous du "produit fini". Seuls demeurent Gérard, Moreau et Lafitte, chargé maintenant d'une illustration supplémentaire. Qu'est-il advenu des autres ? Bernardin de Saint Pierre ne s'en explique pas dans le préambule, mais on trouve des indications dans la correspondance publiée ou encore manuscrite²¹⁹². Le 11 germinal an XII (1^{er} avril 1804), une lettre adressée à Chaudet montre que lui et Taunay sont encore en lice²¹⁹³. Mais il vient tout juste de recevoir une commande du Corps législatif pour une statue du Premier Consul, qui ne lui permet pas de se consacrer à l'illustration demandée. Aussi se retire-t-il du projet. Le cas de Taunay est plus obscur. La demande de Saint Pierre le concernant n'est pas très explicite : il charge Chaudet de « s'informer du temps et du prix que M. Taunay doit mettre aux six estampes coloriées au pinceaux, toutes encadrées et mises sous verre qui doivent servir de modèles aux copies qui en seront faites dans mon édition, ainsi que du prix de ces copies faites d'après lui par quelqu'un de ses élèves les plus habiles ». N'aurait-il été chargé que du coloriage d'estampes ? Portalis le croit, soutenant que Taunay « acceptait pour vivre [...] des travaux

²¹⁸⁹ Antoine-Denis Chaudet (1763-1810) fut l'élève de Jean-Baptiste Stouf et remporta le prix de sculpture en 1784. Il séjourna à Rome et à son retour en 1789, il fut agréé par l'Académie royale de peinture. Élu à l'Institut dans la classe des Beaux-arts en 1804 (ou 12 janvier 1805 ?), il était professeur de dessin aux Ecoles spéciales de peinture et sculpture. Il était, semble-t-il, lié d'amitié avec Taunay.

²¹⁹⁰ Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) fut élève de Lépicié, Brenet et Casanova. Agréé par l'Académie en 1784, il obtint le privilège de séjourner à Rome jusqu'en 1787. Il fut nommé membre de l'Institut dès sa création. C'est essentiellement un peintre de paysages qu'il anime souvent de petits personnages campés avec adresse.

²¹⁹¹ Jean-François Hue (1751-1823) était l'élève de Joseph Vernet, ce qui explique peut-être pourquoi Bernardin de Saint Pierre avait fait appel à lui. Reçu académicien en 1783, c'est essentiellement un peintre de paysages et de marines ; en 1791, on lui demanda la continuation des ports de France que son maître avait interrompus (*Mercur de France*, IX 730). Nous n'avons pas trouvé la raison de son retrait du projet.

²¹⁹² La correspondance de Bernardin de Saint Pierre comprend d'innombrables lettres et documents. Un dépouillement systématique de celles écrites durant la période de souscription permettrait sans doute de réunir une foule d'informations. Il est tout entier habité par le projet et il raconte souvent les événements qui s'y rapportent à sa femme. Mais si intéressant qu'il soit, ce travail dépasse le cadre de cette étude.

²¹⁹³ Lettre de Bernardin de Saint Pierre à Chaudet, 11 germinal an XII. Elle est insérée dans l'édition de la BNF qui contient les dessins originaux.

bien modestes²¹⁹⁴ ». Mais Bernardin de Saint Pierre dit clairement dans le préambule que « les auteurs des dessins ont eu la complaisance de colorier chacun une épreuve de la gravure qui en était résultée pour servir de modèle²¹⁹⁵ ». Si telle avait été définie la participation de Taunay, elle a tourné court. Il semble avoir connu des difficultés domestiques en 1805 : pas d'activité manifestée et peu de jetons de présence à l'Institut²¹⁹⁶. Ces difficultés ont pu commencer à l'affecter durant l'année 1804 et l'empêcher de collaborer sous quelque forme que ce soit à l'entreprise de Bernardin de Saint Pierre.

Sans être de la même génération que l'écrivain, la moyenne d'âge des artistes primitivement retenus était plus élevée que celle des artistes finalement impliqués dans l'entreprise. La plupart d'entre eux avaient commencé leur carrière avant la fin de l'Ancien régime et exerçaient dans un genre jugé secondaire, le paysage. Les goûts de l'auteur des *Etudes de la nature* devaient naturellement le porter vers ce type de peinture, qui offre le plus de correspondances avec la poésie²¹⁹⁷. La "nouvelle équipe" est sensiblement rajeunie et plutôt formée au grand genre, trois d'entre eux sont même passés par l'atelier de David. Les remplaçants de Hue, Chaudet et Taunay seront Prud'hon, Girodet et Isabey. Comment Bernardin de Saint Pierre les choisit-il ? Les deux premiers faisaient partie du groupe d'illustrateurs pour Didot, leur présence n'étonne pas. Il a une affection particulière pour le premier, à en juger par les commentaires sur « ce magnifique dessin un chef d'œuvre achevé²¹⁹⁸ ». Arrêtons-nous un instant sur Girodet, car les relations et discussions entre les deux hommes sont assez bien documentées grâce à leur correspondance conservée et donnent une idée de la conduite de Bernardin de Saint Pierre vis-à-vis de "ses" artistes²¹⁹⁹. Girodet avait été approché dès le début, mais il avait décliné l'offre²²⁰⁰. L'écrivain revient à la charge

²¹⁹⁴ *Les dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 625.

²¹⁹⁵ *Paul et Virginie, op. cit.*, p. LJ.

²¹⁹⁶ Claudine LEBRUN JOUVE, *Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830*, Paris, Arthéna, 2003, p. L'auteur voit dans la lettre de Bernardin de Saint Pierre, « le reste d'une commande que Chaudet et Taunay manquèrent ». p. 386, note 373. Voir aussi le catalogue de l'œuvre, n° P456 à 460.

²¹⁹⁷ Dans les *Harmonies de la nature*, Bernardin de Saint Pierre hasarde « quelques règles pour apprendre aux enfants à exprimer en peinture, en vers ou en prose les sensations que leur fait éprouver le spectacle de la nature ». *Œuvres complètes de Jacques-Henri-Bernardin de Saint Pierre*, mis en ordre par Louis Aimé-MARTIN ; *Harmonies de la nature*, tome 1, Paris, Méquignon-Marvis, 1818, p. 246. Comme pour beaucoup de ses contemporains, peintre et poète se confondent.

²¹⁹⁸ *Paul et Virginie, op. cit.*, Préambule, p. XLJV.

²¹⁹⁹ Il est probable qu'il y a eu des relations épistolaires avec les autres artistes approchés, mais sans doute peu d'aussi intenses et répétées que celles conservées entre Girodet et l'écrivain. Hormis ces lettres, il reste seulement dans les manuscrits de la correspondance la lettre d'acceptation du travail de Prud'hon. EE, BSP_1752.

²²⁰⁰ C'est ce qui ressort de la lettre du 22 germinal (12 avril 1804) de Bernardin de Saint Pierre à Girodet. Voir Baron de GIRARDOT, « Lettres de Bernardin de Saint Pierre à Girodet », *Bulletins de la Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis*, 1856, n° VIII. La lettre est conservée à l'INHA, Autographes 44, 23. Sur Girodet, voir l'article de Barthélémy JOBERT, « Girodet et le livre illustré », *Art et métiers du livre*, n°250, p. 56. Plus

dès le retrait de Chaudet et Girodet finit par accepter d'exécuter le dessin, en « hommage d'admiration pour ses talents et de reconnaissance pour les leçons [qu'il a] puisées dans la lecture de ses ouvrages ». Il promet de le mettre « au premier rang de ses préoccupations pour l'hiver prochain²²⁰¹ ». Mais Bernardin de Saint Pierre insiste, il demande quand même un « léger croquis » le 16 floréal an XII (6 mai 1804) ; un mois plus tard, « il [Girodet] m'obligerait beaucoup d'en achever le dessin ». Finalement, il est prêt pour l'ouverture du salon en fructidor de l'an XII (septembre 1804) et le commanditaire l'autorise ainsi que Moreau à exposer leurs deux dessins : « cela ferait le plus grand honneur à mon édition²²⁰² ». La planche ne sera prête pour l'imprimerie qu'un an plus tard, en vendémiaire an XIII (septembre 1805). Quant à Isabey, il l'a choisi pour ses qualités : « Je m'étais adressé à lui pour exécuter ce sujet [les tombeaux] [...] et j'étais sûr d'avance qu'il réussirait par l'art particulier que je lui connais d'harmoniser la lumière et les ombres et d'en tirer des effets magiques. Il a réussi au-delà de mes espérances²²⁰³ ». Lui aussi a été retardé par les travaux qu'il doit donner pour le sacre et notamment les costumes. Quand Bernardin de Saint Pierre se plaint à un de ses souscripteurs des artistes « qui [lui] ont souvent manqué de parole²²⁰⁴ », peut-être pense-t-il à ces désistements et à ces retards, même si dans le préambule il s'en prend surtout aux graveurs car « aucun d'eux n'a rempli ses engagements²²⁰⁵ ».

2.3 - La participation de Lafitte

Mais venons-en à Lafitte. Sa place détonne dans le panel d'artistes tous plus célèbres et honorés les uns que les autres²²⁰⁶. Nous avons déjà émis l'hypothèse qu'ils se connaissaient. Mais jusqu'à quel point ? Les lettres de Bernardin de Saint Pierre à Girodet

particulièrement sur la participation de Girodet à l'édition de 1806, voir Malcolm COOK, « *Bernardin de Saint Pierre and Girodet : illustrating the « luxury » edition of Paul et Virginie* », *Modern Language Review* 102 (2007), p. 975-989.

²²⁰¹ *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, op. cit.*, lettre I à M. Bernardin de Saint Pierre [s. d.], p. 270. D'abord « occupé à des travaux qui intéressent la famille du premier consul », Girodet est ensuite très affecté par la maladie puis le décès du fils du Docteur Trioson.

²²⁰² Baron de GIRARDOT, *op. cit.*, lettre 7 du 19 fructidor an XII (6 septembre 1804).

²²⁰³ *Paul et Virginie, op. cit.*, Préambule, p. L

²²⁰⁴ Lettre à M. de Boisguilbert, 16 may [sic] 1806, insérée dans l'exemplaire de la BNF contenant les dessins originaux. RES ATLAS-Y2-5

²²⁰⁵ *Paul et Virginie, op. cit.*, Préambule, p. xxx. Il détaille tous les retards et les désagréments qu'il a subis de la part des graveurs. Un graveur qu'il ne nomme pas teste un nouveau procédé et lui rend au bout d'un an une planche « commencée au tiers ». On ne trouve aucun graveur pour la reprendre et il faut finalement tout recommencer.

²²⁰⁶ Bernardin de Saint Pierre a pourtant conscience des différences de renommée entre " ses " artistes. Au peintre de paysage Thiénon, chargé de la mise en couleurs du dessin de son cousin Isabey, il écrit : « Je serais très flatté d'honorer de votre nom célèbre une édition de paul et virginie où ont concouru les gérard, les girodet, les prudhon, les isabey par leurs desseins ». Point de Lafitte, ni de Moreau. EE, lettre à Anne Claude M. Thiénon, peintre de paysage, 2 brumaire an XIV (24 octobre 1805), BSP_2331.

montrent qu'il accueille volontiers chez lui les artistes pour des « petits dîners de famille ». Dans celle du 12 floréal, il le prévient : « vous trouverez chez moi un artiste qui connaît tout le prix de vos talents, et qui s'occupera à dessiner mon portrait ». Lafitte serait-il un familier de la maison ou Saint Pierre l'a-t-il attiré ce jour-là pour les mêmes raisons que Girodet ? Un de ses amis proches, le graveur Jean-François Ribault bénéficie du même traitement et « s'invite » à dîner de façon impromptue, lorsqu'il rapporte l'original du portrait en brumaire an XIV (novembre 1805)²²⁰⁷. Le 15 prairial, Saint Pierre invite à nouveau Girodet à « un petit dîner semblable à celui où se trouva son ami Lafitte qui l'y accompagnera avec tout autre convive qui pourra lui être agréable²²⁰⁸ ». Pour la troisième fois à la fin de l'été ou à l'automne 1804, Bernardin de Saint Pierre dit son espoir de revoir Girodet « avec son ami Lafitte²²⁰⁹ ». Girodet et Lafitte se connaissaient bien sûr ! Ils avaient vécu de singulières aventures ensemble à Rome, mais avaient-ils maintenu des contacts ? Cela semble très probable, au vu de ces lettres. Les traces de vie quotidienne, de relations amicales ou sociales de Lafitte sont assez rares pour qu'on souligne ces témoignages, même si on ne peut guère développer. En ce qui concerne les relations entre l'écrivain et Lafitte, il est impossible de démontrer qu'il en a existé antérieurement à l'entreprise, mais nous avons la preuve qu'elles ont existé après la publication : « Je prie Monsieur de la fitte de me faire l'amitié de venir passer quelques jours chès [*sic*] moi dans mon petit hermitage [*sic*] d'Eragny près pontoise avec son ami Mr Grandjean qui est prévenu ». L'invitation est pour le samedi 17 octobre 1807 et il ajoute que « ce sera une partie de garçon », car il ne peut inviter « madame de la fitte et sa petite fille, n'ayant que deux lits à offrir²²¹⁰ ».

Mais l'existence de liens entre Saint Pierre, Lafitte et peut-être Ribault ne suffit pas à expliquer le choix de l'écrivain. Il voulait une édition fastueuse, illustrée par les meilleurs

²²⁰⁷ Louis-Aimé MARTIN, *Correspondance de J.-H. Bernardin de Saint Pierre*, Paris, Ladvocat, 1826, tome 3, lettre 11, p. 265. La lettre est datée d'après le contexte.

²²⁰⁸ *EE*, Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre à Anne Louis Girodet, 15 prairial an XII (4 juin 1804), BSP_2586.

²²⁰⁹ *Ibid.*, Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre à Anne Louis Girodet, c. 1805, BSP_2597. Pour des raisons de contexte, nous supposons que cette lettre date plutôt de l'automne 1804.

²²¹⁰ *Ibid.*, Invitation à M. de Lafitte, 17 octobre 1807, BSP_1857. Grandjean est chef de bureau au ministère de l'Intérieur. Sous la Révolution il a été à la Commission exécutive de l'Instruction publique. Nous avons dit que Lafitte était amené à s'adresser à elle souvent, que ce soit pour les affaires de la pension octroyée aux lauréats des prix de la ci-devant Académie de peinture, pour des demandes d'atelier ou encore pour des travaux. Il a réalisé un dessin pour cette Commission, commande ou proposition spontanée, on ne sait. Il a dû sympathiser avec lui comme il l'a fait avec Baudelaire, chef du bureau des Prêteurs du Sénat Conservateur. Lafitte bénéficie d'un anoblissement — ce qui n'a pas dû lui déplaire —, qui résulte peut-être d'une analogie avec la famille de la femme de Bernardin de Saint Pierre, Désirée de Lafitte de Pelleport ; on peut trouver aussi « La Fitte ». C'est d'ailleurs ainsi qu'il l'orthographe dans l'invitation. Ce nom donné n'est pas une exception ou une erreur car l'écrivain parle de « l'eau-forte du dessin de M. de Lafitte » dans une lettre du 10 floréal an XIII (30 avril 1805). Louis Aimé MARTIN, *Correspondance, op. cit.*, p. 244.

artistes du moment ; il avait certes des raisons d'orgueil littéraire, mais aussi et surtout des impératifs de rentabilité. Il faudrait donc en déduire qu'une réputation pour le moins honorable s'attache déjà aux pas de Lafitte et qu'il bénéficie d'une publicité favorable quant à son travail. Quand Bernardin de Saint Pierre le présente dans le préambule, il cite le seul tableau « de grand genre » exposé par Lafitte sept ans plus tôt au salon de 1795. S'il bénéficie d'un crédit positif, ce n'est sûrement pas pour ce genre de travaux, absent de son catalogue ; mais il était quand même plus prestigieux de le présenter en tant que peintre d'histoire, lauréat d'un prix convoité. Le rôle que lui réserve l'écrivain n'est pas anodin, celui de faire son portrait « sur les demandes réitérées de [ses] amis ». Un tel frontispice est une pièce majeure dans un ouvrage et l'auteur doit être sûr des qualités de portraitiste de celui à qui il se confie²²¹¹. A cette époque, le portrait est une des spécialités de Lafitte et peut-être même s'y est-il taillé une bonne réputation²²¹². Dans une des *Etudes*, Bernardin de Saint Pierre avait discuté de la supériorité de la nature sur toute imitation qu'on pouvait en faire et particulièrement dans le cas de la figure humaine : « il sera toujours impossible à l'art d'imiter la figure humaine, par la difficulté d'en réunir toutes les harmonies et par celle encore plus grande de faire concourir ensemble celles qui sont d'une nature différente²²¹³ ». En lui confiant son portrait, il reconnaît implicitement les qualités de Lafitte : « Personne ne dessine avec plus de promptitude et d'exactitude », dit-il. Il avait laissé les dessinateurs libres du choix des graveurs ; Lafitte avait choisi Jean-François Ribault, un ami proche²²¹⁴. Le destinataire est tout aussi satisfait du résultat : « Ribault, élève de M. Ingouf, a gravé ce dessin tout au burin avec une fidélité qui rivalise avec celle du crayon de l'original ». Il ajoute qu'il ne lui manque qu'une célébrité bien méritée, remarque qu'il aurait pu aussi appliquer à Lafitte ! Le travail au burin est considéré comme la quintessence de l'art du graveur et le rendu le plus noble pour un sujet. Ainsi le portrait bénéficie-t-il d'un soin et d'un traitement

²²¹¹ Parmi les artistes réunis, Isabey et Gérard étaient tout aussi indiqués pour réussir un excellent portrait. Bernardin de Saint Pierre dit du premier qu'il est « estimé par ses portraits d'une ressemblance frappante » (Préambule, p. L) C'est un portrait réalisé par Girodet qui sera joint à la réédition des *Œuvres complètes* en 1818 par Louis Aimé Martin, avec un effet bien moins heureux à notre goût.

²²¹² C'est avec cette spécialité qu'il apparaît en l'an VII (1798-1799) dans l'*Almanach du commerce de Paris*. Il s'y ajoutera à partir de l'an IX (1800-1801), c'est-à-dire après les travaux à La Malmaison, « décor », puis à partir de 1807, « dessin » et « histoire ».

²²¹³ Henri Bernardin de SAINT PIERRE, *Etudes de la nature*, édition présentée et annotée par Colas DUFLO, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2007, Etude X, « De la nature humaine ». L'harmonie des couleurs est assez bien rendue par la peinture, celle des formes par la sculpture, mais aucun buste coloré n'égalera la supériorité du seul tableau ou de la sculpture. Si on veut y ajouter les harmonies des mouvements, comme dans un automate, on obtient des dissonances qui conduisent à la cacophonie.

²²¹⁴ Jean-François Ribault épousera quelques années plus tard une petite cousine de Marie Jeanne Adelaïde Pugin, Athalie Marie Louise Christophe, elle-même artiste et élève de Lafitte.

tout particuliers par rapport aux illustrations, réalisées à l'eau forte et au pointillé. Ce qui explique qu'il a coûté 2 400 francs au lieu de 1 000 francs pour les autres estampes.

Le dessin n'était sûrement pas terminé pour le salon de l'an XII²²¹⁵, c'est donc à celui de 1806 qu'il paraît, en même temps que la gravure²²¹⁶. Nous n'avons trouvé qu'un commentaire dans *Le Pausanias français*²²¹⁷. Chaussard trouve le dessin « beau », mais « un peu froid » ; la gravure manque d'effet et de coloris. Mais les deux ont « le mérite d'être très ressemblants ». N'est-ce pas justement ce que recherchait Bernardin de Saint Pierre ? Il est assis à sa table, entouré de ses outils de travail, plume, encrier, papier ; une édition des *Etudes de la nature*, son œuvre majeure, rappelle ce qu'on lui doit. Au-dessous sont représentés le globe terrestre et le soleil, montrant l'universalité des domaines qu'il entend aborder dans ses écrits. Il ne manque même pas le cachet, auquel il semble tenir, et dont la devise est inscrite sur l'estampe. Il transparaît au travers de ces symboles une personnalité fière et à l'amour-propre bien trempé. La mise est simple, l'écrivain est saisi dans l'ordinaire de son cabinet. La main aux doigts largement ouverts sur le genou rajoute à cette impression de sûreté de soi et de solidité. « Mon portrait est tiré d'après moi, à mon âge actuel de soixante-sept ans²²¹⁸ ». Le visage dessiné sans concession montre effectivement les traits d'un homme de cet âge : les rides sont marquées, principalement celles à la base du nez, et celles qui entaillent assez profondément le front entre les yeux. Ce sont les stigmates du temps, trahissant peut-être une personnalité ombrageuse, inquiète, trop souvent en proie à des difficultés de tous ordres ou à des critiques répétées²²¹⁹. Lafitte nous a épargné le regard perdu dans un lointain horizon, ou même tourné vers le ciel, source d'inspiration ; Bernardin de Saint Pierre regarde dans les yeux son lecteur — et souscripteur ? — avec une certaine intensité. Le regard exprime de l'inquiétude, voire une certaine tristesse. L'expression générale du visage trahit une légère tension que ne dément pas une bouche aux lèvres serrées. C'est à peine si les commissures amorcent un semblant de " remontée ", mais on est très loin du sourire. Il révèle peut-être aussi un peu de dureté.

²²¹⁵ Lafitte ne présente aucune œuvre à ce salon.

²²¹⁶ Le dessin est enregistré sous le numéro 293 et la gravure sous le numéro 691.

²²¹⁷ *Le Pausanias français*, op. cit., p. 513-514.

²²¹⁸ *Paul et Virginie*, op. cit., Préambule, p. XXXI.

²²¹⁹ Le dialogue entre « mon ami et moi » dans le préambule montre à quel point les journalistes sont devenus « toxiques » pour les gens de lettres : les journaux sont des « établissements littéraires uniquement destinés à déchirer les gens de lettres tous les jours de leur vie ». Préambule p. XXIV. Bien sûr, Bernardin de Saint Pierre dénonce ici les attaques dont il a toujours été la victime.

Nous ne savons pas ce qu'est devenu ce dessin à la pierre noire²²²⁰. Il a été regravé par plusieurs artistes dans les années qui ont suivi : Barthélémy Roger en 1815²²²¹ pour le frontispice de la première édition des *Harmonies de la nature*, Pierre Pelée pour l'édition chez Léon Curmer de *Paul et Virginie* en 1838²²²². Pour les différentes éditions de Louis Aimé Martin, c'est le portrait dessiné par Girodet qui a été utilisé. Bien qu'il soit inclus dans l'ouvrage de la BNF, nous pensons qu'il est postérieur et qu'il a sans doute été réalisé pour les rééditions posthumes. Il est idéalisé, d'inspiration assez romantique et toute expression est effacée d'un visage très lisse, hormis une douceur un peu mièvre à notre goût. C'est le jeune écrivain qu'on a voulu immortaliser.

Dans le prospectus, Lafitte ne paraissait devoir s'occuper que du portrait. En définitive, il se charge aussi du premier sujet, l'*Enfance de Paul et Virginie*, avec la légende tirée du texte, « Déjà leurs mères parlaient de leur mariage sur leurs berceaux ». Cela était-il déjà prévu ainsi, sans que Bernardin de Saint Pierre le signale officiellement ou est-ce la conséquence d'une des désaffections des artistes pressentis ? Rien ne permet de l'affirmer, mais dans les deux cas, cela confirme la confiance qu'il accorde à Lafitte. A la différence des "suites" d'illustrations du XVIII^e siècle, existant de façon autonome, les gravures de cette édition de *Paul et Virginie* participent en même temps que le texte à la compréhension générale du sens de l'œuvre. Texte et images s'éclairent mutuellement. Nous voyons que Bernardin de Saint Pierre ancre soigneusement les vues non seulement avec un titre, qui les fixe dans le schéma narratif, mais en y rajoutant une phrase extraite du roman. Le dessin de Lafitte reproduit exactement « le tableau plein de vie » voulu par l'auteur, qui le trouve « rempli de suavité » ; tous les personnages sont présents dans un décor exotique où rien ne manque, même pas le chien Fidèle, la chèvre, et la poule et ses poussins. Mais il va plus loin en représentant le spectateur originel de la pastorale, le narrateur dont l'écrivain se contente de retranscrire les paroles. On ne le voit d'abord pas, le regard se focalise sur le groupe maternel ; mais quand l'œil s'aventure dans l'espace laissé opportunément libre, tout au bout du champ apparaît « l'Habitant », le voisin et témoin. Ainsi Lafitte signe-t-il une illustration qui remplit parfaitement son rôle : authentifier la scène et ancrer la fiction dans la réalité. Il faut cependant faire remarquer que la scène représentée ne correspond pas tout à fait au

²²²⁰ Il y avait encore dans le cabinet de Lafitte un croquis du portrait de Bernardin de Saint Pierre. CAT n° 130.

²²²¹ Médaillon d'après le dessin de Lafite [*sic*] par Roger, A Paris chez Méquignon-Marvis : dépôt n° 226 du 11 mars 1815. Source *Image of France, ARTFL project*.

²²²² Fleuron du livre illustré romantique, cette édition de *Paul et Virginie* renferme un très grand nombre de vignettes et estampes, réalisés notamment par Meissonnier, Isabey et Johannot. Sainte Beuve en rédige la notice historique et littéraire sur Bernardin de Saint Pierre.

descriptif du manuscrit de l'INHA²²²³. Les modifications et ajouts résultent-ils de la volonté de Bernardin de Saint Pierre ou d'initiatives de Lafitte ? Il est impossible de répondre bien sûr ; il faut juste se contenter de remarquer que l'auteur les a agréés.

L'original a été inclus comme tous les autres avec les différents états de la gravure dans l'ouvrage qui est heureusement parvenu jusqu'à nous²²²⁴. Comme Moreau le jeune, il a utilisé la sépia, que Chaussard trouve moins froide que l'encre noire²²²⁵. Le dessin suscite des commentaires positifs de la part de quelques critiques du salon. Celui de la *Décade* trouve la scène charmante : « Cette composition est ingénieuse et délicate. Le groupe des deux mères est très gracieux ; l'expression de leur physionomie est vraie et naturelle. [...] le dessin joint l'élégance à la pureté²²²⁶ ». Il reproche seulement « la pose et l'ajustement de Madame de la Tour » : la petite Virginie, en se rattrapant opportunément au corsage de sa mère, dévoile un sein. Peut-être en effet, pouvait-on se passer de ce détail, sauf si l'on considère l'hypothèse de Jean-Louis Haquette, qui voit dans le dessin de Lafitte la mise en image de la phrase qui précède celle choisie pour la légende : « ainsi ces deux petits enfants [...] se remplissaient de sentiments plus tendres que ceux de fils et de fille, de frère et de sœur, quand ils venaient à être changés de mamelles par les deux amies qui leur avaient donné le jour²²²⁷ ». Ce texte pourrait en effet correspondre à l'image où l'on voit « Virginie inviter Paul à goûter au sein qu'elle vient de quitter²²²⁸ ». Dans le *Journal du courrier français*, Ponce, qui est graveur, reconnaît aux dessins de Lafitte « le rendu si nécessaire pour produire des estampes très finies²²²⁹ ». Pour la gravure de celui-ci, deux artistes se sont succédé : d'abord Dussault pour

²²²³ « Ces deux enfans sont endormis dans le meme berceau, leurs bras entrelassés autour de leur cou. Dessous leur berceau repose leur chien. Des deux côtés, Mme de la tour et margueritte, leurs mères, sont occupées l'une à filer du coton l'autre à tailler des langes. Derrière ce groupe sont des bananiers qui la couvrent en partie de leur ombrage, on entrevoit a travers leurs troncs, les 2 cabanes des deux amies, on voit dans l'enfoncement le noir domingue qui pioche la terre dans le jardin et margueritte sa femme qui cueille [*sic*] des fruits dans un panier. La scene est sur une hauteur au sommet d'une vallée, ce sommet est creusé en forme de cratere surmonté de pics ou s'arretent les nuages et eclaires par le soleil. Plusieurs sources se precipitent de ces pics et forment la petite riviere des lataniers, qui sont pres des cabanes par l'ouverture du vallon, ou s'elevent quelques palmiers latanier, ou à eventail qui donnent le nom a cette riviere, sur le côté gauche on aperçoit au loin la mer qui baigne une partie de l'ile ». Transcription de Malcolm Cook et Odile Jaffré-Cook. Malcolm COOK, « *Paul et Virginie : embellishing the text* », art. cit., p. 26.

²²²⁴ Il mesure 20 cm x 16 cm environ. Encre noire, plume, lavis de sépia.

²²²⁵ Bernardin de Saint Pierre n'apprécie pas cette matière qui procure aux artistes « des tons plus chauds et plus vaporeux que ceux de l'encre de Chine », mais qui s'effacent avec le temps.

²²²⁶ *La Revue philosophique, littéraire et politique*, n° 35 du 11 décembre 1806 n° 35, 7^{ème} article, p. 488.

²²²⁷ *Paul et Virginie*, op. cit., p. 88.

²²²⁸ Jean Louis HAQUETTE, « Le discours de l'image dans les éditions de 1789 et de 1806 de *Paul et Virginie* », *Revue du Centre de recherche sur la lecture littéraire de l'Université de Reims*, n° 5-6, avril 2003, p. 24.

²²²⁹ *Commentaire sur le salon de 1806*, Nicolas Ponce, BNF, Deloynes, 40, 1061 p.277-278.

l'eau-forte, « qui excelle en ce genre de préparation²²³⁰», puis Bourgeois de la Richardière²²³¹ qui l'a terminé au burin relevé de pointillé. À la réception de l'eau-forte en floréal an XIII (avril 1805), Saint Pierre se montre satisfait : « M. Le Bourgeois m'a enfin apporté hier une eau-forte du dessin de M. de Lafitte. Je l'ai trouvée assez bien ; les têtes sont finies ; de sorte que je lui ai payé le deuxième tiers de sa planche²²³² ». Quant à Lafitte, ce travail lui aura rapporté 576 francs, selon un brouillon de reçu de la main de Bernardin de Saint Pierre. Pour le dessin de la première illustration, il touche 288 livres et la même somme pour le portrait, dont une partie est payée plus tard, sur les souscriptions : « je suis convenu de recevoir en échange du portrait dessiné de Mr de Saint Pierre la valeur de douze louis en souscription de son édition de Paul et Virginie²²³³».

Un deuxième dessin de Lafitte existe, mais nous ignorons dans quelles circonstances il a été fait²²³⁴. Il ne semble correspondre à aucun des douze sujets proposés par Saint Pierre. Serait-ce "une première pensée" du dessinateur ayant connaissance du projet avant la fixation définitive des sujets, une proposition pour un dessin supplémentaire éventuel ou une idée de l'écrivain à laquelle il n'aurait pas donné suite ? En tous cas, le dessin est très terminé et ne constitue pas une esquisse, comme on aurait pu s'y attendre pour l'une ou l'autre situation. Il nous paraît curieux que Saint Pierre, qui a soigneusement collecté et conservé "ses" dessins, en ait laissé échapper un, s'il lui était destiné.

²²³⁰ Nous n'avons trouvé aucune information sur ce graveur.

²²³¹ Voir *l'Inventaire du Fonds français après 1800*. Antoine-Achille Bourgeois de la Richardière serait né en 1777 à Polla en Campanie. Selon Saint Pierre, il a obéi « à la voix de la patrie qui l'appelait aux armées ». L'estampe du premier sujet aurait été exposée au salon de 1804 selon Portalis. Mais c'est impossible. Peut-être 1806 ? Portalis estime qu'elle « ne dépare nullement le beau livre imprimé par Didot ». Roger PORTALIS et Henri BERALDI, *Les graveurs du XVIIIème siècle*, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1880, tome premier, p 238.

²²³² Louis-Aimé MARTIN, *Correspondance...*, *op. cit.*, lettre n°3 à sa deuxième femme, 10 floréal an XIII (30 avril 1805), p. 244. Cette lettre sous-entend que le travail au burin va seulement commencer. Elle montre aussi que le prix pour l'ensemble du travail à réaliser pour la gravure était convenu avec Bourgeois et que c'est lui qui rétribue Dussault. Le dessin sera gravé à nouveau par Barthélémy Roger pour l'édition des *Œuvres complètes* par Méquignon Marvis en 1818.

²²³³ EE, BSP_2078. Il est bien possible que Bernardin de Saint Pierre ait insisté sur la situation catastrophique qui motivait cette édition en présentant sa proposition, et notamment ses offres de rétributions, aux différents artistes. C'est ce que peut donner à penser la réponse de Prud'hon : « Si le produit de mon talent n'était ma seule ressource pour soutenir une famille assez nombreuse [...] je me serais plu à lui offrir le dessein qu'il m'a demandé [...] Ne pouvant à ce sujet remplir tout ce que mon cœur eut désiré de faire, j'accepte la rétribution qu'il me propose ». EE, BSP_1752. L'écrivain présente différemment les choses à Girodet : il lui propose tout simplement de fixer lui-même le prix. L'artiste lui en fera la remise, comme Isabey et Gérard : « mais ce qui m'intéresse encore davantage, je la dois à son amitié, ainsi que je dois la précédente à celle de son ami M. Girodet » dit-il en parlant de la composition de Gérard. « Préambule », p. XLIII.

²²³⁴ Musée historique de Villèle, Saint-Gilles-les-Hauts, Ile de la Réunion, [*Paul et Virginie au bord d'un ruisseau*], N° d'inventaire 1990.25. Encre noire, plume et lavis sur papier. Les dimensions sont celles de la feuille : 38,1 cm x 28,8 cm. Il est signé en bas à gauche « Lafitte ». Cf. Annexe 6, figure 11

La scène représentée pourrait être celle où Paul et Virginie, après être allés demander la grâce d'une jeune esclave à son maître, un riche habitant de la Rivière noire, se retrouvent affamés et assoiffés sur le chemin du retour. Soudain « ils entendirent le bruit d'une source qui tombait d'un rocher voisin », ils purent alors se désaltérer « avec ses eaux plus claires que le crystal²²³⁵ ». Mais le panier dans le coin inférieur droit, rempli de fruits succulents, ne correspond pas tout à fait à la situation des deux héros. En outre, ceux-ci sont plus âgés qu'ils ne le sont en réalité à ce moment du récit. Cette scène se situe très peu de temps avant le passage du torrent illustré par Girodet. Deux illustrations si proches dans le cours de l'histoire n'auraient pas été du meilleur effet pour l'harmonie de l'ensemble texte/dessin. Sur le plan technique, ce dessin diffère un peu de celui réalisé pour l'édition. Les dimensions, légèrement inférieures à 38,1 cm x 28,8 cm (taille de la feuille), ne sont pas celles souhaitées par l'auteur, 20,5 cm x 16,2 cm environ (taille de la feuille : 31 cm x 23). Mais cela ne constitue pas une difficulté majeure pour un bon graveur que de ramener la gravure au gabarit souhaité pour l'impression. En outre, Lafitte a utilisé l'encre de chine et non la sépia. Ce grand et beau dessin témoigne en tous cas que Lafitte a été inspiré par la pastorale, peut-être même en marge de l'édition de 1806. Car on ne peut pas exclure un dessin réalisé indépendamment du projet d'édition, pour une estampe isolée par exemple. Il aurait fait un ornement parfait pour un cabinet. En regardant l'image détachée de toute scénographie trop précise, on pourrait y voir la représentation symbolique d'un mode de vie idéal, dans un paysage paradisiaque où la nature fournit à profusion l'eau fraîche et les fruits de la terre. Et pourquoi pas une idée de frontispice ?

2.4 – Des espérances déçues

L'opération ne fut pas une réussite pour son auteur. Nous l'avons déjà souligné, peu de souscripteurs et sans doute peu d'achats après la mise sur le marché : l'ouvrage est trop cher²²³⁶. « Elle ne conserve pas le quart de ces prix », dit le *Manuel du libraire* en 1843. En 1828, l'exemplaire de Lafitte ne rapporte que 9 francs, autant que celui de 1789, tous deux acquis par Molinos. Les journaux ne semblent pas s'être précipités pour relayer la parution, mais a-t-il fait ce qu'il fallait pour se les concilier²²³⁷ ? « J'ai appris qu'ils exigeaient pour leurs annonces

²²³⁵ *Paul et Virginie, op. cit.*, p. 29.

²²³⁶ Déjà onéreux à la souscription, l'ouvrage devient hors de prix pour « la vente ouverte » : « chaque exemplaire [...] se vend la moitié en plus », soit 108 francs avec la lettre, 180 francs avant et 360 francs coloriée, pour le format in-4°.

²²³⁷ Nous n'avons pas trouvé trace de la sortie de l'ouvrage dans le *Journal bibliographique* ou dans le *Télégraphe littéraire*. La date d'édition de 1806 et l'offrande à Napoléon d'un exemplaire à la mi-février, nous font penser qu'il est paru courant janvier. Le seul article retrouvé à ce jour est publié dans *Le Moniteur universel* bien plus tardivement, le 13 octobre 1806, sous la plume de Jean-Louis Laya, homme de lettres lui-même, critique littéraire

chacun deux exemplaires. C'est une vexation criante pour un ouvrage du prix de celui-ci²²³⁸ ». Il n'est pas dupe de l'impact des critiques acerbes qu'il leur adresse dans son préambule : « D'ailleurs, qu'en diraient-ils ? Citeraient-ils dans leurs extraits la critique que j'ai faite [*sic*] dans mon préambule de leurs propres travaux ? Feraient-ils l'éloge de mes artistes ? » Car il espérait que le nom de Girodet « et celui des autres artistes ses coopérateurs [donneraient] à [son] édition beaucoup de réputation²²³⁹ ». Il ne semble pas que leur participation ait favorisé l'écoulement de l'ouvrage. Il reçoit, dit-il, beaucoup de compliments sur son édition mais sur les cinq cents exemplaires tirés, seul cent cinquante ont été livrés²²⁴⁰. Bernardin de Saint Pierre n'a pas compris que cette édition apparaissait à son public dès le début comme une opération de prestige, et qu'elle ne ferait pas un succès de librairie. Le texte était parfaitement connu de tous, lu dans une des très nombreuses " petites " éditions in-12 ou in-16 ; l'ouvrage en grand format à la typographie impeccable, mais un peu austère et froide, ne présentait d'intérêt que pour des amateurs et bibliophiles fortunés. A sa sortie, il apparaît déjà comme un livre de collection, et pas un livre de lecture ; or il n'existe pas encore un public nombreux prêt à investir dans l'édition luxueuse d'un livre qu'il connaît déjà. Louis Aimé Martin résume laconiquement, mais lucidement, toutes ces raisons : « Le format n'était plus à la mode, et le prix en avait été fixé trop haut, non par Bernardin de Saint Pierre mais par M. Didot son imprimeur²²⁴¹ ». Il ajoute que l'auteur refusa de baisser le prix, « dans la crainte de diminuer la valeur des exemplaires livrés aux souscripteurs. Son édition lui resta tout entière, mais il fut fidèle à ses engagements ». Il ne rentra pas dans ses fonds : l'édition « lui coûta 30 000 francs et lui en rapporta 10 000 francs ».

A un de ses souscripteurs, Bernardin de Saint Pierre avouera que l'expérience a été cruelle et que « quand [il serait] sûr de doubler [ses] capitaux, [il n'en entreprendrait] pas une semblable²²⁴² ». Elle demeure pourtant une édition de référence, un véritable archétype pour les

et ami de Bernardin de Saint Pierre. L'article est donc élogieux et reprend de très larges extraits du préambule concernant les illustrations. Mais pas de commentaires si ce n'est pour redire qu'il a fallu la réunion de tous les talents de la typographie et des arts pour fabriquer un objet aussi prestigieux. On y apprend que l'ouvrage « se délivre actuellement chez l'auteur ». Se méfie-t-il aussi des libraires ? Cela a pu contribuer à restreindre la diffusion.

²²³⁸ Lettre à M. de Boisguilbert, *op. cit.*

²²³⁹ EE, Jacques Henri Bernardin de Saint Pierre à Anne Louis Girodet, c. 1805, BSP_2597. Pour des raisons de contexte, nous supposons que cette lettre date plutôt de l'été ou de l'automne 1804.

²²⁴⁰ Lettre à M. de Boisguilbert, *op. cit.*

²²⁴¹ Louis-Aimé MARTIN, *Œuvres complètes de Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre*, Paris, Didier, 1833, tome 1, *Second supplément à l'essai sur la vie de Bernardin de Saint Pierre*, p. 278, note 4.

²²⁴² Lettre à M. de Boisguilbert, *op. cit.* C'est aussi ce qu'avait dit Firmin Didot après la publication « du Racine » : « J'ai failli perdre la tête, quand je me suis vu aux prises avec six ou huit peintres et douze ou quinze graveurs. [...] Je suis venu pourtant à mes fins [...] ; mais je n'ai pas osé tenter un nouvel essai du même genre et le Molière que j'avais projeté [...] n'a jamais été sous presse ». Cité par Barthélémy JOBERT, art. cit.,

très nombreuses éditions qui se succéderont tout au long du XIX^e siècle. Si les dessins de l'édition de 1806 semblent ne pas avoir d'incidence sur les ventes, la plupart des illustrateurs se souviendront du passage du torrent de Girodet ou de la mort de Virginie de Prud'hon. Comme ils demeurent dans l'esprit des lecteurs ! Car cette mise en images voulue par Bernardin de Saint Pierre, dès l'édition de 1789, a permis la propagation du mythe de Paul et Virginie²²⁴³.

²²⁴³ On ne compte plus les « produits dérivés » selon une terminologie contemporaine, que l'auteur signale déjà dans le « Préambule » : « on en fit divers sujets sur des ceintures, des bracelets, et d'autres ajustements de femme ». *Paul et Virginie*, *op. cit.*, « Préambule », p. ij. Voir le *Répertoire* de Paul Toinet qui cite une multitude d'objets en tous genres, traduisant la pénétration du mythe dans les décors de la vie quotidienne. *Paul et Virginie, répertoire bibliographique et iconographique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1963. Sans oublier les transpositions en spectacles, adaptations théâtrales, livrets d'opéra, etc., tel le ballet-pantomime qui est donné à l'Académie Impériale de Musique en juin 1806 et qui connut un grand succès : *Paul et Virginie*, ballet-pantomime en 3 actes par Gardel, musique de Kreutzer, représenté devant LL. Majestés sur le théâtre de Saint Cloud le jeudi 12 juin 1806, [s. l. n. d.].

3 - La « Collection des meilleurs romans anglais »

Les années 1807 et 1808 sont tout aussi prolifiques sur le plan de l'illustration que 1806. Lafitte participe à une entreprise conséquente, la « Collection des meilleurs romans anglais » pour un libraire-éditeur, Louis-Théophile Barrois fils²²⁴⁴. Ce « libraire pour les langues étrangères vivantes » fait partie de ceux qui se positionnent dans ce créneau pour répondre à la demande grandissante du lectorat²²⁴⁵. L'époque est à l'ouverture sur le monde, on se passionne pour les relations de voyages avec leurs trésors de découvertes scientifiques, et aussi pour les civilisations différentes, leurs langues, leurs cultures, leurs productions artistiques et en premier lieu, la littérature. On se déplace beaucoup en Europe durant la période, et pour comprendre et communiquer, la connaissance de langues étrangères est indispensable. Apprentissage des langues et édition d'œuvres littéraires, en traductions ou dans le texte original, telles sont donc les spécialités de Barrois fils²²⁴⁶. Dans ce déferlement cosmopolite, la langue et la littérature anglaises dominent très largement.

3.1 - Les Français ont soif de romans

Le nombre des lecteurs s'est accru à la fin de l'Ancien Régime et la demande concerne un genre peu représenté — et peu valorisé — dans la production française, le roman. On se tourne donc vers les pays voisins, et plus particulièrement l'Angleterre, qui abonde en ouvrages de ce style²²⁴⁷. Le roman s'y développe depuis le début du XVIII^e siècle, exploitant différents registres, sensible et sentimental ou encore humoristique et même satirique. Mais dans les dernières décennies du siècle, une veine bien particulière connaît un immense succès,

²²⁴⁴ Chez les Barrois, comme chez les Didot, on est libraire de père en fils. Louis Théophile Barrois, « Barrois fils » (1780-1851) est le fils de Pierre Théophile, « Barrois jeune » (1752-1836) et le neveu de Louis François, « Barrois l'ainé », « un des deux doyens de la librairie ». « Pétition des libraires de Paris », *Le Constitutionnel*, 14 janvier 1827. La famille Barrois tient boutique au moins depuis le début du XVIII^e siècle et s'était fait entre autres, une solide réputation dans le domaine de « l'antiquariat », c'est-à-dire le livre ancien.

²²⁴⁵ La demande des lecteurs dans ce domaine n'a cessé de grandir depuis la Révolution. Sous la Restauration, le phénomène explose. Voir Diana COOPER-RICHET « Paris, capitale des polyglottes ? Édition et commercialisation des imprimés en langue étrangère sous la Restauration », *Repenser la Restauration*, Martine REID, Jean-Claude YON, Jean-Yves MOLLIER dir., Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p. 195-209.

²²⁴⁶ Le nombre et la diversité des langues proposées aux lecteurs sont impressionnants. On y trouve des ouvrages en arabe, turc, persan, grec, arménien, japonais, tartare, mandchoue, etc. ; en langues nordiques, danois, hollandais, suédois etc. ; enfin en langues « plus proches », allemand, italien espagnol, anglais.

²²⁴⁷ « Un genre que la nation anglaise a cultivé avec succès. Les Anglais furent les premiers qui surent diriger le Roman vers sa fin la plus utile, la peinture de la vie ; ils l'ont fait servir, comme la comédie, à corriger les vices et le ridicule ». *Le Télégraphe littéraire*, n°33, 25 février 1807.

le roman terrifiant, *tale of terror*²²⁴⁸. On retrouve presque toujours les mêmes ingrédients : le cadre "gothique", château, cloître, ou encore ruines, des secrets terribles et l'irruption de l'irrationnel et du surnaturel, provoquant *ipso facto* l'incompréhension et la frayeur. On y rencontre à l'envi des moines étranges, des jeunes filles malheureuses et sacrifiées, des nobles pervers et cruels, des caveaux, des souterrains, des cavernes et autres lieux sombres mystérieux où le lecteur voit surgir squelettes, revenants et ectoplasmes, sur fond de violence le plus souvent. Lecteur dont *La Décade philosophique* décrit assez bien le profil : « Aimez-vous à laisser votre imagination errer au milieu des bois, des rochers, des déserts, des ruines ? Aimez-vous encore les tableaux de prisons, d'églises gothiques, de couvens, d'hermitages ? Aimez-vous enfin les scènes douces, mélancoliques ; les scènes terribles, déchirantes ?²²⁴⁹ ». Il y a des auteurs de talent, comme Ann Radcliffe ou Matthew Lewis, mais aussi, certainement sous la pression de la demande du public dans la dernière décennie du siècle, « des innombrables et pauvres imitations [...] déversées sur le marché du livre par de besogneux plumitifs et de naïves écrivailleuses²²⁵⁰ ».

Ces ténébreuses histoires plaisent "terriblement" aux Français et les romans anglais, bons ou moins bons, inondent le marché du livre, durant la décennie 1790-1800 et plus particulièrement sous le Directoire. On assiste à une explosion des traductions²²⁵¹, mais aussi à la multiplication de romans noirs "à la manière de", pastiches plus ou moins réussis des originaux, sous la plume d'écrivains français, qui se sentent parfois obligés d'attirer l'attention en se faisant passer pour des traducteurs : « Je sais que le plus mauvais roman ne trouverait pas un lecteur parmi vous, si vous ne lisiez au titre, en majuscules capitales, TRADUIT ...²²⁵² », écrit l'un d'eux.

²²⁴⁸ On peut dater précisément la naissance de cette littérature grâce au premier roman de la catégorie, *The Castle of Otranto, Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, publié en 1764. Le sous-titre, *A Gothic Story*, a donné plus tard à ce genre de littérature, le nom de *gothic novel* (roman gothique).

²²⁴⁹ *La Décade Philosophique, littéraire et politique*, n°27, 30 prairial an V (18 juin 1797), p. 541. L'article est d'Amaury Duval.

²²⁵⁰ BELLIN DE LA LIBORLIÈRE, *La Nuit anglaise, Roman gothique*, Toulouse, Anacharsis éditions, 2006, « Préface de Maurice Lévy », p. 6.

²²⁵¹ On voit les effets du succès dans la réduction du délai entre parution originale et mise sur le marché de la traduction. *Les Mystères d'Udolphe*, d'Ann Radcliffe publié en 1794 est disponible au lecteur français en 1797, mais *L'Italien* qui date de 1797, est traduit l'année même. Et ce n'est pas un cas isolé. Sur cette question de la traduction et de la percée du genre en France, voir Joëlle PRUNGNAUD, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIème siècle », *Genres littéraires et traduction*, volume 7, n°1, 1^{er} semestre 1994, p. 11-46.

²²⁵² Louis RANDOL, *Un Pot sans couvercle et rien dedans, ou les Mystères du souterrain de la rue de la lune*, 1799. Devant cette avalanche de productions, on voit apparaître des romans parodiques et caricaturaux pour tourner en ridicule cet engouement pour la traduction tous azimuts de littérature étrangère et en particulier pour celle des romans terrifiants. Celui de Bellin de la Liborlière, *la Nuit anglaise, roman gothique*, publié en 1799, précise en sous-titre, qu'il est un « roman comme il y en a trop, traduit de l'arabe en iroquois, de l'iroquois en samoyède, du

Comment expliquer ce goût des Français pour des productions originales d'un pays avec lequel ils sont en conflit ouvert presque continuellement depuis 1792 jusqu'à la fin de l'Empire, parsemé de quelques rares périodes d'accalmie ? Les critiques littéraires sont parmi les plus hostiles à "cette invasion anglaise pacifique". Dans un des articles consacrés à l'entreprise de Barrois, Jean-Baptiste Amar-du Rivier laisse transparaître son aversion pour « ce monstrueux ramas de productions plus ou moins bizarres », « une des plaies de la littérature ». Il ne peut s'empêcher d'égratigner au passage les Anglais « qui ont produit tant d'ouvrages sans avoir presque jamais su faire *un livre*²²⁵³ ». Malgré ce climat d'anglophobie qui entretient savamment le sentiment de supériorité des Français, la traductrice d'Ann Radcliffe en 1797 clame avec un certain optimisme : « Les guerres, même les plus sanglantes ne divisent aujourd'hui les nations que sous les rapports politiques. Les arts, les sciences et le commerce réunissent les individus, malgré l'acharnement des cabinets ; et le bon sens a enfin appris aux Français, aux Anglais et aux Allemands, qu'en dépit des canons et des baïonnettes dont leurs frontières sont hérissées, il était encore possible de mettre en commun ses richesses, son industrie, ses peines et ses plaisirs²²⁵⁴ ». Malgré la beauté de cette pensée positive qui table sur « le bon sens », il faut sans doute chercher ailleurs les raisons de cette " addiction " des Français — pour prendre un terme à la mode — pour les romans noirs.

Bien sûr, on n'a pas manqué de s'interroger sur les rapports entre les situations romanesques, peur fantasmée et la réalité quotidienne des années les plus sombres de la Révolution, peur bien réelle. Le lien semble manifeste pour certains contemporains. Dans son *Idée sur les romans*, Sade voit dans ce genre terrifiant, « le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait²²⁵⁵ ». Une époque aussi extraordinaire en faits terribles ne pouvait pas produire de romans monotones : « Il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt²²⁵⁶ ».

Un élément « indigène » favorise l'acclimatation immédiate du roman gothique, le courant d'anticléricalisme répandu dès les premiers temps de la Révolution. Il alimente un

samoyède en hottentot, du hottentot en lapon et du lapon en français ». On le trouve « [...] dans tous les endroits où il y a des revenants, des moines, des ruines, des bandits, des souterrains et une TOUR DE L'OUEST ». Voir la récente réédition chez Anacharsis déjà citée.

²²⁵³ *Le Moniteur universel*, 14 août 1807.

²²⁵⁴ Anne RADCLIFFE, *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini*, traduction de Mme Moylin-Fleury [d'après Barbier], Paris, chez A. CL. Forget, imprimeur-libraire, 1797, an VI, tome premier, « Avertissement du traducteur », p. I-II.

²²⁵⁵ D. A. F. de SADE, *Idée sur le roman*, publié par Octave Uzanne, Paris, librairie Edouard Rouveyre, 1878, p. 32.

²²⁵⁶ *Id.* Sur cette vogue des enfers, voir Michel BIARD, *La Révolution hantée. Enfers fantasmés et Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2017.

théâtre noir, souvent proche du mélodrame, qui n'est guère apprécié des critiques : « dans les théâtres on est toujours à parler des prêtres et des crimes qu'ont commis quelques grands²²⁵⁷ ». *L'Année littéraire* explique le succès des pièces « révolutionnaires » par les moyens mis en œuvre pour frapper les yeux et étonner les sens : « des meurtres, des échafauds, des citadelles renversées, voilà ce qu'aime le peuple²²⁵⁸ ».

La multiplication de ces drames est probablement favorisée par les partisans de la Révolution, mais les circonstances politiques et historiques n'expliquent pas tout. Il existe dans l'imaginaire littéraire français à la fin de l'Ancien Régime un « pathétique sombre », auquel le roman gothique fait écho²²⁵⁹. Un écrivain comme Baculard d'Arnaud rencontre un succès notable dans le public avec des nouvelles publiées à partir des années 1760. Ce sont « des intrigues sentimentales, des histoires d'amour impossibles, des malheurs de jeunes filles vertueuses [...]. La sensibilité est partout de rigueur, une sensibilité effrénée qui s'accompagne de cris et de sanglots. Les malheurs les plus terribles guettent les personnages, et le ton tourne facilement à la mélancolie, devenant quelquefois plus sombre encore quand l'auteur s'essaie à des effets d'horreur²²⁶⁰ ». On se rend compte combien le terrain était favorable à l'acclimatation rapide et totale de ces *tales of terror*.

Malgré une détérioration générale du genre dans les premières décennies du XIX^e siècle, due à la médiocrité des traductions, aux mystifications, aux imitations sans grandes qualités littéraires, ce ne sera pas qu'une invasion stérile²²⁶¹. De nouveaux modèles, des situations romanesques inédites, des actions et décors originaux imprègnent peu à peu la sensibilité française et vont se mêler avec les différents éléments indigènes pour donner naissance à un roman noir « à la française », dont le genre atteindra son apogée sous la Restauration²²⁶².

²²⁵⁷ *L'Esprit des journaux*, novembre 1791, p. 340.

²²⁵⁸ *L'Année littéraire et politique*, 1790, IV, p. 357.

²²⁵⁹ « Ce fil sombre que l'on peut tracer de Prévost à Baculard d'Arnaud » est « surtout un moyen stylistique d'augmenter l'effet sensible sur le lecteur, souvent emprunté pour renforcer le message moral d'un ouvrage ». Katherine ASTBURY, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Catriona SETH dir., Paris, Desjonquères, 2010, p. 132.

²²⁶⁰ Angus MARTIN, « Baculard d'Arnaud et la vogue des séries de nouvelles en France au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73^{ème} année, n°6, novembre - décembre 1973, p. 985.

²²⁶¹ Les libraires ont leur part dans le phénomène. Pour satisfaire plus vite un plus grand nombre de lecteurs, on n'est pas toujours « regardant » sur la qualité de l'ouvrage imprimé. La loi du marché ne tarde pas à s'imposer aussi dans le monde du livre et Sainte Beuve parlera en 1839 dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, de « littérature industrielle ».

²²⁶² Voir Maurice LEVY, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », *Imaginaires gothiques, op. cit.*, pp. 49-67.

3.2 - L'édition de Théophile Barrois fils

Elle est donc parfaitement en phase avec le goût du moment. Malgré quelques piques acerbes déjà signalées, les critiques reconnaissent des mérites et des qualités à l'entreprise de Barrois, qui remet à disposition du public anglophone des romans en langue originale, difficilement accessibles, sauf « à des prix immodérés²²⁶³ ». Nous n'avons pas retrouvé le prospectus sans doute distribué à la fin de l'année 1806, mais *Le Télégraphe littéraire* reprend l'essentiel des informations utiles aux lecteurs dans son premier article. La première série annoncée de cette « collection des Meilleurs romans anglais » comportera vingt volumes, qui seront finalement vingt-et-un²²⁶⁴. Avec un soupçon d'ironie, *Le Moniteur universel* félicite l'éditeur d'avoir su réduire à ce nombre sa nouvelle collection : « il donne de son goût une preuve, que le choix même des ouvrages confirme avantageusement²²⁶⁵ ». Lequel choix est plutôt reconnu judicieux par tous : huit titres parmi les plus célèbres, cinq romans dans le registre sensible et trois d'histoires terrifiantes. Les annonces des journaux semblent indiquer que la publication était prévue pour l'année 1807, mais elle se poursuit jusqu'en octobre 1808. Il y a bien un intervalle un peu plus long entre novembre 1807 et juin 1808, qui coïncide avec le changement d'illustrateur, comme nous allons le voir plus loin. Pas de quoi indisposer les journaux, tel le *Journal de l'Empire* qui salue « le zèle et l'exactitude » de l'éditeur, « qui met une grande activité à remplir ses promesses²²⁶⁶ » ; ce qui est loin d'être toujours le cas, nous l'avons vu pour d'autres ouvrages. Enfin, la qualité éditoriale de l'entreprise ne laisse pas à désirer : « Monsieur Barrois a voulu rivaliser avec l'industrie anglaise²²⁶⁷ ». Tous les exemplaires sont correctement imprimés sur papier vélin, ce qui est assez rare, nous dit-on, pour les ouvrages anglais sortis des presses de Paris. On loue « les soins [qu'il apporte] à la correction du texte et à la qualité typographique », pour satisfaire aussi les amateurs de beaux livres, qui pourront « former, à peu de frais et d'une manière insensible, une riche bibliothèque de choix²²⁶⁸ ». Différentes présentations sont proposées : broché à 3 fr., « relié en basane racines, avec filets d'or, 4 fr. » ou « en veau marbré, et doré sur tranche, 5 fr. ». On se propose également de faire tirer « cent exemplaires sur papier vélin

²²⁶³ *Le Moniteur universel*, 14 mars 1807. Barrois avait déjà mis à disposition du public « une collection classique des meilleurs poètes anglais et de ceux principalement qu'il était devenu le plus difficile de se procurer en France ».

²²⁶⁴ Si Barrois prévoyait une autre série, il a dû renoncer, car nous n'en avons trouvé aucune trace.

²²⁶⁵ *Le Moniteur universel*, 14 août 1807. Toutes les critiques sont signées Jean-Augustin Amar du Rivier.

²²⁶⁶ *Journal de l'Empire*, 16 mars 1808. Toutes les critiques sont de Jean-François Boissonade.

²²⁶⁷ *Id.*, 28 avril 1807. Les papetiers anglais ont une réputation de travail de qualité. Le papier vélin est arrivé d'Angleterre à la veille de la Révolution. Ils travaillent également à améliorer les machines à fabriquer le papier en continu, dont l'invention en 1800 est due à Louis Nicolas Robert, de la papeterie Didot.

²²⁶⁸ *Le Télégraphe littéraire ou le Correspondant de la librairie*, n°33, 25 février 1807.

satiné ; [...], figures avant la lettre, [...] : élégamment cartonné par *Bradel*²²⁶⁹ en papier imitant le marocain²²⁷⁰ ». Et *Le Télégraphe littéraire* de conclure : « De pareilles entreprises, quand le bon goût les dirige, méritent d'être encouragées²²⁷¹ ».

La présence d'un frontispice gravé en tête de chaque volume contribue aussi à la qualité éditoriale de l'ensemble. Après avoir vu les deux premiers volumes, le critique du *Journal de l'Empire* est conquis : « les gravures égaleront au moins celles des artistes anglais pour l'effet et la manière, [et] les surpasseront pour l'exactitude du dessin²²⁷² ». Sans doute parle-t-il des estampes en général et non particulièrement des illustrations, car les romans originaux anglais n'étaient que très rarement imagés ; quand ils l'étaient, seul le premier tome bénéficiait d'une vignette de qualité médiocre²²⁷³. Dans la tradition française au contraire, l'illustration est le complément obligé de tout ouvrage. Les romans noirs ne font pas exception. Les images explicitent les textes et en traduisant visuellement un moment clé du roman ou une scène essentielle, elles peuvent aussi relever d'une forme de publicité donnant envie de lire ce qui suit. Le nom du dessinateur figure dès le départ dans le prospectus et à chaque nouvelle parution dans les journaux. Plus intéressant, on cite les titres de Lafitte, « pensionnaire de l'École de Rome », pour la première fois nous semble-t-il sur une telle annonce — Bernardin de Saint Pierre avait parlé il est vrai de son prix de peinture de l'Académie. Un tout nouveau vient de s'y ajouter courant 1806, « membre de l'Académie de Florence ». Sa renommée ne le précédait pas comme c'était le cas pour quelques-uns de ses anciens compagnons de l'Académie et ses titres devaient parler pour lui : ayant eu la même formation, comment n'aurait-il pas les mêmes talents ? Cette distinction supplémentaire, outre la fierté qu'elle dut procurer à son destinataire, était un argument publicitaire appréciable pour un éditeur.

Lafitte illustre six titres, pour lesquels il réalise treize dessins, presque tous gravés par L'Épine²²⁷⁴ ; seuls les deux derniers, pour *A simple story*, sont dus à Lecerf²²⁷⁵. Il n'y a pas de commentaires sur les frontispices dans les journaux, hormis celui déjà cité du *Journal de*

²²⁶⁹ Les Bradel sont une grande famille de relieur exerçant à Paris depuis le XVII^e siècle. L'un d'eux, peut-être Pierre Alexis, aurait introduit au début de la Révolution une sorte de reliure provisoire, dit aussi cartonnage à la Bradel, destinée à protéger le livre en attendant la reliure définitive. « Bradel, famille », *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Cercle de la librairie, 2011, tome 1.

²²⁷⁰ *Le Télégraphe littéraire*, *op. cit.*

²²⁷¹ *Ibid.*

²²⁷² *Journal de l'Empire*, 28 avril 1804.

²²⁷³ Maurice LEVY, « Du roman gothique au roman noir ... », *op. cit.*, p. 58-61. Voir également du même auteur, *Images du roman noir*, Paris, Éric Losfeld, 1973.

²²⁷⁴ Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

²²⁷⁵ *Id.*

l'Empire. On se contente d'annoncer de « jolies », voire de « très jolies » gravures d'après les dessins de M. Lafitte, mais on peut se demander si cela relève d'une appréciation personnelle du critique ou si ce dernier recopie textuellement le prospectus de l'éditeur.

3.2.1 - Oliver GOLDSMITH, *The Vicar of Wakefield, a tale supposed to be written by himself*, 1806

« Un livre qui a fait couler tant de larmes et attendri tant de jeunes âmes est l'épique la plus dramatique et la plus naïve que l'on ait jamais écrite²²⁷⁶ ». Pour démarrer sa collection, Barrois a choisi une œuvre célèbre qui illustre la veine « sensible » de la littérature anglaise. « Cet inimitable roman », sorti à Londres en 1766, est traduit en France dès l'année suivante. Les éditions tant en anglais — Théophile Barrois père en 1784 par exemple —, qu'en traduction se multiplient et c'est bien un *best-seller* que Barrois fils propose vingt ans après son père ! La date d'édition indiquée sur l'ouvrage est 1806, mais les journaux n'en parlent qu'en février 1807. Il est donc probable que le livre est arrivé sur les tables des libraires au début de l'année.

C'est « une épopée domestique » qui raconte les heurs et malheurs de la famille Primrose ; de revers de fortune en déboires successifs, toutes les situations dramatiques trouvent un dénouement heureux, grâce à une parfaite tranquillité d'âme du vicaire, son courage et sa confiance dans la Divine Providence. Le récit conduit à une superbe leçon de morale et illustre bien l'exergue, « Espérez, malheureux ; heureux, prenez garde ».

Le moment qu'a choisi d'illustrer Lafitte se situe au chapitre VIII. Le premier revers de fortune a déjà durement frappé les Primerose, mais une vie calme et paisible semble encore possible. « La famille dînait aux champs ; [...] autour de nous chaque bruit ne semblait être que l'écho de la tranquillité²²⁷⁷ ». Le dessin traduit parfaitement ce moment de bonheur champêtre de la famille réunie autour de la nappe de pique-nique, dans le cocon douillet de meules de foin, qui les isolent de la campagne à l'arrière-plan. Il ne manque pas même l'oiseau qui « venait familièrement nous becqueter des miettes dans la main », à moins que ce ne soit un des merles qui « pour surcroît de bonheur [...] se répondaient, de deux haies opposées²²⁷⁸ ». Le groupe des femmes attire l'attention ; on devine la relation forte qui lie la

²²⁷⁶ Eusèbe G... [GIRAULT DE SAINT FARGEAU], *Revue des romans. Recueil d'analyses raisonnées des productions remarquables des plus célèbres romanciers français et étrangers ...*, Paris, Firmin Didot, 1839, tome premier, p. 289-291.

²²⁷⁷ Traduction de Charles Nodier, dans l'édition J. Hetzel de 1844, p. 41- 42.

²²⁷⁸ *Id.*, p. 42.

mère protectrice à ses deux filles, bien rendue par le jeu des bras et mains entrelacés. On sent qu'elles sont les personnages principaux du roman. Dans ce moment de calme et de paix, tout porte vers la poésie et, comme l'indique la lettre de l'estampe, *M. Burchell reading the Ballad of the Hermit*, le moment choisi par Lafitte est précisément celui où un ami de la famille, lit cette composition qui « commença [la] réputation [de Goldsmith] comme poète²²⁷⁹ ». La concentration se lit sur son visage grave, le regard pourrait même exprimer un peu de tristesse. Il vit avec intensité ce moment de lecture et ses auditrices sont suspendues à ses lèvres. L'une, à gauche, le regarde avec ravissement ; quant à l'autre, elle baisse pudiquement les yeux, mais la main sur le cœur montre assez son ravissement. Laquelle donc est Sophie, qui « pendant la lecture de cette ballade [...] semblait mêler une expression de tendresse à son approbation²²⁸⁰ » ? En conclusion, réalisée par un dessinateur qui connaît son texte, cette illustration charmante rend compte d'une scène qui l'est tout autant.

3.2.2 - Elisabeth HELME, *Louisa or the cottage on the moor*, 1807

Il s'en faut de beaucoup que ce deuxième roman de la collection remporte les mêmes suffrages. On en parle bien peu dans les journaux et le *Journal de l'Empire* se dit surpris que l'éditeur ait « jugé ce livre digne de cette distinction. Il [lui] avait semblé [...] que le talent littéraire y était à peu près nul, que les moyens en étaient invraisemblables ». Bref, « un roman fort médiocre », mais dont quelques endroits lui avaient causé « un très vif attendrissement ». Voici donc un deuxième ouvrage dans la veine sentimentale, publié parce « que les jeunes personnes surtout le lisent avec un plaisir singulier, [et qu'enfin] c'est un livre excellent pour les libraires²²⁸¹ ». L'œuvre, sans grand mérite en effet, a dû alimenter davantage les cabinets de lecture que les bibliothèques privées. Le trait est parfois poussé jusqu'à la caricature ; rencontres fortuites, rebondissements inattendus, reconnaissances inespérées, évanouissements, tels sont les ressorts de ce roman écrit de bout en bout sur le mode du pathétique²²⁸². Publié en Angleterre en 1787, il paraît la même année en langue

²²⁷⁹ *Journal de l'Empire*, 28 avril 1807. Du temps même de l'auteur, ce poème était déjà considéré comme « le chef d'œuvre des romances anglaises » par les membres du club de gens de lettres du docteur Samuel Johnson. Cf. Albert Joseph Ulpian HENNET, *Poétique anglaise*, Paris, imprimerie de Valade et se trouve chez Théophile Barrois fils, 1806, p. 440.

²²⁸⁰ Traduction de Charles Nodier, *op. cit.*, p. 46.

²²⁸¹ Toutes les citations sont tirées du *Journal de l'Empire*, 28 avril 1807.

²²⁸² Ce roman, comme tant d'autres du même genre, alimenta la veine romanesque et l'imagination de Jane Austen. *Love and Freindship*, une œuvre de jeunesse, s'en inspire beaucoup. Cf. Pierre GOUBERT, *Jane Austen : étude psychologique de la romancière*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 14.

originale chez Barrois jeune²²⁸³ ; il est aussi immédiatement traduit en français concurremment chez Didot et Buisson²²⁸⁴.

Cette fois, c'est la phrase prononcée par l'héroïne dans les toutes premières pages qui sert de sujet au dessin : « *Alas ! If you refuse my entrance, here must Y perish*²²⁸⁵ ». Qui que ce soit qui ait choisi le passage à illustrer, Lafitte ou Barrois, il a fait un choix judicieux, car ces mots énigmatiques et pathétiques annoncent le mystère qui entoure le personnage principal et donnent immédiatement le ton du roman. Le décor sinistre et peu avenant s'harmonise bien avec le genre dramatique : « Au pied d'une haute montagne située dans une plaine vaste et stérile [...] une petite cabane [...] dont la pauvreté apparente semblait même dans cette effroyable solitude, refuser toute espèce de secours aux malheureux voyageurs²²⁸⁶ ». Le temps lui-même s'accorde à compléter l'impression funeste ressentie dans les premiers moments de la lecture : l'histoire se passe durant une « de ces belles nuits froides de décembre », « désagréable saison » s'il en est. Seule « la douce lumière de la lune peut [...] offrir des scènes délicieuses à une âme heureuse et tranquille » ; on peut penser en effet que cet astre apaisant a conduit l'infortunée adolescente vers le refuge. Diane n'était-elle pas la protectrice des jeunes vierges ?

Une fois encore Lafitte a bien suivi le texte. Le quart supérieur gauche, qui ouvre sur l'arrière-plan, montre le décor minéral aride de la montagne, auquel il a ajouté quelques constructions ; aucune végétation, excepté un arbre dépouillé contre la maison et un arbuste tout aussi dégarni dans un pot. La pleine lune inonde de lumière la cabane, elle-même source de mystère, puisque tout indique assez vite dans le cours du récit, que son occupante est d'une condition supérieure : pourquoi cette manifestation extérieure de pauvreté ? L'astre nocturne éclaire aussi les deux personnages féminins, Marie la servante, qui apparaît à sa fenêtre, un peu fantomatique dans son déploiement de voiles et Louisa, la belle inconnue. La position de son corps, les jupes plaquées autour de ses jambes, le chapeau dans la main, tout traduit une course précipitée qui l'a conduite à cette chaumière isolée. Sa main appuyée contre la porte et son visage tendu expriment assez l'angoisse et l'affolement qui l'étreignent. Cette maison semble être son dernier refuge pour échapper au malheur qui vient de la frapper.

²²⁸³ Pierre Théophile Barrois jeune est le père de Théophile Barrois fils, et le frère de Louis François l'aîné.

²²⁸⁴ Editions et rééditions sont toutefois moins nombreuses que pour l'ouvrage précédent.

²²⁸⁵ Edition originale, Londres, G. Kearsley, 1787, vol. 1, p. 3.

²²⁸⁶ Les citations sont extraites de la traduction parue chez François Buisson en 1787.

Le dessinateur s'est permis une petite entorse quant à la description de Louisa : « Ses cheveux [...] n'avait pas besoin des secours de l'art, et tombaient négligemment en boucles naturelles sur son cou d'albâtre », écrit Elizabeth Helme. Mais il n'a pas résisté à la parer d'une de ces coiffures nattées dont il orne habituellement les femmes. A y regarder de plus près, le chignon de Louisa est identique à celui d'une des filles Primerose ; on pourrait même remarquer que la position du visage relevé de profil, du cou et de la gorge largement exposés fait de ses deux jeunes filles des sœurs jumelles. Des similitudes existent aussi entre Marie et la deuxième sœur. Des éléments de mise en scène communs se retrouvent sur les deux illustrations, l'arbre accolé à l'habitation, le muret tout proche portant un vase en forme d'amphore ou encore les outils agricoles, comme le râteau montrant l'inspiration campagnarde des récits.

Malgré ces petits réemplois, Lafitte dessine deux frontispices bien différents l'un de l'autre : le premier inspire des sentiments de paix et de plaisir, le second annonce terreur et malheur. Cette image bien mystérieuse et toute pleine de promesses de péripéties incroyables fut certainement de nature à attirer la curiosité des lecteurs.

3.2.3 - Henry MACKENZIE, *The man of feeling*, 1807

La *Revue des Romans* place l'auteur de l'ouvrage suivant dans la catégorie des « écrivains les plus distingués d'Angleterre²²⁸⁷ » au même titre que Richardson, Sterne et Fielding. Son roman est le parangon même du « *novel of sensibility* » ou roman sensible. A la fois pathétique et moral, il peint l'effet des événements sur le cœur de l'homme en général, mais surtout de ceux « naturellement plus propres à éprouver ces sentiments délicats auxquels restent fermés les cœurs ordinaires ». Harley, l'homme sensible, a reçu de la nature un cœur affectueux et une âme noble et touchante souvent proche d'une sensiblerie naïve, voire même un peu naïve ; sa sensibilité s'adresse aux misères humaines. *The man of feeling* « n'est point une histoire, mais une série d'incidents qui se succèdent et tous rendus intéressants par les sentiments qu'ils excitent dans Harley ». Cette composition justement déplait au critique du *Journal de l'Empire* : « C'est une espèce de roman à tiroir, où les événements se suivent à peine, sont mal enchaînés, arrivent même quelquefois sans transition ni motif²²⁸⁸ ». Cette sorte d'empathie permanente et poussée à l'extrême le conduira à sa perte ; il tombe amoureux, la passion use ses dernières

²²⁸⁷ Toutes les citations qui suivent sont tirées de *La Revue des romans*, op. cit., tome second, p. 59 et 60.

²²⁸⁸ *Journal de l'Empire*, 12 juin 1807.

forces et il ne peut supporter l'excès de bonheur qui l'envahit en apprenant que ses sentiments sont partagés. « Il expire et sa mort [...] est vraiment déchirante²²⁸⁹ ».

A sa sortie en 1771, Boissonade nous dit qu'il « eut un succès de vogue ». Mais s'il a survécu au changement de mode, c'est qu'au milieu de « défauts considérables [...], on y trouve un talent réel dans le style [...], et quelques peintures vraies et naturelles du cœur et de ses affections²²⁹⁰ ». Un succès considérable en effet, et la *British Library* conserve un très grand nombre d'éditions publiées non seulement au Royaume uni, mais aussi dans différentes capitales européennes principalement dans la décennie 1790, et même aux Etats Unis. Peut-être l'engouement fut-il moindre en France, car on ne compte que deux traductions, en 1775 et 1797, et aucune édition en langue originale²²⁹¹. En 1807, en revanche, on en publie deux, coup sur coup : l'édition de Barrois et celle non illustrée de Parsons *and* Galignani, son grand concurrent pour la littérature étrangère.

La scène choisie par Lafitte est un de ces « incidents » qui émaillent la vie de Harley, raconté au chapitre XXXIV, « *He meets an old acquaintance*²²⁹² ». Cette vieille connaissance, qui le ramène à son enfance, est *old Edwards*, obligé de quitter la terre que sa famille exploitait depuis plusieurs générations, à cause d'un propriétaire inflexible. S'ensuit une succession de malheurs tous plus cruels les uns que les autres, qui font couler « un déluge de larmes » à notre homme sensible. Les deux personnages s'opposent sur tous les plans et pourtant ils vont bientôt être reliés par la capacité de l'un d'eux à sentir, ou plutôt ressentir, et à se mettre « en sympathie » avec l'autre. « La re-connaissance de Harley avec le vieux soldat Edwards sur un chemin publique est d'abord et avant tout une communion sensible entre deux personnages qui ne se connaissent pas en apparence et qui auraient pu avoir une attitude ambivalente ou même de l'animosité l'un envers l'autre. Mais Harley "lit" sur le visage d'Edwards, ce qui provoque son geste compatissant et charitable de porter le sac et conduit à leur mutuelle reconnaissance²²⁹³ »

L'illustration montre le moment précis de la rencontre et la lettre exprime la pensée de Harley : « *Thou are old, said Harley to himself, but age has not brought thee rest for its*

²²⁸⁹ *Revue des Romans*, *op. cit.*, tome second, p. 60.

²²⁹⁰ *Journal de l'Empire*, 12 juin 1807.

²²⁹¹ Chez Pissot, 1775, traduction d'Ange-François Fariau de Saint Ange ; chez Charpentier, 1797, traduction de J.-M. Plane. Aucune des deux éditions n'est illustrée.

²²⁹² Sur l'illustration des romans, voir W. B. GERARD, *Laurence Sterne and the visual imagination*, Aldershot, Ashgate, 2006. Il s'intéresse principalement aux œuvres de Sterne, mais le chapitre IV est consacré en partie à l'illustration de *The man of feeling*. Le dessin de Lafitte -y est étudié pages 103 à 105, figure 24. Cf. Annexe 6, figure 18.

²²⁹³ W. B. GERARD, *op. cit.*, p. 103.

*infirmities*²²⁹⁴ ». On reconnaît immédiatement les deux personnages, bien caractérisés et différenciés grâce à leurs costumes. Harley porte un vêtement distingué, bien coupé et ajusté, et Edwards un vieil uniforme très usé, et largement ouvert sur le devant. Le premier porte des bottes confortables, le second des souliers bien abîmés. Il a retiré le gauche, pour soulager son pied, meurtri par une longue marche. Seul élément en commun, les cannes, élégante pour Harley, simple bâton pour Edwards ; mais elles sont inclinées dans le même axe, comme pour traduire l'affinité émotionnelle entre les personnages²²⁹⁵. C'est le dynamisme qui caractérise Harley, même son manteau bouge au gré du mouvement. Il allait bon train, quand soudain, il aperçoit le vieux soldat ; il fait un pas en arrière, semble-t-il, d'après l'inclinaison de la canne. Le contraste est total avec le corps affalé et détendu d'Edwards, abandonné au sommeil. Harley, qui « le regarde avec la plus grande attention²²⁹⁶ », le décrit avec précision et Lafitte se montre particulièrement méticuleux pour transposer dans son dessin chaque élément de la description. Il s'est adossé contre un rocher au pied d'un arbre, un bras repose sur son havresac. L'autre bras, apprendra-t-on plus loin, est porté en écharpe. Ce n'est pas ainsi que Lafitte l'a représenté, mais on devine la raideur du bras droit. Il manque aussi l'épée à poignée de cuivre. Le visage conserve malgré les rides une « mâle beauté²²⁹⁷ », le front est dégarni et des mèches blanches tombent dans son cou. Du portrait finalement assez poupin se dégage une impression de calme qui n'est pas loin de traduire visuellement le discours de Harley : « Il y avait dans son regard les traces permanentes de la peine d'un homme qui a supporté tous ses chagrins, au point d'en oublier d'en pleurer ; mais il y avait sur son visage les marques de la douceur qu'un bon esprit ne manque pas d'y mettre parfois, malgré le poids de la tristesse²²⁹⁸ ».

Lafitte n'a pas choisi ce passage au hasard. Mackenzie donne une ampleur visuelle à sa description, en faisant référence à un peintre italien du XVII^e siècle, Salvator Rosa²²⁹⁹ :

²²⁹⁴ Henry MACKENZIE, *The man of feeling*, Paris, Théophile Barrois fils, 1807, p. 105.

²²⁹⁵ W. B. GERARD, *op. cit.*, p. 103.

²²⁹⁶ « *Harley looked on him with the most earnest attention* », Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 104. Harley se sert de ses dons pour la physionomie pour rentrer en contact — ou non — avec les personnes qu'il rencontre. Ils sont la base de ses relations sensibles avec son prochain. On pourrait presque parler de physiognomonie, "science" qui se développe considérablement à partir de la publication de l'ouvrage sur le sujet de Johann Kaspar Lavater en 1774-1778.

²²⁹⁷ « *His face had the marks of manly comeliness impaired by time* », *Ibid.*, p. 105.

²²⁹⁸ « *He had that steady look of sorrow, which indicates that the owner has gazed upon his griefs till he has forgotten to lament them ; yet not without those streaks of complacency, which a good mind will sometimes throw into the countenance, through all the incumbent load of its depression* », Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 106.

²²⁹⁹ Salvatore Rosa (1615-1673) est un peintre baroque napolitain, dont la personnalité fantasque et hors norme et un style particulier dans sa manière de peindre ne lui valurent pas de son temps une grande réputation en France. A peine Félibien relève-t-il « la manière bizarre et extraordinaire » dont il peint ses paysages ; ils constituent pourtant une part importante et originale de sa production et seront particulièrement appréciés en Angleterre,

« C'est une ces figures que Salvator aurait aimé dessiner », croit-il ; « et par son côté sauvage, la scène environnante ressemblait aux fonds de tableaux de ce peintre²³⁰⁰ ». Il offre ainsi une source d'inspiration à des illustrateurs éventuels, sensible pour le cas qui nous occupe, dans le paysage qui entoure les protagonistes. Rosa n'est probablement pas un inconnu pour Lafitte. Il a dû en voir des œuvres à Rome et à Florence, où l'artiste a travaillé plusieurs années. Par ailleurs, les tableaux conservés au Musée ont été réduits au trait pour les *Annales* de Landon, et on sait quel rôle a joué Lafitte dans cette collection. A-t-il dessiné les reproductions de Rosa ? Qu'il l'ait fait ou non n'empêche pas qu'il soit allé les admirer au Louvre.

Nous trouvons sur le dessin les éléments de décor cités par Harley, plus ou moins développés en fonction de la place que Lafitte entendait leur donner. Car il introduit un élément qui n'apparaît pas à ce moment précis du récit, une ville ou du moins un ensemble de constructions, comme symbole de la vie sociale et des liens qui relie chaque individu. Cet aspect est important dans le roman, essentiellement construit autour de rencontres fortuites, généralement dans un espace public, d'individus qui se « reconnaissent » grâce à leur sensibilité. Comme le dit Harley un peu plus loin : « N'oublions pas que nous sommes tous parents²³⁰¹ ». Pour marquer un peu plus ce côté urbain et policé, Lafitte a modifié le poteau qui indique la croisée des chemins ; dans la description de Harley, il est plus rustique, peut-être une simple enseigne, accrochée dans un arbre, alors que celui de Lafitte est de bonne taille et soigneusement agencé. La composition du dessin montre donc un décor très contrasté : d'un côté un environnement aménagé, construction, poteau associé à la silhouette soignée et un peu raide de Harley, et, de l'autre, une nature sauvage, dans laquelle s'intègre la

comme on peut s'en apercevoir avec la réflexion de Harley. « Bizarre » et art classique ne font pas ménage, et ce n'est qu'au milieu du XVIII^e siècle que l'artiste rencontre un certain intérêt, encore est-il dû à sa personnalité. Une légende née sous la plume de biographes italiens en fait un rebelle, actif lors d'une révolte paysanne. A la veille de la Révolution, la perception de sa manière a changé. « Bizarre » n'est plus aussi péjoratif : « C'est un sauvage, mais qui étonne, qui effraie par sa fierté sublime » écrit Pierre-Charles Levesque dans le *Dictionnaire de peinture, sculpture et gravure* publié entre 1788 et 1791 avec Claude-Henri Watelet. Le discours sur l'art se professionnalise et notamment la réflexion sur la peinture de paysage. Les tableaux de Rosa illustrent alors les nouvelles catégories du pittoresque, du sublime, du romantique. Quelques-uns viennent grossir les collections du Musée au début du XIX^e siècle, que Landon commentera dans les *Annales*. Il reprend des termes déjà entendus : sites sauvages et romantiques, figures extraordinaires et gigantesques, imagination vive et féconde, dessin sauvage et fier, etc. A cause de sa personnalité supposée et de sa manière, le XIX^e siècle en a fait un précurseur du romantisme. Claude REICHLER, « Ecrire et réécrire la peinture : la réception de Salvator Rosa en France », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009/2 (vol. 109), p. 419-426.

²³⁰⁰ « He was one of those figures which Salvator would have drawn ; nor was the surrounding scenery unlike the wildness of that painter's back-grounds », Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 104.

²³⁰¹ « Let us never forget that we are all relations », *ibid.*, p. 121. Sur cet aspect du « social sentiment », voir W. B. GERARD, *op. cit.*, p. 103.

silhouette effondrée et sinueuse d'Edwards. C'est dans cette partie droite du dessin que nous allons retrouver des éléments à la manière de Rosa.

Que décrit Harley ? Les bordures encaissées du chemin creux sont couvertes de « buissons fantastiques » ; sur le rocher qui surplombe Edwards, il pousse « quelques fleurs sauvages » — pouvait-on s'attendre à autre chose en pleine nature ; on y voit aussi le « tronc décharné d'un grand arbre blanchi par le temps » et dont une seule « branche tordue » est encore vivante. On remarque au passage l'analogie esquissée par Harley entre l'arbre et Edwards, tous deux blanchis sous le poids des années. Lafitte la renforce par la façon dont il dessine les formes et la position d'Edwards, assez proches des lignes sinueuses de l'arbre. Il interprète ces éléments descriptifs un peu différemment, dans la mesure où l'espace est réduit. Les buissons sont repoussés à l'arrière-plan, servant de fond pour l'arbre immense qui serait presque un personnage à lui tout seul : la branche restée vivace a une silhouette étonnamment humaine. Le rocher est transformé en une sorte de banquette sur laquelle s'appuie Edwards ; il évoque plutôt la base d'un bâtiment écroulé que la végétation a colonisé depuis bien longtemps, comme le montrent les racines qui enserrant les pierres à droite du dormeur. Du coup, la lecture de l'image est sensiblement différente : le paysage autour d'Edwards n'est pas entièrement naturel, il porte encore les traces de la présence humaine et apparaît comme l'écho assourdi du paysage urbain. Comme pour les méandres de l'âme humaine, il faut savoir faire la part des choses dans la nature entre le « sauvage » et le « civilisé ». Mais la référence iconographique à l'œuvre de Rosa est bien réelle. Lafitte a restitué la vision de l'auteur et composé un paysage caractéristique qui pourrait figurer dans un tableau du maître. L'illustration de cette œuvre nous semble la plus réussie sur le plan esthétique et la plus aboutie sur le plan du sens et de l'interprétation du texte.

3.2.4 - Matthew Gregory LEWIS, *The Monk, a romance*, 3 vol., 1807

Les ouvrages dont il vient d'être question « sont des ouvrages aussi classiques que des romans peuvent l'être. Dans ceux-là, du moins, les mœurs n'ont rien à craindre, et la raison pas trop à murmurer. *Le Moine* a mérité, dès son apparition et conserve encore une toute autre célébrité : l'effet de ce livre *terrible* fit époque en Angleterre et la traduction française tourna pour un moment plus d'une tête parmi nous²³⁰² ». *The Monk*, publié en 1796, est certainement le roman terrifiant le plus célèbre. Et le plus nouveau aussi, en ceci qu'il s'inspire du vieux fond germanique de légendes noires, où règnent la magie et les sorcières, le diable et les

²³⁰² *Le Moniteur universel*, 14 août 1807.

pactes sataniques, en un mot le surnaturel dans ce qu'il a de plus effroyable et de plus sanglant, et que le *Sturm und Drang* remet à l'honneur en Allemagne au même moment. Lewis fait ressurgir d'anciens récits comme celui de la nonne sanglante ou du Juif errant et on pense inmanquablement au mythe de Faust, lorsque le moine conclut son pacte avec le démon. Le ton et le style diffèrent de la « presque douce » Ann Radcliffe. Chez elle, la peur naît dans l'imagination du lecteur, à partir de la situation ; celui-ci construit son propre sentiment de terreur. Chez Lewis, les éléments maléfiques font irruption sans crier gare au détour d'une situation ordinaire ; il ne suggère pas la peur, il impose l'horreur brutalement et sans ménagement²³⁰³. *The Monk* ouvre la voie à un style que Nodier qualifiera de « frénétique ».

Un parfum de scandale accompagne ce roman à sa sortie, car le personnage principal, le moine Ambrosio, va sombrer rapidement dans le vice et les aventures sordides. Pour le sauver de la justice des hommes dans la situation dramatique où l'a placé sa dépravation, il n'y a qu'un pacte avec Satan. Mais le diable n'est pas pétri de bonté et réclame sa proie ; Ambrosio n'échappera pas à un châtement cruel : son corps précipité du ciel se fracassera sur les rochers. Malgré ces accusations d'impiété et d'obscénité — ou peut-être grâce à elles²³⁰⁴ — le roman remporte un très vif succès qui perdure durant tout le XIX^e siècle et même au-delà²³⁰⁵. « Le sujet était nouveau, conçu avec force, exécuté d'une façon brillante et hardie », écrit le *Journal de l'Empire* qui ajoute : « la traduction, chose rare était excellente ; la prose très élégante de M. Lewis, et ses vers, qui sont fort bons, n'avaient rien perdu en passant sous la plume de M. Benoist²³⁰⁶ ». Il ne semble pas qu'il y ait eu d'édition en langue anglaise en France avant celle de Théophile Barrois²³⁰⁷, mais deux traductions françaises différentes dès 1797, dont celle dont il vient d'être question. La force dramatique de l'œuvre riche en

²³⁰³ Ann Radcliffe a fait la distinction entre terreur et horreur : la première développe l'esprit et en éveille les facultés tandis que la seconde le contracte et l'annihile presque. Cf. Maurice LEVY, *op. cit.*, p. 342, note 129.

²³⁰⁴ Le *Journal de l'Empire* écrit qu'à sa sortie, « le livre fut à peu près prohibé dans les cabinets de lecture ; il y eut même certains journalistes qui s'armèrent en vrais Don Quichottes pour la morale qui n'était pas attaquée. [...] Cet excès de rigorisme augmenta la fortune du roman ». 27 septembre 1807.

²³⁰⁵ On connaît l'influence du roman noir et du fantastique sur les surréalistes. Antonin Arthaud fit une traduction-adaptation du moine qu'il destinait au cinéma.

²³⁰⁶ Le *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807. La traduction dont il s'agit a paru sous le titre *Le moine chez Maradan* en l'an V (1797). Benoist n'est pas le seul traducteur, selon une note de la BNF qui cite également J.-M. Deschamps, J.-B.-D. Desprès, et P.-B. de Lamare (d'après Barbier). Les frontispices ne sont pas signés. L'autre traduction, est publiée la même année chez Favre sous le titre suivant : *Le jacobin espagnol ou Histoire du moine Ambrosio et de la belle Antonia sa sœur*, sans nom de traducteur. Les frontispices sont dessinés par Langevin et gravés sur cuivre par Palas. Le traducteur ne s'est guère montré subtil, il dévoile le coup de théâtre final dès le titre.

²³⁰⁷ Il serait étonnant qu'il n'y en ait pas eu, mais le catalogue des bibliothèques de France (CCFR) ne mentionne aucun ouvrage de ce genre.

rebondissements et coups de théâtre, fut même exploitée pour la scène ; le 7 nivôse an VI (27 décembre 1797), fut représenté au théâtre de l'Emulation à Paris *Le Moine*, comédie en cinq actes²³⁰⁸.

Le moine, dont l'action se déroule dans l'Espagne médiévale, offre deux récits menés en parallèles, presque sans interactions entre eux ; deux intrigues amoureuses tragiques, qui n'ont qu'un point commun : Ambrosio, prieur du monastère des Capucins de Madrid. Il provoque la fin malheureuse de la première par son intransigeance. Tout avait commencé avant le début du roman dans un château en Allemagne où résidait une jeune fille, Agnès, enceinte des œuvres de son amoureux, le marquis de Las Cisternas. Ils avaient projeté de s'enfuir, mais le marquis, croyant emmener sa fiancée, était tombé dans le piège de la Nonne sanglante. Son fiancé disparu, Agnès revient en Espagne et renonce au monde. Le marquis la retrouve dans son couvent et lui fait passer un billet où il expose son projet de la faire évader. Ici commence *The Monk*. Ambrosio trouve le billet, dénonce Agnès à la mère supérieure, bien que connaissant le châtement affreux qui attend la malheureuse. La fin est terrible en effet : enfermée dans un cachot putride, et abandonnée à une fin funeste, on la retrouvera serrant contre elle le cadavre de son bébé. Elle a eu le temps de maudire Ambrosio et ses "souhaits" vont être exaucés au-delà de toute attente. La seconde histoire raconte les tentations qui assaillent Ambrosio sous les traits d'un jeune novice, qui se révèle être Mathilde, une magnifique — mais dangereuse — sorcière. C'est en vain qu'il tente de résister aux délices de la chair et il est entraîné par des passions de plus en plus obscènes. Sa déchéance est complète quand il accepte l'aide du démon pour abuser de la pure Antonia après avoir assassiné sa mère.

Les nombreux rebondissements et les événements plus fantastiques les uns que les autres appelaient le crayon des dessinateurs et les deux traductions citées précédemment comportent des frontispices. Malgré la diversité des sujets possibles, les mêmes scènes ont souvent été choisies ; c'est le cas par exemple de la dénonciation d'Ambrosio ou la scène finale de l'envol du moine dans les griffes du diable. Les dessinateurs ont surtout retenu les passages vraiment terrifiants, sanglants ou cruels, qui ont une force visuelle particulière : le marquis et la nonne sanglante, le jeune novice/Mathilde qui veut se poignarder sous les yeux d'Ambrosio, l'invocation de Mathilde dans le souterrain. Ils correspondent évidemment aux

²³⁰⁸ *Le Moine*, comédie en cinq actes, mêlée de chants, danses, pantomimes, imitée du roman anglais, paroles du citoyen Cammille-Aubin [Nicolas Cammille-Saint Aubin -], avec des changements et un nouveau dénouement. Il fallait des changements en effet bien conséquents pour transformer cette histoire lugubre en comédie.

événements les plus frappants pour l'imagination du lecteur. Mais ce sont des pièces sans grandes qualités artistiques, assez ordinaires et presque grossières en ce qui concerne le dessin et plus proches de la gravure sur bois que de fermes eaux-fortes et burins aux nuances si évocatrices. Cette simplicité apparente va parfois curieusement accentuer l'effet effrayant et noir des scènes représentées. Très différente est la série de seize lithographies de René Berthon d'après des dessins de Dominique Vivant Denon²³⁰⁹. Cette suite signée, légendée et qui rend compte de l'ensemble du roman, était prévue pour une édition française qui n'a pas été réalisée. Denon représente deux épisodes que Lafitte avait illustrés dix ans plus tôt et la comparaison pourrait se révéler de quelque intérêt.

Le premier sujet retenu par Lafitte est inspiré par la relation qui se noue entre Ambrosio et le jeune novice Rosario qui se révèle en réalité être une femme, Mathilde. Contrairement à l'illustrateur de l'édition Maradan, il ne représente pas le moment paroxystique où elle menace de se poignarder s'il la contraint à quitter le couvent, mais le lendemain, quand le poison a déjà commencé à se glisser dans son âme et que la vision voluptueuse du sein de Mathilde a commencé à lui faire entrevoir des horizons que trente ans passés dans la mortification et la pénitence lui avaient masqués. « *Agnes ! Agnes ! he exclaimed [...] I already feel thy curse*²³¹⁰ ». Poison de l'âme, mais aussi du corps, car intervient ici un épisode qui renforce l'aspect symbolique de la situation : Ambrosio est piqué par un serpent en cueillant une rose pour Mathilde. Il en réchappe miraculeusement, et, pour agrémenter son repos, elle chante une ballade, *Durandarte et Balerma*, en s'aidant de la harpe²³¹¹. Lafitte choisit donc d'illustrer une scène où la musique intervient : « *While she sung, Ambrosio listened with delight*²³¹² ». Mais on voit bien à la mine d'Ambrosio qu'il n'est pas vraiment en train de se laisser aller aux délices célestes de la musique. Lafitte interprète fidèlement le texte qui suit : « *Thought he indulged the sense of hearing, a single look*

²³⁰⁹ Dix-huit dessins terminés figurent au catalogue de vente après décès de Denon en 1826 ; « cette collection intéressante n'a pas été gravée » précise l'expert. Marie-Anne Dupuy-Vachey propose d'y voir la trace d'un ambitieux projet pour illustrer la traduction du *Moine* de l'abbé Morellet ; mais celui-ci décède en 1819 et sa traduction ne paraîtra qu'en 1838. Le projet de Denon n'aboutit pas mais les lithographies réalisées après son décès en restituent l'esprit. Les dessins ont disparu depuis ; il ne reste que deux petites esquisses pouvant être mises en lien avec des illustrations. Voir Marie-Anne DUPUY-VACHEY, *Les itinéraires de Vivant Denon, dessinateur et illustrateur*, Marseille, le Bec en l'air, 2007.

²³¹⁰ *The Monk, a romance*, Londres, 1796, seconde édition, chapitre II, p. 119.

²³¹¹ Comme nous l'avons déjà vu dans *The Vicar*, les auteurs anglais aiment à glisser des pièces en vers dans leurs romans. Celles de Lewis « font beaucoup d'honneur à son talent poétique » écrit Boissonade dans le *Journal de l'Empire*, 27 septembre 1807. La ballade que chante Mathilde est inspirée de vieilles stances espagnoles, selon l'aveu-même de Lewis dans l'*Advertisement* placé en tête du roman.

²³¹² *The Monk, a romance, op. cit.*, tome I, p. 135. C'est la lettre de la gravure.

*convinced him, that he must not trust to that of sight*²³¹³ ». La vision est angélique — la harpe n'est-elle pas l'instrument des Anges ? — ; Mathilde chante, comme inspirée par le divin, les yeux levés au ciel, ou peut-être tournés vers le tableau de la Vierge. Mais tout est tentation pour Ambrosio : le capuchon a dévoilé une partie d'un visage plein de grâce et il ne voit que « deux lèvres de corail mûres, fraîches et fondantes ». Les manches relevées laissent apparaître ses bras dont « la peau délicate aurait pu rivaliser en blancheur avec la neige ». Et les beautés qu'il n'a pas encore vues, il les imagine encore plus éblouissantes. C'est un regard en coin, ses yeux observent Mathilde malgré lui, et sa tête reste légèrement tournée de l'autre côté. Dans ce « simple regard » d'Ambrosio, il y a de l'incompréhension, de la crainte, de l'inquiétude : « *a look of mingled pleasure and apprehension* » avait écrit Lewis quelques instants plus tôt²³¹⁴. Mais on ne voit plus le plaisir. Le moine a-t-il déjà compris qu'il ne pourrait pas résister à Mathilde ? On devine dès lors le frisson qui le saisit, en découvrant la profondeur du précipice qui s'ouvre devant lui. Il est allongé, *a priori* au repos, et pourtant on sent la tension qui l'habite. Son corps est en train de se recroqueviller : une jambe se replie et ses bras serrés contre la poitrine ne parviendront sans doute pas à retenir un cœur qui s'embrase déjà et qui ne lui appartient plus. Une main est crispée sur un bréviaire ou un livre saint, ultime mais dérisoire protection contre les tentations ; l'autre, largement ouverte, tente de repousser la vision qui s'offre à lui. Même le tableau de la Vierge, qui est pourtant un objet d'émerveillement et d'adoration pour lui, ne pourra lui apporter ni secours ni réconfort : il va découvrir bientôt que le modèle de sa Madone bien-aimée n'est autre que Mathilde elle-même. C'est donc une scène à l'intensité forte et sous une apparente bonhomie, Lafitte rend bien compte du drame intérieur qui déchire Ambrosio, grâce à son souci du détail et à une mise en scène du langage corporel parfaite. Denon a traité aussi ce passage dans un style bien différent et avec moins de subtilité et de fidélité au texte, nous semble-t-il²³¹⁵. La représentation est plus directe : Mathilde, visage découvert fait face à Ambrosio, redressé dans son lit. Le mouvement de son buste vers l'avant et sa mine ne font aucun doute sur les sentiments contradictoires qui l'animent. L'Ambrosio de Lafitte lutte encore, celui de Denon a déjà rendu les armes.

²³¹³ *Ibid.*, p. 136.

²³¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

²³¹⁵ Marie-Anne DUPUY-VACHEY, *op. cit.*, pl. 4, p. 28. Il faut toutefois remarquer que nous n'avons que la lithographie de Berthon, qui rend peut-être imparfaitement compte du dessin original, d'autant plus que Denon n'est plus là pour corriger. « Honnête praticien, Berthon ne semble pas avoir été beaucoup inspiré par le roman [...]. [Il peine] à évoquer le climat oppressant et ténébreux du récit ». Telle est l'opinion de l'auteure de l'étude.

Le frontispice du tome II illustre un épisode pris dans l'histoire d'Agnès et de Don Raymond, marquis de las Cisternas. Celui-ci raconte à son meilleur ami Lorenzo, qui est aussi le frère d'Agnès, comment il a rencontré puis perdu celle qu'il appelle désormais son épouse, car la passion les a dangereusement rapprochés dans le couvent même où elle a prononcé ses vœux ; il expose le stratagème qu'il a mis au point pour la faire évader une seconde fois. Le récit de Don Raymond est une succession d'aventures extraordinaires mêlées de légendes fabuleuses, des histoires dans l'histoire en quelque sorte. Bientôt, on apprend la mort d'Agnès, mais le marquis s'obstine à la croire toujours vivante, retenue prisonnière dans l'enceinte du couvent ; il tombe gravement malade. Dans son entourage seul Théodore continue à chercher de nouveaux moyens pour retrouver Agnès. Don Raymond a rencontré en Allemagne ce jeune homme fidèle et dévoué, qui s'est attaché à ses pas. Il réussit à pénétrer dans le couvent, sous les traits d'un mendiant. Il a lu l'histoire du roi Richard découvert dans sa prison par un ménestrel, et il compte attirer l'attention d'Agnès, si elle se trouve dans le couvent, au moyen de son chant.

Voilà le sujet illustré par Lafitte, et il a encore un rapport avec la musique. Les religieuses remarquent sa guitare et le prient de les régaler d'un morceau. « *But at least, said the old porteress, take care not to sing any thing profane*²³¹⁶ ». Lewis intègre ici une vieille complainte danoise *Le Roi de l'eau*, qu'Agnès avait apprise à Théodore. Il chante le plus fort qu'il peut, mais sans aucun succès. En apparence seulement, car un événement déterminant se produit qui va mener l'histoire jusqu'à son terme. Une vieille religieuse lui fait passer un billet dans un panier ; elle y explique la fin tragique d'Agnès et donne le moyen d'arrêter la mère supérieure, coupable de vilénie. Le passage choisi se révèle donc un moment clé du roman, mais ne permet guère de produire un dessin aux effets saisissants. Les aventures racontées par Don Raymond étaient plus porteuses de représentations fantastiques, telle la légende de la Nonne sanglante et les illustrateurs des traductions ne s'en étaient pas privés. Le dessin de Lafitte est très sage et susceptible de peu de commentaires ; il réunit malgré tout quelques-uns des poncifs du genre, et d'abord le lieu, un cloître. Le décor n'est pas tout à fait médiéval et l'architecture inventée par Lafitte emprunte à différents styles. L'arc ogival à gauche, uniquement décoratif, d'inspiration gothique se marie avec l'élégante colonnade de la galerie à l'arrière-plan, décorée de médaillons dans les écoinçons, comme on en voit dans les cloîtres de la Renaissance italienne. Le pilastre sur la droite est très classique, tout comme le soubassement du mur de clôture. Le tout est sobre, ordre et discipline règnent dans ce

²³¹⁶ *The Monk, a romance, op. cit.*, tome III, p. 13.

monastère où la rigueur morale est de mise. Théodore se trouve dans le parloir, où selon la règle stricte, une grille le sépare des nonnes. Elles s’y sont rassemblées, car il constitue une distraction de choix — elles doivent être rares. L’une d’elle se raccroche à un barreau, tel le ferait un prisonnier, apportant une note un peu sinistre. Les clés de bonne taille qui pendent à la ceinture de la sœur portière rappellent d’ailleurs que l’enfermement est la base de la vie monastique. Lafitte soigne les détails : Théodore tourne son visage vers le spectateur et son emplâtre nous fait comme un clin d’œil. Ce passage du roman pourrait presque passer pour une farce ; le jeune homme abuse de la naïveté des religieuses en leur racontant des histoires extraordinaires et fabuleuses, notamment à propos de la perte de son œil. Le contraste entre la massive sœur portière, enveloppée dans ses voiles comme un spectre et le fin Théodore accentue le ton plus léger qui se dégage du dessin. Denon va encore plus loin sur le chemin de la légèreté ; il transforme cette scène en aubade accordée par un troubadour à une assemblée de jeunes filles qui ressemblent peu à des nonnes²³¹⁷. Toute la rigueur et la sévérité du couvent ont disparu et on a pris plus de liberté avec le texte que Lafitte ne s’en accorde.

Le frontispice du tome III est le plus terrifiant visuellement ; en tous cas celui qui rend le plus compte du genre du roman²³¹⁸. On s’approche du dénouement, les deux histoires s’imbriquent plus étroitement l’une dans l’autre, et les événements tragiques et sordides s’accumulent, montrant toute la noirceur du moine et de ses semblables. Contrairement à la plupart des illustrateurs qui représentent la déchéance finale d’Ambrosio emporté par le démon, Lafitte choisit une scène tout aussi tragique, mais plus émotionnelle et plus propre à émouvoir le lecteur, car elle montre les effets de la conduite dépravée du moine sur des innocents. Il s’est lassé de Mathilde et a jeté son dévolu sur une fraîche et pure jeune fille, Antonia. Mais elle est protégée par sa mère, Elvire, et il ne peut l’approcher. Fou de désir, il accepte l’aide de Mathilde — et du démon — pour parvenir à ses fins. Rien ne se déroule comme prévu, la mère intervient et il l’assassine. Plus rien ne s’interpose entre lui et sa proie, et pour en disposer librement, il lui fait prendre une drogue qui simule la mort. C’est donc au fond d’un tombeau putride qu’il abuse d’elle, avant de la tuer elle-aussi.

Qu’il ait représenté Antonia n’est guère étonnant, c’est avec Ambrosio l’autre personnage principal du roman : « Il y a même infiniment d’art dans cette opposition de tout

²³¹⁷ Nous possédons sur le sujet une esquisse à la plume de Denon et la planche lithographiée par Berthon. A-t-il retravaillé son dessin ou les modifications sont-elles dues au graveur ? En tous cas, les religieuses ont sagement remis leur voile et la grille est rétablie, même si elle n’est pas placée convenablement et ne sépare pas les protagonistes comme l’indique le texte. Cf. Marie-Anne DUPUY-VACHEY, *op. cit.*, p. 37 ; pl. 9, p. 29 ; notice 92, p. 87 ; dessin, p. 20.

²³¹⁸ Cf. Annexe 6, Figure 19.

ce que la vertu a de plus aimable et de plus touchant, avec tout ce que le vice offre de plus atroce et de plus hideux », écrit le critique du *Moniteur*²³¹⁹. L'épisode représenté se passe peu de temps après la mort d'Elvire. Pour patienter en attendant l'arrivée de sa tante, Antonia est allée chercher un livre dans la chambre de sa mère. Le décor est bien tel que Lewis le décrit : lit défait, la table sur laquelle elle a posé sa chandelle, les petites étagères de la bibliothèque et le grand fauteuil d'Elvire. La nuit, le silence, la tristesse, il n'en faut pas plus pour que peu à peu s'installe la peur. Le vent fait grincer portes et volets, les lumières vacillent, les ombres s'allongent et en point d'orgue, la lecture d'une vieille romance espagnole, *Le preux Alonzo et la belle Imogine*, dans laquelle le spectre d'un guerrier revient chercher sa fiancée infidèle. Aussi n'est-on pas étonné quand se font entendre soupirs, paroles à voix basse et que le loquet se soulève tout seul. L'apparition est terrifiante, les signes distinctifs du fantôme sont là : linceuls blancs, volutes de fumées, ton guttural et annonce macabre. La flamme de la chandelle, prête de s'éteindre, se ravive soudain et jette un reflet bleu quand « la grande figure » s'approche de la table. Une pendule y est posée. « Petite » dit Lewis, mais Lafitte met particulièrement l'accent sur l'objet ; il lui donne une belle taille et la décore d'un motif qu'apparemment il affectionne, le Temps avec sa faux, qui se confond avec l'image de la Mort dans le contexte, et qui rajoute au lugubre de la scène. Elle sonne trois heures ; c'est alors que le spectre, en la montrant de la main, lance sa prédiction sinistre : « *Yet three days and we meet again* ²³²⁰ ». Mais la scène n'a pas encore atteint son point paroxystique. On y parviendra lorsqu'Antonia, rassemblant ses dernières forces, demande qui elle va revoir et où. La créature dévoile alors son visage et l'horreur est à son comble : « *Almighty god ! my mother ?* ²³²¹ », s'écrit Antonia en s'effondrant. Voilà précisément le moment représenté par Lafitte. En franchissant les portes de l'au-delà, la mère a perdu toute trace d'humanité et de commisération. Son intervention est presque aussi cruelle que les manigances d'Ambrosio. Son visage exprime la dureté ; elle est échevelée, et tient plus de la sorcière que du revenant ; c'est en vain qu'on chercherait dans son regard noir une trace du sentiment maternel intense qui la liait à sa fille. Pauvre Antonia ! Terrassée par l'effroi, elle s'est effondrée contre le fauteuil, frêle silhouette aussi blanche que le suaire d'Elvire. L'effet est saisissant et Lafitte réussit à représenter l'horreur de la situation.

Ce frontispice est le seul un tant soit peu effrayant des trois, visuellement parlant. Mais un frontispice n'est pas qu'une image, il est une émanation du texte et celui-là joue bien son

²³¹⁹ *Le Moniteur universel*, 14 août 1807.

²³²⁰ *The Monk*, *op. cit.*, tome III, p. 19.

²³²¹ *Id.* C'est le texte inscrit sur la gravure.

rôle d'introducteur au récit qui suit. Il traduit le ton général de ce troisième tome, où l'on franchit des sommets en matière de cruauté, de dépravation et de perversité. Selon nous, il met aussi en lumière un personnage clé du récit, Antonia, qui symbolise l'innocence sacrifiée, thème de prédilection dans le roman gothique et le roman noir²³²².

3.2.5 - Regina Maria ROCHE, *The children of the abbaye : a tale in five volumes*, 1807

« Je ne crains pas de dire que des romans anglais modernes [...] aucun ne pouvait être préféré à celui-là et que la plupart ne peuvent lui être comparé. [...] [Le public] trouvera dans ce roman les deux mérites qu'on exige du romancier comme du poète, le plaisir et l'instruction²³²³ ». Et l'abbé Morellet de s'étonner, en 1797, que « cet ouvrage publié depuis plus d'une année, n'ait pas été traduit plus tôt ». La romancière est l'une des plus prolifiques et des plus célèbres de son temps, comme en témoignent les neuf rééditions de l'ouvrage jusqu'en 1825. Il ne semble pas qu'il y ait eu d'édition anglaise publiée en France, mais une traduction de l'abbé Morellet a paru en 1797, et une autre par Labaume en 1801. Le *Moniteur universel* en 1807 précise d'ailleurs que « l'original de cet intéressant roman était très rare et presque introuvable dans notre librairie²³²⁴ ».

La *Bibliothèque britannique* le présente comme « un long roman » qui « tient un peu de tous les genres ». Malgré quelques faiblesses, « on trouve de jolis tableaux, des traits heureux, des scènes attachantes et une excellente morale²³²⁵ ». Il est difficile de faire un résumé, tant les aventures sont multiples et variées, les lieux différents — on passe de l'Ecosse au Pays de Galles, à l'Irlande ou encore à Londres —, les personnages nombreux et les situations imbriquées les unes dans les autres. Des retours en arrière, des rebondissements ou des digressions parfois longues ralentissent le déroulement de l'action. Mais « l'intérêt est répandu non seulement sur l'objet principal, mais sur tous les évènements secondaires ou même épisodiques²³²⁶ ». Sur fond d'histoire sentimentale, viennent se greffer des éléments gothiques, sans que ces « éléments affreux, effrayants [...] [ne] rendent insensibles à l'infortune

²³²² Cette scène pourtant importante du récit n'apparaît pas dans les lithographies de Berthon. Il nous semble improbable que Denon ne l'ait pas représentée. Elle était susceptible de produire un effet aussi frappant que la scène du démon emportant Ambrosio. Mais il y a eu dix-huit dessins et seulement seize gravures. Peut-être cette scène est-elle un des deux dessins disparus.

²³²³ Regina Maria ROCHE, *les enfans de l'abbaye*, traduction d'A. Morellet, Paris, Denné jeune, 1797, Préface du traducteur, p. VI.

²³²⁴ *Le Moniteur universel*, 25 décembre 1807.

²³²⁵ *La Bibliothèque britannique ; ou Recueil extrait des ouvrages anglais périodiques et autres*, Genève, de l'imprimerie de la Bibliothèque britannique, 1797, Littérature, tome cinquième, p. 247.

²³²⁶ Regina Maria ROCHE, *les enfans de l'abbaye*, traduction d'A. Morellet, *op. cit.*, Préface du traducteur, p. VIII.

[ou] ne produisent qu'une tristesse qui fatigue²³²⁷ ». L'héroïne principale, Amanda Fitzalan, subit bien des contraintes et des tourments : amour malheureux et sacrifié, perte d'êtres chers, injustices, ou encore harcèlements de la part de quelques personnages cruels et pervers. « Elle est toujours en danger, et ses dangers sont très variés et très différents dans toutes leurs circonstances²³²⁸ ». Les quelques invraisemblances et événements affreux repérés par le *Magasin encyclopédique* n'empêchent pas la production de Regina-Maria Roche d'être « du petit nombre de celles qui donnent un vrai plaisir au lecteur doué de sensibilité et de goût, dans laquelle sentimens nobles, incidens heureux, situations pathétiques se trouvent réunis à la sagesse de l'invention et aux charmes des détails²³²⁹ ». Nous donnerons des aperçus de l'intrigue et du déroulé de l'action en présentant les différents frontispices.

Les illustrateurs n'ont eu que l'embarras du choix dans cet « imbroglio des incidens²³³⁰ ». Pour le frontispice du volume I, Lafitte choisit logiquement de représenter l'héroïne Amanda. Quand débute le roman, elle a dix-neuf ans et de nombreuses raisons d'être malheureuse, comme on nous l'apprendra bientôt. Elle revient se réfugier dans la maison de son enfance : « *Hail, sweet asylum of my infancy ! [...] Here surely I shall be guarded from duplicity ; and if not happy, at least in some degree tranquil*²³³¹ ». Le premier drame de sa vie remonte à sa naissance ; elle n'a pas connu sa mère morte en couches. Celle-ci repose dans le petit cimetière du village. On donne à Amanda l'occasion d'utiliser la bibliothèque et le salon de musique du château voisin, Tudor-Hall, dont les propriétaires sont, semble-t-il, absents. Bien sûr il n'en est rien ; le jeune lord Mortimer observe discrètement la jeune fille et en tombe éperdument amoureux. Ainsi se met en place la principale histoire d'amour du roman, riche en rebondissements jusqu'à la fin. Voilà tous les éléments réunis pour composer une image qui reflète le contenu et qui pourrait même donner une idée du style du roman. On pense d'emblée aux « *terrific novels* » : la scène se déroule dans le cimetière, lieu sombre et funèbre par excellence. Les tombes entourent l'église que le texte nous dit d'apparence gothique, entourée d'ifs et d'ormes aussi vieux et vénérables qu'elle. Cette végétation ombrageuse, d'où émergent des sépultures aux pierres informes et inscriptions grossières donne aux lieux un aspect assez sauvage et isolé. Le tombeau de Malvina, la mère d'Amanda est recouvert d'herbe, l'épithaphe à demi effacée par le temps. Cette atmosphère

²³²⁷ *Magasin encyclopédique ou Journal des lettres, des sciences et des arts*, troisième année, tome sixième, p. 262. L'article présente un long résumé du roman ; il est signé A. J. D. B.

²³²⁸ Regina Maria ROCHE, *les enfants de l'abbaye*, traduction d'A. Morellet, *op. cit.*, p. XVI.

²³²⁹ *Magasin encyclopédique op. cit.*, p. 262.

²³³⁰ *Ibid.*, p. 245.

²³³¹ Les citations sont extraites de la troisième édition anglaise, chez William Lane, 1798. Ici chapitre 1, p. 1.

sinistre est renforcée par l'attitude et la position d'Amanda. Ses genoux à demi ployés montrent qu'elle se relève brutalement et se retourne, l'air effrayé. Elle a encore les mains croisées sur le cœur, qu'elle adressait en offrande à sa mère. « *A low murmur, as if from voices near, startled her at the instant*²³³² ». L'atmosphère, le décor, pourraient laisser croire qu'il va se produire un quelconque événement hors du commun, ou pour le moins surprenant. Mais il ne s'agit que de lord Mortimer et d'un jeune clergyman très bien dissimulés dans les arbres, à l'extrême droite de l'image, qui observent attentivement Amanda. Ils pourraient presque passer inaperçus ! Une fois encore, Lafitte montre une connaissance assez fine du texte, en mettant la lumière sur Amanda. En une seule image, il représente les différents temps de sa vie : son passé assez triste et son avenir dans le roman, qui repose sur l'intrigue sentimentale compliquée entre elle et Mortimer. L'illustrateur de la traduction française avait préféré représenter un moment plus « sensible » et larmoyant de l'histoire de ses parents, avant même la naissance d'Amanda²³³³. Episode important certes, mais image plus réductrice du roman. Celle de Lafitte embrasse d'un coup l'ensemble du récit. Elle met aussi l'accent sur une atmosphère "gothique" qui ne se manifeste guère que dans les décors d'églises et de cloîtres moyenâgeux ou de châteaux délabrés. On retrouvera ce même parti pour l'illustration du tome II de la traduction de Morellet, qui montre Amanda dans les ruines gothiques de l'abbaye Sainte Catherine. Déjà le frontispice unique de l'édition anglaise originale représentait la seule scène réellement fantastique, celle dans les ruines de l'abbaye de Dunreath. C'est donc bien cet aspect du roman que souhaitait mettre en avant l'éditeur, celui qui fit écrire aux critiques que c'était imité de Madame Radcliffe, au détriment des événements "domestiques" qui sont pourtant la grosse majorité du roman.

Tout le volume II voit s'emmêler les fils de l'intrigue sentimentale. Le projet d'union entre les deux amoureux a été contré par le père d'Amanda, qui oblige celle-ci à quitter le pays sans donner aucune explication à Mortimer. Père et fille gagnent l'Irlande. Mortimer la retrouve d'abord dans son refuge, puis à Londres où l'a emmenée une « *lady* » qui se révélera bientôt une ennemie redoutable. Au moment où ils pensent que leur union va pouvoir se réaliser, un rebondissement imprévu les éloigne à nouveau l'un de l'autre.

L'épisode le plus marquant est peut-être ce long moment d'explication entre Amanda et Mortimer. Celui-ci envisage de passer outre l'autorisation de son père, ce que celle-là refuse, par piété filiale et sens moral. « *Mention it no more, my Lord, said Amanda, in a*

²³³² *Ibid.*, chapitre 5, p. 83. C'est la lettre de la gravure.

²³³³ La famille de la mère d'Amanda n'avait pas accepté son mariage. Son père, un noble écossais, l'avait rejetée. Elle avait tenté de le fléchir en lui envoyant Oscar, son petit garçon de trois ans. Mais la tentative de rapprochement fut un échec et Malvina, définitivement chassée de la demeure paternelle.

*faltering accent*²³³⁴ ». Lafitte choisit d'illustrer cette décision courageuse et morale d'Amanda qui, contre son bonheur, refuse la proposition de Mortimer de se marier clandestinement. La scène se tient dans un intérieur très cossu et élégant. Le jeune lord est assis mais la position de son corps, comme crispé ou ramassé sur lui-même, et ses gestes indiquent une conversation fougueuse et animée, où il tente de déployer toute sa persuasion. On sent l'agitation qui l'anime. Amanda, très droite, stoïque et résignée, est debout devant lui ; le visage incliné exprime la tristesse, pendant que sa main repousse volontairement ce qu'elle voudrait le plus au monde. Il se dégage d'elle comme une force inébranlable. Le dessin de Lafitte est une excellente illustration du texte de Regina Maria Roche, où l'on perçoit un contraste de caractère entre les deux personnages. Le rebondissement se manifeste à cause de la coalition de mauvaises gens contre Amanda, qui va jeter le doute sur son honnêteté dans l'esprit de Mortimer.

Dans le volume III, on assiste donc à la déchéance d'Amanda. La cruauté et la perversité de ses ennemis sont telles qu'ils parviennent à détruire sa réputation. Tombée dans le piège qu'on lui a tendu, elle n'existe plus pour Mortimer et elle n'a d'autre solution que de se réfugier auprès de son père en Irlande. Mais la haine des comploteurs s'est aussi attachée à détruire celui-ci ; la calomnie et l'injustice dont il a été victime l'ont plongé dans un état proche de la mort. Le retour de sa fille lui redonne un peu d'énergie, mais le choc a été trop rude, et il meurt dans une misère absolue peu de temps après.

L'illustration montre Amanda effondrée aux pieds de son père, durant le peu de temps où il semble reprendre vie. Le décor de la pauvre chaumière où il s'est réfugié est tel qu'Amanda le décrit : une chambre, petite et basse avec un sol défoncé, des murs nus et décrépits et un mobilier misérable et succinct. Le lit sans rideaux fait plutôt penser à un grabat. On imagine la pièce empuantie par le feu de tourbe dans la cheminée qui dégage une épaisse fumée à droite du dessin. Les affres de la maladie ont détruit la belle figure du capitaine : « *He was reduced to a mere skeleton [...] and he seamed already on the very brink of the grave*²³³⁵ ». Il donne une impression de faiblesse et de fatigue immense, fragile silhouette qui s'agrippe au bras du fauteuil. Il y a une Bible sur la table, et comme c'est un dimanche, il souhaite entendre le service du jour. La première phrase que lit Amanda est de circonstance : « *Leave the fatherless children to me and I will be their father*²³³⁶ ». Elle le reconforte, car elle promet une protection toute puissante à Amanda et Oscar, eux qui ont si peu de soutiens

²³³⁴ Edition Barrois, 1807, tome II, p.209. C'est la lettre de la gravure.

²³³⁵ Edition Barrois, *op. cit.*, vol. III, p. 91.

²³³⁶ *Ibid.*, p. 92. La citation sert de lettre à la gravure.

terrestres. Lafitte évoque opportunément la déchéance des Fitzalan et la solitude sociale qui en découle, en représentant sur le pas de la porte à gauche l'hôtesse, Mrs Bryne, femme au visage bien peu avenant, voire un peu grimaçant. Elle ne manifeste plus aucun respect pour Amanda et a donné le ton de sa pensée dès l'arrivée de celle-ci : « *He as suffered some little change ; but your great folks as well as your simple folks, must look to that in this world ; and I don't know why they sould not, for they are not better than the others, I believe*²³³⁷ ».

Réfugiée au couvent Sainte Catherine après la mort de son père, Amanda a la surprise de voir arriver lord Mortimer. Elle lui explique la trahison dont elle a été victime et il retourne à Londres pour confondre les responsables. Il y réussit et le projet de mariage repart de plus belle.

Mais le volume IV s'ouvre sur un nouveau coup de théâtre : le père de Mortimer dévoile à Amanda sa situation financière catastrophique. Pour échapper au scandale, il faut que son fils fasse un riche mariage. Une fois de plus Amanda s'efface, obéissant à son sens moral. Elle s'embarque pour l'Ecosse, où elle sera employée dans une pension pour jeunes filles. Le hasard s'en mêle et ce tome est riche en événements. Amanda se retrouve gouvernante de Mrs Duncan qui l'emmène à Dunreath Abbey, maison natale de la mère d'Amanda. Mrs Duncan l'informe tout de suite de l'effet que produit la bâtisse sur les âmes sensibles à la superstition : « *Dunreath Abbey is gothic and gloomy in the extreme and recalls to one's mind alls the stories they ever heard of haunted houses and apparitions*²³³⁸ ». Les chapitres qui suivent sont réellement les plus gothiques du roman, tant sur le plan du décor que pour les s. Amanda découvre dans une chapelle en ruine le portrait de sa mère ; et, poussant plus loin la visite des bâtiments attenants, elle tombe sur une forme fantomatique qui se révèle être la responsable de la triste destinée de la famille, lady Dunreath en personne. Tenue prisonnière par sa fille et son mari, le marquis de Rosline, deux des conjurés qui avaient travaillé à la perte d'Amanda à Londres, elle est repentante et confie à la jeune fille le testament original de lord Dunreath et par là-même, le moyen de rentrer dans ses droits légitimes. En route pour Londres où elle pense trouver une personne pour l'aider dans cette tâche difficile, Amanda est poussée à accepter l'hospitalité chez des parents de Mrs Duncan. Le monde de bonne société étant décidément bien petit, elle se retrouve face à lord Mortimer, qui se rend en Ecosse pour s'y marier avec la fille du marquis de Rosline.

Se déroule alors une scène déchirante, que Lafitte choisit de représenter pour le frontispice du volume IV. La tante de Mortimer, lui réclame deux objets qu'il lui avait offerts,

²³³⁷ *Ibid.*, p. 82.

²³³⁸ *Ibid.*, vol. IV, p. 74.

une bague de famille et surtout son portrait. Cette fois, il semble bien que ce soit vraiment la fin des espérances d'Amanda. Restituer ces présents de Mortimer, c'est bien sûr se séparer des souvenirs : « *Must I retain no vestige of happier hours ?*²³³⁹ ». Le dessin rend bien toute la charge émotionnelle et la violence de la scène. La tante est assise et s'apprête à prendre les gages restitués. Son regard exprime une certaine compassion, dont elle fera preuve peu de temps après. Amanda est éclairée par la douce lumière des chandelles qui met en valeur son visage et sa silhouette. Le texte dit qu'elle n'a jamais parue aussi « *interesting* » qu'à ce moment-là. Ses joues s'étaient colorées de rose et les traces des larmes semblaient comme de la rosée sur des pétales de roses. Pour l'instant, Amanda paraît encore aussi calme et déterminée que sur le dessin du volume II. Mais sa bouche commence à s'entrouvrir de stupeur et sa main à s'agripper au siège où elle va s'effondrer sous le choc. Car Mortimer se précipite pour lui arracher son portrait des mains. On sent la colère dans le poing fermé, la position du corps en avant, le visage dur, où transparaît aussi sûrement le désespoir, car le lecteur se rend compte assez vite qu'il n'est pas guéri de cette blessure-là. Il piétine le portrait avec rage : « *"Thus perish", exclaimed he, "every memento of my attachment to Amanda"*²³⁴⁰ ». Il ajoute encore en saisissant sa main : « *oh ! wretched girl, you have undone yourself and me !* ». Retenir cet épisode était plutôt un bon choix, car on prend conscience du tempérament d'Amanda, qui se sacrifie entièrement et jusqu'au bout pour ne pas trahir le père de Mortimer. Une telle abnégation est admirable ; il ne lui suffirait que d'un mot pour dévoiler toute la vérité et accéder au bonheur. Elle ne le prononcera pas bien sûr. La sérénité qu'on peut lire sur ce joli visage pourrait aussi être celle d'une sainte. Car il faut en être une pour se sacrifier ainsi ! Lafitte illustre à nouveau un passage capital du texte, où l'intrigue prend brutalement un tour nouveau. Cette fois, la rupture entre Mortimer et Amanda semble définitivement scellée.

Dans le cinquième et dernier volume, Amanda arrive à Londres pour s'occuper de la restitution des biens familiaux à son frère. Par un enchaînement d'événements contraires, sa situation est rapidement désespérée : elle se retrouve seule dans la nuit londonienne, sans logis où s'abriter. Mais le hasard veille, et un de ses amis et ancien prétendant, Sir Arthur Bingley, passe justement devant la maison sous le porche duquel elle vient de s'effondrer, « *in a kind of lethargy*²³⁴¹ ». Il se proclame son protecteur et défenseur. Dès lors, les nœuds vont se dénouer et les situations des uns et des autres s'arranger au mieux. Tout est bien qui finit

²³³⁹ *Ibid.*, p. 179.

²³⁴⁰ *Ibid.*, p. 180. Cette phrase constitue la lettre de la gravure.

²³⁴¹ Edition Barrois, *op. cit.*, vol. V, p. 58.

bien : la vérité se révèle au grand jour, les méchants sont punis ou se repentent, les victimes reçoivent enfin leurs récompenses.

Le frontispice illustre cette irruption soudaine de Sir Bingley dans l'action. « *“Sir Charles Bingley”, she exclaimed*²³⁴² », avant de s'évanouir. La lanterne à la porte de la maison mais aussi la pleine lune éclairent la scène et mettent en valeur la frêle silhouette blanche et le visage délicat mais si pâle de la jeune fille. La position du corps semble peu réaliste, il est comme suspendu dans l'espace, peut-être une façon graphique d'accentuer sa fragilité et l'abandon total face aux événements. Elle est anéantie et une de ses mains repose sur le bras de son sauveur. Tout dans ce dernier trahit le choc soudain : la position du corps penché en avant, mais surtout le visage où se lit la stupeur : « *“Oh ! This”, he cried in a tone of deep dejection, “is indeed a meeting of horror”*²³⁴³ ». Leurs deux bras entrelacés au milieu du dessin traduisent assez bien l'émotion qui submerge la scène et le lien qui s'établit désormais entre les deux personnages. Peut-être plus que si Lafitte avait suivi le texte au pied de la lettre : Amanda s'évanouit dans les bras de son sauveur. Il n'a pas tout à fait respecté non plus la description de l'ami de Sir Charles, qui reste beaucoup plus en retrait et spectateur ; tandis que Lafitte le montre lui aussi penché sur Amanda, on pourrait même croire qu'il la retient de son bras. La détresse d'Amanda est d'autant mieux mise en scène ; on insiste sur le fait qu'elle a atteint le tréfonds du malheur et doit maintenant s'en remettre à une aide extérieure. Parmi les nombreux s qui émaillent ce cinquième volume, l'illustrateur a choisi celui qui entraîne et détermine tout le reste de l'histoire jusqu'au dénouement.

Les choix sont différents de ceux adoptés par les rares éditions illustrées soit en anglais, soit en traduction. Le frontispice unique de la première édition anglaise montre la scène dans les ruines de l'abbaye, ce qui correspond à l'aspect « gothique » que l'on voulait mettre en valeur ; les six frontispices de la traduction de Morellet, représentent des scènes variées du roman, importantes certes, mais pas aussi représentatives de l'ensemble de l'histoire. Les illustrations de l'édition Barrois sont axées sur l'intrigue principale, à savoir l'histoire d'amour compliquée d'Amanda et Mortimer, et montrent surtout les passages où ils sont confrontés, depuis la première rencontre jusqu'à la consommation de la rupture par la restitution des objets symboliques. Seule la dernière échappe à cette typologie, mais la déchéance de l'héroïne n'est-elle pas une conséquence de toutes les précédentes ? Une fois n'est pas coutume, *Le Moniteur universel*, en annonçant la parution, rend grâce au dessinateur : « Les gravures qui ornent cette nouvelle édition anglaise sont le plus grand

²³⁴² *Ibid.*, p. 59. L'exclamation constitue la lettre de la gravure.

²³⁴³ *Id.*

honneur au talent déjà bien connu de M. Lafitte. Elles sont composées avec un goût exquis, et remplies d'expression²³⁴⁴ ».

3.2.6 - Elizabeth Inchbald, *A simple story*, 2 vol., 1808

Le dernier roman illustré par Lafitte est à nouveau « *a sentimental novel* ». Il remporta un grand succès à sa sortie en 1791 et fut même immédiatement traduit en français²³⁴⁵. Les critiques littéraires s'accordent cette fois-ci avec le lectorat. Le « caractère original » en est souligné dans un article du *Mercure français* : « Ce succès nous paraît mérité. [...] Il y a peu d'événemens, mais beaucoup d'intérêt, de vérité, de connaissance du cœur ; [...] l'art de produire de grands mouvemens par de faibles ressorts, de porter le trouble par un mot, un geste, un regard, un silence : cet art est porté ici jusqu'à un degré qu'on peut regarder comme un véritable tour de force²³⁴⁶ ». Le *Journal de l'Empire* n'est pas moins laudatif lors de la parution de l'édition Barrois : « *Simple Histoire* est l'ouvrage facile de la plus heureuse imagination. [...] Tout l'intérêt découle du développement habile des situations et de celui des caractères²³⁴⁷ ». Cet « admirable roman a placé [Mrs Inchbald] à la tête des femmes auteurs de son temps, qui fait époque et qui a été traduit dans toutes les langues. [...] Une exquise sensibilité exprimée avec un charme indescriptible, telles sont les principales qualités de cet ouvrage²³⁴⁸ », écrit-on encore soixante ans plus tard.

La trame est fort simple en effet. Dorriforth, prêtre catholique, cousin d'un des premiers pairs d'Angleterre, accepte de devenir tuteur de Miss Milner, fille d'un de ses amis intimes. « Voilà donc ce jeune homme vertueux, accoutumé à la retraite et à la méditation, chargé d'une jeune personne charmante » qui montre bientôt « son goût pour la dissipation et pour tous les amusements de la capitale²³⁴⁹ ». Malgré cet antagonisme, une passion va naître, d'abord dans le cœur de la pupille ; le jeune prêtre met plus de temps à s'en apercevoir et « il ne sait pas qu'il aime quand l'amour l'égare au point de le porter à frapper le lord Frédéric son rival ». Car rival il y a, un de ces jeunes lords, « qu'elle paraît distinguer le plus, parce qu'il est lui-même distingué de toutes les femmes et qu'un tel amant flatte sa vanité ». C'est précisément ce

²³⁴⁴ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n° 359, 25 décembre 1807, p. 1388.

²³⁴⁵ Le traducteur est Jacques-Marie Deschamps. Il publie d'abord en 1791 la première partie du roman sous le titre *Simple histoire*, puis en 1793 la seconde sous le titre *Lady Mathilde, suite de Simple histoire*. Il ne semble pas y avoir eu d'édition originale publiée en France avant celle de Barrois fils.

²³⁴⁶ Repris dans *L'Esprit des journaux français et étrangers*, Tome IV, avril 1792, pp. 64-71.

²³⁴⁷ *Journal de l'Empire*, 29 juillet 1808.

²³⁴⁸ GIRAULT DE SAINT FARGEAU, *Histoire littéraire française et étrangère ; ou Analyse raisonnées des œuvres choisies de tous les écrivains etc.*, Paris, V^o Lecou, 1852, p. 175.

²³⁴⁹ *L'Esprit des journaux français et étrangers*, *op. cit.*, p. 67. Les citations suivantes sont extraites du même article.

passage important dans le déroulé de l'histoire qu'illustre Lafitte pour le frontispice du tome 1 ; cet incident soudain, la gifle portée à Lord Frederick, marque le point d'inflexion du roman. A partir de ce moment, Dorriforth va progressivement ouvrir les yeux sur ses sentiments pour sa jeune pupille et celle-ci donner libre cours aux siens.

Dans le chapitre précédent cette scène, qui se déroule au château du cousin de Dorriforth, Frederick se présente à deux reprises pour rencontrer la jeune fille, sans obtenir satisfaction. A lieu une énième discussion entre les deux personnages principaux, au sujet du désir ou non de Miss Milner de se marier avec lord Frederick. La réponse de celle-ci semble apparemment sans équivoque : « *Lord Frederick makes part of my amusemt, but never constitue my felicity*²³⁵⁰ ». Sur le chemin du retour, ils sont arrêtés par Frederick qui les a suivis à cheval, frustré d'avoir été éconduit. Il n'obtient rien d'autre de la jeune fille qu'une promesse de lettre future. Le carrosse reprend sa route sur une injonction pleine de colère de Dorriforth et Frédéric, toujours insatisfait, les poursuit jusque dans la cour de la maison, et se jette sur la main de Miss Milner : « *He lifted her hand eargerly to his lips, and began to devour it with kisses ; when Dorriforth, with an instantaneous impulse, rushed forward, and struk him a violent blow in the face*²³⁵¹ ». La seconde partie de la phrase est celle inscrite en légende de la gravure.

De nombreux détails du dessin indiquent la soudaineté et la violence de la scène. Le carrosse vient à peine de s'arrêter, le cocher a encore son fouet levé, un valet achève de refermer la porte. Frederick a sauté de cheval, il a lâché chapeau et cravache qui gisent au sol à gauche, pour saisir à deux mains le bras de Miss Milner. À l'arrière-plan son accompagnateur retient les chevaux, qui doivent piaffer d'avoir été stoppés net dans leur course. L'attitude et la position de Miss Milner correspondent parfaitement au texte : le corps rejeté en arrière, le pied levé montrent qu'elle essaie d'échapper à l'emprise de Frederick qui tient fermement sa main. Tout à son ravissement, il ne voit pas la main levée de Dorriforth, sur le point de le frapper. Ce geste impulsif, brutal et inconsidéré sera lourd de conséquence dans la suite du roman, même si le duel qui s'en suit n'entraîne pas le récit sur le chemin du tragique. Le paysage aussi s'accorde à la situation mouvementée, l'arbre à droite ploie sous le souffle du vent. Les personnages sont bien caractérisés ; Miss Milner apparaît comme la coquette élégante et maniérée décrite au début du roman. On voit la différence entre Frederick, charmant jeune homme à la mode, et Dorriforth, à la mise plus austère et au visage moins avenant. Une fois de plus, tous ces détails montrent que Lafitte a une bonne connaissance du texte.

²³⁵⁰ L'édition consultée est celle publiée à Londres chez G.G.J. et J. Robinson en 1791, vol. 1, p. 142.

²³⁵¹ *Ibid.*, p. 151.

La première partie du roman s'achève sur une fin heureuse et un mariage, Dorriforth, devenu lord Elmwood, ayant été relevé de ses vœux. La seconde partie se déroule dix-sept ans plus tard et le malheur s'est abattu sur le couple. L'auteur en explique les raisons dans le premier chapitre. A cause d'une trop longue absence de son mari, lady Elmwood a renoué par dépit et lassitude avec sa vie passée de plaisirs mondains et s'attache aux pas d'un homme dont l'esprit et le cœur sont dépravés par les vices à la mode²³⁵². Au retour inattendu de son mari, la honte la fait fuir, laissant derrière elle sa fille Matilda. Lord Elmwood avait été excessif dans sa passion, il le sera dans sa haine. Il rejette sur la fille la faute de la mère et la renvoie. Au début de la seconde partie, Lady Elmwood meurt en suppliant le père de prendre soin de la jeune fille. Il accepte de l'accueillir en sa demeure à la condition de ne jamais la voir ; il interdit même que l'on parle d'elle devant lui.

Le passage illustré pour le frontispice du deuxième tome correspond lui-aussi à un moment-clé du récit. Croyant son père à la chasse, Matilda décide de rejoindre dans le parc sa seule amie. Elle s'engage dans le grand escalier et se trouve face à face avec lui. Elle s'évanouit et tombe dans ses bras. Il la retient un instant, mais tente de s'éclipser et de la laisser à l'endroit même où elle est tombée. Elle revient à elle : « *When her eyes opened and she uttered, "Save-me"*²³⁵³ ». Cette phrase légende le dessin de Lafitte, qui représente la scène suivant ce cri d'angoisse. A l'arrière-plan, on voit l'amie de Matilda qui se promène dans le parc, cause bien involontaire de l'incident. Père et fille sont dans l'escalier ; en criant, elle a tourné son visage vers lui, avant de s'évanouir à nouveau ; elle semble sans vie, effondrée sur les marches. Sur le plan de l'exécution, on pourrait objecter que la position de Matilda n'est pas représentée de façon très réaliste. Une main tient encore le chapeau qu'elle n'avait pas pris le temps de mettre, l'autre s'est agrippée au manteau de son père. Si fermement, que lord Elmwood ne peut se libérer, alors qu'il n'a qu'une envie, s'éloigner au plus vite. Le tragique de la scène réside dans la raison de cette hâte à disparaître. On la trouve quelques chapitres plus haut, lorsque lord Elmwood accepte de recevoir sa fille. Il y a posé une condition cruelle et irrémédiable : « *But if, whether by design or by accident, I ever see or hear of her, that moment my compliance to her mother's supplication ceases and I abandon her once more*²³⁵⁴ ». La conséquence de cette rencontre fortuite serait terrible s'il se trouvait quelque témoin ; or c'est précisément ce qui arrive, l'intendant apparaît au pied de l'escalier. La position du corps et son regard exprime une surprise douloureuse, car chacun dans ce château

²³⁵² Il s'agit de lord Frederick, devenu duc d'Avon. A son retour en Angleterre, lord Elmwood le provoque à nouveau en duel et le tue.

²³⁵³ Edition publiée à Londres chez G.G.J. et J. Robinson en 1791, vol. 3, p. 206.

²³⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

est au courant de l'implacable serment du maître des lieux et de la sanction qui va suivre pour Matilda. Mais le plus expressif, c'est le père lui-même, pris dans l'étau de ses contradictions ; sa cruauté envers sa fille n'est que façade, de nombreux détails tout au long du récit le montrent bien plus sensible à son sort qu'il ne veut bien le dire. Dans cette scène même, « *he once pressed her to his bosom* » et « *his long-restrained tears now burst forth*²³⁵⁵ ». C'est à son corps défendant et par orgueil qu'il va devoir la punir. Le mouvement de recul de son corps le montre presque pris en faute ; son bras et sa main tendus ne peuvent repousser l'intendant et il lui confie sa fille, « *without one command respecting her, or one word of any kind*²³⁵⁶ ». Mais dans ses yeux on lit l'horreur qui l'habite en cet instant : « *while his face was agitated with shame, with pity, with anger and with paternal tenderness*²³⁵⁷ ». Lafitte a laissé de côté la tendresse ou même la pitié, car c'est bien de la colère voire de l'effroi qui animent ces yeux-là. Il montre ici aussi une bonne connaissance du texte et « colle » parfaitement à la situation ; il semble même annoncer les événements sinistres qui vont survenir, suite au renvoi de Matilda²³⁵⁸.

Cet ouvrage est le dernier roman illustré par Lafitte. Peut-être était-il prévu qu'il illustre les huit titres de la collection. Mais quand paraît *A simple story* en juin 1808, un nom nouveau apparaît sur les annonces, celui de Le Barbier l'ainé, qui réalisera en effet les dessins des deux ouvrages qui restent à venir. Sans doute faut-il y voir la raison dans l'activité de Lafitte. Retenu depuis l'automne 1807 à des travaux plus importants à l'Odéon, il n'a pas eu le temps de s'occuper des huit derniers dessins. Cela expliquerait aussi le délai de six mois qui s'étaient écoulés depuis la dernière parution en novembre 1807, bien supérieur à celui observé entre chaque parution, deux mois en moyenne. Mais ce délai peut aussi être dû au changement de graveur. L'Épine cède sa place à Lecerf pour les deux derniers dessins de Lafitte. Un remplacement d'artiste, des dessins qui tardent peut-être à venir, tout cela suffit à expliquer un ralentissement dans les livraisons. Ralentissement passager, puisque le rythme reprend normalement pour les derniers volumes.

Nous avons souvent constaté que les dessins rendent bien compte des histoires et que les scènes sont choisies à bon escient. Ils suivent la plupart du temps le détail du texte, et, quand ils s'en éloignent un peu, c'est souvent pour donner un petit supplément de sens. Lafitte

²³⁵⁵ *Ibid.*, p. 206.

²³⁵⁶ *Ibid.*, p. 207.

²³⁵⁷ *Id.*

²³⁵⁸ Que le lecteur se rassure, la deuxième partie du roman finit aussi bien que la première !

est bien sûr responsable de l'aspect technique de l'illustration, mais qui a décidé de la scène à représenter ? Cela sous-entend une bonne connaissance des romans. Souvenons-nous du descriptif très détaillé que Bernardin de Saint Pierre avait fourni à ses illustrateurs. Même si on le suppose, au vu de la finesse et de la sensibilité qui transparaissent sous le crayon, on ne peut être certain que le choix lui est dû. Sa bibliothèque ne contient aucun autre roman anglais, ni en version originale, ni en traduction, à l'exception de ceux-ci. Cela ne prêche pas en faveur d'un goût particulier pour ce genre littéraire. Si l'on en croit les catalogues de vente de bibliothèques dans les premières décennies du XIX^e siècle, la collection des romans anglais a séduit de nombreux amateurs. Malgré cela, on ne la trouve pas si aisément dans les collections publiques françaises²³⁵⁹. Par ailleurs, les journaux annonçaient une « première série » au démarrage de la publication, laissant ainsi supposer que d'autres titres suivraient, mais ce ne fut pas le cas. En 1813, les ouvrages sont toujours au catalogue de Théophile Barrois et il semblerait que ce soit encore l'édition d'origine. Doit-on conclure que le succès ne fut que relatif ? Peut-être le choix des titres, de genre sentimental et sensible pour la moitié d'entre eux, ne correspondait-il plus tout à fait au goût des lecteurs, plus attirés par le roman gothique et noir.

4 - *Description de l'Égypte*²³⁶⁰ (1809-1828)

Cette prestigieuse entreprise éditoriale pourrait accumuler les superlatifs : record de durée, de prix, d'échec commercial aussi. Tout est démesuré, et dans un genre plus léger et plus humoristique, on aurait pu lui accoler un frontispice dans l'esprit de celui d'*Astérix et Cléopâtre* ! Dans la débauche d'images, le rôle de Lafitte est modeste, mais mérite d'être évoqué.

Quand Bonaparte s'embarque pour l'Égypte en mai 1798, il emmène avec lui 167 hommes de sciences de toutes disciplines, mais principalement des ingénieurs, géographes, mécaniciens, etc. La campagne militaire se double d'une expédition scientifique utile à double titre : pour des raisons techniques, dès l'arrivée — les ingénieurs géographes et des pont et chaussées, les plus nombreux, sont parmi les premiers à être mis au travail pour lever les plans de la ville d'Alexandrie et de ses deux ports —, et ensuite pour l'aménagement futur du

²³⁵⁹ La BNF par exemple ne conserve que quatre ouvrages sur les huit publiés.

²³⁶⁰ *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand*, Paris, Imprimerie impériale (puis royale), 1809-1828, 9 vol. in-folio et 1 vol. in-plano de texte, 10 vol. in-plano et 3 vol. gr. in-plano de planches, 1 vol. in-plano pour la carte topographique. 2^e édition : Paris, Panckoucke, 1821-1829, 26 vol. in-8° de texte, 10 vol. in-plano de planches (les trois plus grands formats sont repliés au format in-plano), 1 vol. in-plano pour l'atlas géographique.

territoire, car Bonaparte projette de faire de l’Égypte une colonie. Fraîchement élu membre de l’Institut dans la première classe, lecteur assidu et enthousiaste de Volney — dont il emmène l’ouvrage dans ses fontes —, il est aussi conscient de l’enjeu culturel et intellectuel représenté par ce pays à l’histoire millénaire et il entend bien faire procéder à une enquête complète, scientifique, artistique et archéologique. « Ce concours singulier de l’esprit philosophique et de l’esprit militaire [...] a fait de l’expédition un événement sans exemple dans les fastes de la civilisation²³⁶¹ », écrira plus tard le *Journal de l’Empire*. A peine un mois après avoir fait son entrée au Caire, il fonde l’Institut d’Égypte, qui tient sa première séance le 23 août 1798²³⁶².

Les « savants », comme les appellent les militaires, se mettent immédiatement au travail ; très vite ils accumulent les connaissances, chacun dans son domaine, et récoltent spécimens et objets de toutes sortes qui s’entassent à l’Institut d’Égypte. Assez rapidement apparaît la nécessité de tirer parti de cette masse d’information, et en juin 1799, le géomètre Costaz propose la création d’une commission chargée de coordonner les recherches et de collecter les résultats. C’est à Kléber, resté en Égypte après le départ de Bonaparte, qu’il revient de donner l’impulsion de départ à ce qui deviendra la *Description de l’Égypte*. « Je désire [...] que l’on prenne des mesures promptes pour assurer la rédaction des différents travaux, pour distribuer les matières et désigner celui qui sera chargé d’ordonner l’ensemble de ce beau tableau et d’en lier toutes les parties²³⁶³ », écrit-il au président de l’Institut en novembre 1799. On projette la création d’une société commerciale pour financer l’édition d’un ouvrage richement illustré ; une convention est même passée entre les artistes et un négociant récemment arrivé au Caire. Et on en reste là car la situation politique et militaire se dégrade. Kléber, assassiné en juin 1800, est remplacé par le général Menou, très hostile au système de financement privé. Il l’écrit au Premier Consul : « Tous ces travaux appartiennent à la République qui solde à ses frais tous ces savants et artistes²³⁶⁴ ».

A leur retour à la fin de 1801 — après la capitulation du 31 août —, les scientifiques rapportent une masse incroyable de notes, dessins et objets qu’ils ont à peu près réussi à sauvegarder de la convoitise anglaise²³⁶⁵. L’égypomanie bat son plein depuis 1798 et les publications se multiplient émanant parfois de membres de l’expédition revenus plus tôt

²³⁶¹ *Journal de l’Empire*, 14 juin 1813. Plusieurs articles sont consacrés à la première livraison de la *Description*, sous la plume d’un auteur qui signe M. B

²³⁶² Fondé par le décret du 22 août 1798, l’Institut d’Égypte avait principalement pour objet « la propagation des lumières en Égypte ; la recherche ; l’étude et la publication des faits naturels industriels et historiques ».

²³⁶³ Cité par Yves LAISSUS, *Description de l’Égypte : une aventure humaine et éditoriale*, Paris, RMN, 2009, p.11.

²³⁶⁴ *Ibid.*

²³⁶⁵ A l’exception de quelques pièces, comme la pierre de Rosette, que les Anglais refusent de laisser partir et dont ils ne ramènent qu’un moulage en soufre et des empreintes.

d’Egypte. Toutes n’ont pas l’élégance du *Voyage dans la haute et basse Egypte* de Denon (juin 1802) avec sa dédicace grandiloquente à Bonaparte : « joindre l’éclat de votre nom à la splendeur des monuments d’Egypte, c’est rattacher aux fastes glorieux de notre siècle aux temps fabuleux de l’histoire²³⁶⁶ ». Le Premier Consul a conscience de la publicité que lui apportent ces publications, mais il a aussi à cœur de contrôler le mouvement. Il ne peut se permettre de laisser publier n’importe quel compte-rendu qui serait contradictoire ou même simplement légèrement différent de l’opinion officielle qu’il entend imposer, d’autant plus qu’il faut bien le reconnaître, l’expédition sur le plan militaire est plutôt un fiasco. Le 6 février 1802, il signe un arrêté qui fixe les conditions de la publication aux frais du gouvernement de ce grand ouvrage qui n’a pas encore de titre, mais qui sera « le plus beau trophée de la conquête de l’Egypte par Bonaparte²³⁶⁷ ».

4.1 - « Le grand ouvrage sur l’Egypte »²³⁶⁸ : la première édition

Commence alors une très longue aventure pour les huit membres de la Commission d’Egypte, car on n’avait pas pris la mesure de cette entreprise vraiment ... pharaonique ! Elle ne se terminera qu’un quart de siècle plus tard, après avoir livré près de sept mille pages *in-folio* et huit cent trente-six planches gravées en taille-douce, coûtera cinq millions de francs et se vendra assez mal, en raison probablement de son prix (entre 3 500 et 5 500 francs selon la qualité du papier). Jusqu’à la fin de l’entreprise, les huit membres de la Commission d’Egypte se heurtent à de nombreux problèmes de méthode — comment par exemple organiser les différents éléments qui composeront l’ensemble —, obstacles techniques dus au grand format des planches — Conté met au point une machine spéciale pour graver plus rapidement les fonds —, mais aussi des conflits entre les savants ou encore des retards considérables dans la livraison des textes ou dessins²³⁶⁹.

²³⁶⁶ Dominique-Vivant DENON, *Voyage dans la haute et basse Egypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, imprimerie de P. Didot l’ainé, an X-1802.

²³⁶⁷ *Moniteur*, 25 pluviôse an X – 14 février 1802.

²³⁶⁸ C’est ainsi que l’on nomme communément l’ouvrage, qui ne recevra son titre qu’à la première livraison. Voir sur la question : Yves LAISSUS, *Description de l’Egypte : une aventure humaine et éditoriale*, Paris, RMN, 2009 ; *L’expédition d’Egypte : une entreprise des Lumières 1798-1801*, Colloque à l’Académie des Sciences, Paris, Tec Doc Lavoisier, 1999.

²³⁶⁹ L’arrêté de Bonaparte stipulait que les auteurs savants ou artistes qui collaboreraient à l’entreprise continueraient à percevoir les appointements qu’ils percevaient en Egypte « pendant tout le temps qui sera jugé nécessaire pour achever leur travail » (article 3). Ce n’était pas de nature à les encourager à la rapidité. Par exemple la préface historique demandée dès 1802 n’est fournie qu’en octobre 1809.

La première livraison paraît enfin à l'été 1810 et on dévoile le titre : *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 S. M. Napoléon-le-Grand*.

Mais l'ouvrage ne comporte pas encore de frontispice, en cours de finition. « Il a fallu composer et dessiner avec le plus grand soin un frontispice emblématique à la gloire de Sa Majesté », écrit Jomard, président de la commission chargée de la publication²³⁷⁰. Il ne sera joint qu'à la deuxième livraison le 28 mars 1813²³⁷¹. La question avait été débattue : on avait d'abord pensé à des gravures plus sobres sur bois pour orner chaque section. Le décret du 17 août 1807 fixe le cadre : ce sera un frontispice unique gravé sur cuivre où les éléments allégoriques sans équivoque exalteront la gloire de l'Empereur. Il avait fait l'objet d'un concours, et sur les cinq projets proposés, on avait retenu à l'automne 1809 celui de Charles-François Cécile²³⁷², « un Égyptien²³⁷³ » dessinateur aux Arts et Métiers. Comme la préface de Fourier, le frontispice concourt à une quasi-divinisation de Napoléon²³⁷⁴. Voici ce qu'écrit Anna Piussi à son propos : « La gravure est doublement suggestive : le cadre-porte permet de pénétrer dans le pays, tandis que le cadre-fenêtre contraint le spectateur à une lecture dirigée du paysage. [...] Dans cette image, c'est par l'autorité suprême du jeune général en chef-empereur qu'il nous est donné de voir l'Égypte : lui-même a fourni les circonstances qui

²³⁷⁰ AN, F¹⁷ 1101. Lettre de Jomard au ministre de l'Intérieur, 10 janvier 1810. Un exemplaire contenant 97 planches du premier volume avait pu être présenté à l'Empereur en novembre 1809, à temps pour célébrer l'anniversaire du 18 brumaire. Y était joint le dessin du frontispice.

²³⁷¹ Signé « Cécile *del.*; Réville *aq. forti*; Girardet et Sellier *sc.* ». Voir Anna PIUSSI, « Les menottes d'or du patronage napoléonien : le frontispice de la *Description de l'Égypte*. Hommage à Dutertre, Balzac et Cécile », *L'expédition d'Égypte : une entreprise des Lumières 1798-1801*, Actes du colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres et de l'Académie des Sciences réunis par Patrice BRET, Paris, Tec & Doc Lavoisier, 1999. Luce-Marie ALBIGES, « Frontispice de la Description de l'Égypte », *Histoire par l'image* [en ligne].

²³⁷² Charles François Cécile (1766-1840) dessinateur auxiliaire au Conservatoire des arts et métiers, rejoint l'expédition d'Égypte en tant que mécanicien, avec rang d'officier subalterne. Il se fait diversement remarquer, par ses capacités ou ses éclats, mais il prend du galon : il est porté comme ingénieur mécanicien sur les listes de rapatriement. A son retour, il retrouve son poste au Conservatoire et donne des cours de dessin à « la petite école » qui y est adjointe. Répondant au besoin de l'établissement en matière de formation, l'école est officiellement annexée et Cécile nommé en 1806 « professeur de l'École gratuite de dessin appliqué aux arts ». Il s'occupe notamment de dessin d'architecture et le premier volume de planches sur l'Antiquité en 1809 le cite comme « architecte, professeur de dessin au Conservatoire des arts et métiers » et un autre de 1817 comme « architecte du Roi ». En janvier 1812, il est nommé directeur de la machine de Marly, qu'il contribue grandement à moderniser grâce à une machine à vapeur, place qu'il occupe jusqu'à sa mort. Voir Patrice BRET, « Un professeur de l'École de dessin du Conservatoire : l'architecte et ingénieur Charles-François Cécile (1766-1840), membre de la Commission des sciences et arts d'Égypte » dans *Les Cahiers d'histoire du CNAM*, n°4, 4 juillet 1994, pp. 57-70 ; Patrice BRET, « Les oubliés de Polytechnique en Égypte : les artistes mécaniciens de la Commission des Sciences et des arts » dans *Scientifiques et sociétés pendant la Révolution et l'Empire*, CTHS, 1990, pp. 497-514.

²³⁷³ Ainsi appelle-t-on ceux qui ont participé à la grande aventure.

²³⁷⁴ On serait bien en peine au contraire de trouver les traces d'un tel objectif dans le reste de l'ouvrage. Le fougoux général est bien peu présent dans les lignes des savants.

encadrent au sens propre la vue d'ensemble des monuments de l'Égypte et en déterminent la lecture correcte²³⁷⁵».

Pourquoi parler de cet objet, qui au demeurant n'a pas donné lieu à de nombreux commentaires de la part des journalistes²³⁷⁶ ? A cause d'une information transmise par Duchesne. Seul le nom de Cécile comme dessinateur apparaît sur la planche, mais Duchesne décrit les « trois pièces à la sépia » du lot n°106 comme des « compositions faisant partie du Frontispice de la première édition de la Description de l'Égypte ». Il est plus explicite encore en décrivant le lot 256, « Frontispice pour la première édition de la Description de l'Égypte, gravé par Réville, Girardet et Sellier, d'après le dessin de Cécile et Lafitte, quoique le nom de ce dernier ait été omis ». Il semblerait donc, d'après ce témoignage, que Lafitte ait travaillé à ce frontispice, ce qui est malheureusement invérifiable, sauf à se fonder sur le style du dessin. Il est composé de deux parties distinctes assez dissemblables sur le plan stylistique. Un paysage central — qu'Hollywood n'aurait pas dédaigné comme décor d'une de ses superproductions — évoque en raccourci l'Égypte pharaonique, dont les vestiges jalonnent le cours du Nil, représenté idéalement du delta jusqu'à Assouan. Un amoncellement de monuments et d'objets caractéristiques offre une espèce de montage de toutes les merveilles archéologiques dont le pays regorge. Ce paysage est encadré par un propylône historié orné de deux frises. Celle du haut représente le triomphe de Bonaparte en Apollon, écrasant les Mamelouks et suivi par le cortège des sciences et des arts, et sur celle du bas, les Mamelouks paient le tribut ; les colonnes des côtés sont occupées par des trophées militaires et des enseignes portant les noms des batailles fameuses de l'expédition, placés en médaillons. Ce décor allégorique et symbolique et ces scènes historiées, traitées comme des bas-reliefs grecs, peuvent être de la main de Lafitte. Un artiste comme lui manie communément des éléments iconographiques classiques comme le dieu du Nil²³⁷⁷ ou les ornements militaires. Pour la forme, il y a du modelé, de la sûreté et de la précision dans le trait et le souci du détail. Pour le

²³⁷⁵ Anna PIUSSI, art. cit, p. 307.

²³⁷⁶ La deuxième livraison fait l'objet de peu de commentaires. *Les Annales des voyages de la géographie et de l'histoire* de Malte-Brun laissent entendre à plusieurs reprises que les journaux ne se pressent pas pour annoncer l'ouvrage. Ainsi peut-on lire dans le numéro de décembre 1813 : « nous nous empresserons de donner à nos lecteurs une idée de la deuxième livraison qui a paru au commencement de ce mois et dont aucune feuille quotidienne n'a encore rendu compte ». Tome 22, n° LXVI, p.359. Le *Journal de l'Empire* n'y consacre un article que le 1^{er} mars 1814. L'ouvrage arrive trop tard, l'Empire touche à sa fin et la divinisation du Héros n'est plus à l'ordre du jour.

²³⁷⁷ Les deux statues romaines des dieux du Tibre et du Nil avaient été transférées au Louvre après le traité de Tolentino. S'il ne les avait pas vus *in situ* à Rome, il aurait pu les contempler au Musée Napoléon, où elles eurent beaucoup de succès. Ces représentations symboliques des fleuves et rivières sont très fréquentes dans l'art classique et Lafitte les a utilisées de nombreuses fois, notamment pour des dessins de médailles. Les recueils de dessins du Département des estampes en contiennent plusieurs exemples.

fond, il montre une connaissance des monuments antiques, notamment les arcs romains de Titus ou de Constantin, une science de l'organisation des éléments symboliques du décor, qui composent une véritable apothéose de Bonaparte-Apollon. « Le lecteur cultivé de la *Description* a dû se délecter de l'interprétation de la *consecratio* classique²³⁷⁸ ».

Il y a peut-être un indice dans les cartons du Département des estampes de la BNF où il nous semble reconnaître les « 2 épreuves dont une non terminée » du lot 256²³⁷⁹. L'une est en effet terminée²³⁸⁰, à l'exception peut-être des deux coins inférieurs droits simplement gravés au trait. L'autre montre les côtés vides de tout décor et les deux bas-reliefs supérieur et inférieur gravés au trait²³⁸¹. En observant les détails plus aisément, notamment la façon si particulière de dessiner les yeux, comme percés au trépan, ou les pieds assez disgracieux, il ne nous semble plus qu'il puisse y avoir équivoque quant à l'attribution de cet encadrement à Lafitte. C'est aussi une indication précieuse que Duchesne a acquis des œuvres de Lafitte pour les collections du Musée, car c'est bien lui à qui le lot 256 est adjugé pour 30 francs²³⁸².

Mais cela pose la question de savoir comment Lafitte a pu être associé au projet et à quel moment. Connaissait-il Cécile ou d'autres personnages impliqués à un niveau de décision ? *A priori*, Lafitte n'a pas de lien avec "les Egyptiens". A-t-on fait appel à lui pour ces qualités de dessinateur allégorique certainement connues et même reconnues ? Il a eu des opportunités du côté de l'Institut pour des dessins de médailles, avant de devenir une des "petites mains" de Denon et de dessiner pour l'Histoire Métallique de Napoléon. Il y a eu aussi ce projet sur l'histoire du dessin avec Langlès, membre de l'Institut, dont il sera question plus loin. La Commission d'Égypte, qui comprend plusieurs membres de l'Institut, s'est-elle rapprochée de la Classe des Beaux-Arts pour glaner le nom d'un dessinateur susceptible de l'aider au frontispice ? Mais ce style des bas-reliefs allégoriques avec cortège de muses, divinités tutélaires et représentations symboliques est convenu et tellement figé, que tout bon dessinateur peut reproduire à l'envie de tels décors en appliquant des formules toutes faites. Sans doute sera-t-il très difficile d'avoir une certitude dans un sens ou dans un autre, concernant cette éventuelle participation de Lafitte.

Les choses se compliquent encore avec les bouleversements politiques. De report en retard, l'Empire s'effondre mais la troisième livraison n'est toujours pas sortie. Edme-

²³⁷⁸ Anna PIUSSI, art. cit, p. 322.

²³⁷⁹ Cf. Annexe 6, figure 13.

²³⁸⁰ BNF, Département des estampes, [Recueil, Œuvres de Louis Lafitte], DC-53-FOL.

²³⁸¹ *Id.*, SNR3 (Louis Lafitte).

²³⁸² Quant aux trois dessins du lot 106, ils ont été achetés pour 16,50 francs par Molinos, mais on ne sait s'il s'agit du père ou du fils, le propre gendre de Lafitte.

François Jomard, le commissaire du gouvernement infatigable depuis 1809 — et jusqu'à la fin —, obtient le patronage de Louis XVIII pour la continuation de la publication²³⁸³. Mais la première section de la troisième livraison n'est présentée que le 24 novembre 1817, et les autres sections s'étalent dans le temps. Les derniers textes ne paraissent qu'en novembre 1829. Il apparaît assez vite aux yeux du nouveau régime que l'entreprise est un gouffre financier d'autant plus que le prix exorbitant des volumes le rend très difficilement accessible au commun des mortels²³⁸⁴. Alors, l'idée renaît de financer à titre privée cette entreprise et de la transformer en une opération lucrative. L'éditeur Charles-Louis-Fleury Panckoucke « homme d'une habilité toute particulière dans ce genre d'industrie si perfectionnée de nos jours²³⁸⁵ » propose au ministre de l'Intérieur de publier à son compte une nouvelle édition en plus petit format et d'un prix plus abordable. Une ordonnance de Louis XVIII du 23 juin 1820 donne l'autorisation et un arrêté du comte Siméon, ministre de l'Intérieur, en fixe les modalités.

4.2 - La 2^{ème} édition : le frontispice de Lafitte²³⁸⁶

La parution commence dès la fin de 1820, avec la livraison des premières planches, et se termine au début de 1830. « Par un concours de circonstances assez remarquable, deux éditions, commencées à plus de vingt années d'intervalle l'une de l'autre ont été terminées en même tems et presque le même jour²³⁸⁷ ». Pour cette seconde édition « dédiée au Roi », la priorité absolue était de faire disparaître toute allusion à l'Empereur²³⁸⁸. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, Bonaparte est assez peu présent au fil des pages scientifiques, mais il y

²³⁸³ Ordonnance royale du 19 septembre 1814.

²³⁸⁴ *Le Journal de l'Empire* conclut presque invariablement ses articles en le déplorant. Ainsi le 31 mai 1813 : « Ne serait-il pas à désirer que la Commission en fit un recueil indépendant de l'atlas, qui se vendrait séparément et ne serait plus à un prix hors de la portée du plus grand nombre de lecteurs ». En annonçant les premières livraisons, *Le Constitutionnel* applaudit à l'initiative de Panckoucke qui a mis « sous les yeux du public » « un monument sans modèle et sans rival [...] condamné à rester dans un petit nombre de mains » (4 octobre 1821). Ce que confirme le compte-rendu de Jomard au ministre de l'Intérieur le 28 février 1828 : sur les 1000 exemplaires, seuls 150 ont été vendus, 510 ont été distribués et il en reste 340 stockés « au Palais des Beaux-Arts, dans des salles qui sont en mauvais état ». Cité par Yves LAISSUS, *Jomard le dernier Egyptien, op. cit.*, p. 261.

²³⁸⁵ Jacques-Charles BRUNET, *Nouvelles recherches bibliographiques pour servir de supplément au Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, chez Silvestre, 1834, tome 1, p. 426.

²³⁸⁶ Londres, *British Museum*, S. M. Louis XVIII ordonne que la *Description de l'Egypte* soit continuée, n° inv.1847,0204.110. Cf. Annexe 6, figure 14.

²³⁸⁷ *Revue encyclopédique*, n° XXXVII, cahier 111, mars 1828, p. 688-697. Il est question ici des dernières planches dont le *Journal de l'imprimerie* annonçait la parution un an plus tôt dans son numéro du 27 février 1827 : « Livraisons 207 à 211 et dernière ». Le *Journal des Débats* les annonce le 8 octobre 1827 : « ce dernier grand portefeuille termine la 211^{ème} et dernière livraison ». La chronologie des publications croisées des planches et textes des deux éditions est parfois difficile à établir. Les dernières planches de la première édition ont paru en novembre 1826.

²³⁸⁸ Article 4 de l'arrêté de Siméon : « il ne sera retranché du texte que les passages qui présenteraient Bonaparte comme chef du gouvernement ».

avait les deux « monuments d'idolâtrie impériale » que constituaient la préface de Fourier et le frontispice de Cécile. On corrigea l'un et on refit l'autre.

Le frontispice fait tout particulièrement l'objet de l'attention du gouvernement et l'article 2 de l'arrêté de Siméon ordonne que le portrait du Roi soit mis en tête de l'ouvrage. Un dossier de la sous-série F²¹ aux Archives nationales ainsi qu'un registre de copie de lettres concernant la deuxième édition de la *Description de l'Égypte*, conservé au Département des manuscrits de la BNF, apportent des informations intéressantes sur le sujet. Près d'un an après l'ordonnance du Roi, le 15 avril 1821, Panckoucke adresse au ministre de l'Intérieur ses propositions concernant le frontispice. « J'ai eu plusieurs conférences avec M. Jomard sur les dispositions de ce frontispice et ses attributs²³⁸⁹ », dit-il. Sur le piédestal supportant le buste du Roi, une inscription devrait rappeler les deux ordonnances de Louis XVIII. Finalement, ce sera celle-là : « Sa Majesté Louis XVIII ordonne que la Description de l'Égypte soit continuée et que les éditions en soient multipliées ». Panckoucke avance aussi un nom pour l'artiste qui le réaliserait : « Nous avons consulté M. Lafitte, dessinateur d'un goût exquis. S'il peut vous agréer, daignez m'en faire part. Attaché au Cabinet du Roi, je le crois plus capable qu'aucun autre de ce frontispice, qui exige des dispositions et beaucoup de goût²³⁹⁰ ». Le ministre agréé, puisque Lafitte est désigné pour réaliser le frontispice²³⁹¹. Jomard parle de « la première pensée » qui lui a été communiquée ; il l'a « trouvée simple, susceptible d'une exécution pure et très heureuse, le talents de M. Lafitte en garantit la perfection²³⁹² ». Nous n'avons pas trouvé de soumission, de marché ni aucun document officiel liant Lafitte à l'éditeur, seulement un billet manuscrit quelques mois plus tard : « J'exécuterai et livrerai à la fin de novembre pour la somme de douze cents francs le dessin composé et lavé du frontispice pour servir à la deuxième édition du grand ouvrage sur l'Égypte dont vous êtes l'éditeur²³⁹³ ».

« Je serai bien aise de voir le dessin de M. Lafitte²³⁹⁴ » avait dit le ministre en mai 1821. En janvier 1822, il n'a toujours rien vu et s'impatiente : « Au mois de mai 1821, des instructions ont été données sur ce travail. Je désire savoir ce qui a été fait à cet égard et vous prie de vouloir bien me l'apprendre²³⁹⁵ ». Normalement, selon l'engagement de Lafitte, le dessin aurait dû être livré en novembre 1821. Ce n'est pas un fait exceptionnel dans sa vie

²³⁸⁹ BNF, Département des manuscrits, NAF 21987, lettre de M. Panckoucke au ministre de l'intérieur, 15 avril 1821.

²³⁹⁰ *Ibid.*

²³⁹¹ C'est ce qu'il ressort d'une lettre de Jomard au ministre du 28 avril 1821. AN, F²¹ 543, Dossier II. Nous n'avons pas retrouvé la trace écrite de l'accord du ministre.

²³⁹² *Ibid.* Lettre de Jomard au ministre du 28 avril 1821.

²³⁹³ BNF, Département des manuscrits, NAF 21987, lettre de Lafitte à Panckoucke du 10 septembre 1821.

²³⁹⁴ AN, F²¹ 543. Dossier II. Lettre du ministre de l'intérieur à Jomard du 9 mai 1821.

²³⁹⁵ *Ibid.* Lettre du ministre de l'Intérieur à Jomard du 26 janvier 1822.

d'artiste : nous avons plusieurs témoignages sur ses retards fréquents dans les livraisons. Aussi Jomard ne peut-il que répondre : « Le dessin du frontispice ne tardera pas à être terminé²³⁹⁶ ». Il le sera en juillet 1822, avec une surprise jointe à l'envoi : Lafitte réclame à Jomard trois cents francs de plus pour son ouvrage, arguant que « [les] détails et le fini auquel il est porté [lui] semblent prouver la longueur du temps qu'il [lui] a demandé. La beauté de l'ouvrage dont il devrait faire partie ne m'a pas laissé la liberté de balancer sur les soins que je pouvais y apporter²³⁹⁷ ». Avait-il déjà demandé à Panckoucke et essuyé un refus ? Discussions, tractations, négociations ont dû avoir lieu, qui n'ont pas laissé de traces dans le registre de correspondance. Le 12 novembre 1822, Jomard informe Panckoucke « qu'on a vu de [sa] part M. Lafitte relativement au dessin du frontispice et que celui-ci a accepté l'augmentation qui lui a été offerte²³⁹⁸ ». Il n'y avait sans doute pas d'alternative au paiement, car le *Moniteur universel* avait annoncé dès le 5 octobre : « M. Lafitte et M. Panckoucke ont eu l'honneur de présenter au Roi le dessin-frontispice de la *seconde édition du grand ouvrage sur l'Égypte*. Sa Majesté en a témoigné toute sa satisfaction à l'auteur²³⁹⁹ ». Il aura donc obtenu ses quinze cents francs ! Mais cela ne lui suffit pas, il récidive en 1827 : « Aujourd'hui M. Lafitte réclame encore et demande dix-huit cents francs²⁴⁰⁰ ». Panckoucke s'en plaint au ministre et demande son arbitrage. La décision est sans appel cette fois : « Je ne saurais autoriser aujourd'hui le paiement d'une nouvelle augmentation [...] sans donner naissance à d'autres réclamations de même nature²⁴⁰¹ ». Pourquoi demander encore trois cents francs, quatre ans après avoir livré le dessin ? À moins de retrouver dans les nombreuses archives de la *Description de l'Égypte* la lettre de réclamation de Lafitte, nous ne pouvons répondre à cette question.

Mais revenons à l'été 1822. Le dessin est prêt, il doit maintenant passer dans l'atelier des graveurs. Mais est-on sûr que Lafitte a bien transmis le dessin lorsqu'il en annonce la fin ? Ne l'aura-t-il pas conservé par devers lui en attendant le résultat de ses négociations avec Panckoucke et Jomard ? Car rien ne presse, il semble que le graveur, à ce moment-là, n'est pas encore défini. Selon l'article 2 de l'arrêté de Siméon, « Il sera gravé aux frais de M. Panckoucke par un artiste que le ministre désignera » ; celui-ci avait demandé à Jomard de lui proposer plusieurs noms car le frontispice nécessiterait des graveurs différents pour le buste,

²³⁹⁶ *Ibid.* Lettre de Jomard au ministre du 18 février 1822.

²³⁹⁷ BNF, Département des manuscrits, NAF 21987, lettre de Lafitte à Jomard du 26 juillet 1822.

²³⁹⁸ *Ibid.* Lettre de Jomard à Panckoucke du 12 novembre 1822. Les 1 200 francs initialement demandés lui avaient été payés au premier semestre de 1822.

²³⁹⁹ *Le Moniteur universel*, 5 octobre 1822.

²⁴⁰⁰ AN, F²¹ 543. Dossier II. Lettre de Panckoucke au ministre de l'Intérieur du 1 février 1827.

²⁴⁰¹ *Ibid.* lettre du ministre de l'Intérieur à Panckoucke du 15 février 1827.

le fond et le paysage, et les ornements. Jomard avait proposé Desnoyers et Urbain-Massard et ce dernier avait dû être retenu, car la lettre du ministre de janvier 1822 en parle comme d'une chose convenue. Mais il est occupé ailleurs à ce moment-là et Jomard va s'occuper d'un choisir un autre.

Le registre de la BNF est muet sur le sujet jusqu'en septembre 1823. Le 19, Jomard écrit à Panckoucke au sujet du prix proposé par un graveur : « 10 000 francs pour le total me semble une somme suffisante²⁴⁰² ». A l'évidence, des discussions sont en cours, sinon pour le choix des graveurs — peut-être déjà arrêté —, au moins sur le montant des travaux. La réponse de l'éditeur le 22 septembre insiste sur l'urgence à décider, quitte à passer au-dessus du ministre : « Le temps presse. Si vous demandez l'approbation du ministre, nous allons perdre un temps précieux. Veuillez prendre un parti définitif qui ne nous offre plus d'entrave²⁴⁰³ ». Puis encore le 4 octobre : « J'attends avec impatience votre assentiment par écrit²⁴⁰⁴ ». Ce qui laisse supposer que la question traînait depuis un certain temps déjà. Ambroise Tardieu²⁴⁰⁵ propose de diriger le travail pour un montant de 12 000 francs qu'il refuse de baisser. Panckoucke y voit l'occasion d'avoir « le droit d'exiger que le travail soit bien ». Jomard consent finalement et la soumission de Tardieu du 4 octobre donne toutes les informations sur le travail de gravure. « La gravure sera signée Rechierre [*i.e.* Ruhierre] et Benard, le travail égalera au moins celui des épreuves remises pour modèle et celui de M. Benard sera beaucoup au-dessus étant fait sous la direction de M. Leisnier son cousin²⁴⁰⁶ ». La soumission est approuvée par Jomard le 11 octobre. Tardieu s'est engagé à livrer la planche fin février 1825. Et le travail commence. Mais on ne tient pas la cadence non plus. Contrairement aux engagements de Tardieu, la gravure n'est pas encore finie en avril 1825 : « On continue la gravure du frontispice royal sans relâche²⁴⁰⁷ ». Jomard voit enfin une

²⁴⁰² BNF, Département des manuscrits, NAF 21987, lettre de Jomard à Panckoucke du 19 septembre 1823.

²⁴⁰³ *Ibid.*, lettre de Panckoucke à Jomard du 22 septembre 1823. Il rappelle aussi le prix demandé par d'autres graveurs consultés : Desnoyers — que Jomard avait proposé au début — demande 25 000 francs, Tessier — recommandé par le général Lafond — 20 000 francs.

²⁴⁰⁴ *Ibid.* Lettre de Panckoucke à Jomard du 4 octobre 1823.

²⁴⁰⁵ Les deux hommes ont l'habitude de travailler ensemble. Ambroise Tardieu (1788-1841) a notamment gravé toutes les cartes, plans et portraits des *Victoires, conquêtes, désastres, revers et guerres civiles des Français, de 1792 à 1815*, ouvrage publié par Panckoucke (de 1817 à 1825). Il est connu pour ses gravures de portraits, mais aussi comme graveur géographique ; il fut d'ailleurs graveur du dépôt de la marine et du dépôt des fortifications.

²⁴⁰⁶ BNF, Département des manuscrits, NAF 21987, copie de la soumission de Tardieu dans la lettre de Panckoucke à Jomard du 4 octobre 1823. Edme-Jean Ruhierre (né en 1790) « vient de prendre place au rang des graveurs les plus habiles » dit *Le Constitutionnel* du 30 décembre 1823, avec sa belle estampe du tableau de Menjaud, *Henry IV* chez Michaud. Nicolas-Auguste Leisnier (né en 1787) « s'applique spécialement à la gravure de figures, d'ornemens et d'architecture pittoresque » : *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^{ème} siècle...*, par Charles Gabet, Paris, chez Madame Vergne, 1834. Il a travaillé à de nombreuses planches pour la *Description de l'Égypte*. Pour des raisons de santé, il ne peut se charger du frontispice mais il percevra 500 francs de Tardieu, pour diriger le travail de son cousin Benard.

²⁴⁰⁷ BNF, Département des manuscrits, NAF 21987, lettre de Jomard au ministre du 4 avril 1825.

épreuve « presque terminée » en juin de l'année suivante, mais il remarque « quelques petites négligences qui sans doute ont échappé à l'auteur du dessin²⁴⁰⁸ ». Lesquelles ? Ont-elles été corrigées ? Quand la planche est-elle complètement terminée ? Autant de questions sans réponses car on ne parle plus de ce frontispice dans le registre de la BNF.

En tous cas, la gravure porte le millésime de 1826 et elle a été distribuée avec la 211^{ème} et dernière livraison de planches signalée par le *Journal de l'imprimerie* le 24 février 1827 : « Un seul cahier in-folio de 11 feuilles, dont 9 frontispices et 21 planches, dont une coloriée, six planches doubles et un frontispice²⁴⁰⁹ ». Nous n'avons pour l'instant trouvé aucun commentaire, ni même une allusion à cette œuvre dans les journaux de l'époque. Il passe inaperçu. « Le frontispice royal » a dû être éclipsé par la planche en couleur glissée par Panckoucke dans cette dernière livraison. Jomard avait senti ce danger, s'en était ouvert au ministre et avait aussitôt transmis à l'éditeur la décision ministérielle : « Le ministre décide encore que la planche coloriée étant étrangère à l'ouvrage de la Commission d'Égypte, il serait contraire à l'ordonnance royale du 23 juin 1820 et au traité y annexé de l'introduire dans aucune des livraisons de planches ou de textes de la 2^{ème} édition. En conséquence, les titres doivent être joints non à cette planche coloriée mais au portefeuille qui renferme la 211^{ème} et dernière livraison²⁴¹⁰ ». Nous voyons qu'il n'en a rien été dans l'annonce du *Journal de la librairie*, « neuf planches dont une coloriée ». Ne croirait-on pas qu'elle fait partie du grand ouvrage ? Dans ses *Nouvelles recherches bibliographiques*, Brunet rappelle les consignes de reliure et cite « le *Tableau des monuments d'Égypte*, grande planche en couleur qui doit se placer au commencement du prem. vol. des Antiquités avec l'explication du tableau²⁴¹¹ ». C'était l'emplacement de choix, normalement réservé dès les débuts de

²⁴⁰⁸ *Ibid.*, lettre de Jomard à Panckoucke du 4 juin 1826.

²⁴⁰⁹ *Journal de l'imprimerie*, n°16, 24 février 1827, p. 171. Les « 9 frontispices » sont probablement les pages de titres des volumes de planches. Celle « coloriée » est la reproduction d'une peinture de la galerie égyptienne de Panckoucke. Elle fait l'objet d'une description détaillée dans la *Revue encyclopédique* sous la plume de Joseph Agoub (mars 1828, n° XXXVII, p. 688-697). Ce tableau offre une palette qui « peut aider par la pensée à colorier les neuf cents planches de la Description de l'Égypte ». Comment ne pas remarquer les similitudes qui existent entre cette peinture et le dessin de Cécile pour le frontispice de l'édition impériale : « Ce tableau est, à lui seul, un abrégé de toute l'Égypte. [...] [II] nous montre, dans un lointain immense, et comme dans une apparition magique, tout le cours du Nil, du delta jusqu'à la cataracte de Syène ». Les « magnifiques débris de la splendeur égyptienne » s'accumulent idéalement tout au long du fleuve. Le tableau est encadré par un « beau portique », qui n'est autre que celui du temple de Philae. Sur le premier plan du tableau, « une foule d'objets [qui] jonchent le sol dans un désordre apparent ». Seule différence notable avec le dessin de Cécile, la présence de personnages au premier plan, militaires, savants et artistes, « confondus dans le même camp et quelquefois sous la même tente, avec le peuple reconnaissant dont ils étaient venus combattre les oppresseurs ». Cette planche coloriée est souvent présentée comme le frontispice de l'édition Panckoucke et c'est par erreur que Yves Laissus écrit : « Le frontispice de Cécile [...] est remplacé par une allégorie en couleurs ». Yves LAISSUS, *Jomard, le dernier Égyptien*, Paris, Fayard, 2004, p. 186.

²⁴¹⁰ BNF, Département des manuscrits, NAF 21987, lettre de Jomard à Panckoucke du 18 décembre 1826.

²⁴¹¹ Jacques-Charles BRUNET, *Nouvelles recherches bibliographiques*, *op. cit.* Le texte auquel il fait référence est celui publié par Joseph Agoub.

l'entreprise pour le « frontispice allégorique où se voit le buste de Louis XVIII ». Brunet assigne à celui-ci une place en tête d'un volume regroupant les plus grandes planches. Cette indication n'est pas claire. Tous les volumes de planches ont un format identique « Grand Atlas ou Jésus²⁴¹² », les plus grandes étant ramenées par pliage à ce format. A quoi peut donc correspondre ce très grand volume ? En tous cas, dans l'exemplaire de la *Bibliotheca Alexandrina* consulté en ligne, il se trouve dans le volume I de l'Etat moderne. Sous Charles X, un tel dessin à la gloire de Louis XVIII n'était sans doute pas d'actualité, tout comme il y avait moins d'urgence à éliminer l'empreinte napoléonienne sur un ouvrage qui a perdu beaucoup de sa valeur au fil du temps. La publication en a duré trop longtemps. « Il finit sans bruit. Tant mieux ! Que les savants follement jaloux d'un monument national le laissent dormir dans la tombe de l'oubli²⁴¹³ », écrit Jomard en janvier 1830. Si la *Description* reste un monument typographique et scientifique, les développements de l'égyptologie, les nouvelles expéditions et découvertes, les publications qui en découlent ont peu à peu plongé l'ouvrage fondateur dans une pénombre qui se remarque notamment par la valeur financière de l'objet. La baisse de prix de la seconde édition notamment est constatée avec une ironie fielleuse par Brunet : « Cette seconde édition est très répandue, parce qu'elle a été acquise par un assez grand nombre de souscripteurs qu'ont séduits les annonces pompeuses de l'éditeur. [...] Ce qui fait un total de 2291 francs ; il s'est donné plusieurs fois pour moins de 600 francs dans les ventes²⁴¹⁴ ».

Lors de la liquidation qui suit la fin des deux publications en 1831, Panckoucke est invité à restituer au ministère le dessin original et le cuivre du frontispice, qui doit se trouver actuellement à la Chalcographie du Louvre avec les autres planches de l'ouvrage. Mais où est le dessin ? Peut-être dort-il dans un portefeuille de la BNF. Car il a dû être versé au tout nouveau dépôt de géographie de la Bibliothèque royale, avec l'ensemble des documents relatifs au voyage d'Egypte²⁴¹⁵. Lafitte a certainement fait des études, des esquisses, voire d'autres dessins terminés, car il en reste un dans son cabinet. C'est un dessin à la pierre noire, de 60 cm par 42 cm, un peu inférieur au format des planches²⁴¹⁶. L'acquéreur n'est autre que Panckoucke lui-même, qui sait ne pas pouvoir conserver l'original. Est-ce en vue d'une

²⁴¹² Grand Atlas : 663 mm x 744 mm Jésus : 560 mm x 760 mm.

²⁴¹³ Cité par Yves LAISSUS, *Jomard, le dernier Egyptien*, op. cit, p.264.

²⁴¹⁴ Jacques-Charles BRUNET, *Nouvelles recherches bibliographiques*, op. cit La dévalorisation de l'ouvrage est une réalité dès avant la fin de la parution. L'exemplaire de Lafitte s'est vendu pour 590 francs en 1828.

²⁴¹⁵ Depuis l'ordonnance du 30 mars 1828, qui crée le dépôt de géographie à la Bibliothèque royale, tout ce qui concerne les voyages scientifiques et en tout premier lieu celui d'Egypte, doit y être conservé. Jomard en fut le premier conservateur. Cf. Edme JOMARD, *De la collection géographique créée à la Bibliothèque royale*, Paris, Impr. D'E. Duverger, 1848.

²⁴¹⁶ CAT n°107.

réédition future, pour laquelle il n'aurait pas à faire les frais d'un nouveau dessin²⁴¹⁷ ? Il en avait envisagé une dès avril 1826 et l'article 9 d'un projet d'acte qu'il adresse au ministre prévoit qu'« on y joindra le frontispice royal ». Mais il aurait pourtant pu certainement utiliser la plaque déjà faite, comme il aurait réutilisé celles des planches. En avril 1829, il persiste dans son intention de 3^{ème} édition et il n'est plus question du frontispice royal dans le nouveau projet qu'il envoie au ministre. Serait-ce donc juste de la nostalgie pour un ouvrage qui a compté dans sa vie d'éditeur ? Sur le plan commercial, ce fut sûrement une très bonne opération, si l'on en croit les commentaires parfois fielleux de Jomard²⁴¹⁸.

Mais à quoi ressemble-t-il ce frontispice ? La composition générale rappelle celui de la première édition : un encadrement orné de bas-reliefs et une zone centrale. Les deux frises à la gloire de Napoléon en haut et en bas sont remplacées par des représentations allégoriques assez banales : au registre supérieur, les armes de France flanquées de deux figures féminines, la Prospérité à droite et la Paix à gauche, et au registre inférieur, les deux divinités de la Seine et du Nil. Sur les montants rigoureusement symétriques, les trophées militaires sont remplacés par des allégories aux arts et aux sciences, à gauche, et au commerce et à l'agriculture, à droite. A la base de ces montants, sont deux figures d'hommes, portant sur leur dos, tel Atlas, toutes ces créations de l'activité humaine, et traités dans un style antiquisant, où l'on sent l'élève de l'Académie; celui de gauche, plus âgé, personnifie certainement le savant, car à ses pieds on peut voir un compas et dans ses bras, il porte ce que nous identifions à une équerre d'arpenteur sur son bâton ou à une borne géodésique, en raison de l'importance accordée à la topographie dans le projet égyptien de Bonaparte²⁴¹⁹. Immédiatement au-dessus, un vase repose sur un piédestal. Sur le vase de gauche, un enfant portant une lyre chevauche un lion, symbole de l'action bienfaisante et civilisatrice des arts ; on voit une chimère sur le second et elle n'a probablement qu'un rôle ornemental. Au-dessus du médaillon du commerce, on voit le miroir et le serpent, qui apporte la prudence, indispensable à ce genre d'activités. Aux quatre coins de l'encadrement sont des sortes de métopes : aux simples décors ornementaux, pour celles du bas, mais agrémentées d'objets symboliques sur celles du haut. Du côté de la

²⁴¹⁷ L'article 22 du traité de juin 1820 lui accordait le droit de faire une ou même plusieurs éditions en cas de succès de celle en cours. Cette disposition a toujours été violemment combattue par Jomard et la Commission d'Egypte dans leurs rapports au ministre en mai 1826 et mai 1829. AN, F¹⁷ 1108/B, dossier « Egypte : 3^{ème} édition ».

²⁴¹⁸ « Il y a eu succès réel sans doute, mais seulement pour l'éditeur qui a vu ses soins récompensés bien au-delà de ses calculs », lettre de Jomard au ministre de juin 1826. Et encore dans l'été 1829 : « le succès, s'il y en a eu n'a pas été pour le gouvernement et la spéculation n'a réellement profité qu'à l'éditeur », AN, F¹⁷ 1108/B.

²⁴¹⁹ Nous n'identifions pas l'instrument que tient la figure de droite, mais cela a sûrement un rapport avec les activités commerciales ou agricoles. C'est une sorte de long bâton incurvé, qui s'épaissit vers le bas. Peut-être un joug ?

prospérité, l'artiste a représenté le caducée, un des emblèmes du commerce et de l'abondance et de l'autre, la balance, parce qu'il faut de la justice et de l'équité pour maintenir la paix.

La zone centrale représente un groupe allégorique comme Lafitte en a fait tant et tant, et qui décline la même thématique, les arts et la prospérité : une jeune fille d'inspiration assez maniériste, dessine un monument égyptien que lui montrent deux *putti*, tandis qu'un autre à la mine facétieuse regarde sa composition par-dessus son bras. A droite un jeune homme ailé debout tient un caducée surmonté d'une main²⁴²⁰. Selon l'*Iconologie* de Gravelot et Cochin, la main est le symbole de l'industrie, c'est-à-dire de la dextérité, ou de l'habileté manuelle, capacité indispensable aux activités humaines, que ce soit les arts ou les activités " économiques ". C'est Mercure, invité sur l'estampe comme dieu fournisseur de richesses et souvent associé à la bonne Fortune²⁴²¹. Ne voit-on pas justement une corne d'abondance à la frise supérieure ? Il favorise le commerce et les échanges de biens, son caducée en tant qu'il sépare les serpents, est symbole de concorde et de paix qui leur est indispensable. Il protège les voyageurs, dont il porte le manteau traditionnel rejeté sur les épaules. Sa présence tutélaire s'applique bien à l'expédition d'Egypte. Lafitte représente un autre caducée à deux ailes tout en haut du côté gauche de l'encadrement. Il rappelle que Mercure, intelligent et doué de raison est aussi le dieu des arts, le père des sciences, « qui donna aux hommes tout ce qui peut resserrer et embellir à la fois les liens de sociétés²⁴²² ». Sa présence sur ce frontispice peut se lire aussi d'une autre façon. Si Lafitte se souvient du *Dictionnaire de la fable*, il connaît le rôle joué par Mercure/Thot dans la mythologie égyptienne : « Il s'appliqua en effet à faire fleurir le commerce et les arts. [...] Ce fut lui en particulier qui inventa l'usage de ces lettres mystérieuses, nommées hiéroglyphes²⁴²³ ». L'origine lointaine et la durée de la civilisation égyptienne nous semblent évoquées dans quelques objets emblématiques du temps et de l'universalité, exposés sur le devant du dessin : « l'horloge de sable, emblème [*sic*] du présent qui fuit²⁴²⁴ », dont la signification symbolique bien connue rappelle Saturne, le compas, outil qui mesure aussi le temps, et le globe, emblème de pouvoir étendu et éternel. Peut-être ce dernier remplace-t-il l'Ouroboros, curieusement absent, mais qui devait un peu trop rappeler

²⁴²⁰ L'industrie est représentée par un « caducée surmonté d'une main au milieu de laquelle est un œil ouvert. Le caducée a toujours été l'emblème du commerce ; la main le symbole de l'industrie et l'œil celui de la prudence qui dirige les opérations de la main ». GRAVELOT et COCHIN, *Iconologie des figures ou Traité complet des allégories emblèmes etc.*, Paris chez Le Pan, tome III, p.11.

²⁴²¹ Pour dessiner son Mercure, Lafitte s'est peut-être souvenu de l'*Antinoüs du Belvédère* qui défila au 14 juillet 1798, parmi les chefs d'œuvre enlevés de Rome. Noël dit que cette admirable statue représente un Mercure grec.

²⁴²² Pierre-Nicolas ROLLE, *Recherche sur le culte de Bacchus : symbole de la force reproductive de la nature*, Paris, J. S. Merlin, 1824, tome second, pp. 222-223.

²⁴²³ François-Joseph-Michel NOËL, *Dictionnaire de la fable*, Paris, chez Le Normand, 1803, tome second, p. 127.

²⁴²⁴ GRAVELOT et COCHIN, *op. cit.*, p.14.

le frontispice à la gloire de Napoléon. Compas et globe terrestre sont évidemment aussi et d'abord les attributs de la Géographie²⁴²⁵ et ne sont pas déplacés sur l'estampe dans ces acceptions.

C'est donc toute l'histoire de l'expédition que raconte Lafitte avec son vocabulaire graphique. Le contexte militaire est à peine évoqué, seulement semble-t-il pour décrire l'état de paix qui en a découlé et les bienfaits qu'il apporte : la connaissance de nouveaux espaces géographiques, les activités commerciales multipliées, mais aussi les avancées scientifiques et les nouvelles sources d'inspiration pour les arts. A un passé glorieux va succéder un nouvel âge de paix et de prospérité, sous l'égide de celui dont le portrait trône au milieu de l'estampe sur un piédestal, Louis XVIII. Car c'est à lui qu'est dédiée cette édition. Lafitte a représenté le visage du roi, sans artifice, sans "retouche" et on peut se demander si ce réalisme à la romaine — guère flatteur, reconnaissons-le —, ne nous offre pas un portrait parmi les plus ressemblants. Le buste parfaitement lisse est réduit au minimum, sans aucun accessoire, pièce de vêtement ou autre indice qui pourrait donner une indication sur le propriétaire du visage. Ce n'était guère utile, car la dédicace qui suit sur le piédestal apporte toutes les précisions utiles. Le Roi reconnaît le travail des savants, l'importance pour les sciences et les arts qu'une telle œuvre soit menée à son terme et prend sous son aile la continuation de l'édition impériale. Mieux, il autorise un éditeur privé à la publier. Le libellé de l'inscription nous montre même que la place était libre dès le départ pour des éditions successives.

4.3 - Un cadeau supplémentaire pour les souscripteurs : la médaille²⁴²⁶

La collaboration de Lafitte et Panckoucke ne s'arrête pas au frontispice. Il faut encore parler de la médaille dont l'éditeur souhaite gratifier ses souscripteurs. Il n'en est jamais fait allusion dans les papiers de la commission, car il s'agit d'un arrangement privé entre les deux hommes, essentiellement dans un but commercial. Panckoucke a déjà eu recours à ce type de "prime publicitaire" : la Médaille des Victoires des Français, pour les souscripteurs des *Victoires, conquêtes, désastres, revers et guerres civiles des Français*, (1820), déjà suivant un dessin de Lafitte²⁴²⁷ et la Médaille des sciences médicales, d'après un tableau de Guérin pour

²⁴²⁵ César RIPA, *Iconologie ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques etc.*, moralisées par J. Baudouin, Paris, chez Louis Bilaine, 1677, p. 240.

²⁴²⁶ Cf. Annexe 6, figure 17 a.

²⁴²⁷ Le dessin intitulé *Le Quadriga de Minerve* se trouve dans les papiers de Jean-Jacques Barre. SAEF, S6 000000 4/, Dossier 23, pièces 53 à 55.

ceux du *Dictionnaire des sciences médicales* et son *Abrégé* (1824)²⁴²⁸. Pour celle de la *Description de l’Égypte*, il demande à Lafitte de lui fournir un dessin destiné à l’avers. Celui-ci compose une fois encore une allégorie, décrite par Champollion-Figeac dans la notice qui accompagne la médaille : « La face de la médaille montre le génie militaire de la France portant de la main gauche l’enseigne gauloise et l’olivier de la paix et soulevant, de la droite, le voile qui enveloppait l’Égypte. Cette contrée est personnifiée par la figure d’une femme triste et surprise, coiffée de la dépouille d’un vautour ; le serpent sacré (l’*uraeus*, l’*agathodemon*, le bon génie) élève la tête sur son front. Elle est appuyée du bras droit sur un crocodile du Nil. Derrière elle, s’élève un palmier du désert ; dans sa main droite est le sistre et devant elle, un compas symbole de ses progrès dans les sciences mathématiques. L’inscription qui est à l’exergue marque l’époque de la Renaissance de l’Égypte par l’effet de l’expédition française : « *Gallia victrix Aegyptus rediviva. MDCCXCVIII*²⁴²⁹ ».

Quatre esquisses sont parvenues jusqu’à nous, montrant deux partis différents proposés par l’artiste. L’un d’eux est assez proche du frontispice, peut-être une première idée de Lafitte pour la médaille²⁴³⁰. Il en reprend les deux figures : l’une féminine, symbolise les arts, tous les attributs la désignent, la lyre, la palette du peintre, le chapiteau sculpté, le carnet de dessin dans la main ; l’autre porte le caducée, sans doute Mercure dispensateur de richesses et qui représente bien commerce et voyages. Les figures encadrent le buste du roi. A l’arrière-plan, l’Égypte est évoquée par un obélisque et un des béliers de Karnak. Panckoucke souhaitait-il quelque chose de plus lisible ou de plus directement évocateur de l’aventure égyptienne ? Lafitte compose une scène plus « exotique » et les trois dessins suivants sont des variations du modèle définitif. Il se place toujours sur le plan symbolique, mais cette fois-ci, la figure masculine représente le Génie de la France — pour plus de compréhension, on a ajouté l’enseigne avec le coq. —, et celle féminine, l’Égypte. Les variantes concernent

²⁴²⁸ « Une particularité qui jusqu’alors avait été sans exemple parmi les négociants, c’est qu’après avoir terminé ces deux entreprises [*Victoires, conquêtes etc.* et le *Dictionnaire des sciences médicales*], l’éditeur a voulu que l’or et le bronze transmissent aux siècles futurs, comme des événements mémorables à conserver dans la mémoire des hommes, qu’au XIX^{ème} siècle, M. Panckoucke existat [*sic*] et que la fortune lui fut propice : deux médailles ont été frappées, et ce sont encore les souscripteurs à ces deux ouvrages qui ont payé les monuments élevés par M. Panckoucke à sa vanité ! » Joseph M. QUERARD, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens etc.*, Paris, Firmin Didot, 1834, tome 6. Panckoucke serait-il l’inventeur de la vente à prime ? Mais la prime n’est pas gratuite : pour obtenir leur « médaille égyptienne » personnalisée, il en coûtera aux souscripteurs de 30 à 50 francs, selon le métal choisi.

²⁴²⁹ La « médaille égyptienne » et son explication sont reliées avec le tableau des monuments d’Égypte dans le volume I des planches sur l’Antiquité. La notice est publiée dans la *Revue encyclopédique*, tome 32, cahier de décembre 1826, p.851-856, ainsi que dans *Le Bulletin des sciences historiques, antiquités, philologie*, 1826, tome 6, cahier de décembre, p. 435-441. Champollion Figeac en est un des rédacteurs principaux.

²⁴³⁰ *Nineteenth century french drawings*, catalogue d’exposition, 15 juin-15 juillet 1983, Londres, Hezlich, Goodens et Fox, 1983, planche n°7. Encre et plume, 15 cm x 15,4 cm, diamètre approximatif du dessin : 13,5 cm, signé. Localisation inconnue. Cf. figure 15

principalement le costume du Génie, dans tous les cas casqué et armé (lance et glaive) : tantôt la tunique courte à la romaine²⁴³¹, la chlamyde d'inspiration plus grecque²⁴³² ou encore la cuirasse, parti qui a finalement été retenu²⁴³³. On a hésité sur la présence ou non d'ailes, et il semble qu'on lui ait retiré cet accessoire en dernier ressort. En effet, il apparaît tout seul sur un dessin très terminé, en tous points identique au modèle final, à la différence près qu'il est encore ailé²⁴³⁴. Si la posture générale de la jeune femme ne varie pas, elle est représentée tantôt à droite (dessin 1), tantôt à gauche (dessin 2). Le bélier s'est rapproché au premier plan, il lui sert d'appui, fin et discret sur le dessin 1, beaucoup plus imposant et un peu lourd sur le 2. Il a perdu sa place sur la médaille définitive, remplacé par un crocodile du Nil de belle taille, déjà présent en arrière-plan sur le dessin 2. Protecteur, il enserme la figure de l'Égypte et l'on voit sa queue se profiler derrière le Génie. Il est inoffensif pour elle, elle a presque sa main dans sa gueule, mais sa denture en dit long sur ses capacités défensives. L'ibis, autre animal sacré, a été représenté uniquement sur le dessin 1. Le paysage d'arrière-plan évolue également. Représentations presque obligées, le palmier et les pyramides — ne sont-ils pas encore aujourd'hui la vitrine des brochures touristiques ? — sont complétés par un pylône très proche de celui représenté sur le frontispice de l'édition officielle. L'obélisque esquissé dans le fond sur le dessin 2 disparaît. Il fallait faire un choix, le pays regorge de merveilles, toutes aussi symboliques les unes que les autres. La composition est un peu chargée, car Lafitte utilise l'espace dans sa quasi-totalité, mais l'évocation de l'Égypte antique est réussie. On pourrait regretter la position légèrement disgracieuse du cou de la figure féminine et remarquer sa silhouette peu élégante, mais Lafitte dessine parfois ce profil de femmes à la carrure athlétique. Après tout, ce n'est pas une femme réelle, mais la personnification de

²⁴³¹ *Ibid.*, planche n° 8. Même techniques et dimensions que ci-dessus. Localisation inconnue. Cf. Annexe 6, figure 17 c. Dans les descriptions qui suivent, il portera le n°1.

²⁴³² Ce dessin est dans une collection particulière et nous a été communiqué par Damien Dumarquez de la galerie Nouvelle Athènes à Paris. Nous l'en remercions chaudement. Dans les descriptions qui suivent, il portera le n°2.

²⁴³³ SAEF, S6 000000 4/1 ; Jean-Jacques Barre. Dessins de jetons et médailles ; dos. 23, n° 26 : gravure du dessin définitif par Normand fils. Cf. Annexe 6, figure 17 a. Le même dossier contient deux autres dessins très proches de celui retenu. Sur le premier (n° 24) noté « 1^{er} projet », l'Égypte est représentée comme sur les anciens monuments antiques, une fleur de lotus à la main. Cf. Annexe 6, figure 17 b. Sur le second (n° 25), noté « 2^{ème} projet », elle a été remplacée par la figure définitive. Cf. Annexe 6, figure 17 d. Sur les deux, la représentation du Génie est très proche de celle de la médaille ; seule différence, il porte des ailes sur le deuxième projet. Une note sur ce dessin indique « dessin à la plume, crayon et lavis de Devéria ». Deux détails nous incitent à le croire : d'une part, des traits de plume noirs assez épais empâtent le dessin par endroits, et d'autre part, le cercle autour du dessin est tracé à main levée, de façon assez grossière et inesthétique. Lafitte ne nous a pas habituée à ce genre de croquis inélégant, du moins, n'en avons-nous jamais retrouvé.

²⁴³⁴ Ce dessin est dans une collection particulière. Nous avons pu le voir grâce à la gentillesse de son propriétaire. Nous lui en sommes très reconnaissante. Lavis brun et crayon, 20 cm x 12,5 cm. Cf. Annexe 6, figure 17 e. Dans les descriptions qui suivent, il portera le n°3.

l’Égypte antique d’après « le type consacré dans l’antiquité même²⁴³⁵ », et une frêle jeune fille n’aurait peut-être pas fait l’affaire. Le dessin 3 le plus terminé, montre une délicatesse, une précision et un souci du détail caractéristique de sa manière. Le modelé est si bien rendu, qu’on y voit presque le relief de la médaille²⁴³⁶.

Mais, si Champollion-Figeac écrit que « sa composition ne peut manquer d’intéresser tous les goûts, et son type de plaire par sa singularité même²⁴³⁷ », il ne s’attarde guère que sur le revers de la médaille « tout égyptien dans son type ». Seize divinités sont représentées avec leur nom inscrit en hiéroglyphes. « Pour la première fois l’alphabet des hiéroglyphes est employé sur un monument récent », et il rend hommage à son frère Champollion le jeune, qui vient juste d’en pénétrer les secrets. Il salue le « burin habile et exercé » du graveur Barre qui a rendu avec une « scrupuleuse fidélité » les figures et les signes longtemps cabalistiques. Il célèbre même « la munificence royale [...] en faveur de l’Égypte antique » et souhaite que « l’art même des pharaons consacre un jour les bienfaits de Charles X²⁴³⁸ ». Un roi en chasse un autre et l’ordonnance de Louis XVIII est bien loin. Dans une note à peine lisible tout en bas, il vante les mérites de Léon-Jean-Joseph Dubois, qui réalise les figures et les inscriptions égyptiennes avec « [une] science et [une] fidélité à l’antique [qui] ne sauraient être trop louées dans l’intérêt de l’art et de l’archéologie ». Enfin, il cite tout de même Lafitte, « auteur des deux figures de la face ». Cette petite note n’est d’ailleurs pas reproduite dans l’article de la *Revue encyclopédique*.

Décidément, le dessinateur de ces œuvres, frontispice et médaille, est passé inaperçu, autant que les œuvres elles-mêmes. Mais Lafitte était à la fin de sa vie et plus ou moins de publicité autour de ces réalisations n’aurait rien changé à sa notoriété. La page de l’expédition d’Égypte est tournée, comme bientôt celle de la carrière de l’artiste. Nous venons de passer en revue différents travaux d’illustrations, qui nous semblaient les plus importants, soit en nombre d’images, soit en raison de la qualité de l’ouvrage illustré. Mais entre le premier retrouvé, le théâtre de Rousseau, et le dernier réalisé, la *Description de l’Égypte*, il s’écoule trente ans, durant lesquels Lafitte donne de nombreux dessins pour des ouvrages isolés, aux sujets divers et variés, parfois même les plus inattendus. Il n’était pas si facile de les classer de

²⁴³⁵ A la suite de notice de Champollion-Figeac, Panckoucke décrit très brièvement la médaille et donne les informations aux souscripteurs qui voudraient se la procurer.

²⁴³⁶ Nous n’avons pas eu l’occasion de la voir. La réorganisation du Département des médailles de la BNF au moment de notre recherche nous a privée de l’observation de nombreux objets.

²⁴³⁷ *Revue encyclopédique*, tome 32, cahier de décembre 1826, p. 853. Toutes les citations qui suivent sont issues du même article.

²⁴³⁸ L’ordonnance du 15 mai 1826 ordonne l’ouverture du musée égyptien du Louvre, dont Jean François Champollion est le premier conservateur.

façon thématique, aussi allons-nous suivre le fil du temps pour présenter ces livres pour lesquels il a essentiellement donné des frontispices.

II – Des illustrations variées

1 – Œuvres identifiées

1.1 - *Les ruines de Paestum*²⁴³⁹ (1799)

Pour *Les Ruines de Paestum*, publié en l’an VII (1798-1799), Lafitte n’a produit qu’un dessin, la planche II, en collaboration avec l’auteur de l’ouvrage, Claude Mathieu Delagardette, lui-aussi premier prix de l’Académie en 1791, mais en architecture. Autant dire que les deux se connaissent de longue date. Lors de la dispersion des pensionnaires, Delagardette s’enfuit à Naples, « rempli dès [son] départ pour l’Italie, du vif désir de rapporter dans [son] pays, des dessins vraiment exacts de Paestum²⁴⁴⁰ ». Malgré les nombreuses difficultés, il parvient à ses fins, accompagné de Réattu, un autre pensionnaire ; il étudie en détail ce site fameux de Grande-Grèce, soulignant au passage les inexactitudes et les erreurs qui remplissent les œuvres des auteurs qui l’ont précédé — car il avait pris la précaution de se munir de tous les livres qui avaient déjà décrit les lieux.

L’ouvrage présente les plans et relevés très précis des monuments antiques ; pour plus de justesse et de précision, il s’est astreint à faire tous les dessins sur place, à Paestum, dans les édifices mêmes qu’il dessinait ; seuls quelques-uns ont été « lavés » à son retour à Naples. Ceci pose la question de la participation de Lafitte. Il n’était pas à Naples, il n’a pas vu le site et les trois « paysages avec ruines » de la planche II sont le résultat d’un travail à quatre mains. Delagardette a certainement ramené des croquis et vues d’ensemble que Lafitte a ensuite repris, pour mettre en scène les lieux et transformer un dessin d’architecture en paysage pittoresque, comme on en voyait de plus en plus dans les livres de voyages. Il traduit en dessin les mots de Delagardette : « Quelle scène imposante pour un artiste observateur, que celle de voir sur les rivages de la mer, un espace immense et aride, entouré de murailles,

²⁴³⁹ Claude-Mathieu DELAGARDETTE, *Les ruines de Paestum ou Posidonia, ancienne ville de la Grande-Grèce, levées mesurées et dessinées en l’an II*, Paris, chez l’auteur, an VII, p. 2.

²⁴⁴⁰ *Ibid.* Introduction, p. 2. Un second pensionnaire a collaboré à l’entreprise, Gounod, peintre et excellent dessinateur, qui a dessiné et gravé les monnaies trouvées sur le site et rapportées par Delagardette. Les autres graveurs sont des spécialistes de la gravure d’architecture comme Moisy ou Michel. Pour le plan, on fait appel à François d’Houdan, graveur géographique. En outre, deux pages sont consacrées au nouveau système métrique, ce qui constitue un critère de modernité. On a donc pris grand soin à la réalisation d’un ouvrage qui fit autorité longtemps sur le plan scientifique et fut réédité encore en 1840. Cf. Jean-Philippe GARRIC, *Recueils d’Italie : les modèles italiens dans les livres d’architecture français*, Sprimont, Mardaga, 2004.

couvert de colonnes, et de monuments majestueux où, sous un beau ciel que rien n'obscurcit, règne le silence le plus absolu : n'ayant d'autres habitants autour de lui que ses compagnons de voyage, que quelques rustres occupés à faire paître des buffles, que des pierres et des serpents²⁴⁴¹ ». Pourquoi s'adjoindre Lafitte ? Un signe des liens amicaux qui les rapprochent ou parce que lui-même n'excellait pas dans ce genre d'exercice ? Craignait-il de ne pas faire partager « le délire » qui le saisit « à l'aspect du tableau extraordinaire qui se déroulait devant [lui]²⁴⁴² » ?

En tous cas, l'ouvrage ne passa pas inaperçu, au moins parmi les artistes et le public professionnel, comme en témoigne la liste des souscripteurs ; en outre, il est avec le recueil de Percier et Fontaine sur les *Palais, maisons et autres édifices* de Rome, parmi les premiers à relancer l'édition architecturale, plutôt pauvre en publications de qualité depuis le début de la Révolution.

1.2 - Les *Œuvres d'Horace* (1806)

1806 est une année faste pour Lafitte en ce qui concerne l'illustration. Commençons par le frontispice d'une édition latine des *Œuvres d'Horace*²⁴⁴³, publiée par Nicolas Louis Achaintre, personnage étonnant, éditeur et libraire, enseignant mais avant tout spécialiste des langues anciennes²⁴⁴⁴. Celui-ci reprend et éclaire même sur certains points encore obscurs le texte annoté par le savant professeur d'Oxford Jean Bond, paru à Londres en 1606 dont les commentaires font autorité en la matière : « Il n'y en a point qui ait joui d'une plus grande estime²⁴⁴⁵ ». Les journaux unanimes saluent également la qualité de l'ouvrage « imprimé avec

²⁴⁴¹ *Les ruines de Paestum, op. cit.*, introduction, p. 3.

²⁴⁴² *Ibid.*

²⁴⁴³ *Quintus Horatius Flaccus, cum scholiis perpetuis Johannis Bond*, Parisiis, apud N. L. Achaintre, 1806. Le *Magasin encyclopédique* précise qu'Achaintre est éditeur-libraire, quai Malaquais. Imprimé sur trois papiers différents : carré fin d'impression, 7 francs, grand-papier, 12 francs, papier vélin, figures avant la lettre, 24 francs.

²⁴⁴⁴ Nicolas-Louis Achaintre (1771-1836) formé au collège d'Harcourt et destiné à l'état ecclésiastique, préféra se tourner vers l'enseignement et « s'appliqua à ranimer en France le goût des belles éditions des classiques ». Il n'était pas un chaud partisan de la traduction mais il en édita pourtant quelques-unes, avant de participer à la nouvelle édition des œuvres de Stace pour la Bibliothèque latine-française de C.L.F. Panckoucke. Cf. Jean-Claude POLET, *Patrimoine littéraire européen : volume 2, Héritages grecs et latins*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992. Des dictionnaires anciens, mais publiés de son vivant pour certains, apportent des précisions à considérer avec prudence bien sûr. « Atteint par la réquisition », il fit trois campagnes aux armées du Nord et du Rhin entre 1793 et 1795 et fut fait prisonnier à Landrecies ; il resta détenu vingt-et-un mois en Hongrie. A son retour, il trouva à s'employer dans la librairie « pour la partie des auteurs grecs et latins » ; de là lui vint l'idée d'en éditer. Cf. A. V. ARNAULT, *Biographie nouvelle des contemporains ou Dictionnaire historique et raisonné etc.*, Paris, à la librairie historique, 1820, tome 1. Il est « libraire étalagiste, connu par l'originalité de ses mœurs et son érudition dans les langues anciennes » pour la *Biographie des hommes vivants ou Histoire par ordre alphabétique etc.*, Paris, L. G. Michaud, 1816. Il n'apparaît pas dans l'*Almanach du commerce* mais l'adresse qui figure sur les deux ouvrages que nous avons identifiés comme ayant été édités par lui est située quai Malaquais. En quoi était-il « original » ? Cela a-t-il un lien avec la réputation de « bouquiniste qui aimait à boire » colportée durant tout le XIX^e siècle ?

²⁴⁴⁵ *Magasin encyclopédique*, mars 1906, p. 234. L'article est signé « par un Membre de l'Institut national ».

soin et avec une grande correction²⁴⁴⁶ » ; pour la partie typographique, « l'on n'a rien négligé pour la netteté des caractères²⁴⁴⁷ ». Pour conclure, une édition de valeur, que vient enjoliver « une belle gravure en taille-douce », que personne ne songe pourtant à détailler. Le dessin de Lafitte a en effet bénéficié d'une gravure de qualité grâce au « burin habile » d'Albert Reindel, jeune graveur allemand très prometteur²⁴⁴⁸.

Lafitte représente bien sûr une scène allégorique dans un décor antique, et sur un thème assez commun dans de nombreuses éditions des siècles précédents, le couronnement du poète. Par un curieux hasard, une édition allemande paraît à Heidelberg la même année, illustrée d'un frontispice de type similaire. Les deux artistes — comme ceux du passé sans doute — ont puisé à une source identique, l'Ode XXX du livre III, qui se termine par ces mots : « J'ai achevé un monument plus solide que l'airain. [...] Pare-toi de la juste fierté due à mes mérites et viens, bienveillante Melpomène, ceindre mon front des lauriers delphiques²⁴⁴⁹ ». Le buste d'Horace repose sur un haut piédestal portant la dédicace « *ad aeternam illustrissimi viri poetae memoriam* » ; il est orné d'une lyre, que l'on retrouve également dans les bras de la jeune femme qui couronne le poète. C'est Melpomène, muse de la tragédie, si l'on tient compte des vers ci-dessus, un exemple parmi tant d'autres des nombreuses marques d'attachement qu'Horace manifeste envers elle tout au long des *Odes*²⁴⁵⁰ ; mais l'instrument représente plus volontiers Erato, muse de la poésie lyrique et anacréontique, ou même Polymnie, autre muse du théâtre qui préside à la pantomime et à qui Horace demande « d'accorder son luth de Lesbos²⁴⁵¹ ». Il faut sans doute voir en cette jeune femme plutôt une nymphe qu'une muse, ce qui s'accorderait mieux avec la représentation un peu dénudée qu'a choisie Lafitte. Le frontispice célébrerait alors Horace bien sûr, mais aussi toutes les formes d'expression poétique et théâtrale. L'*Art poétique* est riche en développements sur le théâtre et on en relève des emblèmes évocateurs sur le dessin. En bas à droite, il y a un masque, peut-être satirique couronné de lierre et la houlette, évoquant la poésie pastorale et généralement attribuée à Thalie, muse de la comédie. C'est à mettre en relation avec la figure masculine à droite, un personnage dont le faciès grimaçant, la barbe

²⁴⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁴⁷ *Journal général de littérature de France ou indicateur bibliographique et raisonné des livres nouveaux en tous genres*, 1806, 2^{ème} cahier, p. 61.

²⁴⁴⁸ Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

²⁴⁴⁹ La lettre du frontispice de l'édition allemande reproduit d'ailleurs ces vers. On pouvait la trouver à la librairie Tourneisen, rue de Seine.

²⁴⁵⁰ « Inspire-moi des chants de deuil, ô Melpomène, à qui Zeus donna la lyre et une voix si harmonieuse ! ». *A Virgile*, Ode XXIV, livre I. Ou encore : « ô toi Piéride, qui règles le doux frémissement de ma lyre d'or [...] c'est par toi seule que je respire et que je plais, s'il est vrai que je plaise ». *A Melpomène*, Ode III, Livre IV.

²⁴⁵¹ *A Mécène*, Ode I, Livre I.

longue et hirsute et les oreilles légèrement pointues rappellent ceux de Pan sur l'illustration de *Midas* (Jean-Baptiste Rousseau). C'est probablement lui qui est représenté ; divinité agreste, lui aussi porte la houlette des bergers ; également musicien, il a inventé la flûte qui porte son nom, et qu'il présente à Horace. Accompagnateur régulier de Bacchus, il a son rôle dans les Bacchanales, dont on dit que serait issu le théâtre grec. Ce dernier est aussi évoqué d'une certaine manière, puisque la scène se déroule sous une tonnelle protectrice recouverte de vigne. Au premier plan, un bassin alimenté par deux bouches d'eau latérales est décoré de la Louve romaine nourrissant Romulus et Remus. Lafitte a utilisé de tels motifs et compositions à plusieurs reprises dans ces années-là. On peut signaler notamment un dessin pour illustrer le mois de fructidor²⁴⁵², datant de 1805-1806, et un buste de Joséphine en gloire²⁴⁵³, contemporains de notre gravure. La lyre, la flûte, le masque, Lafitte ne pouvait mieux choisir pour évoquer Horace, ce grand poète lyrique.

1.3 - Les *Satires* de Juvénal²⁴⁵⁴ (1810)

Sortons un moment du cadre chronologique adoptée pour notre étude, car un autre travail de ce type échoit à Lafitte en 1810, à nouveau pour un ouvrage d'Achaintre. En 1810, continuant dans cette voie d'édition des textes latins, celui-ci publie les *Satires* de Juvénal, chez Firmin Didot cette fois. L'ouvrage recueille les mêmes appréciations que le précédent : monument inégalé d'érudition savante et véritable chef-d'œuvre de typographie.

Cette fois, le *Magasin encyclopédique*, parle de la « gravure très ingénieuse » qui orne le premier volume²⁴⁵⁵. Elle est signée « Lerouge aqua forti 1810 - Terminé par Pigeot ». Mais point de Lafitte ! C'est une de ces collaborations qui aurait pu passer inaperçue, si nous n'en avions pas trouvé deux preuves indiscutables. Tout d'abord, un dessin a été vendu sous le titre « Scène de l'histoire antique » et il s'agit bien du modèle du frontispice²⁴⁵⁶. D'autre part, la gravure a été réutilisée dans une édition ultérieure de Juvénal par Nicolas Eloï Lemaire, non comme frontispice, mais comme illustration intérieure pour la Satire IV (Livre I) intitulée

²⁴⁵² Musée d'Histoire Vivante de Montreuil, cote 81 33 827.

²⁴⁵³ Frontispice d'*Apollon et les Muses, almanach dédié et présenté à Sa Majesté l'Impératrice et Reine*, publié de 1806 à 1810, chez Chaise jeune. Institut de France, Bibliothèque Thiers, gravure par Parfait Augrand : n° inv. 42/2091

²⁴⁵⁴ *Decimi junii juvenalis Satirae ad codices parisinos recensitae, lectionum varietate et comentario perpetuo illustratae a Nic. Lud. Achaintre. Accedunt Hadr. et C. Valesiorum notae adhuc ineditae*, Parisiis, sumptibus et typis F. Didot, 1810, 2 vol. 18 francs.

²⁴⁵⁵ *Magasin encyclopédique*, tome V, octobre 1810, p. 432-452. L'article est signé Chardon de la Rochette.

²⁴⁵⁶ Artcurial, *Dessins anciens et du 19^{ème}*, 27 mars 2009, lot 54. Plume, encre noire, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon noir. 12,2 cm x 9,8 cm. Signé en bas à gauche. Localisation inconnue. Cf. Annexe 6, figure 12.

Rhombus, le turbot, qui avait servi d'argument à Lafitte, et cette fois-ci, elle porte sa signature²⁴⁵⁷. On a repris la plaque, en y ajoutant *Lafitte delineavit* et pour plus de clarté la lettre cite le vers 68, *Et tua servatum consume in secula rhombum*, « mange ce turbot, qui t'est réservé de toute éternité ».

L'histoire du turbot de Domitien peut sembler simplette : un pêcheur ramène un poisson d'une taille telle que seul l'empereur est digne de le manger. Mais une question délicate se pose : quel récipient sera assez grand pour le contenir ? L'empereur réunit son conseil, les « grands » délibèrent, une solution apparaît : il faut un nouveau Prométhée, c'est-à-dire un habile potier pour fabriquer sur mesure un plat énorme seul capable de contenir le monstre. Derrière cette histoire se cache un texte caustique et incisif sur la dictature de Domitien, ce « Néron chauve », tyran sanguinaire qui a réduit le sénat à une gouvernance d'opérette ; mais aussi une condamnation de la vénalité et la lâcheté des courtisans qui ont encouragé les délires du maître. Le dessinateur a lu Juvénal et on reconnaît les protagonistes de l'histoire, au moins ceux qui ont une attitude particulière ou font un geste caractéristique ; la plupart d'entre eux ne sont décrits qu'au mental ou caractérisés par la description de leurs mauvaises actions. Mais Pégase est au premier plan et on devine sa hâte à se présenter devant l'empereur : il a attrapé son manteau qu'il n'a pas eu le temps d'ajuster. Il semble même en être encore à lacer ses sandales. Mais, le visage tourné vers le *Pontifex maximus*, il boit ses paroles. A droite, un homme d'âge mûr a posé une main protectrice sur un plus jeune : ce sont Acilius Glabrio et son fils, qu'une mort cruelle attend, ayant déplu à César. Derrière eux, Catulle, aveugle, et pourtant « personne ne se récria plus [...] quand le turbot parut ; il avait ce poisson à sa droite et se tournait à gauche pour en faire l'éloge²⁴⁵⁸ ». Le personnage agenouillé devant le turbot est Veienton : « La bête vient de l'étranger, vois-tu pas les piquants dressés sur son train arrière ?²⁴⁵⁹ ». Il en prédit mille prodiges à venir et un triomphe mémorable pour l'empereur. La solution vient de Montanus, peut-être le personnage derrière Catulle qui semble parler et regarder dans la direction de Domitien.

Peut-être l'idée de l'illustrer vient-elle d'un ouvrage paru quelques années auparavant en 1803, *La Gastronomie ou L'homme des champs à table*²⁴⁶⁰. *Le Magasin encyclopédique* le

²⁴⁵⁷ L'édition est publiée en 1823 dans la Collection des Classiques Latins, ainsi que l'indique la lettre de la gravure. Ce n'est pas une nouvelle édition de la version d'Achaintre et la réutilisation est d'autant plus curieuse que les volumes de cette collection ne sont quasiment pas illustrés, à part les portraits des auteurs.

²⁴⁵⁸ JUVENAL, *Satires*, texte établi par Pierre de LABRIOLLE et François VILLENEUVE, éméché, présenté et traduit par Olivier SERS, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Vers 118-119. Toutes les citations qui suivent seront extraites de cet ouvrage.

²⁴⁵⁹ *Ibid.*, vers 127-128.

²⁴⁶⁰ Joseph BERCHOUX, *La gastronomie ou L'homme des champs à table, pour servir de suite à « L'Homme des champs »* par J. Delille, Paris, Giguet et Michaud, 1803.

rappelle, l'auteur avait déjà choisi de représenter le turbot de Domitien, qu'il avait interprété sur le mode de la plaisanterie. « On ne voit pas dans la gravure de M. Berchoux, comme dans celle-ci, le souci profond de Domitien ou, pour mieux dire, son anxiété²⁴⁶¹ ». La formation classique de Lafitte l'amène à traiter le sujet avec sérieux et gravité. L'empereur domine de toute sa stature un parterre de thuriféraires, aux visages graves et fermés, parfois inexpressifs, surtout pour ceux massés à l'arrière-plan. L'indifférence pour un sujet si peu important ? Ou la crainte, car ils se savent haïs du Prince : « objets de Sa haine [celle de Domitien], aux faces desquels Sa haute et calamiteuse faveur imprimait une pâleur permanente²⁴⁶² ». D'autres ont choisi une flatterie et une louange ostensibles en s'inclinant légèrement ou encore en levant les mains vers lui, comme dans un signe d'adoration. Domitien est concentré à l'extrême, le visage tendu et même un peu grimaçant sur l'estampe, absorbé par la discussion. Cramponné d'une main à son trône, il s'interroge vraiment sur la suite des événements ; il doute même, l'index de l'autre main pointant vers son menton. Ne dirait-on pas que se décide le sort de l'empire ? Un personnage bénéficie d'un traitement plus particulier et pour tout dire tranche avec le reste du conseil, le fils de Glabrio. Représenté en entier et de face, il semble qu'on ait voulu mettre l'accent sur lui et en faire une figure en contraste, voire en opposition avec celle de Dioclétien. Un visage quasi-angélique, un large vêtement clair, presque blanc, plus visible sur le dessin que sur l'estampe, permet à Lafitte de traduire la compassion de Juvénal : « Le glaive du Grand Seigneur [lui] réservait une mort si injuste, si cruelle et si précipitée²⁴⁶³ ». Exécuté pour avoir conspiré, paraît-il, il évoquerait presque une image de martyr, symbole des exactions sans nom, de la cruauté et de la bassesse de Domitien qui mérita le sort funeste que sa propre cour lui réserva. Le sens du Turbot de Domitien nous semble en effet rendu avec finesse et justesse par Lafitte, tant pour le récit descriptif proprement dit, mais aussi pour le sens que l'auteur avait voulu lui donner.

Le dessin, de format à peu près identique au frontispice, montre toutes les qualités de Lafitte : élégance des figures, précision du trait, souci du détail et surtout modelé incomparable grâce aux rehauts de blanc, qui donne un relief et une profondeur quasi-sculpturale à la scène. La gravure ne nous semble pas avoir complètement rendu ces qualités : moins de délicatesse dans les figures, le trait plus épais, les ombres plus noires, en un mot un rendu plus quelconque et plus grossier. Pourtant, elle est l'œuvre de deux graveurs

²⁴⁶¹ *Magasin encyclopédique, op. cit.*, p. 433.

²⁴⁶² JUVENAL, *op. cit.*, vers 74-75.

²⁴⁶³ *Ibid.*, vers 94-95.

chevrons, Lerouge²⁴⁶⁴ et Pigeot²⁴⁶⁵, qui collaborent depuis longtemps à des entreprises comme la *Galerie du Musée Napoléon* de Filhol, les *Annales du Musée* de Landon ou les *Fastes*. Le premier a passé l'eau forte et le second a terminé au burin, mais le résultat est bien moins élégant que celui du frontispice d'Horace.

Un deuxième ouvrage sera encore publié, fruit d'une collaboration entre Nicolas Louis Achaintre et Firmin Didot, les *Satires* de Perse en 1812. Cette fois-ci, il n'y a pas de frontispice. Et l'aventure s'arrêtera là. Bien des années plus tard, Ambroise Firmin-Didot, le fils de Firmin, nous donne des informations sur ce qui aurait dû être le début d'une entreprise bien plus vaste de publications de classiques latins commentés. « Malheureusement les événements de 1812 forcèrent mon père de renoncer à cette importante entreprise, si bien commencée²⁴⁶⁶ ». Il dit encore qu'Achaintre était devenu correcteur de l'imprimerie de son père, après la parution d'Horace semble-t-il²⁴⁶⁷. Travaille-t-il toujours chez lui après celle de Perse ? Nous aimerions nous attarder un instant sur lui, car nous supposons qu'il est à l'origine des commandes passées au dessinateur Lafitte.

Dans les années 1810, il apparaît comme un curieux personnage, tout en contradictions : « philologue de premier ordre²⁴⁶⁸ », un des spécialistes unanimement reconnu pour les lettres anciennes, et pourtant « libraire étalagiste, connu pour l'originalité de ses mœurs²⁴⁶⁹ » ; quand il ne corrige pas les imprimeurs, qui lui fournissent peut-être le contenu de sa boîte de bouquiniste, il est installé sur le quai Malaquais, presque en face de l'Institut. Après Perse, il continue à publier ou à participer à des publications, des ouvrages en latin ou en traduction la plupart du temps chez Delalain ; il fournit des commentaires sur une édition de César de la collection de Lemaire *Bibliotheca classica latina* (1819-1822)²⁴⁷⁰ ; il collabore à la *Bibliothèque latine-française* de Panckoucke pour les œuvres de Stace (1829-1830). Il prévoit une souscription pour l'édition d'Homère en 1825, mais elle n'a

²⁴⁶⁴ Cf., Annexe 10, Lexique des graveurs.

²⁴⁶⁵ *Id.*

²⁴⁶⁶ *Quinti Horatii Flacci opera cum novo commentario ad modum Joannis Bond*, Parisiis, ex typographia Firminorum Didot, 1855, Au lecteur, p.1. « Ces événements de 1812 » ont-ils à voir avec les démêlés judiciaires entre Didot et Landon ? cf. *infra* chapitre 3, *Dessiner pour graver*, Charles Paul Landon.

²⁴⁶⁷ Certains témoignages laissent penser qu'il avait trouvé à s'employer dans l'imprimerie peu de temps après son retour de captivité et qu'« il devint le correcteur d'épreuve le plus habile ». *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Didot frères, 1864, vol. 1. Achaintre le serait en 1811 et donne lui-même cette information dans un échange avec un étudiant rapporté dans une revue en 1839 (cf. ci-dessous *Le bouquiniste, anecdote bibliographique*) : « J'ai trouvé un honnête emploi chez M. Didot : je suis correcteur d'épreuves latines ».

²⁴⁶⁸ *Dictionnaire de la conversation, op. cit.*

²⁴⁶⁹ *Biographie des hommes vivants ou Histoire par ordre alphabétique etc.*, Paris, chez L. G. Michaud, 1816.

²⁴⁷⁰ Un bibliophile de la deuxième moitié du siècle, François Fertault assure qu'Achaintre était annotateur de classiques chez Lemaire. Mais nous n'avons trouvé autre indication en ce sens. Cf. *Les amoureux du livre : sonnets d'un bibliophile, fantaisies, commandements du bibliophile*, Paris, Perrin, 1877, vol. 2, p.318.

manifestement pas retenu l'attention du public²⁴⁷¹. En 1826, Alphonse Rabbe écrit qu'« il enrichit aujourd'hui de ses nombreuses élucubrations les ouvrages de quelques éditeurs célèbres qui achètent pour quelques écus la gloire dont il fait en leur faveur la généreuse abnégation²⁴⁷² ». Le *Dictionnaire de la conversation* dit encore que « sans ses habitudes modestes, [il] serait parvenu aux honneurs littéraires ». Une « anecdote bibliographique », publiée dans une revue en 1839, le montre satisfait de son sort²⁴⁷³. Il y a encore à mettre à son actif des œuvres plus « politiques », telle cette allégorie *La couronne d'immortelles et le bouquet de lis*, publiée en mai 1814 et qui chante les louanges de la Restauration ; *Histoire de Marie-Antoinette* en 1824 ; ou encore *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale des Bourbons* en 1825-1826, qu'il put présenter en audience privée au roi en avril 1826. Voilà au moins un point commun à leur actif ! Mais il n'y aura plus de dessin de Lafitte pour des publications d'Achaintre. Celui-ci fournira les notes et commentaires pour des traductions des trois mêmes auteurs mais chez un nouveau libraire-éditeur breveté depuis 1820, François-Denis Dalibon. Seul Horace bénéficie d'un frontispice, qui représente le portrait du poète, dessiné par Achille Devéria, l'élève le plus célèbre de Lafitte. Dalibon fera d'ailleurs souvent appel à lui et il apparaît un peu comme un artiste-maison. Ainsi se dessine un petit réseau d'artistes et d'éditeurs qui ne sont probablement pas liés que par des relations commerciales.

1.4 - Les *Anténors modernes*²⁴⁷⁴ (1806)

Après *Paul et Virginie* et Horace, l'année 1806 voit encore sortir un troisième ouvrage illustré par Lafitte, *Les Anténors modernes*, qui ne reçut pas non plus un accueil chaleureux, c'est le moins que l'on puisse dire. On peut parler de mystification pour décrire cet ouvrage-là. L'auteur avance masqué derrière de pseudo-Mémoires qui n'ont jamais existé, et qui n'ont donc pu être continués par qui que ce soit. S'il ne se dévoile pas, pense le *Mercur de France*, c'est sans doute à cause « d'un reste de honte ». Les trois volumes de cette « pitoyable compilation » observent « la règle de gradation, non pas pour l'intérêt, mais pour la sottise et l'obscénité²⁴⁷⁵ ».

²⁴⁷¹ *Journal général de littérature*, vol 28, 7^{ème} cahier, 1825, Annonce d'une nouvelle édition d'Homère, p. 221.

²⁴⁷² Alphonse RABBE, *Biographie universelle et portative des contemporains ou Dictionnaire historiques des hommes célèbres*, Paris, au bureau de la Biographie, 1826.

²⁴⁷³ « Le bouquiniste, anecdote bibliographique », *Le bibliologue de la Belgique et du nord de la France*, n°3, novembre-décembre 1839. Dans un jour glacial de janvier 1811, un étudiant a un curieux échange avec un bouquiniste sourd et très érudit, qui s'avère être Achaintre.

²⁴⁷⁴ *Les Anténors modernes, ou voyages de Christine et Casimir en France durant le règne de Louis XIV, esquisses des mœurs générales et particulières du XVII^{ème} siècle, d'après les mémoires secrets des deux ex-souverains, continués par Huet, évêque d'Avranches*, [par Pierre-Jean-Baptiste Chaussard], Paris, F. Buisson, 1806, 3 vol.

²⁴⁷⁵ *Mercur de France*, n° CCLXXXII, samedi 13 décembre 1806.

Chaque chapitre commence par une liste d'auteurs auxquels « l'Anonyme » s'est référé pour composer ce qu'il appelle son « histoire dramatique du siècle de Louis XIV ». Ces références à des sources nombreuses et le titre lui-même pourraient annoncer un roman historique, renchérit le *Journal de l'Empire*, mais l'auteur puise aussi souvent qu'il peut dans des « sources obscures et suspects » et de tels Mémoires, s'ils avaient existé, « ne nous sembleraient point écrits avec la plume d'un petit philosophe du dix-huitième siècle, d'un auteur aigre et chagrin, ennemi de l'autel et du trône et de toute distinction sociale²⁴⁷⁶ ». Pour les *Mélanges de philosophie*, « l'épigraphe [Le siècle fut plus grand que son héros] annonce assez son dessein » : « rabaisser Louis XIV²⁴⁷⁷ ». Voilà pour le fond ; pour la forme, même virulence. On lui reproche anachronismes, incohérences, invraisemblances, confusions. Bien sûr, l'anonymat de l'auteur avait fait long feu ; tout le monde savait qu'il s'agissait de Pierre-Jean-Baptiste dit Publicola Chaussard, connu pour son implication et ses positions radicales dans les événements révolutionnaires encore bien présents dans l'esprit des contemporains. Peut-être est-ce la raison de tant de virulence dans les commentaires !

Voilà à quel type d'ouvrages est associé le nom de Lafitte, en bonne position sur la page de titre « Avec des planches gravées à l'eau-forte, d'après les dessins de M. Lafitte ». On peut supposer que la participation de Lafitte à l'ouvrage faisait partie intégrante du projet éditorial, car non seulement son nom figure sur la page de titre, mais en plus, les frontispices sont décrits en détail au verso de la page du faux-titre du tome 1, une singularité que nous n'avons pas souvent observée dans les ouvrages déjà cités. Peut-on en déduire que Lafitte bénéficiait d'une certaine célébrité dans le domaine de l'illustration, sur laquelle on comptait pour que sa participation apporte un « plus » à l'entreprise ? D'autres ouvrages publiés par François Buisson présentent aussi cette caractéristique d'annoncer les noms des artistes, comme le graveur Tardieu, de bonne renommée et collaborateur régulier depuis longtemps. Le *Mercure de France* nous fournit une bonne raison à cette pratique : « Les gravures sont maintenant un des grands moyens qu'on emploie, à défaut d'autres, pour donner du prix à un livre²⁴⁷⁸ ». Mais bien entendu, et comme pour les ouvrages cités précédemment, aucun journal ne se fait l'écho des illustrations, à part *Le Télégraphe littéraire* qui annonce « de belles

²⁴⁷⁶ *Journal de l'Empire*, 12 décembre 1806.

²⁴⁷⁷ *Mélanges de philosophie, d'histoire, de morale et de littérature*, tome troisième, treizième de la collection, 1807, p. 544. L'article est signé de Charles Marie Dorimond de Feletz.

²⁴⁷⁸ *Mercure de France*, n° CCXCIV, 7 mars 1807, p. 454. Il ne semble pas que l'entreprise porta ses fruits. Il n'y eut qu'une seule édition de l'ouvrage. L'auteur en prévoyait deux autres sur Henri IV et François I, traités « dans une manière plus dramatique encore ». Annoncés comme « à paraître incessamment » par l'éditeur dans la préface des *Anténors*, ils ne virent jamais le jour.

planches²⁴⁷⁹ ». Seuls les dessins réalisés par des peintres célèbres font l'objet de commentaires de la part des journalistes. Les dessins de Lafitte bénéficient pourtant d'une critique dans *Le Pausanias français*, sous la plume de Chaussard lui-même, qui ne peut faire moins que de les vanter : « M. Lafitte [...] nous a paru supérieur à lui-même ; il les a traités comme un peintre d'histoire ». Il déplore tout de même que les gravures n'aient pas été terminées à temps pour le Salon, « on jugerait mieux du rare mérite de la composition²⁴⁸⁰ ». Le graveur reste d'ailleurs inconnu, aucune estampe n'étant signée.

Chaque tome s'articule autour d'un des *Anténors* et décrit le siècle de Louis XIV au moment où le voyageur était présent. Christine de Suède, dans le premier, est témoin des débuts du règne ; elle rencontre les grands acteurs des troubles de la minorité. Dans le deuxième, Casimir, après avoir abdiqué son trône de Pologne, arrive à Paris dans la période de grandeur de Louis XIV ; il découvre les voluptés mais aussi les beaux-arts, qui occupent ses jours et ses nuits. Huet, évêque de Soissons, peut gémir dans le troisième sur les malheurs de la fin de règne — il survécut six ans au monarque ; il s'étend surtout sur les troubles religieux : « Le troisième, sombre et obscure, voit tout s'éteindre dans la bigoterie », à cause de « l'odieuse et impolitique révocation de l'édit de Nantes²⁴⁸¹ ». Les frontispices n'ont pas toujours de lien avec le texte du volume qui suit. Ainsi, ceux des tomes 1 et 2 illustrent des scènes contenues dans le deuxième tome. Casimir n'y apparaît pas. Seul le troisième se révèle en complète harmonie avec le thème sur lequel l'auteur veut mettre l'accent, la proscription des Protestants. La légende parfois tirée du texte même et le descriptif détaillé accompagnant chaque planche rappellent un peu le procédé de Bernardin de Saint Pierre, et on peut supposer que les sujets ont été fournis à Lafitte par l'auteur ou l'éditeur. Chaussard les cite d'ailleurs pour décrire ses dessins dans *Le Pausanias*.

La première planche représente un événement précis et dramatique, l'assassinat de Monaldeschi, écuyer et amant de Christine. L'histoire est racontée par le menu sur une vingtaine de pages dans le chapitre XX. Christine ne prononce pas la phrase inscrite en légende, mais les mots résument bien la situation exposée montrant la reine de Suède comme une justicière impitoyable et inflexible. Le dessin s'accorde presque avec la règle théâtrale des unités de temps, de lieu et d'action ; il montre l'épisode en raccourci, plusieurs scènes successives étant représentées simultanément. Les attitudes théâtrales traduisent l'intensité

²⁴⁷⁹ *Le Télégraphe littéraire ou le Correspondant de la librairie*, cinquième année, n°23, 15 novembre 1806, p. 179.

²⁴⁸⁰ *Le Pausanias français*, op. cit., p. 328. Contrairement à ce qu'il annonce, les dessins de Lafitte sont exposés sous le n°293 et non pas 295.

²⁴⁸¹ *Les Anténors modernes*, op. cit., Préface, p. X.

dramatique de l'événement. Au premier plan, Christine semble sous le choc de la décision qu'elle vient de prendre, le visage marqué par la souffrance. A la main ouverte du prêtre qui demande grâce, répond le poing fermé de la reine. Son autre main se cramponne au fauteuil : la violence de l'événement la fait vaciller. C'est une héroïne racinienne que Lafitte représente là, mais il a mis de la tension où il n'y en a pas vraiment dans le texte : au contraire, elle apparaît au confesseur « le visage serein et sans altération ». Chaussard est satisfait : « la tête de Christine a grand mérite : d'abord le Peintre a essayé de la rendre fidèle, et ensuite il lui a donné le terrible caractère de la situation, sans rien ôter à la ressemblance qu'il a tâché de lui donner²⁴⁸² ». A l'arrière-plan, on voit l'assassinat dans toute son horreur. Cette partie du dessin est moins soignée, mais tout aussi suggestive. Au début du récit, une discussion entre Christine et le narrateur à propos de l'assassinat du duc de Guise établit un parallèle entre les deux événements. Probablement Chaussard voulait-il dénoncer l'arbitraire des monarques.

La deuxième planche illustre le chapitre VIII du tome 2, intitulé « Le souper chez Ninon ». Celle-ci reprend à son compte la phrase de la légende, prononcée par un « joli philosophe » épicurien et disciple de Gassendi, François Bernier : « L'abstinence des plaisirs me paraît un grand péché ». Ici, pas d'événement dramatique, plutôt une scène ordinaire et tranquille dans un salon de la belle société policée, celui de Ninon de L'Enclos ; on la reconnaît grâce à son surnom inscrit sur une lettre à gauche du dessin, « A la belle gardeuse de cassette²⁴⁸³ ». Sur une autre, le dessinateur rappelle aussi l'anecdote du « billet de la Châtre²⁴⁸⁴ ». Le buste d'Epicure tout proche porte un regard attentif sur ses disciples. Tous les plaisirs des sens sont représentés : plaisir des yeux, la peinture est symbolisée par le matériel du peintre sur la corniche à la base du plafond à gauche, mais aussi par le portrait et le porte-crayon sur un repose-pied tout en bas du même côté ; plaisir de l'oreille, la musique est partout, sur le mur mais aussi dans les bras de Ninon, puisque le dessinateur l'a saisie au moment où elle chante et joue du luth ; plaisirs plus concrets de la bonne chère et du vin et aussi plaisirs amoureux. La statue en pied d'Eros occupe un bel espace surplombant les invités. Carquois et arc à terre, il porte ses doigts à ses lèvres, et s'interroge : « A qui décocher

²⁴⁸² *Le Pausanias français, op. cit.*, p. 329.

²⁴⁸³ Pendant les troubles de la Fronde, Jean Hérault baron de Gourville avait confié deux sommes d'argent, l'une à Ninon, l'autre à un religieux « d'une grande réputation de vertu ». La première avait conservé intact le dépôt, le second en avait disposé pour des « œuvres pies pour le salut de son âme ». Elle y gagna ce surnom. Cf. *Les Anténors modernes, op. cit.*, Tome second, p. 365.

²⁴⁸⁴ Le marquis Louis de La Châtre, éperdument amoureux de Ninon et devant partir à la guerre, avait cru garantir sa fidélité en lui faisant signer un billet où elle s'engageait à lui rester fidèle. Deux jours après son départ, Ninon avait un nouvel amant et tout le monde s'amusa fort du « bon billet qu'a la Châtre ». Cf. *Les Anténors modernes, op. cit.*, Tome second, p. 360-361.

une flèche aujourd'hui ? ». Charleval²⁴⁸⁵ est probablement debout à côté de Ninon et lui tend sa dernière œuvre. « On distingue parmi les convives Gourville, Saint Pavin, Saint Evremont²⁴⁸⁶, Christine et l'épouse de Scarron²⁴⁸⁷ », explique l'éditeur. Distinguer, c'est peut-être encore vrai au début du XIX^e siècle, Chaussard dit que « toutes ces figures sont des portraits²⁴⁸⁸ ». Il reproche seulement que « le costume [ne soit] peut-être pas assez fidèle », comme il avait déjà remarqué pour la précédente planche que « l'architecture seule n'est pas celle du temps, ni du lieu de la scène ». Pour un auteur qui manie si bien l'anachronisme, la critique est curieuse. Il conclut ainsi : « Sachons gré à l'artiste d'avoir saisi et exprimé d'une manière délicate l'ivresse de la bonne compagnie »

La troisième planche, la plus importante certainement dans l'esprit de l'auteur, est intitulée *Proscription et Massacre de cent mille familles protestantes*²⁴⁸⁹. Elle illustre le chapitre 2 du tome 3, complété à la fin par plus de vingt pages de listes des « noms des familles sacrifiées par la Révocation de l'Edit de Nantes, dans les diverses Provinces de la France ». C'est cet ajout qui soulève le plus de commentaires hostiles. Le dessin « forme, avec la scène voluptueuse qui précède, le plus terrible des contrastes²⁴⁹⁰ ». Le premier plan est chargé en personnages, mais tous sont bien caractérisés. La troupe est composée de prisonniers protestants et de gardes, que Chaussard rebaptise « des satellites » dans *Le Pausanias*²⁴⁹¹. Les quelques soldats, armés de mousquets et de hallebardes que l'on aperçoit, ressemblent en effet plutôt à des soudards ou des sicaires : « ils respirent bien le fanatisme », dit Chaussard. Après avoir accompli leur sinistre besogne sur la roue et le gibet où l'on devine

²⁴⁸⁵ Charles Faucon de Ris, marquis de Charleval (1612-1693) est un poète et l'un des beaux esprits du siècle, ami de Voiture, Scarron et Ninon de L'Enclos.

²⁴⁸⁶ Jean Héraut de Gourville (1625-1703) est un mémorialiste. Agent de la Fronde, puis protégé de Fouquet, il connut la disgrâce à cause de scandales financiers. Après l'abolition de sa condamnation en 1671, il vécut dans la considération et côtoya de La Rochefoucauld, Boileau ou encore Madame de Sévigné. Denis Sanguin de Saint Pavin (1595-1670) est un poète libertin et très irrégulier. Ses inclinaisons sexuelles lui auraient valu, dit-on, le surnom de « prince de Sodome ». Charles de Marguetel de Saint Denis, seigneur de Saint Evremont (1614-1703), moraliste et critique libertin faisait figure d'habitué dans le salon de Ninon.

²⁴⁸⁷ Il s'agit bien sûr de Françoise d'Aubigné, future Madame de Maintenon, que dans *Les Anténors* on appelle « Mademoiselle Scarron », suivant l'habitude du poète Paul Scarron son mari.

²⁴⁸⁸ *Le Pausanias français, op. cit.*, p. 330. Il serait bien difficile de les reconnaître aujourd'hui. Les citations suivantes sont extraites du même passage de l'ouvrage.

²⁴⁸⁹ Ce dessin a été vendu en 1896 avec la collection Déséglise. Nous en connaissons les caractéristiques : « Plume et encre de Chine, rehaussé de blanc et de bistre. Signé. In-8 ». Le catalogue de vente ajoute : « très jolie composition accompagnée de la gravure à l'état d'eau-forte ». *Catalogue de la bibliothèque de Frapesle, collection de M. Déséglise*, Hôtel Drouot, 17 novembre 1896, n° 187, p. 37. Dessin offert en 1803 à la Société d'histoire du protestantisme par M. Eugène Chaloney. *Bulletin de la Société ...*, 1903, p. 96. Nous ne savons pas s'il s'y trouve encore. Cf. Annexe 6, figure 21.

²⁴⁹⁰ *Le Pausanias français, op. cit.* Chaussard recopie les pages 292 à 296 de son livre qui exposent les exactions des Catholiques et les malheurs des Protestants, en donnant moult détails sur les supplices infligés.

²⁴⁹¹ « Ce terme ne se prend aujourd'hui qu'en mauvaise part ». *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^{ème} édition, 1798.

les corps des suppliciés au second plan à gauche, les satellites ont incendié le village qui brûle à l'arrière-plan. Ils ont regroupé et poussé devant eux la troupe des hommes survivants, de tous âges confondus et entravés dans de lourdes chaînes. Ceux-ci sont arrivés au ponton, une barque les attend pour les transférer sur les galères. La plupart des regards sont résignés, mais au milieu de la foule, deux mains se dressent avec leurs chaînes pour implorer le ciel, ou pour lui reprocher « éloquemment les fers dont elles sont chargées », comme le pense plutôt Chaussard. Le dessin est bien composé et les groupes principaux au premier rang sont disposés sur deux lignes radiales qui partent du ponton. Sur celle de droite, le groupe des prisonniers : un très vieil homme est soutenu par ses jeunes enfants ou petits-enfants qui l'aident à porter ses chaînes. Sur celle de gauche s'alignent les femmes, pour l'instant épargnées — à quoi serviraient-elles aux galères ? Un autre sort, sûrement aussi cruel les attend mais, pour l'instant, elles se prosternent devant les « satellites » pour implorer — inutilement — la grâce de leurs « hommes ». L'une d'elle essaie la corruption et tend une bourse au garde, qui semble la repousser, mais son regard est terrible. Rien ne l'attendrira, même pas « ces femmes agenouillées portant leurs fils à la mamelle ». Une autre a compris et serre son mari ou son fils dans ses bras pour un dernier adieu. Au pied du gibet, au second plan, une femme s'est évanouie de douleur. Le reste de la troupe se déploie entre ces deux lignes qui ouvrent l'espace jusqu'au centre du dessin et conduisent vers l'arrière-plan et l'incendie. Le dessinateur se sert des volutes de fumées comme une toile de fond, ce qui lui permet de poser plus de vingt personnages « sans confusion [...] d'avoir varié leurs attitudes, saisi et fait contraster leur caractère ». En outre, le procédé permet de ne pas surcharger le dessin avec des visions atroces. Le spectateur sait que la destruction est à l'œuvre derrière l'incendie, sans qu'il soit besoin de la montrer. « Le peintre a senti qu'il devait voiler une partie de ces horreurs ; mais il les fait pressentir²⁴⁹² ». Les trois gravures sont gravées par l'aquafortiste Lerouge, que nous avons déjà vu travailler avec Lafitte pour Horace.

Nous n'avons trouvé qu'un seul journal qui juge la lecture de ce livre plaisante et intéressante, *Le Télégraphe littéraire*. L'éditeur annonçait que l'auteur « sous le même point de vue et d'une manière plus dramatique encore [...] a traité le siècle d'Henri IV et celui de François I^{er}. Ces deux ouvrages paraîtront incessamment²⁴⁹³ ». *Le Télégraphe* désire « ardemment que cette promesse se réalise » et pense « que plus d'un lecteur partagera [son]

²⁴⁹² *Le Pausanias français, op. cit.*, p. 334-335.

²⁴⁹³ *Les Anténors modernes, op. cit.*, « Préface », p. XII, note 1.

impatience²⁴⁹⁴ ». Mais le livre n'eut aucun succès et ne fut même pas réédité. Les deux parutions annoncées elles, ne sortirent jamais.

1.5 - Ponce-Denys-Écouchard Le Brun (1808)

Lafitte dessine un frontispice pour les *Œuvres poétiques de Boileau Despréaux*²⁴⁹⁵ — réutilisé pour les *Œuvres choisies de J.-B. Rousseau*²⁴⁹⁶ —, publiées par Buisson en 1808. Le poète, chantre de l'esthétique classique, avait conservé jusqu'en ce début de XIX^e siècle un grand prestige²⁴⁹⁷ ; pourtant dans les années 1780, « une querelle Boileau » avait agité le monde des lettres entre partisans et détracteurs. « Boileau est encore aujourd'hui l'oracle du goût, le plus parfait modèle de l'éloquence poétique et de la versification française ; [...] et sa gloire aura la même durée que celle de notre poésie et de notre langue », affirmaient les premiers²⁴⁹⁸ ; « Que tu es petit, ô Boileau ! Que tu me parais froid, sec, minutieux ! [...] Ton Art poétique n'enflammera jamais aucun écrivain ; c'est l'art du rimeur, non celui du poète²⁴⁹⁹ », rétorquaient les autres²⁵⁰⁰. Dans le camp des premiers, on peut citer La Harpe et Daunou ; dans celui des seconds, on trouve des hommes qui, comme Mercier ou Cubières, sont des « Brutus », n'hésitant pas à secouer « les fers des préjugés littéraire²⁵⁰¹ ». L'époque trouve les règles classiques trop étriquées et rêve de liberté et d'émancipation. Le peintre Jean-Joseph Taillasson, poète à ses heures, proclame que « le génie en s'asservissant aux règles perd une partie de sa noble hardiesse, de son grand caractère, de sa vraie physionomie, et ce qu'il peut gagner en suivant les règles, ne vaut jamais ce qu'elles lui font perdre²⁵⁰² ». Mais l'autorité de Boileau et la cause de l'esthétisme classique trouvent en la personne de La

²⁴⁹⁴ *Le Télégraphe littéraire, op. cit.*, p. 180.

²⁴⁹⁵ *Œuvres poétiques de Boileau Despréaux*, avec des notes de Ponce-Denys Écouchard Le Brun, Paris, Buisson, 1808. Cf Annexe 6 figure 20.

²⁴⁹⁶ *Œuvres choisies de J.-B. Rousseau*, avec des notes de Ponce-Denys Écouchard Le Brun, Paris, Buisson, 1808.

²⁴⁹⁷ Il y eut environ quatre-vingt éditions complètes ou partielles de ses ouvrages entre 1730 et 1789. Cf. John Richardson MILLER, *Boileau en France au dix-huitième siècle*, Baltimore, The Johns Hopkins press, 1942, p. 455.

²⁴⁹⁸ *Année littéraire*, 1787, tome IV, PP. 51-52.

²⁴⁹⁹ Louis-Sébastien MERCIER, *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, Impr. De la Société typographique, 1784, tome second, p. 195.

²⁵⁰⁰ L'Académie de Nîmes avait proposé comme sujet de concours EN 1783 : « Quelle a été l'influence de Boileau sur la littérature française ». Michel de Cubières-Palmézeaux participa mais n'obtint pas le prix. Il se livrait dans son mémoire à un réquisitoire implacable contre l'auteur de l'*Art poétique*. Il le publia en 1787, alimentant une polémique déjà bien engagée : *Lettre à M. le Marquis de Ximénès sur l'influence de Boileau en littérature*, Amsterdam ; et Paris, Royez, 1787. En épigraphe, il se sert d'une phrase quelque peu sortie de son contexte, mais qui résume son opinion sur Boileau : « Quel dommage qu'avec tant de lettres, de goût et de talents, Boileau n'ait pas été doué d'un cœur plus sensible et d'un esprit plus philosophique ». *Satires de Juvénal*, traduits par M. Dussaulx, Paris, Lambert, 1770, Discours préliminaire, p. XX.

²⁵⁰¹ « Il est bon que de tems en tems on secoue les fers des préjugés littéraires, et les Brutus sont rares dans tous les pays », Michel de Cubières-Palmézeaux, *op. cit.*, Avis des éditeurs, p. V.

²⁵⁰² Jean-Joseph TAILLASSON, *Le danger des règles dans les arts, poème*, Venise, Paris, 1785, avant-propos.

Harpe leur plus ardent défenseur. Dans ses cours du Lycée, il prêche pour *l'Art poétique*, réceptacle de tous « les axiomes du bon goût²⁵⁰³ », et « code imprescriptible dont les décisions serviront à jamais à savoir ce qui doit être condamné, ce qui doit être applaudi²⁵⁰⁴ ». C'est certainement grâce à son influence que Boileau retrouve une place prééminente, lorsqu'un regain d'intérêt pour la littérature classique se manifeste, dans les dernières années du siècle ; en 1799, on lit dans le *Mercure de France*: « Plus heureux sont les temps que nous voyons commencer [...] où les bons esprits pourront [...] rechercher les anciens sentiers de la pensée, retrouver toutes les sources du beau, et ressusciter notre gloire littéraire²⁵⁰⁵ » ; et la lettre de conclure, citant Boileau : « Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable²⁵⁰⁶ ». En 1802, l'Institut remet au concours un sujet déjà proposé par l'Académie de Nîmes vingt ans plus tôt ; et il suscite les mêmes passes d'armes enflammées. Boileau est toujours d'actualité comme le montrent les études et les éditions de son œuvre pendant la première décennie du XIX^e siècle²⁵⁰⁷.

Parmi celles-ci, il y a donc l'édition des *Œuvres poétiques* annotées par Ponce-Denys-Écouchard Le Brun. Elle paraît six mois après sa mort survenue le 31 août 1807. Pour désamorcer une querelle qu'il pressent, l'éditeur prend la précaution de joindre une préface dans laquelle il explique les conditions de rédaction de l'ouvrage, précisant que « ces notes sont publiées suivant le vœu et d'après le consentement formel de M. Le Brun, consigné dans un écrit de sa main²⁵⁰⁸ ». Ce qui n'empêche pas le *Mercure de France* de s'étonner de cette décision, « lui que le soin de sa réputation et la crainte des jugemens publics portés à l'excès, ont empêché jusqu'à sa mort, de publier ses propres œuvres²⁵⁰⁹ ». Le journal va plus loin, faisant remarquer que ces notes présentent un intérêt tout relatif, « écrites d'un style précipité et incorrect²⁵¹⁰ » ; elles sont constituées de simples remarques d'appréciation ou au contraire

²⁵⁰³ Jean-François de LA HARPE, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Depelafol, 1825, tome 6, p. 484.

²⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 485.

²⁵⁰⁵ *Mercure de France*, Fructidor an VIII (août-septembre 1800), *Aux Rédacteurs du Mercure*, p. 440. On pourrait trouver des opinions similaires dans le *Journal des débats* ou le *Moniteur universel*. D'une façon générale, les critiques des principaux journaux ont été favorables à Boileau, même pendant les premières années de la Révolution, où la littérature n'était pas le principal sujet d'actualité.

²⁵⁰⁶ Cette phrase est de Boileau, *Épître IX*, vers 43.

²⁵⁰⁷ Selon un pointage effectué dans les collections de la BNF, il y aurait eu quatorze études sur l'auteur et éditions d'œuvres entre 1800 et 1808. Un an plus tard, Daunou publie les *Œuvres complètes de Boileau Despréaux*.

²⁵⁰⁸ *Œuvres poétiques de Boileau Despréaux*, *op. cit.*, Avertissement, p. VI.

²⁵⁰⁹ *Mercure de France*, mars 1808, p. 599. La critique est de Louis-Simon Auger (1772-1829), lauréat du prix d'éloquence annoncé par l'Institut en 1802. Les Œuvres de Ponce-Denis Ecouchard Le Brun seront publiées en 1811 par son ami de longue date, Pierre-Louis Guinguéné.

²⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 600

de désaccord, « rien n'est analysé, rien n'est approfondi²⁵¹¹ ». On dirait qu'il s'agit là de « l'exemplaire de M. Le Brun, chargé des notes marginales qu'il y avait mises à différents tems [...] ; et dans cette supposition, on aurait seulement à examiner si ces diverses observations sont justes et fines, sans faire une fort grande attention à la manière dont elles sont exprimées²⁵¹² ». Buisson avait pourtant présenté l'ouvrage, comme étant « le résultat de ses observations pendant soixante ans », celui « qu'il [Le Brun] a peut-être le plus réfléchi²⁵¹³ ». Pour le *Mercur*, cette annonce ne peut que nuire inévitablement au succès de l'opération, voire même porter atteinte à la réputation du commentateur. Mais plus qu'à Le Brun, c'est à l'éditeur que s'adressent les piques les plus acerbes. En guise d'introduction, le critique avait décrit l'habitude de Le Brun de lire plume en main pour consigner à la marge de ses livres toutes ses remarques ; « c'est ce qu'atteste un grand nombre de livres ainsi annotés, qui ont été vendus après sa mort, et que des curieux se sont empressés d'acquérir²⁵¹⁴ ». Cette pratique toute personnelle est une « espèce de soliloque », dont le public ne doit pas recevoir la « confiance ». S'il arrivait que ces notes franchissent le seuil des librairies, et que le public n'en soit pas satisfait, « on ne pourrait s'en prendre qu'aux indiscrets éditeurs qui, sous le prétexte fort suspect d'ajouter à la gloire d'un homme célèbre, n'auraient réellement fait que le compromettre pour gagner un peu d'argent ». Le *Mercur* laisse entendre que le grand âge, l'état de santé chancelant — on sait que Le Brun était pratiquement aveugle —, les forces déclinantes de son esprit l'ont rendu dépendant des « passions intéressées de [ses] entours ». Pour mener à bien cette opération auquel il tenait particulièrement — selon Buisson —, Le Brun « a appelé l'amitié à son secours », en la personne de l'homme de lettres Dupuy des Islets²⁵¹⁵, qui écrivit scrupuleusement sous la dictée ; mais celui-ci, en agissant ainsi — selon le *Mercur* —, a laissé passer quelques « bévues » qui avaient échappé à Le Brun, réduisant ainsi son rôle à bien peu de choses. Le respect « pour des cendres à peine éteintes, imposait à M. Desislets la nécessité de ne rien laisser échapper qui compromît ou la gloire ou le goût de Lebrun », renchérit le *Moniteur universel*²⁵¹⁶.

²⁵¹¹ *Id.*

²⁵¹² *Ibid.*, p. 597.

²⁵¹³ *Œuvres poétiques de Boileau Despréaux, op. cit.*, Avertissement, p. III.

²⁵¹⁴ *Mercur de France*, mars 1808, p. 597. Les citations suivantes sont extraites du même article.

²⁵¹⁵ On peut difficilement trouver profil plus dissemblable que ces deux hommes, au moins pour leur parcours jusqu'à l'Empire. Le Brun prit fait et cause pour la Révolution ; en témoignent les nombreux chants et poèmes patriotiques que recèle la BNF, dont la fameuse *Ode sur le vaisseau « Le Vengeur »*. Dupuy des Islets, d'ancienne noblesse, émigra en 1791, combattit dans l'armée des princes et s'installa en Angleterre d'où il ne revint qu'en 1801. Peut-être trouvèrent-ils un chemin d'entente sur la position à adopter envers l'Empereur : tous les deux dans leurs poèmes surent le flatter.

²⁵¹⁶ Le *Moniteur universel*, 28 mars 1808. L'article est de Jean-Augustin Amar du Rivier (1765-1837), critique littéraire et professeur.

En même temps que cet ouvrage, en paraît un second, *Œuvres choisies de J.B. Rousseau*, également annoté par Le Brun. Même propos, mêmes critiques dans le *Journal de l'Empire* : notes « trop peu développées, souvent hasardées ou fausses²⁵¹⁷ ; ses observations présentent en beaucoup d'endroits un caractère très marqué de négligence ou d'inaptitude ». Le journaliste s'adresse également à l'éditeur, « homme de beaucoup d'esprit et de goût²⁵¹⁸ » ; il évoque plus subtilement que son confrère du *Mercur*e un opportunisme mercantile, et introduit un argument qui le tempère. L'amitié et le respect de la mémoire de Le Brun l'ont aveuglé, mais il l'« exhorte à se bien persuader qu'un nom se suffit pas pour assurer le succès et la fortune d'une édition²⁵¹⁹ ». Cette explication convient également au *Moniteur*, qui trouve « fâcheux que l'éditeur, enchaîné sans doute par son respect pour la mémoire de Le Brun²⁵²⁰ », n'ait pas donné un tour plus cohérent et « lié » à cet ensemble. Ce ne serait donc qu'en hommage à Le Brun, que Buisson aurait publié ces deux ouvrages.

Venons-en enfin au frontispice, qui nous semble bien confirmer cette idée. On aurait pu s'attendre à ce que l'on choisisse les portraits de Boileau et Rousseau, mais on leur a préféré celui de Le Brun. Le même frontispice orne donc les deux ouvrages, et l'éditeur insiste bien sur sa caractéristique : « dessin fait d'après nature, au mois d'avril 1807²⁵²¹ ». La fonction documentaire d'un tel objet n'est plus à démontrer, mais il y a dans ce parti un côté un peu morbide, renforcé par la mention exacte de la date du décès de Le Brun sur la gravure, le 31 août 1807. C'est sans doute aussi un argument publicitaire supplémentaire, pour un public amateur d'images « vraies », et qui n'est pas encore soumis à l'abondance que connaît notre société. On peut enfin y voir l'appartenance du dessinateur au groupe rapproché d'amis de Le Brun, qui ont œuvré pour mener à bien la publication. Les implications de Buisson et Le Brun dans la Révolution, les connections entre le poète et la commission d'Instruction publique, son amitié avec Ginguené, les relations probables de Lafitte avec cette même commission, sont autant d'indices possibles d'un réseau de connaissances de longue date qui transparaît à l'occasion d'une opération commerciale.

L'éditeur promettait un « superbe portrait », les critiques des journaux sont d'accord avec lui, au moins sur ce point ; le *Mercur*e, si dur pour l'édition, trouve que « la

²⁵¹⁷ *Journal de l'Empire*, 31 mai 1808. L'article est signé Y, c'est-à-dire Jean-Joseph-François Dussault (1769-1824), journaliste et critique littéraire.

²⁵¹⁸ *Id.* Buisson répondra à ces critiques dans l'avertissement qui précède les *Œuvres choisies de J.-B. Rousseau* : « Si l'éditeur eût suivi à la lettre tous les conseils généreux qu'on a eu soin de lui donner, la France aurait probablement un *in-folio* de plus, et peut-être aussi un libraire de plus ruiné » (p. II)

²⁵¹⁹ *Id.*

²⁵²⁰ *Moniteur universel*, 28 mars 1808.

²⁵²¹ *Œuvres poétiques de Boileau-Despréaux*, *op. cit.*, Avertissement, p. VI.

ressemblance, attestée par tous ceux qui ont vu ce grand poète, pourra consoler tous les autres de ne pas l'avoir vu²⁵²² ». Lafitte n'a pas adopté le parti du portrait en pied, comme il l'avait fait pour Bernardin de Saint Pierre ; il aurait été difficile de représenter Le Brun assis à sa table de travail, alors qu'il était atteint de quasi-cécité. Il a resserré sur le haut du buste, et montré un poète inspiré aux yeux tournés vers le ciel, ne voyant plus le monde mortel, peut-être, mais dialoguant avec les Muses²⁵²³. Le visage est dessiné avec beaucoup de réalisme, sans concession. Les rides marquées, les os saillants des pommettes, du nez et du menton, montrent un homme amaigri par l'âge. Nous le voyons dans sa soixante-dix-huitième année, et pourtant il émane un je-ne-sais-quoi de jeunesse, que Lafitte a su capter ou, peut-être, retrouver dans sa mémoire. Il avait conservé le dessin original à la mine de plomb dans ses collections, signe probable de l'importance qu'il y attachait²⁵²⁴. Le Brun en était content, explique l'Avertissement aux *Œuvres poétiques* : « Le Poète, enchanté de l'Artiste, se prêta avec grâce à son désir, et lui donna sept séances consécutives²⁵²⁵ » L'illustration est bien servie par la gravure en taille douce de Ribault. La lyre en-dessous du portrait rappelle que Le Brun a excellé dans la poésie lyrique, et qu'il doit son surnom de Pindare à ses odes. Selon l'avis de Chénier, c'est aussi à elles qu'il devra son immortalité, et malgré « quelques préventions contemporaines, il sera dans sa postérité l'un des trois grands lyriques français²⁵²⁶ ». En attendant, les *Œuvres poétiques* de Boileau n'ont eu qu'un succès très faible, si l'on en croit le *Manuel du libraire*²⁵²⁷ et il n'y eut pas de réédition. Le portrait a été réutilisé par Blaizot et figure dans la *Galerie universelle des portraits*, publiée de 1826 à 1828, et qui contient plusieurs centaines de lithographies²⁵²⁸.

²⁵²² *Mercur de France*, mars 1808.

²⁵²³ Voir le portrait du Musée des Beaux-Arts de Dijon, *Le poète inspiré (portrait présumé de Lebrun Pindare)*, proposition d'attribution à Jean-Bernard Restout (1732-1797), Inv. J 164. Le tableau appartenait à la collection de Quintin Craufurd, qui fut mise en vente à sa mort en 1820. Attribué alors à Jean Restout (1692-1768), il portait le titre de *Portrait de Rameau*. Cf. James Henry RUBIN, « le poète inspiré : le portrait de Lebrun Pindare par Jean-Bernard Restout », *Revue du Louvre*, 1980,30, 2, p. 77-79, fig. 1. L'auteur pense y voir plutôt Le Brun et propose d'attribuer la toile à Restout fils.

²⁵²⁴ CAT n° 127.

²⁵²⁵ *Œuvres poétiques de Boileau-Despréaux*, op. cit., Avertissement, p. vj.

²⁵²⁶ Marie-Joseph de CHÉNIER, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, Maradan, 1818, 3^{ème} édition, p. 296.

²⁵²⁷ J.-CH. BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1838, 4^{ème} édition, tome premier, p. 311

²⁵²⁸ *Galerie universelle des portraits de personnages illustres anciens et modernes*, chez Blaizot. Les lithographies sont de Ducarme ; le dessin du portrait est dû à Bernard-Romain Julien (1802-1871).

1.6 - *Voyage en Espagne du Chevalier de Saint Gervais*²⁵²⁹ (1809)

L'auteur, Étienne-François de Lantier, est un auteur à succès ; son ouvrage, les *Voyages d'Anténor en Grèce et en Asie*, publié en 1797 a déjà connu neuf éditions — le *Journal de l'Empire* en compte vingt, mais inclut certainement les éditions étrangères — au moment où paraît le *Voyage en Espagne* en 1809²⁵³⁰. Comme pour le premier, présenté comme un « manuscrit grec trouvé à Herculaneum », il se défend de sa paternité sur le second ; il explique dans l'avertissement qu'il tient le manuscrit « d'une personne respectable », à qui le chevalier l'a confié. Celui-ci existe bien, affirme-t-il aux « sceptiques ou moroses, peut-être même des femmes d'esprit, [qui] trouveront, à ce voyage, une couleur romanesque²⁵³¹ ». On pourrait lui reprocher de s'être « un peu aidé des écrivains qui l'ont précédé²⁵³² », mais il citera leurs noms et prénoms dans la seconde édition, s'il y en a une. Lantier conclut en s'adressant « aux belles dames » : « si [elles] me lisent avec autant de plaisir et d'ardeur qu'elles lisent un roman nouveau et sentimental, *sublimi feriam sidera vertice*²⁵³³ ». Cela tombe bien, car les critiques le disent haut et fort, « ce qu'il y a de bien certain, [...] c'est qu'il n'a jamais fait que des romans²⁵³⁴ ».

Ce « voyage romanesque » est une « véritable Odyssée », que « mille incidents divers » émaillent²⁵³⁵. Comme Ulysse, le chevalier va rejoindre une femme ; mais le premier retrouve son épouse fidèle, le second, court après la belle Séraphine qu'il trouvera mariée à son arrivée. Il parcourt bien moins de chemin que le héros homérique, il ne va que de Perpignan à Cordoue. Mais que d'aventures sur cette courte distance ! Tellement, qu'un résumé s'avère presque impossible. Elles ne l'empêchent pas de décrire les paysages, les

²⁵²⁹ Étienne-François de LANTIER, *Voyage en Espagne du chevalier de Saint Gervais, officier français, et les divers événements de son voyage*, Paris, Arthus-Bertrand, 1809, 2 volumes.

²⁵³⁰ Lantier (1734-1826) fut surnommé « l'Anacharsis des boudoirs », tant il était visible qu'il avait voulu marcher sur les traces de l'abbé Barthélémy, sans y parvenir vraiment. Auteur de théâtre à ses débuts, il obtint quelques succès et une commission de capitaine en 1778. Cela lui ouvrit aussi les salons, celui de Madame de Boufflers notamment. Il publia encore de nombreux contes en vers, bien considérés par La Harpe, et des poésies légères. Avec *Anténor* et les *Voyages en Espagne*, Il avait voulu faire preuve d'érudition et se montrer un écrivain sérieux et documenté. Mais il « a composé au milieu de Paris, entouré des femmes les plus aimables de la capitale », dit la *Biographie universelle et portative des contemporains* ; ses ouvrages malgré l'appareillage de citations, de vers latins et en diverses langues, ne sont que des romans pour les critiques littéraires. Ils lui reconnaissent tous cependant de la grâce, de la finesse de style, de la légèreté et de la gaieté. Il a la particularité d'être un « auteur-maison » pour François Buisson et son successeur, qui publièrent toutes ses œuvres.

²⁵³¹ *Voyage en Espagne, op. cit.*, Avertissement de l'éditeur, p. IX.

²⁵³² *Ibid.*, p. XIII-XIV.

²⁵³³ *Ibid.*, p. XIV. « Ma tête triomphante ira frapper les cieux ». HORACE, *Odes*, Livre premier, I, vers 37.

²⁵³⁴ *Journal de l'Empire*, 11 octobre 1809. L'article est signé de l'initiale « D ».

²⁵³⁵ *Mercure de France*, septembre 1809, p. 98. L'article est signé « A. D ». Les citations suivantes sont extraites du même article.

villes, les sites remarquables. « Il répète, dans un autre style, ce qu'ont dit tous les voyageurs ». Un grand nombre de portraits d'espagnols apparaît au fil des pages ; « on dirait [...] qu'ils ne sont que les copies de ceux que l'on voit figurer dans nos anciennes comédies ou dans les *Nouvelles de Cervantes* ». On n'apprendra donc pas grand-chose de nouveau sur l'Espagne, conclut le *Mercur*, qui se demande quel pouvait bien être le but du chevalier, à part mettre l'accent sur « un pays qui, dans ce moment, fixe plus que jamais l'attention de toute la France²⁵³⁶ ».

Les mœurs et les coutumes des contrées qu'il traverse l'intéressent ; « comme il était protestant, [...] il était choqué par les abus de la superstition, de tant de miracles des *Madones* d'Espagne²⁵³⁷ ». Le frontispice du tome 1 illustre une des mésaventures qui a trait à ce thème et qui eut lieu à Barcelone. « Un moine à la mine hypocrite » lui demande l'aumône pour « le luminaire de la Vierge. Mon Père, lui dis-je en riant, la Vierge n'a pas besoin de luminaire, elle n'a qu'à se coucher de bonne heure²⁵³⁸ ». Le moine s'enfuit en se signant et le chevalier rit de bon cœur de sa répartie. Il rit beaucoup moins quand six « *Familiares* du Saint Office » viennent l'empoigner de force et le jeter dans les prisons de l'Inquisition. « Un Dominicain voilé d'hypocrisie, au langage fallacieux » veut lui faire confesser ses fautes ; « demandez pardon à Dieu de votre hypocrisie et de vos injustices », répond-il²⁵³⁹. Il comparaît alors devant le tribunal, mais comme sa « conscience est sans crainte et sans remords²⁵⁴⁰ », il n'a rien à avouer. Il se morfond durant trois longs jours, ne sachant ce qu'on lui reproche. Il est finalement sorti des geôles par une ruse du Consul général de France, qui l'encourage à « payer à l'avenir le luminaire de la Vierge, plutôt que de se brouiller avec l'Inquisition, qui est le génie malfesant [*sic*] et tout puissant de l'Espagne²⁵⁴¹ ».

Le dessin de Lafitte montre le chevalier devant le tribunal. « Difficile de mieux rendre des figures de moines espagnols », commente le *Mercur*²⁵⁴². Ces « prêtres de Pluton » ont des mines assez patibulaires en effet et peu engageantes, surtout celui de gauche, au profil de

²⁵³⁶ *Ibid.*, p. 100. La brève intervention de Napoléon en Espagne en janvier 1809, n'a apporté qu'un succès très relatif pour les Français. La population espagnole est très hostile et contrainte l'armée française à une guérilla épuisante et meurtrière. Elle s'enfoncé lentement dans un borbier qui devait durer trois longues années. On publia donc de nombreux ouvrages sur le pays durant cette période.

²⁵³⁷ *Voyage en Espagne, op. cit.*, Avertissement de l'éditeur, p. XJ.

²⁵³⁸ *Ibid.*, p. 134-135.

²⁵³⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 142.

²⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 147. Le réquisitoire se poursuit sur trois pages et reflète l'opinion héritée des Encyclopédistes et des Lumières : l'Inquisition est le symbole de l'obscurantisme le plus répugnant. Elle fut supprimée en Espagne par Napoléon le 4 décembre 1808, rétablie en 1814, et définitivement abolie en 1834.

²⁵⁴² *Mercur de France*, septembre 1809, p. 102.

rapace. Ses doigts croisés feraient plutôt penser à des serres qu'à des mains humaines. Celui qui l'interroge « avec l'air de la douceur²⁵⁴³ » s'incline vers lui, main largement ouverte et tendue, dans un geste d'apaisement. Mais l'autre est un peu crochue en s'agrippant à l'accoudoir. Les mines du garde et du familier, qui se tient derrière le chevalier, ne sont guère plus engageantes. Le familier tout proche de Saint Gervais, doigt tendu vers lui, semble lui souffler la soumission. Le chevalier se tient très droit, bien campé sur ses jambes, fier et sûr de son bon droit, visage ferme. On sent qu'il ne faiblira pas. Son poing fermé traduit la colère intérieure qui le saisit à l'entrée de la salle, lorsqu'il aperçoit « le drapeau du saint office, où étaient peints un grill, des tenailles et un bûcher, avec ces mots : justice, charité, miséricorde²⁵⁴⁴ ». Le chevalier est représenté tel qu'il est décrit par Lantier, revêtu de la casaque jaune, et il porte un cierge vert allumé²⁵⁴⁵. Le décor médiéval choisi par Lafitte fait écho à cette scène d'un autre âge.

Ce dessin sert d'entrée en matière pour un thème très présent dans l'ouvrage. Les affaires religieuses intéressent beaucoup le voyageur, calviniste lui-même et qui a besoin de se faire expliquer le catholicisme tel qu'il le voit en Espagne. Il décrit les églises et les couvents ; il raconte les histoires des saints, les cérémonies fréquentes et spectaculaires ; il échange à de nombreuses reprises avec des interlocuteurs variés sur les questions de dogme, de pratiques, voire même aborde des questions métaphysiques. Mais ce qui le révulse particulièrement c'est la superstition et le fanatisme ; l'inquisition et les supplices que moines et religieux infligent sans retenue sont des thèmes majeurs.

Le frontispice du tome 2 illustre une scène qui montre le chevalier en protecteur et sauveur des familles. « Ce n'est pas toujours le rôle des chevaliers français en pays étranger », fait remarquer avec un peu d'ironie le *Mercur*²⁵⁴⁶. Il a rencontré à la fin du tome 1 un ermite expiant sa faute dans l'isolement des montagnes. Croyant sa femme infidèle, il a tué en duel son rival supposé et s'est enfuit. Mais on apprend dans la suite du *Voyage*, que ledit rival n'est

²⁵⁴³ *Voyage en Espagne, op. cit.*, p. 142. « L'un d'eux m'exhorta, avec l'air de la douceur, à faire l'aveu de ma faute ». C'est la légende de la gravure.

²⁵⁴⁴ *Id.*

²⁵⁴⁵ *Id.* Le chevalier est soumis simplement à l'interrogatoire des inquisiteurs. Lantier lui fait déjà porter les signes distinctifs des condamnés. La casaque jaune est une partie du *san-benito*, qu'ils endossent lors de l'*auto-da-fe*, ornée différemment selon les degrés de culpabilité. Quant au cierge, il ne précise pas s'il est éteint ou allumé. D'après Jean Antoine Llorente, ancien secrétaire de l'Inquisition de la Cour, qui raconte un « *petit auto-da-fe* » célébré en 1778 à Madrid, le cierge vert porté par l'accusé au tribunal est éteint. *L'Histoire critique de l'inquisition d'Espagne*, traduit par Alexis Pellier, Treuttel et Würtz ; Delaunay ; P. Mongie aîné, 1817, tome 2, p. 545. Lafitte a dû trouver logique qu'il soit allumé. Pour cette scène, Lantier a suivi très certainement la description que donne un ouvrage publié à Paris en 1789, *Nouveau voyage en Espagne ou tableau actuel de l'Espagne*. Voir p. 337. Le « héros » de cet *auto-da-fe*, don Pablo Olavide, apparaît d'ailleurs dans le tome 2 du *Voyage*.

²⁵⁴⁶ *Mercur de France*, septembre 1809.

pas mort, que l'épouse n'était pas infidèle et qu'elle lui a donné un fils, né sept mois après sa disparition. Elle se morfond toujours de sa disparition et n'attend que son retour. Le chevalier dépêche au mari jaloux des messagers porteurs de toutes ces bonnes nouvelles et lui demande de revenir bien vite. Dans la dernière partie du tome 2, l'ermite, en réalité don Fernandès, retrouve donc son épouse bienaimée, dona Francisca et son fils, et le chevalier peut repartir vers la France, fier des bonnes actions qu'il a accomplies. Car ce n'est la seule à son actif, « Le Chevalier se plait à ramener, cinq ou six fois pendant sa route des filles séduites auprès de leurs pères, des époux jaloux et cruels auprès de leurs femmes abandonnées²⁵⁴⁷ ».

Lafitte a représenté le moment où Saint Gervais remet la lettre du comte d'Avila, son amant supposé, lui promettant des nouvelles de don Fernandès. Il est moins soucieux que d'habitude des indications du texte. Le paysage est plus montagneux ; il manque « l'Allemand robuste » qui tire l'eau du puits ; la vieille mère, à gauche, ne tourne pas le rouet, mais semble s'occuper des légumes. Francisca est sensée simplement faire sauter son fils sur ses genoux et se lever à leur approche, et il la représente en train d'allaiter, la poitrine largement dénudée. Il conçoit une image qui rappelle farouchement l'enfance de Paul et Virginie : la montagne d'arrière-plan, la maison dans le coin opposé adossée à un arbre ; La même position de la mère qui remplace la servante ; la même poule et ses poussins — eux figurent aussi dans le texte de Lantier. C'est surtout le personnage de Francisca qui apparaît comme la sœur jumelle de M^{me} de la Tour : joli visage, cheveux relevés, drapé du vêtement Mais toutes les deux ne sont-elles pas le « prototype » même des jeunes filles que Lafitte affectionne ? Si Francisca porte l'« habit grossier d'une villageoise », elle n'en a pas moins une figure avenante et agréable : « L'éclat de ses yeux, sa figure noble et touchante brillait comme une rose²⁵⁴⁸ ». En revanche, la mère se présente sous un aspect plus « rustique », qui confirme la précarité de leur situation. Le chevalier, très élégant dans son uniforme, est accompagné de don Manuel Castillo, poète, chanteur, joueur de guitare et de harpe, rencontré dans une prison de Valence et qui s'est attaché à ses pas. *Le Journal de l'Empire* le trouve « bavard insupportable », « d'une probité un peu équivoque » ; il « prend toutes sortes de costumes et joue toutes sortes de rôles [...] ; et tout cela pour se procurer de bons dîners²⁵⁴⁹ ». On le reconnaît à sa petite taille, rendue encore plus disgracieuse par une « proéminence », qu'il supporte avec philosophie, et ne l'empêche pas d'accumuler les conquêtes féminines. Le sourire sur ses lèvres semble d'ailleurs indiquer que Francisca est à son goût. Au centre de l'image, en

²⁵⁴⁷ *Id.*

²⁵⁴⁸ *Voyage en Espagne, op. cit.*, tome 2, p. 313.

²⁵⁴⁹ *Journal de l'Empire*, 11 octobre 1809. Ce « n'est qu'une malheureuse contre-épreuve du Figaro de Beaumarchais », sans « la finesse, la légèreté et le brillant de l'original ».

retrait, on aperçoit don Fernandès dans son habit d'ermite, tonsuré et portant une longue barbe. Dans quelques instants, il va dévoiler son identité et retrouver l'amour de sa vie. Il reste un personnage important à présenter, le chien Acate, fidèle compagnon de l'ermite, qui l'a sauvé des voleurs²⁵⁵⁰. Pour l'instant, il est bien attentif à ce que dit le chevalier, comme s'il était conscient de l'importance du moment pour son maître. Parmi la multitude « d'historiettes intéressantes » que contient ce « voyage-romanesque », Lafitte en a choisi une riche en rebondissements et qui pouvait lui fournir une matière intéressante pour son illustration.

Le *Mercur*e prédit un succès pour ce roman « dont la lecture est amusante ». Le style de Lantier est brillant, spirituel et tourné vers une « franche gaieté ». Le *Voyage en Espagne* ne fut pourtant réimprimé qu'en 1820 ; on peut supposer qu'il pâtit de la grande concurrence d'ouvrages sur le même thème, et plus précisément de ceux qui étaient vraiment de la littérature « instructive », pour reprendre un terme du *Mercur*e. « Deux charmantes gravures ornent l'ouvrage. Beau dessin, finesse d'expression, on y trouve tout réuni²⁵⁵¹ ». Sans doute ces critiques favorables s'adressent-elles d'abord au dessinateur, mais il faut souligner aussi la qualité de la gravure, réalisée par deux artistes. Couché fils a d'abord passé l'eau-forte ; Adam²⁵⁵² a ensuite terminé au burin.

1.7 - Éloge historique de Jean Gensfleisch dit Guttenberg²⁵⁵³ (1811)

Jean-Baptiste François Née de la Rochelle a été libraire imprimeur à Paris jusque vers 1794, « la Révolution française [lui] ayant fait penser à la retraite²⁵⁵⁴ ». Il s'est alors installé dans sa région d'origine, à La Charité sur Loire, où il consacre son temps à l'étude et à l'écriture. Il publie par exemple en 1796 une colossale *Biographia et Bibliographia Aldina*, catalogue général et raisonné de toutes les éditions publiées de 1480 à 1596 par les Alde Manuce et les Torresani, travail qui l'a occupé vingt ans. Tout ce qui touche aux aspects matériels du livre, comme l'impression, le passionne. Il explique en détail la genèse de son

²⁵⁵⁰ Fernandès a baptisé ainsi le chien en référence au fidèle compagnon d'Enée dans l'*Eneide* de Virgile. La façon dont le chien s'était attaché à lui avait donné lieu à un échange sur le thème de l'existence de l'âme chez les animaux. « Je voudrais que Descartes et les autres philosophes qui prétendent que les animaux sont de pures machines, m'expliquassent comment les automates ont de la sensibilité, de la mémoire, de l'amour, de la haine, enfin des passions » : telle est l'opinion du chevalier. Cf. tome 1, p. 463.

²⁵⁵¹ *Mercur*e de France, septembre 1809.

²⁵⁵² Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

²⁵⁵³ Jean-Baptiste-François NÉE DE LA ROCHELLE, *Éloge historique de Jean Gensfleisch, dit Guttenberg, premier inventeur de l'art typographique à Mayence*, Paris, chez Colas, 1811. Il est annoncé dans le *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* du 19 mars 1811 (n° 933).

²⁵⁵⁴ Jean-Baptiste-François NÉE DE LA ROCHELLE, *Les fredaines du diable*, Paris, Merlin, 1797, Avertissement au lecteur, p. 11.

livre sur Gutenberg dans le préambule. En germinal an XII (avril 1804), il apprend que la Société des arts et des sciences de Mayence propose un prix « à tous les amis du bel art d'imprimer », pour l'éloge de Gutenberg. Il se rend à Paris pour réunir de la documentation, compose, envoie son essai. Il n'aura jamais de réponse. Quelques années plus tard, il se résout à mettre sous les yeux du public « le fruit de ses quelques réflexions », pour « concourir d'une manière quelconque à la perfection de l'éloge de Guttenberg ».

Nous avons retrouvé cet ouvrage grâce à une estampe conservée à la BNF, signée et datée par son graveur, Couché fils, et sur laquelle est inscrite la lettre suivante : « Guttenberg, inventeur de l'imprimerie, mort en 1468 »²⁵⁵⁵. Cette gravure du grand homme dans un cadre ovale sert de frontispice à l'ouvrage. Mais les deux objets présentent une différence de taille. Sur le frontispice, la signature du graveur se trouve en dessous du dessin et au milieu, position généralement adoptée quand un seul nom est inscrit. Sur l'estampe de la BNF un second nom apparaît, celui de Lafitte. Le graphisme est différent et les caractères moins appuyés. Nous pensons que l'indication « Lafitte *delineavit* » a été portée sur l'estampe après coup, peut-être en vue d'une commercialisation séparée de l'image. Ce n'est pas une création originale, le dessinateur a repris une gravure signée et datée JRK 1793, qui elle-même recopiait exactement une estampe datant de 1550 environ²⁵⁵⁶. Par le jeu des inversions successives de sens, le buste de 1811 se présente de $\frac{3}{4}$ à gauche, comme celui de 1550. Les différences sont minimales entre elles : le buste un peu plus fort ajoute de la prestance ; le visage aux traits un peu plus vieillis lui donne un air de patriarche, avec une barbe bien fournie ; il n'y a pas de changement dans le vêtement, hormis la fraise blanche un peu plus volumineuse, qui met en valeur le port de tête. Si bien qu'au total, d'une gravure presque identique aux deux autres, on obtient un effet bien différent, le Gutenberg de 1811 est plus imposant, plus sérieux, plus conscient de son rôle capital dans l'histoire de l'humanité. Le dessin a été très bien gravé et le seul commentaire que nous ayons trouvé est celui de Joseph Marie Quérard qui reconnaît « un très beau portrait²⁵⁵⁷ ».

Comment Lafitte et Couché se retrouvent-ils dans cette entreprise ? À vrai dire le tandem a travaillé une première fois pour l'imprimeur libraire Colas au début de l'année 1811, pour un *Nouveau calendrier perpétuel*, « tableau d'une forme ingénieuse et agréable [et] d'un

²⁵⁵⁵ BNF, Département des estampes, cote SNR 1 (Louis Lafitte).

²⁵⁵⁶ Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, estampe de 1793, cote NIM02495 ; estampe vers 1550, cote NIM16095. Nous n'avons pas trouvé quelle était la destination de la gravure de 1793.

²⁵⁵⁷ *Revue bibliographique*, 1839, n° 7 et 8, p. 266.

usage extrêmement facile²⁵⁵⁸ ». Il est « orné d'une vignette en taille-douce, gravé par M. Couché fils, sur les dessins de M. Lafitte²⁵⁵⁹ ». Nous n'avons pas trouvé d'autres collaborations, ni antérieures ni postérieures. Les ouvrages publiés par cet éditeur concernent surtout des livres sur l'agronomie et l'alimentation — des ouvrages de Cadet de Vaux par exemple —, la médecine, ou encore les techniques. Les illustrations y sont extrêmement rares. Les relations entre les uns et les autres, les réseaux de connaissance qui peuvent expliquer les collaborations ne sont pas toujours faciles à établir. Les deux artistes bénéficient certainement dès cette époque d'un "capital-réputation" leur permettant d'être contactés par n'importe quel libraire.

1.8 - *Point de lendemain*²⁵⁶⁰ (1812)

Il fut très longtemps débattu pour savoir qui était l'auteur de ce conte galant, de Dorat ou de Denon. Les tenants de l'un ou de l'autre partagent assez équitablement le monde de la bibliographie et de la bibliophilie du XIX^e siècle. Une série d'articles très détaillés d'E. Gallien dans *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* a fait le tour des arguments des uns et des autres, et tranche en faveur de Denon²⁵⁶¹. Dans son édition du conte en 1867, Auguste Poulet-Malassis reprend les éléments bibliographiques de la démonstration. Actuellement, on s'accorde généralement sur cette attribution²⁵⁶².

Le conte avait paru en 1777 dans les *Mélanges littéraires, ou Journal des dames, dédié à la Reine*, publiés par Dorat²⁵⁶³. Celui-ci dit qu'il lui avait semblé piquant, spirituel et original. A la fin figure une signature, M.D.G.O.D.R., que Gallien propose de lire Monsieur

²⁵⁵⁸ *Mercure de France*, mars 1811, p. 573. Le calendrier a été annoncé dans le *Journal général de l'imprimerie* le 19 février 1811, n° 667.

²⁵⁵⁹ *Mercure de France*, *ibid.* Elle représente « un terme surmonté de deux figures, le passé et l'avenir ; au bas du terme se trouvent d'un côté la déesse Uranie au milieu des attributs qui la distinguent, et de l'autre un mercure avec les emblèmes du commerce ». Il est rare d'avoir un descriptif aussi complet dans les annonces bibliographiques. Il nous a permis d'identifier une vignette conservée à la BNF, elle-aussi dans le recueil SNR1 (Louis Lafitte) ; elle est signée « Couché fils 1810 ». Cette fois, on n'a pas rajouté le nom de Lafitte.

²⁵⁶⁰ Dominique Vivant DENON, *Point de lendemain*, Paris, imprimerie de P. Didot l'ainé, 1812. Le conte est annoncé dans la *Bibliographie de l'Empire français*, 4 septembre 1812, n° 3830. Il y eut 300 exemplaires tirés. On n'indique pas le type de papier et il n'y a pas de frontispice annoncé, ni de prix.

²⁵⁶¹ *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 15 janvier 1864, p. 8 ; 20 octobre 1864, p. 263-266.

²⁵⁶² L'exemplaire de Sainte Beuve, aujourd'hui dans une collection particulière, a été présenté à l'exposition *Vivant Denon, l'œil de Napoléon*. L'auteur de la notice n'est pas aussi tranché sur la question et se contente de citer les témoignages en faveur de Denon. *Dominique Vivant Denon : l'œil de Napoléon*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, n°6. La notice de la BNF indique dans une note : « Par Vivant Denon. Attribué aussi à Dorat ».

²⁵⁶³ *Mélanges littéraires ou Journal des dames, dédié à la Reine*, tome 2, juin 1777, p. 3. Il le redonne en 1780 dans son recueil *Coup d'œil sur la littérature*, sans signature cette fois. Il décède en avril de cette année-là, et le conte paraît une troisième fois dans le recueil de ses œuvres qui contient *Les Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français*. L'éditeur précise alors seulement que l'œuvre est tirée de *Coup d'œil sur la littérature*. Ceci explique qu'on ait pu lui attribuer l'œuvre.

Denon gentilhomme ordinaire du Roi. Dans l'ouvrage posthume publié par les soins d'Amaury-Duval et de Brunet, *Monuments des arts du dessin*, on ne cite pas de titre, mais on attribue à Denon l'écriture d'un « petit roman, tant soit peu licencieux », au « style rapide et léger rappelant parfaitement le ton de l'époque où il fut écrit » ; il serait le résultat « d'une plaisanterie de société²⁵⁶⁴ ». On avait prétendu qu'il était impossible d'écrire des scènes érotiques sans employer des mots obscènes. Denon s'employa donc à prouver le contraire.

Une version légèrement modifiée paraît en 1812, également de façon anonyme. Mais sur la page de titre, on remarque un monogramme avec les initiales V et D entrelacées. Une autre soirée plaisante en serait à l'origine, si l'on en croit Balzac. « Les convives échauffés par le champagne en étaient sur le chapitre intarissable des ruses féminines ». « Un artiste estimable, un savant aimé de l'Empereur », dont il ne cite pas le nom mais que l'on reconnaît, raconte une histoire qui lui est arrivée bien des années plus tôt, et que Balzac intègre dans la *Physiologie du mariage*, en supprimant toutefois certains détails « comme trop érotiques pour l'époque actuelle²⁵⁶⁵ ». Pour Sainte Beuve au contraire, dans « ce genre-là », il n'y en a pas de plus délicat que « *Point de lendemain*, de Denon, qu'on peut citer sans danger puisqu'on ne trouvera nulle part à le lire²⁵⁶⁶ ».

Cette mention d'une édition très limitée se retrouve dans beaucoup d'ouvrages, et parfois on nous dit aussi qu'elle n'était pas destinée au commerce²⁵⁶⁷. Balzac écrit que « l'aimable vieillard » offrit à chaque convive « un exemplaire de son récit imprimé à vingt-cinq exemplaires par Pierre Didot ». Cette rareté se vérifie sur le catalogue du CCFR : un seul exemplaire répertorié, celui de la BNF²⁵⁶⁸. Mais rareté à quel point ? Les informations sont en contradiction avec le tirage de 300 exemplaires indiqué dans la *Bibliographie de l'Empire*. Est-ce une coquille typographique ? Ou bien ces auteurs font-ils référence à des exemplaires plus "haut de gamme" destinés aux proches ? Celui de la bibliothèque d'Eugène Paillet, sur vélin, est un exemplaire exceptionnel et unique, relié en vélin blanc par Bozerian, doublé de

²⁵⁶⁴ Amaury DUVAL, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes recueillis par le baron Vivant Denon...*, Paris, Brunet-Denon, 1829, Notice sur la vie et les ouvrages de Vivant Denon, p. 13.

²⁵⁶⁵ Honoré de BALZAC, *Physiologie du mariage*, Paris, Levavasseur, 1830, Tome 2, Méditation XXIV, p. 175-204.

²⁵⁶⁶ Charles-Augustin SAINTE BEUVE, *Portraits littéraires*, Paris, Garnier frères, 1862, tome 1, Charles Nodier, p. 457-458.

²⁵⁶⁷ J-M QUERARD, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique*, Paris, Firmin Didot, 1828, tome 2, p. 479 : « Cet ouvrage n'a pas été destiné au commerce ». Jacques-Charles BRUNET, *Manuel du Libraire et de l'Amateur de livres*, 1842, tome 2, p. 49 : il reprend exactement les mêmes termes. Les notices des catalogues de vente dans lesquels nous avons trouvé plusieurs exemplaires vendus au cours du XIX^e siècle, indiquent presque toutes que l'ouvrage fut tiré en très peu d'exemplaires.

²⁵⁶⁸ Cet exemplaire de la Réserve ne contient pas le frontispice. Cf. les catalogues des expositions suivantes : *L'Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret*, Paris, BNF, 2007, n° 57 ; *Jean Bonna, passions littéraires françaises*, Paris, BNF, 2015, n° 40.

tabis²⁵⁶⁹, tranche dorée, conservé dans un étui en maroquin ; il contient « le dessin original de Laffitte, jolie gouache et la gravure [...] de Normand, à l'état d'eau-forte²⁵⁷⁰».

Malheureusement, ce ravissant petit livre, très luxueux et réalisé dans l'esprit de celui de Bernardin de Saint Pierre, n'est pas parvenu jusqu'à nous.

A sujet intimiste, format en conséquence. Le livre est annoncé comme un in-18 ; la notice de la BNF indique un in-24 ; le catalogue de l'exposition *Vivant Denon. L'œil de Napoléon* donne les dimensions de 12 cm sur 8 cm. Cela détermine un frontispice de petite taille, 8,7 cm sur 5,2 cm, où les qualités de minutie et du soin du détail de Lafitte ont été utiles. Que choisit-il de représenter, dans ce roman libertin, « cette peinture des mœurs du siècle dernier », si érotique que les dames de 1812, « privées de leurs éventails » en rougissent plus d'une fois²⁵⁷¹ ? Un couple dans un paysage²⁵⁷². Peut-être faut-il présenter un peu le texte lui-même, pour comprendre la signification de ce choix énigmatique.

L'argument est assez banal : madame de T... a un amant en titre, "le Marquis", qu'elle veut dissimuler aux yeux de son mari. Tous les deux imaginent un stratagème, introduire un leurre qui passera pour l'amant, afin de tromper M. de T.... Ce quatrième personnage est un tout jeune homme, qui, avec la naïveté et la fougue de ses vingt ans, remplira parfaitement et intégralement son rôle, bien plus que le marquis ne le pense. C'est une histoire de duperie et de manipulation que le héros comprend à la fin : « M. de T... m'avait persiflé et me renvoyait ; mon ami le dupait et se moquait de moi ; je le lui rendais, tout en admirant madame de T..., qui nous jouait tous, sans rien perdre de la dignité de son caractère²⁵⁷³ ». Mais c'est aussi et surtout le récit d'une séduction, dont les étapes successives, des préliminaires au stade ultime, sont associées à des lieux différents, du plus ouvert au plus intime. « Tout cela avait l'air d'une initiation. [...] Mon cœur palpitait comme celui d'un prosélyte que l'on éprouve avant la célébration des grands mystères...²⁵⁷⁴ ». Pour reprendre

²⁵⁶⁹ Etoffe de soie unie et ondée, passées sous un cylindre qui imprime sur l'étoffe les inégalités onduleuses gravées sur le cylindre-même. Littré, 1876.

²⁵⁷⁰ *Catalogue des livres de la bibliothèque de M. Eugène Paillet*, Paris, Damascène Morgand, 1887, n° 202. Il est coté 600 francs. Nous avons la trace d'autres exemplaires aussi sur vélin, comme celui de la vente du Marquis de Châteaugiron en 1827, n° 1234 (maroquin bleu, dentelle, doublé de moire, tranche dorée) ; celui de la vente de Pixérécourt en 1839, n° 1403, vendu 8 francs (broché) ; celui signalé dans le *Bulletin mensuel de la librairie Morgand*, n° 3, décembre 1886, n° 11 006, coté 140 francs (marocain rouge, dos orné, filets, tranches dorées)

²⁵⁷¹ Ces expressions sont tirées de Balzac, *op. cit.*, p. 204.

²⁵⁷² Cf. Annexe 6, figure 22.

²⁵⁷³ Dominique Vivant DENON, *Point de lendemain*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 57. Bien qu'annonçant le texte de 1777, c'est celui de 1812 qui est reproduit. Toutes les citations qui suivront en sont tirées.

²⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 46. « La plupart des critiques qui ont écrit sur ce récit insistent sur le fait que la description des lieux y prend une telle place qu'elle finit par l'emporter sur la narration, c'est-à-dire sur la dynamique des rapports entre les personnages ». Catherine CUSSET, « Lieux du désir, désir du lieu dans *Point de lendemain* de Vivant Denon », *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 1996, 32(2), p. 31-40. La citation se trouve page 31.

un vocabulaire théâtral bien venu ici, disons que le jeu de la séduction se déroule en deux actes, dont les décors sont d'abord le jardin, puis l'intérieur du château, et principalement le cabinet secret, but suprême à atteindre.

Lafitte a donc choisi ce premier décor du parc du château, plus simple à dessiner ou moins compromettant sur le plan de la morale, comme on voudra. S'il est possible, sinon facile, d'écrire une histoire érotique à mots couverts, c'est une autre affaire quand il s'agit d'un art visuel. Même sans « mots obscènes », les scènes décrites sont sans équivoque, et celui qui se risquerait à les montrer se compromettrait aux yeux de la décence. Les apparences sont sauvées sur le dessin de Lafitte, ce qui ne veut pas dire qu'il ne se passe rien. La naissance du désir, l'expression des sentiments y sont fortes et Lafitte sait le rendre subtilement.

Suivons le récit de Denon. M. de T. ayant jugé opportun de se retirer, les deux (futurs) amants « pour [se] distraire de toutes réflexions » sortent dans le parc. « Le château ainsi que les jardins, appuyés contre une montagne, descendaient en terrasse jusque sur les rives de la Seine, et ses sinuosités multipliées formaient de petites îles agrestes et pittoresques²⁵⁷⁵ ». Ils se promènent d'abord sur la plus longue terrasse, « couverte d'arbres épais ». On voit à quel point Lafitte suit cette description, à un tout petit détail près. On imagine des terrasses plus ou moins aménagées par la main de l'homme, alors qu'ici le couple semble être dans un lieu plus sauvage. Dans un si petit format, il ouvre l'espace sur le fleuve, ses îles, jusqu'à la rive opposée, elle-aussi bordée d'une falaise ou d'un plateau. Des arbres majestueux encadrent le couple à droite, et participent à leur intimité. « Le flambeau mystérieux de la nuit éclairait un ciel pur et répandait un demi-jour très voluptueux ». Quelques nuages sont là opportunément pour masquer la luminosité de la lune, lorsqu'un peu plus tard, le besoin d'intimité se fera sentir. Pour l'instant, le lieu, l'atmosphère poussent aux confidences « qui s'attirent [...] et devenaient toujours plus intimes ». Le hasard — principe important lors de ce premier acte — permet un rapprochement "malgré soi", sans que la décence n'en souffre : « Elle m'avait d'abord donné son bras, ensuite ce bras s'était entrelacé, je ne sais comment, tandis que le mien la soulevait et l'empêchait presque de poser à terre ». Voilà le moment précis que Lafitte a saisi. Remarquons d'abord que les deux amants tournent le dos au spectateur. L'œil de Lafitte se fait indiscret, cette scène d'intimité naissante devrait n'avoir que la lune pour témoin. Il nous fait deviner et partager la contemplation du couple, sorte de recueillement devant la nature et son pouvoir magique, qui « [donne] plus d'essor à l'imagination ». Depuis

²⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 29. La localisation du château n'est pas indiquée, mais on voit qu'il se situe en aval de Paris sur la Seine, dans une région que Lafitte aura l'occasion de bien connaître, lorsqu'il fera partie de l'entourage de la duchesse de Berry.

le voyage en carrosse qui amène le jeune homme « il ne sait pas où », elle se fait de bout en bout complice des événements. Elle les suggère, les provoque, les accompagne ; la lune qui répandait sa lumière voluptueuse s'éclipse au moment décisif, « et le dernier de ses rayons [emporte] bientôt le voile d'une pudeur qui [...] devenait importune » ; « le murmure doux » de la rivière « semblait d'accord avec la palpitation de nos cœurs ». Elle serait presque animée de sentiment. Le couple vient juste de s'arrêter au bord du ravin, mais il se dégage de la scène une impression de dynamisme, voire de tension. On perçoit l'intensité dans le bras du jeune homme, qui soutient Madame de T., dont la position du corps indique à quel point elle se laisse aller contre son compagnon. La jambe droite de celui-ci se relève légèrement et lui sert sans doute d'appui. Car, comme il le fait remarquer avec une certaine ironie, « l'attitude était agréable, mais fatigante à la longue ».

Lafitte réalise une image intimiste, sensuelle, toute en délicatesse d'un couple enlacé en communion avec la nature. Le point de vue est même assez romantique. Elle pourrait illustrer une "vraie" histoire d'amour, alors qu'il n'est question dans ce récit que de désir et de satisfaction des sens. Elle ne laisse pas augurer de la suite des événements, mais n'est-elle pas finalement la meilleure réponse graphique à apporter à une histoire qui suggère, mais ne dit pas ? Le dessin original était, semble-t-il, une aquarelle²⁵⁷⁶, technique que Lafitte, à notre connaissance, a très peu utilisée²⁵⁷⁷. C'est difficile de dissenter sur un objet inconnu, retenons simplement l'utilisation de la couleur, qui a certainement donné à son illustration un peu plus de fantaisie et de légèreté, en même temps que de la délicatesse et de la féminité à cette scène intime. D'après ce dessin, Normand fils a réalisé l'estampe à l'eau-forte et au burin, impression en noir. C'est *a priori* celle qui orne l'ouvrage d'après nos sources²⁵⁷⁸ ; cependant, nous avons trouvé à la Bibliothèque Thiers un exemplaire à l'impression en sanguine, dans le style des gravures de Gilles Demarteau d'après Boucher, qui nous ramène vers ce dix-huitième siècle galant, où la coquetterie littéraire de Denon prend sa source²⁵⁷⁹. La gravure a-t-elle été vendue séparément sous cette forme plutôt bienvenue ? De façon aussi confidentielle que le livre ou plus largement ? Rien ne permet pour l'instant de répondre à ces questions.

²⁵⁷⁶ « Chez Eugène Paillet, bulletin Morgand n° 11.927, il existait un exemplaire tiré sur peau de vélin avec le dessin original et l'aquarelle de Lafitte et l'eau-forte de Normand (relié en velin blanc par Bozerian) ». H. COHEN, *Le guide de l'amateur des livres à gravures*, 1912.

²⁵⁷⁷ Nous connaissons un seul dessin de ce genre, celui réalisé pour le transparent installé au sénat à l'occasion du baptême du Roi de Rome. *L'Allégorie pour la naissance du Roi de Rome* est conservée au Musée de Fontainebleau, MM 40-47. 3246 (Dépôt du musée national du château de Malmaison).

²⁵⁷⁸ C'est-à-dire l'exemplaire de l'exposition Vivant Denon et un autre passé en vente publique chez Pierre Bergé et associés, en novembre 2016 : *Bibliothèque de Pierre Bergé, livres anciens et modernes*, n° 192.

²⁵⁷⁹ Bibliothèque Thiers, Paris, n° inventaire 34/6006 ; signé Lafitte et Normand fils ; 8,7 cm x 5,2 cm (dimensions du frontispice).

Cette réalisation de Lafitte donne une indication importante sur le plan personnel et professionnel. Qu'il ait été choisi pour illustrer cette "petite gourmandise" réservée à un cercle restreint, montre le degré de confiance que lui accorde Denon. Celui-ci apprécie le travail de l'artiste, il l'avait écrit dans son rapport à l'Empereur après le Salon de 1810. Lafitte lui avait fourni des modèles pour la monnaie des médailles, et il a laissé de lui un dessin, *Dominique Vivant Denon se remémorant ses souvenirs d'Égypte*²⁵⁸⁰. Sans faire partie probablement des intimes du directeur du Musée, il est suffisamment introduit dans son entourage artistique et reconnu pour qu'on lui confie l'illustration d'une œuvre confidentielle. Les liens entre les deux hommes n'ont pas été que d'intérêt, car Denon fait partie des amis présents à la signature du contrat de mariage de la fille de Lafitte, en 1820, donc bien après que Denon a été remplacé à la tête du Musuem.

1.9 - Les enfants : contes à l'usage de la jeunesse²⁵⁸¹ (1812)

Les ouvrages de la bibliothèque de Lafitte nous ont montré combien il semblait s'être intéressé aux questions d'éducation. La personnalité et les préoccupations de Pauline Guizot, née Meulan, explique probablement pourquoi Lafitte a illustré son livre de contes²⁵⁸². Les domaines de la morale et de l'éducation l'ont occupée toute sa vie ; elles sont souvent abordées dans les articles qu'elle fournit au *Publiciste*. Elle collabore au journal fondé par François Guizot, son futur mari, en 1811, les *Annales de l'Education*, arrêté en 1814 par les événements. Les fonctions politiques de celui-ci au début de la Restauration la tiennent loin des éditeurs, mais quand elle reprend la plume, après 1820, c'est pour parler de ses thèmes favoris. Son livre majeur, d'après le *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction*

²⁵⁸⁰ Collection particulière.

²⁵⁸¹ Pauline GUIZOT, *Enfants. Contes à l'usage de la jeunesse*, Paris, J. Klostermann fils et Delaunay, [s. d.]. L'exemplaire consulté à la BNF porte l'indication « seconde édition », annoncée dans la *Bibliographie de l'Empire* du 28 mai 1813, n° 1649. Il a été tiré par l'imprimerie P. Gueffier à 2 000 exemplaires. Quelques mois plus tôt, dans la *Bibliographie de l'Empire* du 27 novembre 1812, n° 4842, on annonçait déjà 2 000 exemplaires. Serait-ce la première édition ? Cela serait une indication de grand succès. Une troisième édition est annoncée dans la *Bibliographie de la France* du 3 avril 1824, n° 1744, chez les mêmes éditeurs, mais imprimé par Dentu.

²⁵⁸² La vie de cette femme de lettres mérite qu'on s'y arrête un instant. Pauline de Meulan (1773-1827) est née dans un milieu aristocratique libéral et cultivé. Le décès du son père en 1790 et la gêne matérielle qui s'en suivit, la pousse vers ce qu'elle pense pouvoir faire de mieux, l'écriture. Elle publie en 1799 et 1800 deux romans qui ont du succès. De 1801 à 1810, elle collabore à la revue littéraire et philosophique *Le Publiciste* de Jean-Baptiste Suard. Elle fournit d'excellents articles sur la morale, la société, la littérature, les romans, les spectacles, etc. Elle y rencontre François Guizot, de quatorze ans son cadet, qu'elle épouse en 1812 ; cette union fut extraordinairement heureuse et prolifique jusqu'à sa mort en 1827. Connue personnellement comme femme de lettres au moment de son mariage, elle précise « née Meulan » sur les ouvrages qui suivent l'événement, certainement pour des raisons publicitaires et commerciales. Après sa mort, son mari publie *Conseils de morale ou Essai sur l'homme, les mœurs, les caractères, le monde, les femmes, l'éducation, etc.*, dans lequel on trouve une importante notice biographique de Charles de Rémusat.

primaire, est l'*Education domestique ou Lettres de famille sur l'éducation*. Elle s'adresse bien sûr « à la famille de condition au moins bourgeoise [...] à qui ne manquent ni l'instruction, ni les loisirs, ni l'aisance²⁵⁸³ », mais dans la préface d'une édition posthume, *Une famille*, on explique que « l'idée favorite, l'idée chérie de Madame Guizot [était] que la même éducation peut et doit s'appliquer à toutes les conditions ; que, sous l'empire de circonstances extérieures les plus diverses [...] l'enfant peut être amené à un développement intérieur à peu près semblable [...] et qu'il ne s'agit que de lui révéler le secret de ses forces²⁵⁸⁴ ».

Les contes sont pour elle le meilleur moyen de faire passer aux enfants « un nombre incalculable de ces vérités de morale, ou inconnues, ou vaguement aperçue [...] à travers un récit qui leur en expose les fondements et leur en développe les conséquences²⁵⁸⁵ ». Mais ils doivent le faire de façon plaisante, « ce n'est point une médecine que de pauvres enfans soient [*sic*] obligés d'avaler bon gré mal gré²⁵⁸⁶ », ou, comme le dit de façon plus gourmande le *Mercure du département de la Roer*, en citant le Tasse « le vase amer a été bordé de miel et [...] la santé est au fond de la coupe²⁵⁸⁷ ». Après avoir développé ses idées sur la question pendant deux ans dans les *Annales de l'éducation*, elle passe en quelque sorte aux travaux pratiques, en publiant ce premier recueil de contes. Les deux volumes en contiennent quinze, dont quatre ont été illustrés par Lafitte et les autres par Roehn et Calmé. Le petit format du livre in-12 est adapté aux petites mains des plus jeunes lecteurs — l'auteure "ciblait" les dix-quatorze ans — ; les gravures mesurent 9 cm sur 7 cm. Il n'y a pas de frontispices, mais deux ravissantes petites vignettes de titre, dessinées par Lafitte et gravées par Couché fils, un de ses partenaires habituels. Pour le tome 1, elle représente une délicieuse scène familiale dans un jardin ; le jeune enfant, presque encore un bébé au berceau, le pouce dans la bouche, écoute l'aïeule qui file à côté de lui. Peut-être raconte-t-elle une histoire de Pauline Guizot ! Lafitte recrée une scène d'autrefois, en donnant à cette vieille femme l'aspect d'une paysanne assez peu gracieuse, se livrant à une activité traditionnelle dans les contes de l'enfance, le filage de la laine. Le chien fidèle monte la garde au pied du groupe. Celle du tome 2 est plus angélique et antiquisante. Elle représente trois *putti*, dont l'un est peut-être une petite fille : deux sont enlacés et appuyés sur ce qui semble un livre ou un cahier, et ils écoutent le troisième qui lit. Il y est donc question de lecture, mais le sens de la scène représentée nous échappe : y a-t-il

²⁵⁸³ *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, publié par Ferdinand Buisson, édition de 1911, consulté en ligne sur le site de l'Institut Français de l'Éducation.

²⁵⁸⁴ Pauline GUIZOT, *Une Famille, ouvrage à l'usage de la jeunesse, suivi de nouveaux contes*, Paris, Pichon et Didier, 1828, tome 1, Préface, p. VI.

²⁵⁸⁵ Pauline GUIZOT, *Enfans...*, *op. cit.*, Préface, p. IV.

²⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. I.

²⁵⁸⁷ *Mercure du département de la Roer*, n° 1, 15 janvier 1813, p. 116.

une signification symbolique à ce panier de fleurs, cette couronne, ce bâton qui ressemble à un thyrses, sur la droite du dessin, ou à ce vase renversé à gauche ? Ou ne serait-ce qu'une scénette à la fonction décorative ?

Monsieur le Chevalier. Le *Mercur* est fâché qu'on ait mis ce conte en début de recueil. Car il est plaisant mais sa morale est commune, et « il y a tant de gens qui ne lisent que les premières pages des livres !²⁵⁸⁸ ». Il raconte l'histoire de l'un de ces chiens savants qui amusent les badauds des rues, en faisant l'exercice. Ce n'était pas une mince affaire que de les parer tous les jours, faire tenir la perruque à M. le baron, accrocher le jupon de madame la marquise ... Ce jour-là, M. le chevalier s'est échappé et c'est un drame, car lui-seul sait valser avec madame la présidente. Son maître se désespère, car il comptait faire de la valse le succès de sa journée à la foire saint Médard à Clichy. Son fils Guillaume retrouve le pauvre chien, renfermé dans un appartement dont le locataire est lui aussi à la foire. Le reste est affaire bien compliquée : il y a deux chenapans, Georges, qu'on croit coupable et Joseph qui l'est bien plus qu'on ne le pense. Mais on finit par délivrer M. le chevalier et démasquer Joseph son ravisseur. Tous avaient accusé Georges, le plus fripon des deux ; ils ne savaient pas que Joseph imitait en tout point son ami et l'avait même dépassé en polissonnerie.

Lafitte saisit l'histoire presque au dénouement, au moment où l'on ouvre enfin la porte de l'appartement pour libérer le chien. Le décor est celui d'une chambre cossue : commode élégante, vases de porcelaine, dessus de porte, lit avec des rideaux, qui permettent au jeune garçon de se dissimuler — ou au moins d'essayer. On devine aux vêtements qu'il porte, que M. Roussel, le père de Georges, est un bourgeois. « Il reste tout stupéfait de voir au milieu de la chambre son fils et le chien²⁵⁸⁹ ». Car cette affaire est un forfait "en chambre close" ! La porte était fermée à clé, et on ne comprend pas comment ils ont pu entrer. Bien sûr, Georges et Joseph ne criaient pas sur les toits... qu'ils passaient par les gouttières. La lumière de la bougie, bien placée, éclaire le visage stupéfait de M. Roussel. L'autre personnage, plus rustique, est le montreur de chiens ; les traits de son visage sont grossiers, c'est un homme du peuple. M. le chevalier et lui sont presque vêtus à l'identique, avec un grand chapeau à plume. Ils sont contents de se retrouver ; le chien tourne le dos au spectateur, fait le beau, et on pourrait presque voir sa queue frétiller. Cette scène d'intérieur est assez réussie.

Les trois histoires suivantes appartiennent à un même conte, l'*Histoire d'un louis d'or*, qui en passant de main en main, fournit autant d'occasions de récits différents, plus édifiants

²⁵⁸⁸ *Mercur de France*, décembre 1812, p. 548.

²⁵⁸⁹ Cette phrase sert de légende à la gravure.

et moraux les uns que les autres. Un père les raconte à sa fille, pour lui donner une idée de la valeur de l'argent : « Si je te disais [...] toute la peine qu'on a à le gagner, tout le danger qu'il y a à mal le dépenser, tout le bien qu'il peut faire à ceux qui en ont besoin, tout le mal qu'il peut leur faire commettre pour l'avoir, tu serais étonnée qu'on pût seulement être tenté de le dépenser en choses inutiles ».

Petit-Pierre. Petit-Pierre est au service de M. Dubourg, un érudit qui lit du grec et du latin toute la journée. Depuis toujours, sa vie était très réglée, ses dépenses mesurées, il ne supportait jamais le moindre imprévu. Tout aurait été parfait, si M. Dubourg n'avait pas essayé d'apprendre le rudiment à Petit-Pierre ; mais celui-ci n'a « aucun penchant pour l'étude » et ne veut pas ressembler à son maître qui passe son temps dans les livres. Il a de l'ambition, et pense qu'il ne fera jamais fortune en restant chez M. Dubourg. Une rencontre de bien mauvais conseil le pousse à devenir jockey chez un autre maître. Ainsi se retrouve-t-il sur la pente dangereuse du mensonge, du jeu, des dettes, du vol ; en un mot il devient malhonnête. Il touche le fond, quand il perd une somme d'argent, un louis, qu'on lui a confié pour la remettre à un fournisseur. Il n'ose reparaître à la maison ; il erre en ville jusqu'à la nuit, et finit par s'endormir sur un banc, pétrifié de froid. « Un vent froid qui souffle sur sa figure, gonfle et gerce les traces de ses larmes ».

Le dessin de Lafitte illustre ce moment du récit, où le destin de Petit-Pierre s'apprête à le remettre peu à peu sur le droit chemin. Le guet le retrouve sur le banc, placé contre le mur d'un cabaret sans doute, car ce sont ces lieux qui l'ont perdu ; mais on distingue mal le dessin de l'enseigne. La ville est déserte ; c'est la nuit, mais une magnifique lune éclaire la scène, plus sûrement que la bougie de la lanterne. Elle rend blafard le pauvre Petit-Pierre, transi dans son costume blanc. Ses yeux ont peine à s'ouvrir, engourdis par le froid et le sommeil. Il « a d'abord de la peine à rassembler ses idées ». On veut le conduire au corps de garde : « Il pleure, il prie qu'on le laisse là, où il ne fait de mal à personne²⁵⁹⁰ ». Mais un soldat « le prend au collet », celui à droite s'apprête à lui donner « un coup de crosse dans les jambes pour le faire marcher ». Il commence à neiger, et c'est là la seule entorse au récit : on ne voit pas de neige sur la gravure. Bien sûr, Petit-Pierre réussit à s'échapper, il erre encore un peu, se blesse en tombant ; mais il est finalement retrouvé par ses parents et M. Dubourg, tout rentre dans l'ordre. M. Dubourg rend à la marchande le louis qui lui était dû. Petit-Pierre s'assagit, il

²⁵⁹⁰ Cette phrase constitue la lettre de la gravure.

prend même goût à l'étude, et « une vie constamment honnête lui a rendu la confiance que doit avoir un homme d'honneur ».

Suite de l'Histoire d'un Louis d'or. Le louis d'or n'a pas été « serré » tout de suite par la marchande, qui s'est absentée un instant en le laissant sur son comptoir. Quand elle revient, il a disparu. La cause est entendue : la servante Louison, la seule présente dans la boutique, est forcément la voleuse, bien qu'on ne le retrouve pas sur elle. Mise à la porte sans certificat, elle ne retrouve pas de travail, et elle est « obligée de se faire ravaudeuse et de s'établir dans un tonneau au coin de la rue ». Pourtant, sans le savoir, elle est riche, car ce coquin de louis d'or s'était introduit entre les deux semelles d'une de ses chaussures. Un jour d'orage terrible, elle s'abrite « sous une porte vis-à-vis [...] avec une femme mise d'une manière annonçant l'aisance ». Cette rencontre fortuite va changer le cours du destin de Louison.

Lafitte choisit de dessiner cette scène sous l'auvent. À l'extrême gauche, on aperçoit le tonneau de Louison avec les bas suspendus. Elle est représentée telle qu'on l'imagine, jeune et pauvrement vêtue. En revanche, il n'a pas suivi le texte à la lettre pour la dame — dont on ne donne pas le nom — : celle que l'on voit n'a pas l'air âgé, et ne porte pas non plus sur le visage les signes d'une mauvaise santé. La tête inclinée et le regard triste, elle a l'air simplement bien ennuyée par la situation ; c'est normal, pense Louison, « elle [n'a] pas l'habitude d'aller à pied ». Il pleut si fort, « que des mares épouvantables » ont envahi le milieu de la route ; sûrement que les « souliers d'étoffe » de la dame bien mise n'y résisteront pas. Louison ouvre les bras en signe d'offrande et lui tend les siens. La gêne de la dame devant un tel geste s'exprime aussi dans un mouvement de bras, replié sur sa poitrine. Mais Louison insiste : « oh moi j'irai bien nuds pieds²⁵⁹¹ ». La dame accepte finalement et prie Louison de l'accompagner chez elle. Les souliers mis à sécher rendent enfin leur trésor et la situation de la jeune fille va s'améliorer, juste retour de sa générosité et de son dévouement. Après quelques péripéties, elle trouve même à s'établir.

Les Tentations. La riche Madame de Livonne, tombée dans une extrême pauvreté, avait été contrainte de se mettre « à travailler en linge » avec sa fille Euphémie. Une grave maladie la prend soudain et ses maigres économies ne tardent pas à fondre. A peine rétablie, elle se rend au bourg voisin avec sa fille pour réclamer le prix d'un ouvrage terminé avant sa maladie. Victorine leur confie alors un louis d'or pour remettre à sa mère, résidant dans ledit

²⁵⁹¹ C'est la lettre de la gravure.

bourg. Des occasions pour dépenser ce louis vont surgir et tenter Euphémie tout au long du chemin. A chaque fois, quel que soit le motif, sa mère répond inlassablement : « Dès que cet argent n'est pas à nous, n'est-ce pas comme si nous ne l'avions pas ? ». Des tentations bien insignifiantes, comme le désir de groseilles pour apaiser sa soif, mais aussi bien plus « terribles », comme celle que Lafitte a illustrée.

Chemin faisant, Euphémie et sa mère rencontrent « une pauvre femme portant un tout petit enfant très pâle, et si faible, qu'il pouvait à peine tenir sa tête. Elle-même était d'une maigreur effrayante ». Lafitte la dessine assise par terre et demandant l'aumône. Ses vêtements sont ceux d'une paysanne, elle va pieds nus et elle porte sur le visage tous les stigmates d'une profonde misère. Les yeux expriment toute sa détresse : elle ne peut plus nourrir son enfant depuis deux jours. Son visage aux traits assez grossiers rappelle celui de la vignette de titre du tome 1. C'est la façon de Lafitte de caractériser le pauvre peuple. Au contraire, le visage de Madame de Livonne est fin et délicat ; il exprime aussi la tristesse, « l'angoisse inexprimable », car elle n'a rien du tout à donner à cette pauvre femme. Euphémie est en retrait, « le cœur déchiré » et pleurant « avec amertume ». Elle n'ose pas regarder la pauvre mendicante. On pourrait faire tant de bien avec le louis d'or ! Sa mère la retient par le bras — Euphémie veut aller changer le louis à la ferme où elles viennent de s'arrêter — ; elle garde « les yeux baissés, [ayant] l'air de réfléchir ». Ce qu'elle fait réellement, et elle trouve la solution : elle rédige un billet pour le curé du bourg voisin, pour le prier d'aider cette femme. En y regardant de plus près, il n'y a pas de différence entre Madame de Livonne et la paysanne : elles sont aussi pauvres l'une que l'autre. Pourtant, elles bénéficient d'un traitement esthétique très différent, qui repose sur leurs caractéristiques sociales. La première est une pauvre "accidentelle", sa situation peut redevenir favorable aussi vite qu'elle avait chuté. L'élégance, la retenue²⁵⁹², l'éducation toutes ses caractéristiques marquent " la bonne naissance " et les font reconnaître malgré la gêne. Par les différences vestimentaires évidentes bien sûr, mais aussi par des indices moins matériels : l'attitude générale, la tête inclinée, les traits fins, les yeux baissés, et particulièrement par ce geste un peu maniéré que font la dame du conte précédent et Madame de Livonne : le repli d'un bras vers la poitrine. Les deux personnages se ressemblent, et on pourrait même leur associer M. Roussel. Au contraire, les gens du peuple sont grossiers, les gestes plus directs : bras et mains sont largement ouverts, et pourtant la signification est différente. Louison donne, la paysanne demande. Peut-on y voir une caractéristique d'absence d'artifice, de gestes "nature" de gens

²⁵⁹² Lorsque sa mère s'évanouit, Euphémie, « élevée dans les habitudes de retenue », n'ose pas crier et appeler.

sans éducation au langage corporel brut, non policé ? Le recueil dans son ensemble repose sur les relations entre gens de condition et gens du peuple et il nous semble que les dessins de Lafitte à leur façon, traduisent bien cette thématique. Une leçon d'égalité est même donnée dans l'histoire de Louison : « les pauvres gens accoutumés à nous voir tant de commodités dont ils se passent, s'imaginent quelques fois qu'il nous serait impossible de supporter des choses qu'il leur paraît à eux tout simple d'endurer. Quoique nous leur voyons cette opinion, nous ne devons pas la partager ; il ne faut pas se persuader qu'ils aient la peau beaucoup moins sensible que nous, ni qu'ils soient constitués d'une manière différente ; mais accoutumés à la peine, ils ne l'exagèrent pas, et supportent ainsi, sans beaucoup souffrir, des choses que nous ne croirions pas même pouvoir essayer, et qui au fait ne nous feraient pas plus de mal qu'à eux ».

Paru opportunément pour la fin de l'année 1812, ce recueil est jugé digne de figurer dans les étrennes de tous les enfants, avec l'espoir pour les parents d'en profiter souvent eux-mêmes. Vu le nombre d'exemplaires vendus, et la réédition quelques mois plus tard, on peut penser que l'ouvrage fut effectivement beaucoup offert. Curieusement, ces éditions figurent peu dans le catalogue du CCFR. Une explication possible à cette rareté : elles furent non seulement achetées, mais aussi probablement très lues. Le petit format favorise la manipulation fréquente, une bonne chose pour la lecture, mais pas pour la conservation. Cela peut expliquer le peu d'exemplaires qui subsiste. Elles ont été remplacées par de nombreuses rééditions ultérieures, bien plus répandues dans les bibliothèques publiques.

1.10 – *Le Jupiter-Olympien* (1814, 1815)

Nous aurions pu passer à côté de cet ouvrage, s'il n'y avait eu le catalogue de Duchesne. Parmi les dessins de Lafitte, il en décrit quatre ainsi : « Statue de Jupiter-Olympien sur son trône, une statue de Pallas et une autre, pour l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy » (n° 149). Il s'agit de celui-ci : *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*²⁵⁹³, que son auteur dédie au Roi qu'il nomme « garant de l'expression de [son] attachement à la Monarchie légitime et de [son] inviolable fidélité envers sa Personne sacrée et son auguste Famille ». Quatremère de Quincy a accueilli la

²⁵⁹³ Antoine QUATREMERE DE QUINCY, *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains*, Paris, De Bure frères, 1815. Il est imprimé par Firmin Didot. Il le dédicace au Roi, qui l'a nommé en janvier 1815 intendant général des arts et monuments publics. Quatremère a certainement en commun avec Lafitte cette sensibilité monarchiste, qui lui a d'ailleurs causé quelques ennuis sous la Révolution.

Restauration avec bonheur — un point commun avec Louis Lafitte, n'en doutons pas —, et cela n'était pas en contradiction avec les opinions qui lui avaient valu la proscription après le 18 fructidor. L'ouvrage a paru une première fois en 1814, puis à nouveau en 1815, avec la dédicace au Roi ; nous n'avons trouvé la trace de la parution ni de l'une ni de l'autre dans les revues d'annonces²⁵⁹⁴. L'ouvrage fait date sur le plan de l'histoire des arts, car il défend l'idée de la polychromie originelle des statues grecques et en démontre les raisons profondes. Il s'oppose en cela à l'idée très puriste des néoclassiques, pour qui la blancheur de la statuaire est synonyme de beauté idéale²⁵⁹⁵. L'essentiel de son propos se concentre sur les statues chrysléphantines, notamment les deux plus célèbres de Zeus/Jupiter et Pallas/Minerve en expliquant précisément le mode de fabrication, grâce à de nombreux dessins.

L'ouvrage contient 31 planches gravées au trait et certaines sont magnifiquement coloriées à la main ; parmi celles-ci se trouvent les figures citées par Duchesne, le Jupiter olympien et la Minerve du Parthénon (planche VIII). Il y a sans doute deux dessins concernant le premier, correspondant aux deux estampes dans l'ouvrage : une en couleurs, qui sert de frontispice, et l'autre en noir. On remarque de petites différences, par exemple dans la position de la Victoire : sur le frontispice, elle regarde Jupiter et repose sur un socle cylindrique ; sur la gravure au trait, elle est tournée vers l'extérieur et se tient sur un pied sur une sphère. Le frontispice donne l'impression d'avoir été regravé : en 1815 apparaît un élément absent sur le précédent, le grand vase à couvercle près des personnages au pied de la colonne de droite ; ou au contraire un autre disparaît, la frise ornant la face frontale de la palissade qui entoure la statue. Cette "disparition" est assez curieuse, car elle fait penser plutôt à un oubli du graveur qu'à un parti délibéré, le résultat n'étant guère esthétique. Minerve a probablement été regravée aussi, ou en tous cas modifiée pour les exemplaires parus en 1815. L'estampe de 1814 porte un titre ornée de fioritures — c'est la seule du volume consulté — ; quelques détails sont moins réussis, comme le visage de Minerve ou la sphinge en bas à gauche, et le groupe est comme figé. Peut-être est-ce dû à la représentation strictement frontale, sans effet de volume, notamment au niveau du socle. Sur la gravure de 1815, l'effet

²⁵⁹⁴ Il y a un exemplaire à l'INHA de l'édition de 1814, chez Firmin Didot, imprimeur de l'Institut. Il y a une interrogation concernant ces deux éditions. Nous savons que l'édition de 1815 est limitée à 250 exemplaires. Quid de celle de 1814 ? Il paraît peu probable que le tirage ait été de même niveau. Le prix élevé de l'objet rendait l'écoulement plus lent. Voici comment nous proposons de voir les choses : l'édition de 1814 est mise sur le marché mais s'arrête pour une raison inconnue : peut-être simplement à cause des événements politiques, ou pour un problème économique et financier. D'ailleurs l'éditeur change en 1815. La situation plus stable permet la sortie des 250 exemplaires prévus certainement dès 1814, en y ajoutant la dédicace au Roi.

²⁵⁹⁵ Voir sur cette question l'article de Chiara SAVETIERI, « "L'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des Dieux". Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA/Musée du Quai Branly, 2009 [en ligne].

de profondeur et de volume, induit par la présence d'un côté latéral, change complètement la perspective et rend le dessin moins hiératique. La Minerve a des traits plus gracieux et adoucis, même la tête de Gorgone sur l'égide est moins "guindée". La Sphinge a un corps plus harmonieux et les traits de son visage sont assez élégants, comme sa coiffure d'ailleurs. Elle a aussi perdu ses griffes. Certains détails semblent juste avoir été croqués, comme par exemple sur les scènes représentées sur le socle, presque des esquisses, alors que celles de 1814 sont assez soigneusement dessinées. Pour le quatrième et dernier dessin de Lafitte, il y a le choix entre le simulacre d'Apollon à Amyclée (planche VII), la Junon d'Argos (planche XX), le trône des grandes déesses à Mégalopolis (planche XXII), l'Esculape d'Épidaure (planche XXIII), le char de Neptune et Amphitrite de Corinthe (planche XXV).

Aucune de ces planches n'est signée, ni par le dessinateur, ni par le graveur. Les statues ont été restituées d'après les descriptions de Pausanias, et on ne peut que souligner le soin extrême avec lequel on les a représentées. Le trait précis et net de Lafitte rend parfaitement la beauté idéale de ces grandes divinités ; il y a de la virtuosité, de la vigueur dans le rendu, malgré une certaine froideur inhérente au procédé de reconstitution purement graphique. De la figure de Jupiter, le *Journal des sçavans* écrit que « le dessin peut la reproduire avec une certaine fidélité, mais seulement quant aux lignes ; car [...] comment donner quelque idée de la pureté, de la beauté des formes, de la majesté de l'ensemble, en un mot de tout ce qui faisait le mérite particulier de chef d'œuvre²⁵⁹⁶ ». Les manques, plutôt que les défauts, sont souvent l'apanage des illustrations techniques ou scientifiques. En considérant la question sous cet angle, on pourrait envisager l'absence de signature comme une conséquence du simple rôle d'exécutant demandé au dessinateur dans cette entreprise : pas de création artistique, pas d'œuvre d'imagination. Il suffisait de dessiner soigneusement, tel un copiste, ce que le savant avait reconstitué.

Quoiqu'il en soit, les planches somptueuses, imprimées dans un grand *in-folio* ont contribué à faire de cet ouvrage un objet de luxe, dont le prix fixé à 200 francs le mettait hors de portée de bien des bourses²⁵⁹⁷. « On est redevable [à Quatremère de Quincy], en effet, d'un livre magnifique, aujourd'hui le bonheur des collectionneurs²⁵⁹⁸ ».

²⁵⁹⁶ *Journal des sçavans*, février 1818, p. 95. L'article est signé d'Antoine Jean Lettronne.

²⁵⁹⁷ *Ibid.*, novembre 1817, p. 657. Il fut tiré seulement à 250 exemplaires. Il y eut aussi dix exemplaires sur papier vélin, au prix de 400 francs.

²⁵⁹⁸ Philippe JOCKEY, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2015.

1.11 - *Henri IV peint par lui-même*²⁵⁹⁹ (1815)

Voilà la troisième édition d'un ouvrage opportunément publié en mai 1814 par Panckoucke, habile profiteur de la « vague Henri IV », qui déferle sur la France au retour de Louis XVIII²⁶⁰⁰. Cet ancêtre des Bourbon n'avait jamais complètement perdu sa popularité, même sous la Révolution, et il s'avère un puissant soutient pour un roi qui manque singulièrement de charisme, et qui a besoin de redorer le blason de sa légitimité. La royauté restaurée doit « renouer la chaîne des temps que de funestes écarts avaient interrompue²⁶⁰¹ », et réconcilier une nation déchirée depuis vingt ans. Quelle plus belle figure tutélaire qu'Henri IV ? « Le nom sacré de Henri exerce une influence presque miraculeuse : à ce nom, tous les intérêts cèdent, toutes les passions s'apaisent, tous les cœurs se rapprochent²⁶⁰² ». Aussi s'est-on empressé, pour l'entrée du roi, de replacer une statue provisoire en plâtre bronzé au Pont-Neuf, portant l'inscription *Ludovico reduce, Henricus redivivus* (Louis est de retour, Henri revit)²⁶⁰³. Les deux images des souverains se confondent, comme en témoigne ce « quatrain ingénieux » affiché à la devanture d'un magasin de nouveautés : « Quels cris d'amour ! Quelle affluence ! / Quelle allégresse anime tout Paris ! / Est-ce Henri IV qui s'avance ? / C'est lui ... sous les traits de Louis²⁶⁰⁴ ». Il devient un véritable leitmotiv de la Restauration, présent partout, dans l'historiographie, la poésie, le théâtre. Le *Journal de Paris* constate tout de même que « le nom du bon Henri est un talisman qui assurerait du succès aux ouvrages les moins dignes d'en obtenir²⁶⁰⁵ » ; vers la fin de l'année, le même journal juge que « l'amour

²⁵⁹⁹ *Henri IV peint par lui-même*, Paris, Panckoucke, 1815, 3^{ème} édition (*Bibliographie de la France*, 23 décembre 1815, n° 3172). D'après Quérard et Barbier, l'auteur serait Jules-Julien-Gabriel Berthevin (1769-183. ?). Libraire à Orléans jusqu'en 1809, il fut aussi homme de lettres, écrivant aussi bien des pièces de théâtre que des ouvrages historiques ; il publia même des livres sur les mathématiques. Sous la Restauration, il fut nommé conservateur de l'Imprimerie royale. Joseph-Marie QUERARD, *La France littéraire ...*, op. cit., 1827, tome premier ; Antoine-Alexandre BARBIER, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, Paris, Barrois l'ainé, 1827, volume 4.

²⁶⁰⁰ Sur cette question de l'importance d'Henri IV pour la Restauration, voir Emmanuel de WARESQUIEL, *C'est la Révolution qui continue ! la Restauration, 1814-1830*, Paris, Tallandier, 2015, et particulièrement le chapitre III, « Des nécessités de la mémoire politique. Le mythe d'Henri IV », p. 279-299.

²⁶⁰¹ Préambule de la Charte constitutionnelle du 4 juin 1814.

²⁶⁰² *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 juin 1814.

²⁶⁰³ *L'Ami de la religion et du roi, journal ecclésiastique, politique et littéraire*, 1814, tome premier, p. 71. La statue d'origine, érigée en 1614, avait été détruite en 1792 par la section Henri IV, même si « les vertus de Henry [...] les ont fait hésiter un instant ». Adresse à l'Assemblée, 13 août 1792, citée par Jean-Pierre BABELON, « Henri IV sur le Pont-Neuf. Les boîtes trouvées dans le "cheval de bronze" », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 87, 2008, p. 222. Le 23 avril 1814, une délibération du conseil municipal décide d'une souscription nationale pour rétablir la statue du père de la dynastie. Il y a eu 7070 donateurs et 337 870 livres récoltées. Le travail est confié au sculpteur François-Frédéric Lemot ; interrompu par les Cent-Jours, il est finalement terminé en août 1818 et l'inauguration a lieu le 25. Il y avait eu une autre statue équestre en demi-bosse au-dessus de la porte d'entrée de l'Hôtel de ville, que l'on se propose aussi de rétablir. En attendant, une statue en plâtre bronzée est posée le 27 mai 1814. Cf. *Journal de Paris*, 2 mai et 27 mai 1814.

²⁶⁰⁴ *Entrée solennelle de Sa Majesté Louis XVIII dans sa capitale, le 3 mai 1814*, [s. l. n. d.], p. 3.

²⁶⁰⁵ *Journal de Paris*, 30 mai 1814.

des Français pour la mémoire d'Henri IV est devenu une espèce d'idolâtrie²⁶⁰⁶ ». À partir de 1814, il y a pratiquement toujours à l'affiche une pièce dont il est le héros, soit des nouveautés qui fleurissent de toutes parts, soit des reprises d'œuvres anciennes, comme *La Partie de chasse d'Henri IV*, de Charles Collé, écrite en 1766. Celle-ci est célèbre, car elle contient une chanson qui fait office de chant de ralliement des royalistes et d'hymne quasi-officiel durant la Restauration : « Vive Henri quatre, / vive ce roi vaillant ! », repris en chœur par les foules à la moindre occasion²⁶⁰⁷.

Conscient que « le nom d'Henri IV est la meilleure recommandation que puisse avoir un ouvrage²⁶⁰⁸ », Panckoucke annonce la parution vers le 20 mai 1814 d'un « recueil, extraits de tous les écrits qui ont été publiés sur ce prince²⁶⁰⁹ », orné des deux portraits de Sully et d'Henri IV, et d'une lettre manuscrite de celui-ci. Le titre est probablement emprunté à un ouvrage paru en 1787, qui reproduisait deux discours prononcés par le roi. L'idée est reprise et augmentée, et le titre justifié, car l'auteur « y a très adroitement jeté les discours tenus par ce prince dans des circonstances importantes, et une foule de mots heureux sortis de sa bouche dans un grand nombre d'occasions²⁶¹⁰ ». Le *Journal des débats* reconnaît « les écrits les plus curieux et les plus authentiques », et pense que l'ouvrage montre plus la personne que le règne²⁶¹¹. Le livre obtient un tel succès qu'il en sort une deuxième édition, à l'identique, en décembre 1814, et même une troisième un an plus tard, celle dont il va être question maintenant.

Panckoucke cherche toujours plus d'éléments « sentimentaux » pour toucher les lecteurs ; il rajoute une seconde « lettre calquée imitant parfaitement son écriture²⁶¹² ». Mais surtout, il remplace le portrait d'Henri IV, « miroir fidèle de ses traits » reproduits par les plus grands maîtres, par l'image de « ses traits eux-mêmes ; en effet, c'est l'exacte copie du moule original, empreint sur la figure du Roi au moment de sa mort. [...] Ce portrait, vraiment historique, [a] un caractère de naturel, de vérité, de mélancolie, qui [doit] toucher nos

²⁶⁰⁶ *Ibid.*, 7 décembre 1814.

²⁶⁰⁷ Entre mai et décembre 1814, Nous avons compté 31 partitions de « l'air chéri des Français » : variations, couplets nouveaux, arrangements pour toutes sortes d'instruments (piano-forte, violon, violoncelle, flûte, clarinette, harpe, et même pour le cor), pour orchestre avec solos pour plusieurs instruments et même pour harmonie militaire.

²⁶⁰⁸ *Journal de Paris*, 25 mai 1814.

²⁶⁰⁹ *Ibid.*, 11 mai 1814. L'ouvrage ne sort que dix jours plus tard. Une manière comme une autre d'"appâter" le lecteur ! Car la concurrence est rude ; une dizaine d'ouvrages paraissent entre mai et décembre, compilant « anecdotes curieuses », faits héroïques, « traits sublimes » ou encore « réparties ingénieuses ».

²⁶¹⁰ *Journal général de la littérature de France ou indicateur bibliographique et raisonné...*, Paris, Treuttel et Würtz, 1814, cinquième cahier, p. 148.

²⁶¹¹ *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 juin 1814.

²⁶¹² *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, 23 décembre 1815.

lecteurs²⁶¹³ ». Pour accentuer davantage l'émotion, il précise qu'il y reste des cils et des cheveux encore attachés²⁶¹⁴. Panckoucke expose dans une notice tout ce qu'il faut savoir sur ce moule, sur lequel on a « répandu dans le cours de la révolution une erreur traditionnelle²⁶¹⁵ » qu'il entend rectifier : ce ne serait pas l'authentique masque mortuaire de 1610, mais celui réalisé lors de la profanation de la nécropole de Saint Denis en octobre 1793²⁶¹⁶. L'argument principal des partisans de cette théorie est de dire « qu'il était invraisemblable que ce masque [le moulage de 1610] eût échappé aux inquisitions révolutionnaires²⁶¹⁷ ». L'éditeur leur rétorque que le simple aspect du visage ne montre pas « les signes d'un affaissement complet, ou d'un raccourcissement²⁶¹⁸ », qui se seraient inévitablement produits après 183 ans, malgré le remarquable état de conservation du corps royal constaté par tous ceux qui ont pu le voir. Il ajoute que les témoins présents « attestent qu'il n'eût pas été sans danger de copier, alors, des traits qui étaient encore reconnaissables²⁶¹⁹ ». Panckoucke nous apprend que « la première empreinte [de ce masque] se conserve à Paris, dans le Palais des Beaux-Arts, avec un soin religieux²⁶²⁰ ». Le *Journal des débats* a enquêté sur ce masque et tempère ses affirmations. Certes, on pouvait voir « le moule primitif [...] il y a vingt-cinq ou trente ans, dans les magasins du Louvre, qu'on appelait la Salle des Antiques. Depuis, [...] il avait été ou brisé ou perdu ». Le journaliste conclut que les moules « dont on se sert aujourd'hui [...] sont des surmoules qui se multiplient et vont s'altérant²⁶²¹ ».

²⁶¹³ Toutes les citations sont extraites de la *Notice sur le portrait d'Henri IV placé en tête de cette troisième édition*, p. I-II.

²⁶¹⁴ On trouve mention d'un objet semblable dans les *Souvenirs* d'Elisabeth Vigée-Lebrun. Elle raconte avoir vu, « au fond de l'immense galerie » du château de Chantilly, « le masque de Henri IV, moulé sur lui, sitôt après sa mort, et auquel étaient encore attachés quelques poils des sourcils du bon roi. Je ne sais ce qu'est devenu ce masque que l'on a beaucoup reproduit en plâtre ». *Souvenirs de Madame Vigée-Lebrun*, Paris, H. Fournier, 1835-1837, tome 1 (1755-1789), lettre IX, p. 142. Ne parle-t-elle pas plutôt de l'effigie en cire, modelée d'après le moule réalisé au lendemain de la mort du roi ? Confisquée sous la Révolution, il fut restitué au prince de Condé au début de la Restauration. Elle se trouve aujourd'hui dans les collections du Musée Condé à Chantilly (n° d'inventaire OA 1277). Pourtant, elle parle de reproductions nombreuses en plâtre, difficiles à réaliser à partir d'un visage en cire. Se peut-il que les collections du prince de Condé aient aussi renfermé le masque mortuaire primitif ?

²⁶¹⁵ *Notice sur le portrait d'Henri IV...*, p. II.

²⁶¹⁶ Un ouvrage sort de l'imprimerie de Panckoucke en novembre 1815, soit pratiquement en même temps qu'*Henri IV peint par lui-même : Description historique de l'abbaye de Saint Denis*, par A.-P.-M. Gilbert. Il relaie l'idée d'un moulage réalisé à l'ouverture du tombeau « d'après lequel les artistes multiplient aujourd'hui le portrait de ce bon roi », p. 85. On peut supposer que Panckoucke a eu connaissance de cette opinion et que Gilbert fait partie de ceux dont il combat les fausses affirmations.

²⁶¹⁷ *Notice sur le portrait d'Henri IV...*, p. III.

²⁶¹⁸ *Id.*

²⁶¹⁹ *Id.*

²⁶²⁰ *Ibid.*, p. II.

²⁶²¹ *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 décembre 1815. Par « vingt-cinq ou trente ans », le journaliste entend peut-être les premières années de la Révolution.

Pour des raisons commerciales et publicitaires évidentes, Panckoucke a tout intérêt à affirmer que le dessin est fait d'après le moulage original²⁶²². Mais y a-t-il eu finalement un ou deux masques ? Lequel ou lesquels subsiste-t-il en 1815 ? Quel est celui dessiné par Lafitte ? Durant tout le XIX^e siècle se sont répandus des masques « prétendument moulés sur le visage du roi en octobre 1793 », comme celui conservé à la Bibliothèque Sainte Geneviève à Paris²⁶²³. Autant de masques, autant de légendes, depuis le moulage effectué sur ordre de Compérot, officier municipal, ou celui du sculpteur bourguignon Naigeon, jusqu'à l'empreinte provenant de l'atelier de David et faite spécialement pour lui. « Autant de supercherie très probablement issues d'une seule et même image mortuaire remontant au lendemain de la mort du roi²⁶²⁴ ». En répandant ces pseudo-images de 1793, les auteurs de la supercherie, naïfs nostalgiques, commerçants astucieux, ou encore fins politiques, renforçaient l'idée de la conservation miraculeuse du corps d'Henri IV et contribuaient à redonner à la monarchie rétablie une image positive grâce au bon roi tuteur.

Quoi qu'il en soit, nous trouvons le dessin de Lafitte très proche du masque de la Bibliothèque Sainte Geneviève : même forme générale du visage, présentant une très légère dissymétrie entre les moitiés droite et gauche. On retrouve les pommettes saillantes, le nez "bourbonien" légèrement déformé, et qui descend assez bas au niveau de la lèvre supérieure, le front large et fuyant. Les lèvres minces assez pincées forment une ligne fine entre les moustaches et la barbe. Ces caractéristiques se retrouvent aussi sur l'effigie de Chantilly ; un

²⁶²² Les propos de Panckoucke, concernant l'existence supposée de deux masques, font curieusement écho à une polémique beaucoup plus contemporaine, et qui a même connu un énorme retentissement, au moins médiatique, ces dernières années. Nous voulons parler de la tête momifiée retrouvée en 2010, qui passait pour être celle d'Henri IV. Une équipe de scientifiques, et notamment des médecins légistes ont confirmé cette hypothèse. Cf. l'article dans le *British Medical Journal*, « *Multidisciplinary medical identification of a french king's head (Henri IV)* », *BMJ* 2010 ;341 :c6805. Depuis, une querelle — peut-être plus scientifique qu'historique — s'est ouverte entre partisans et opposants à cette affirmation, avec des arguments aussi convaincants de part et d'autre. Un des points les plus discutés concerne l'état du crâne : avait-on vidé « le ventre du haut » pour l'embaumement ? Panckoucke semble le croire : « le corps exhumé du cercueil avait le crâne scié ». Probablement a-t-il lu les notes d'Alexandre Lenoir sur les exhumations faites à Saint Denis en octobre 1793, insérées dans le *Musée des monuments français* en 1801. Mais la vraie question, nous semble-t-il, est la suivante : que s'est-il passé pour la dépouille d'Henri IV lors des profanations des sépultures royales ? Elle est aussi déterminante pour la tête que pour le masque. Aucune analyse scientifique, même la plus performante, ne pourra sans doute y répondre. Les réponses, si elles existent, sont dans les documents et dans les mains des historiens ; mais nous sommes face aux faiblesses de nos disciplines, la fragilité des témoignages et le hasard des conservations.

²⁶²³ Bibliothèque Sainte Geneviève, Réserve. Voir *Le cabinet de curiosité de la Bibliothèque Sainte Geneviève : des origines à nos jours*, Paris, BSG, 1989, fig. 113, n° 248. Le masque est reproduit dans le catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay *Le dernier portrait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, cat. 7, p. 29-30. Il en existe plusieurs autres, par exemple au Musée des Antiquités de Rouen ou au Musée national du château à Pau.

²⁶²⁴ Paul MIRONNEAU, « Masque de Henri IV », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2004, n°1, p. 97. L'article concerne le masque conservé à Pau (fig. n° 41). Sur cette question voir également François MACE DE LEPINAY, « Le martyr et ses reliques », *La légende d'Henri IV*, actes du colloque du 25 novembre 1994, Biarritz, J. et D. ; Pau, Société Henri IV, 1995, pp. 97-113.

petit air de famille entre elle et le masque nous fait les rapprocher. En revanche, tout ce qui touche au système pileux diffère ; il est bien plus soigné sur l'effigie, ce qui paraît normal pour cette tête d'apparat. Sur le dessus de la tête, Lafitte a dessiné le petit toupet de cheveux, ramené sur le devant comme sur le masque, alors que l'effigie est soigneusement peignée vers l'arrière. Barbe et moustaches envahissent le bas du visage et sont aussi plus "nature" sur le masque. Mais a-t-on songé à le repeigner et à lui désemmeler la barbe alors qu'il venait de périr brutalement ? Le dessin, fait « dans d'assez fortes proportions²⁶²⁵ », est sobre et émouvant. Le fond simplement crayonné donne du volume au visage et fait ressortir une certaine sérénité. Loin d'être macabre, ce dessin aux traits adoucis est bien servi par une gravure en manière de crayon, qui convient à une image intimiste ; elle est réalisée par le graveur Lambert jeune²⁶²⁶. Nous aurions pu citer Michelet lorsqu'il décrit « l'irrécusable document²⁶²⁷ », car il a certainement vu le même masque que Lafitte ; nous nous contenterons du passage où il évoque l'impression générale qu'il lui a laissée. « Ce qui est sûr et certain, en cet homme, ce qui est visible, c'est l'amour. Les yeux fermés couvent de tendres pensées et continuent toujours leurs rêves²⁶²⁸ ».

La notice de Panckoucke mentionne, et c'est la première fois sans doute, le titre tout nouveau de Lafitte, dessinateur graveur du cabinet du roi. Il avait été nommé le 12 septembre 1815. Sans doute n'est-ce que symbolique, mais remarquons tout de même que la première illustration qu'il réalise est le portrait du héros tutélaire et protecteur de cette monarchie, qui vient enfin de le gratifier d'une charge officielle. On pourrait même se demander de qui vient l'idée de changer de frontispice. Cela n'a pas apporté un supplément de publicité, semble-t-il, car il n'y a pas eu d'autre édition de l'ouvrage. Il n'avait pas plu à tout le monde. L'ultra-royaliste Henry de Bonald critique l'image unique du bon roi Henri débonnaire et clément répandue partout. Elle lui semble une bien mauvaise lecture de l'histoire, contraire à une bonne gouvernance du royaume : « Si l'histoire des grands princes sert à l'instruction de leurs successeurs, il importe qu'elle ne leur arrive pas défigurée, et c'est cependant à quoi la perfidie et l'adulation travaillent d'un merveilleux accord aujourd'hui²⁶²⁹ ». Exemples à l'appui, tirés de l'ouvrage de Hardouin de Péréfixe l'un des plus anciens historiens d'Henri, il montre que celui-ci s'est souvent transporté « en personne sur les lieux, pour faire juger et

²⁶²⁵ *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 décembre 1815.

²⁶²⁶ Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

²⁶²⁷ Jules MICHELET, *Histoire de France*. 11, *Henri IV et Richelieu*, Paris, Chamerot, 1857, p. 163. Il est convaincu que le masque a été moulé en 1793.

²⁶²⁸ *Id.*

²⁶²⁹ *Le drapeau blanc*, 1819, tome premier, Henry de BONALD, « Caractères de Louis XIV et Henri IV défigurés », p. 309. Les citations suivantes sont extraites du même article.

exécuter les coupables ». Le bon Henri capable d'actes de rigueur et de sévérité, « O quel scandale aux yeux d'un admirateur libéral de Henri IV ! » On trouve tous ces détails dans *L'Histoire de Henri le Grand*, « mais c'est ce qu'on chercherait en vain dans un ouvrage intitulé : Henri IV peint par lui-même, que l'on a répandu avec affectation, et dans lequel Henri IV se reconnaîtrait sans doute fort peu ».

Quant au dessin de Lafitte, selon nous, il a eu une postérité et a servi de modèle. François Macé de Lépinay cite une gravure de Jean Mathias Fontaine, intitulée « Masque de Henri IV gravé par J.M. Fontaine, d'après la bosse moulée sur nature en 1610²⁶³⁰ », qui présente une ressemblance frappante. Cette image reprise par d'autres graveurs, illustre les livres d'histoire tout au long du XIX^e siècle, comme celui de Bordier et Charton²⁶³¹ ou celui de François Guizot²⁶³².

1.12 - Avis aux femmes qui entrent dans l'âge critique (1816)

Comment caractériser l'ouvrage suivant ? Disons qu'il est pour le moins curieux et inattendu par rapport au genre de littérature que Lafitte a illustré jusqu'alors, puisqu'il développe une thèse de médecine, présentée et soutenue en 1812 par Charles-Paul-Louis de Gardanne²⁶³³. Sur le plan scientifique, il mérite d'être connu, car il marque une étape importante pour la médecine gynécologique ; son auteur est même l'inventeur du mot « ménospausie », qu'il trouvera beaucoup plus « euphonique » sous la forme ménopause, dans la deuxième édition de 1821. Les ouvrages médicaux consacrés aux femmes se multiplient à partir de la fin du XVIII^e siècle, et tout au long du siècle suivant²⁶³⁴. Ils visent tous à leur permettre de surmonter cette étape difficile, grâce essentiellement à un ensemble de prescriptions hygiéniques et souvent aussi de recommandations morales. Comme Gardanne l'indique par le titre, « toutes les femmes en général sont l'objet de [son] travail. [...] [Il n'a

²⁶³⁰ François MACE DE LEPINAY, *op. cit.*, p. 106.

²⁶³¹ BORDIER et CHARTON, *L'Histoire de France d'après les documents originaux et les monuments de chaque époque*, 1859, tome 2, p. 175.

²⁶³² François GUIZOT, Henriette de WITTE, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, racontée à mes petits-enfants*, Paris, Hachette et Cie, 1872-1876, tome 3, p. 561. Les illustrations de ces livres représentent toujours le dessin du masque, mais la qualité d'exécution s'est bien amoindrie. Par exemple, le fin bourrelet blanc qui entoure le visage, sans doute le bord du moulage, à peine esquissé sur le dessin de Lafitte, est devenu très visible, donnant l'impression inesthétique que le masque est "emmaillotté".

²⁶³³ Charles-Paul-Louis de GARDANNE, *Avis aux femmes qui entrent dans l'âge critique*, Paris, Gabon, 1816. *Bibliographie de la France*, 15 juin 1816, n° 1636. Frontispice : cf. Annexe 6, figure 23.

²⁶³⁴ « On recense ainsi, au XIX^e siècle, plus de 200 thèses sur l'irruption des règles, leurs aléas, leur cessation ». Annick TILLIER, « Un âge critique. La ménopause sous le regard des médecins des XVIII^e et XIX^e siècles », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 21|2005, p. 269.

eu] d'autre vues que celles de leur donner des avis salutaires²⁶³⁵ ». Le livre est bien reçu par les critiques des journaux classiques ; *Le Constitutionnel* le trouve « pratique pour les femmes. Il les rassure », et il en recommande « la lecture aux gens du monde », comme « aux personnes qui se livrent à l'étude de l'art de guérir²⁶³⁶ ». Les journaux spécialisés sont moins enthousiastes. Le *Bulletin de la société médicale d'émulation* pense que le plan « ne convient qu'à un ouvrage destiné aux hommes de l'art : les femmes ne le trouveront pas à leur portée²⁶³⁷ ». Il juge avec sévérité le contenu même de l'ouvrage : l'auteur puise « dans des sources pures [...] les faits les plus propres à servir de base à son édifice ; et s'il ne remplit pas complètement notre attente, [...] du moins s'est-il généralement attaché à des vérités reconnues : ce bon esprit fait le caractère de la plupart des productions modernes et nous y dédommage un peu du défaut de génie²⁶³⁸ ».

Un sondage dans les ouvrages de médecine parus en cette année 1816 ne révèle aucun autre livre avec un frontispice ; aucun non plus dans les publications de l'éditeur Joseph Gabon, spécialisé dans ces disciplines sanitaires, entre 1800 et 1826²⁶³⁹. Plus qu'une curiosité, c'est donc une rareté que cette gravure. Ce n'était probablement pas une habitude courante que d'illustrer de la sorte un document assez abrupt destiné à enrichir les connaissances, et dans lequel *a priori*, les jolies images — en dehors de planches techniques éventuelles — n'ont pas leur place. Comment et pourquoi Lafitte se retrouve-t-il à faire ce dessin ? Probablement le saurons-nous jamais. Il n'a travaillé que cette unique fois pour Gabon. Il est impossible de dire s'il avait des contacts avec l'auteur. Charles-Paul-Louis de Gardanne, fils et neveu de praticiens célèbres, était médecin de bienfaisance du 3^{ème} arrondissement de Paris. Un dictionnaire biographique nous dit qu'il « fonda sa réputation, comme écrivain, par des mémoires et des articles distingués dans différens journaux de médecine²⁶⁴⁰ ». Il ne publie ensuite qu'un seul autre livre en 1818, *Réflexions philosophiques sur le médecin et la médecine*, très sévèrement critiqué par le *Nouveau journal de médecine*, qui juge incroyable « qu'un pareil ouvrage ait pu trouver quelqu'un qui méprisât assez le public, pour en faire

²⁶³⁵ Charles-Paul-Louis de GARDANNE, *op. cit.*, introduction, p. VI-VII.

²⁶³⁶ *Le Constitutionnel*, 18 septembre 1816. Voir *Journal de Paris* 29 septembre et *Journal général de France* 16 septembre.

²⁶³⁷ *Bulletin de la société médicale d'émulation*, n° 12, décembre 1816, p. 374.

²⁶³⁸ *Ibid.*, p. 375-376. Les critiques seront encore beaucoup plus dures pour la seconde édition parue en 1821.

²⁶³⁹ Nous avons consulté les ouvrages accessibles sur Gallica. Bien entendu, des illustrations peuvent toujours avoir disparu.

²⁶⁴⁰ *Galerie historique des contemporains ou Nouvelle Biographie*, Bruxelles, Aug. Wahlen et Cie, 2^{ème} éd., tome 5, p. 78. Nous n'avons retrouvé des articles de lui que dans les *Ephémérides des sciences naturelles et médicales*, revue vraiment très ... éphémère, fondée en juillet 1816. Il semblerait qu'il n'y ait eu que deux tomes.

l'éloge dans un journal politique !²⁶⁴¹ ». Se pourrait-il que le frontispice réponde à un objectif commercial et publicitaire, en fonction du public qu'auteur et éditeur voulaient séduire ? L'ouvrage ne répond pas exactement aux critères des livres de vulgarisation pure, mais dans sa velléité de s'adresser aux « gens du monde » et principalement aux femmes, il s'en approche, au moins dans l'esprit. Avec un frontispice et un titre « modeste » et « qui pique la curiosité des femmes²⁶⁴² », il s'apparente à un ouvrage de littérature. En outre, dédié à un praticien « faisant les fonctions de premier Médecin du Roi », et orné d'une image du premier dessinateur du Cabinet du Roi — même si le titre n'apparaît nulle part —, l'ouvrage s'inscrit dans une légitimité de bon aloi, qui explique peut-être les « quatre ou cinq articles d'éloges dans les feuilles politiques²⁶⁴³ ».

« Il est beau de vous occuper de nous précisément à l'époque où le monde nous rejette comme des meubles inutiles », aurait écrit une « femme de beaucoup d'esprit » à Gardanne²⁶⁴⁴. Quelle image choisir pour introduire un exposé dont le sujet principal porte sur « cette période orageuse de l'existence [des femmes] » ? Comment illustrer un texte qui « la console de la perte de sa beauté, de sa fraîcheur », et essaie « autant qu'il est possible, [de] réparer du temps l'irréparable outrage²⁶⁴⁵ » ? On aurait pu s'attendre aux *Regrets de la belle Haulmière*, et on découvre *Les Amours* de Ronsard ! Lafitte crée une image allégorique de plus. Sous un chêne au tronc couvert de lierre, se tient une gracieuse jeune fille, centre de toutes les attentions ; d'ailleurs le blanc de ses voiles la met particulièrement dans la lumière. Son corps ondule sous un drapé élégant, qui met discrètement ses formes en valeur. Son visage incliné, l'imperceptible sourire, le regard quelque peu extatique, évoque celui de la Vénus de Botticelli. Appelons-la donc Vénus, car elle est la beauté et la jeunesse incarnées, qui tourne vers le ciel des yeux pleins de confiance. Un jeune guerrier la serre de près, casqué et armé de la lance et du bouclier ; appelons-le Mars. Serait-ce un galant ? On aperçoit à droite un Amour, qui s'apprête à décocher une flèche en direction de la jeune fille. Le jeune garçon qui accompagne le facétieux archer joue du tambourin, et donne un sens supplémentaire à la scène. Cet instrument, associé à la danse et aux fêtes bachiques, est l'attribut de la volupté, par opposition à la vertu²⁶⁴⁶. Mais le visage du jeune homme

²⁶⁴¹ *Nouveau journal de médecine, chirurgie, pharmacie, etc.*, tome 1, avril 1818, p. 348. On parle probablement de l'article paru dans le *Moniteur universel*, p. 764 :

²⁶⁴² *Journal général de médecine, de chirurgie et de pharmacie, françaises et étrangères ou Recueil périodique des travaux de la société de médecine de Paris*, tome 17 de la deuxième série, janvier 1822, p. 260.

²⁶⁴³ *Id.*

²⁶⁴⁴ *Journal universel des sciences médicales*, tome 25, 1822, p. 171.

²⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

²⁶⁴⁶ Guy de TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997, p. 427.

n'exprime pas vraiment de sentiment amoureux, il est au contraire assez grave. Il lui fait comme un rempart avec son bouclier et au vu de ce geste protecteur, on se demande quel danger court la belle. Un troisième personnage, assis à droite est vraisemblablement une suivante à la mine fermée. Elle tend un miroir entouré d'un serpent à sa jeune maîtresse, signifiant par là qu'elle l'incite à la prudence²⁶⁴⁷. Une menace pèserait donc sur elle, pour qu'on l'entoure ainsi ? Le ciel est chargé de nuées épaisses, mais dans une trouée apparaît une balance, objet largement utilisé pour symboliser l'équité, l'égalité et la justice. Pourtant, nous croyons qu'ici elle représente le Temps, dont elle est un des attributs selon Ripa, « parce qu'il équilibre toutes choses²⁶⁴⁸ ». Pour le même auteur, « le Temps, avec la pauvreté, sont les deux choses les plus capables d'éteindre l'amour²⁶⁴⁹ ». En résumé, l'allégorie met en scène une coquette séductrice, conscience de ses charmes et de l'usage qu'elle peut en faire. Des facteurs perturbateurs inconnus, mais potentiellement sources de contrariétés, devraient l'encourager à être prudente.

On pourrait mettre en regard de ces éléments certains passages de l'*Avis aux femmes*, qui permettraient de proposer une interprétation de l'image. Gardanne présente les passions comme les principales causes des dérèglements observés à « l'âge critique », conduisant même parfois à « la consommation et la mort » ; l'amour, « cette passion souveraine et pour ainsi dire unique du sexe, semble reprendre une nouvelle force à l'époque de la ménopause [...] C'est alors que la femme devra chercher à modérer cette passion qui peut décider un dérangement dans le système nerveux. [...] l'on a souvent remarqué que les femmes qui vivent dans le libertinage franchissent difficilement la ménopause²⁶⁵⁰ ». Le conseil est clair : « Que la femme se tienne donc dans une douce tranquillité, qu'elle fuie tout objet capable d'émouvoir sa sensibilité, d'allumer son imagination et elle évitera une foule de causes qui apportent avec elles des maladies déjà trop nombreuses à cette époque²⁶⁵¹ ». Même les beaux-arts présentent un danger, par les trop grandes impressions qu'ils laissent parfois sur les sens. Les pinceaux, palette et papiers abandonnés dans le coin inférieur droit, indiquent que la belle,

²⁶⁴⁷ Honoré LACOMBE DE PREZEL, *Dictionnaire iconologique ou Introduction à la connaissance des peintures, sculptures, estampes, etc.*, Paris, Hardouin, 1779, tome 2, p. 171. « Le miroir pour désigner que l'homme prudent ne peut régler sa conduite que par la connaissance de ses défauts ; le serpent parce qu'il a toujours été regardé comme le plus prudent des animaux ». C'était le symbole du Sénat conservateur sous l'Empire.

²⁶⁴⁸ Guy de Tervarent, *op. cit.*, p. 59.

²⁶⁴⁹ Cesare Ripa, *Iconologie ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques ...*, moralisées par Jean BAUDOUIN, Paris, chez Jacques Villery, 1637, première partie, Amour dompté, p. 13.

²⁶⁵⁰ Charles-Paul-Louis de Gardanne, *op. cit.*, p. 234. Il dit aussi que « la plupart des femmes qui se livrent sans modération au plaisir finissent par être attaquées d'un cancer ou d'un ulcère à l'utérus ». Cf. p. 32.

²⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 236.

pour l'instant, ne s'y intéresse pas beaucoup. Dès lors, le sens de l'image résume bien le contenu de l'ouvrage : malgré la jeunesse et la beauté, que la femme se garde bien de se laisser étourdir par les sirènes de la séduction qui la conduiront tout droit en enfer²⁶⁵². Il faut se comporter avec mesure dans ce qui concerne les passions, et surtout dans l'amour, si l'on veut franchir le cap de l'âge critique dans les meilleures conditions. Un indice de la bonne conduite à suivre est fourni par la présence du chêne et du lierre entrelacés, qui représente « l'harmonie conjugale [...] source [d'un] plaisir ineffable²⁶⁵³ ». Prescriptions médicales, convenances sociales et considérations moralisatrices se rejoignent et la ruche, posée sur le muret à gauche, nous renvoie à une image de la société humaine fondée sur un ordre immuable et naturel. La femme ne se définit que par sa fonction reproductrice, qui ne saurait exister hors mariage. Lorsque cette capacité disparaît, elle trouve refuge dans la sécurité d'une affection durable et réconfortante, et doit se livrer en paix « aux vertus domestiques ». Le galant/mari veille attentivement à sa protection tout au long de sa vie. « Nous cessons de croire que tout nous est dû, et nous apprenons à mieux apprécier ce qu'on fait pour nous », dit encore la mystérieuse correspondante de Gardanne²⁶⁵⁴.

Le dessin original de Lafitte est conservé à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. On lui a forgé un titre en rapport avec le sujet apparent, *Allégorie de la justice* ; difficile de faire mieux, sans connaître précisément la destination originelle de l'image ! Le dessin est superbement fini, comme l'avait été quelques années plus tôt celui pour *Paul et Virginie*. Lafitte apportait donc le même soin à son travail, quelle que soit la destination de l'image. La gravure correspondante, tout aussi soigneusement réalisée, reproduit exactement l'intention du dessinateur. Deux artistes se sont penchés sur elle : Louis Marie Normand fils, acolyte habituel de Lafitte, a passé l'eau forte et Claude Marie François Dien²⁶⁵⁵ l'a terminée au burin. Quelques minimes différences séparent le dessin de l'estampe : le rendu des visages, plus expressif et délicat chez Lafitte, facilité sans doute par la souplesse du crayon et de la plume, et la coiffure moins sophistiquée de la belle, deux mèches "folles" n'ayant pas été

²⁶⁵² Ce que promet Pierre Roussel dans son ouvrage *Système physique et moral de la femme*, dont la première édition date de 1775, mais qui fut réédité à de nombreuses reprises jusqu'en 1869. Cité par Annick TILLIER, *op. cit.*, p. 270.

²⁶⁵³ Jacques-Henri-Bernardin de SAINT PIERRE, *Harmonies de la nature*, Paris, Méquignon-Marvis, 1815, volume trois, livre VIII, Harmonies conjugales, p. 217. Cité par Alain CORBIN, *La douceur de l'ombre : L'arbre source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2013 : « Bernardin de Saint Pierre situe l'entrelacement amoureux dans le chapitre des végétaux qui fraternisent [...] Surtout il perçoit dans les harmonies entre les arbres l'image de celles qui s'instaurent entre les époux ».

²⁶⁵⁴ *Journal universel des sciences médicales*, tome 25, 1822, p. 178-179.

²⁶⁵⁵ Claude Marie François Dien (1787-1865) appartient à une famille d'artistes bien connue, imprimeur en taille-douce, graveur en lettres, graveur de cartes géographiques, etc. Il fut grand prix de gravure en 1809.

reproduites. L'objet est beau dans sa forme artistique, intéressant dans sa déclinaison symbolique, mais que dire du fond ? Sans entrer dans les querelles du genre, qui seraient pour le moins anachroniques en 1816, disons qu'il y a de la causticité, de l'humour noir, voire même une forme de cruauté, à figurer la beauté et la jeunesse en introduction d'une longue litanie de « décrépitudes », d'« infirmités et de douleurs ».

Espérons au moins que ce frontispice aura contribué à répandre la parole bienfaisante de la Faculté ! Car les lectrices qui auront été convaincues — ou effrayées²⁶⁵⁶ ? — par les arguments de Gardanne, pourront « encore intéresser pendant un temps plus ou moins long, par un reste de charmes qui rappelle le souvenir de ceux qu'elles possédaient autrefois²⁶⁵⁷ ». Le succès ne fut peut-être pas au rendez-vous ; il y eut bien une seconde édition en 1821, mais les critiques se montrèrent très acerbes et la carrière de l'ouvrage s'arrêta là.

1.13 - *L'Illusion*²⁶⁵⁸ (1816)

Ce recueil est composé de différents poèmes, dont la plupart ont déjà été publiés. S'y ajoutent deux pièces d'inspiration monarchiste, *Le Voyage du Roi à Varennes* et *Le Règne de la Terreur*, témoins de son attachement politique ou œuvres de circonstances peut-être, pour permettre à l'auteur de tirer quelques subsides de sa plume. Charles Simon Theveneau, mathématicien doué, versé également dans les langues anciennes et poète, semble avoir connu l'indigence la plupart du temps, « toujours inquiet sur ses moyens d'existence du lendemain²⁶⁵⁹ » ; vivant de ce que l'on nomme aujourd'hui "des petits boulots" que lui permettent ses nombreux talents, il aurait même bénéficié à la fin de sa vie d'une pension de 600 francs octroyée par le gouvernement²⁶⁶⁰.

Dès l'ouverture du livre, une curieuse vignette de titre rappelle l'ouvrage précédent ; c'est la raison pour laquelle nous en dirons quelques mots, bien qu'elle soit anonyme et un peu grossièrement dessinée. Elle illustre un passage du poème éponyme du recueil. Cette

²⁶⁵⁶ Gardanne pense « que c'est [lui] rendre un service bien signalé que de l'effrayer par le tableau des douleurs auxquelles l'expose sa trop grande insouciance ». Introduction, p. IV.

²⁶⁵⁷ Charles-Paul-Louis de GARDANNE, *op. cit.*, p. 63.

²⁶⁵⁸ Charles-Simon THEVENEAU, *L'Illusion, poème ; précédé du Règne de la Terreur, du Voyage du Roi à Varennes, d'Hercule au Mont Oeta ; suivi de la Construction des hôpitaux, de la Mort de Brunswick, de Charlemagne et d'autres poésies*, Paris, Guillaume, 1816. *Bibliographie de la France*, 23 novembre 1816, n° 3326.

²⁶⁵⁹ *Courrier des spectacles*, n° 1255, 23 thermidor an VIII / 11 août 1800.

²⁶⁶⁰ Les dictionnaires biographiques du XIX^e siècle fourmillent d'anecdotes à son sujet, et le portrait qu'ils font du personnage n'est pas sans rappeler le peintre Lantara. Comme toujours, il est bien difficile de démêler le vrai du faux, mais il en ressort tout même l'image d'un homme qui n'a pas su ou pu faire sa place dans le monde, et dont les talents ont été très largement exploités, notamment par des « hommes travaillés de la manie des vers ». Il aurait souvent prêté sa plume et en aurait été bien mal récompensé. Voir entre autres *Biographie nouvelle des contemporains ou Dictionnaire historique et raisonné ...*, Paris, Ledentu, 1827, tome 19.

« *Épître à un ami malheureux* », pour l'encourager à changer ses « maux réels contre un bien chimérique²⁶⁶¹ », décrit le pouvoir de l'Illusion, grâce à un miroir magique qui résout tous les problèmes : « Le spectateur s'y cherche, et, ravi d'apparaître, /Se voit, non tel qu'il est, mais tel qu'il désire être²⁶⁶² ». Parmi les exemples cités par l'auteur, qui montrent les bienfaits que chacun peut retirer de ce tour de passe-passe, l'illustrateur choisit celui de la coquette²⁶⁶³ : « Elle veut rappeler les volages Amours, /Que dix lustres complets ont chassés pour toujours. /Le miroir seul pouvait opérer ce prodige:/Il opère ; elle a vu, jouet d'un doux prestige, /Ses traits surannés de trente ans rajeunir, / Des flots d'adorateurs à ses pieds revenir²⁶⁶⁴ ». La vignette montre cette vieille femme, assez décrépite dans des atours inappropriés à son âge et son reflet dans le miroir, qui lui renvoie l'image d'une jeune fille éclatante de fraîcheur et de beauté²⁶⁶⁵.

Lafitte donne deux dessins, dont le frontispice qui illustre le premier poème du recueil, *Le Règne de la terreur*, écrit après le retour de Louis XVIII²⁶⁶⁶. Le texte plein de fureur et de sang aurait pu être illustré par *Les Formes acerbes* ! Mais si l'auteur jette en arrière un regard sur ce « temps déchirant [...] d'alarme et de discorde », il veut surtout exalter la situation présente, le retour du « Prince vertueux », qui a fermé « sous nos pas le fatal précipice ». Peut-être sent-il l'exercice obligé, comme une sorte de "serment de haine inversé". Quoi qu'il en soit, l'ouvrage et son frontispice sont une dédicace aux Bourbon, comme l'exprime bien la lettre tirée du poème : « ... Et Bourbon, rentré dans sa patrie, /Y ramène à la fois la Paix et l'Industrie ». Notons au passage que le poète s'adresse non pas à Louis XVIII, mais à un membre de cette famille des Bourbon, marquée par les épreuves — en commençant par l'assassinat du père fondateur Henri IV —, et soudée par l'exil. La propagande officielle veille à ce que les princes royaux et la duchesse d'Angoulême occupent aussi, et de façon

²⁶⁶¹ Charles-Simon THEVENEAU, *op. cit.*, p. 46. D'après une notice nécrologique, Theveneau (1759-1821) « était excessivement adonné au vin et aux liqueurs fortes ; cette passion brutale dégradant son caractère et son talent, ne lui permit pas de jouir de l'indépendance et de la considération nécessaire à celui qui cultive les lettres ». A. MAHUL, *Annuaire nécrologique ou Complément annuel et continuation de toutes les biographies ou dictionnaires historiques*, Paris, Ponthieu, 1822, IIe année (1821), p. 301. On peut se demander si l'illusion bienveillante qui masque la réalité n'est pas l'expression de sa propre expérience personnelle des « paradis artificiels ». Une lettre d'un ancien disciple au *Courrier des spectacles* va dans ce sens : « Il se trouve si loin de sa place dans le monde qu'il habite, qu'il cherche à s'en créer un nouveau, et pour cela, il a recours à l'ivresse ». N° 1255, 23 thermidor an VIII / 11 août 1800.

²⁶⁶² Charles-Simon THEVENEAU, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁶³ La vignette de facture assez grossière n'est pas signée, mais nous pensons qu'elle pourrait être un rappel "facétieux" de Lafitte, qui se souvient de l'ouvrage qu'il a illustré quelques mois plus tôt.

²⁶⁶⁴ Charles-Simon THEVENEAU, *op. cit.*, p. 50.

²⁶⁶⁵ Gardanne disait que « le ridicule est à son comble lorsqu'on voit des femmes de cinquante ans se revêtir comme des jeunes personnes ». *Avis aux femmes*, p. 142.

²⁶⁶⁶ Les passages cités dans le paragraphe proviennent du poème, qui se trouve pages 7 à 15.

permanente, le devant de la scène. Le cri de « Vive Louis XVIII » appelait aussitôt celui de « Vivent les Bourbons »²⁶⁶⁷.

Lafitte donne un caractère officiel à l'image du roi, en le représentant dans un costume assez proche du manteau du sacre, doublé d'hermine. Le souverain porte le grand collier de l'ordre du Saint Esprit, et celui de Saint Louis, et à sa jambe gauche la Jarretière, qui lui a été conférée par le Prince Régent avant son départ d'Angleterre²⁶⁶⁸. Dans la main, il tient un bâton qui s'apparente à un sceptre. Lafitte use d'une habitude traditionnelle et conventionnelle sous l'Ancien Régime, mais en même temps, il transgresse la coutume en s'affranchissant de « l'étiquette inexorable [qui] ne permettait aucunement au monarque de revêtir les insignes royaux tant que l'huile sainte n'avait pas coulé sur sa tête²⁶⁶⁹ ». Il prend en outre une liberté avec l'histoire ; lorsqu'il dessine ce portrait, vers la fin de l'année 1816, Louis XVIII n'a toujours pas été sacré, *a fortiori* ne l'était-il pas à son retour en France. Sa fonction de dessinateur du cabinet du Roi lui permet d'anticiper, car il doit certainement être associé au projet de sacre futur²⁶⁷⁰. Pour l'instant, nous sommes à Calais, il est quatre heures de l'après-midi, le roi vient juste de poser le pied sur la terre de France ; le bateau qui l'a amené, le yacht *le Royal Souverain*, est encore à quai, et arbore fièrement le drapeau britannique²⁶⁷¹. On ne peut ignorer le rôle joué par les Anglais dans l'affaire ! Que lui offrent les deux personnages officiels, dont l'un s'est agenouillé ? Peut-être les clés de la ville, mais cela ne correspond pas à la description de l'arrivée à Calais. Il y a bien eu remise de clés, mais ce sont celles de Paris,

²⁶⁶⁷ La mise en valeur des membres de la famille royale avait plusieurs aspects. Elle préparait l'accession au trône du futur Charles X et de sa famille, et offrait une place privilégiée à la duchesse d'Angoulême, fille de Louis XVI, et investie d'une double légitimité. Mais surtout, elle entérinait le passage de la « Maison de France » à la « Famille des Bourbons », en intégrant le modèle de l'éthique familiale bourgeoise : « La stylisation du roi en pater familias d'une nation toute entière avait désormais besoin, pour être crédible, d'un développement dans la sphère privée ». Cf. Martin WREDE, « Le portrait du roi restauré ou la fabrication de Louis XVIII », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006|2, n° 53-2, p. 133.

²⁶⁶⁸ Le 21 avril 1814, eurent lieu à Londres des cérémonies officielles, au cours desquelles Louis XVIII et le Prince Régent s'échangèrent leurs ordres prestigieux respectifs. Le 24, le monarque français embarquait à Douvres. Le récit de tous les événements a été publié en 1814 dans une brochure anonyme, *Description des cérémonies, fêtes, entrées solennelles et honneurs rendus à Louis XVIII en Angleterre et en France*, chez F. Schoell, libraire.

²⁶⁶⁹ *Mémoires d'une femme de qualité : sur Louis XVIII, sa cour et son règne*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1829, tome 1, p. 404. L'auteur rapporte le fort mécontentement du marquis de Dreux-Brézé, maître des cérémonies, parce que le roi s'était fait peindre par François Gérard en costume de sacre. Commandé vers 1814, ce portrait avait été conservé par le peintre jusqu'à sa mort et racheté à sa vente posthume. Il est aujourd'hui au Musée de Versailles. Le portrait officiel du roi fut réalisé par Gros en 1817

²⁶⁷⁰ Il y eut plusieurs projets de sacre. Le premier, dès le retour en France en 1814, est stoppé par les Cent-Jours. En septembre 1815, Nourry de la Folleville, maréchal des logis du Roi, publie même des *Vers pour le sacre de Louis XVIII, surnommé le Désiré qui devait avoir lieu dans la belle saison*. On reparle de l'événement en 1819-1820. Les préparatifs sont interrompus cette fois par l'assassinat du duc de Berry. Enfin, la question revient à l'ordre du jour en 1823, mais ne semble pas avoir été suivi d'un commencement d'exécution. Finalement, Louis XVIII ne sera pas sacré. Cf. Françoise WAQUET, *Les fêtes royales sous la restauration ou l'Ancien Régime retrouvé*, Genève, Droz ; Paris, Arts et Métiers graphiques, 1981, p. 101-109.

²⁶⁷¹ Dans la *Description des cérémonies*, le navire royal bat pavillon d'amiral de France.

portées par le doyen des maires et remises au Roi par le préfet Chabrol le 3 mai 1814²⁶⁷².

Lafitte propose un raccourci des deux événements sur une même image. Il n'y a pas non plus de trace de cadeaux ou d'offrandes ; au contraire, on lui prend quelque chose, l'empreinte de son pied pour l'inclure dans un monument commémoratif. A l'arrière-plan sur la gauche, on reconnaît un soldat à son volumineux bonnet de poils et sa baïonnette, seule présence militaire de l'estampe. La paix est proclamée, les débris de canon, casques et autres armes sont accumulés aux pieds du roi. Ici s'arrêtent les éléments humains de la mise en scène. Viennent ensuite les allégories qui vont donner tout leur sens à l'image. Dans le ciel, une jolie divinité pose un regard bienveillant sur le roi et présente les bienfaits que son retour va entraîner ; le rameau évoque la paix, confirmée par les armes abandonnées ; la corne d'abondance symbolise toutes les richesses qui vont fondre sur le royaume. Mercure est présent lui aussi, reconnaissable à son chapeau ailé et au caducée. Comme protecteur des voyageurs, il a accompagné le roi, et il ne semble pas encore avoir débarqué. Mais comme dieu du commerce, il va bien vite favoriser le retour des échanges et l'accroissement des richesses. Voici donc un frontispice à la gloire de la monarchie restaurée, gravé par un autre ami et élève de Lafitte, Louis-François Couché. Celui-ci dessine et grave trois autres illustrations pour le recueil de Theveneau.

Lafitte illustre un autre poème narratif, *La Mort de Brunswick*, qui s'inspire directement d'un fait divers tragique survenu en avril 1785, un « dévouement héroïque²⁶⁷³ » comme on les aime en cette fin de XVIII^e siècle. Léopold de Brunswick, neveu du roi de Prusse, commande une garnison basée à Francfort-sur-l'Oder, dont il est le gouverneur. Mais depuis son enfance, « Léopold n'avait pas connu de plus grand plaisir que celui de faire le bien²⁶⁷⁴ » ; il créa une école, une maison de refuge pour les veuves et les orphelins, et « il était toujours le plus empressé et le plus actif pour porter des secours²⁶⁷⁵ » lors des catastrophes qui frappaient la ville. C'est ce qu'il advient le 27 avril 1785 au matin. L'Oder déborde de son lit, rompt ses digues et emporte tout sur son passage. Elle charrie d'énormes glaçons, qui viennent se fracasser contre les piles du pont, et finissent par détruire plusieurs arches. Les habitants des quartiers submergés se réfugient sur les toits ; des maisons du faubourg de la Digue s'écroulent. Dès les premières heures, le duc avait voulu se lancer sur les flots pour sauver ceux qui pouvaient l'être ; ses conseillers avaient réussi à l'en dissuader. Vers midi, il

²⁶⁷² *Détails sur le voyage de Sa Majesté Louis XVIII, depuis son départ de Stanmore jusqu'à son arrivée à Paris*, extraits du *Moniteur de France*, et publiés par la municipalité de Lyon, mai 1814, p. 51.

²⁶⁷³ *Journal de Paris*, 26 août 1785.

²⁶⁷⁴ *Chroniques des hommes utiles*, pour et par la Société Montyon et Franklin, n° I, 1836, non paginé.

²⁶⁷⁵ *Id.*

n'y tient plus et saute dans une barque pour aller secourir les habitants du faubourg de la Digue. Trois pêcheurs l'accompagnent. Les choses tournent mal, ils heurtent probablement un tronc arraché ou un pieu et chavirent. Le duc disparaît dans un tourbillon ; on ne retrouvera son corps que six jours plus tard. « Cette action remplit l'Europe d'attendrissement et d'admiration²⁶⁷⁶ ». Le 25 août 1785, l'Académie française annonce un prix extraordinaire, proposé par un personnage du plus haut rang, qui ne veut pas être nommé — il s'agit du comte d'Artois — ; une médaille d'or de 3 000 livres sera décernée à « l'ouvrage de poésie qui aura le plus dignement célébré le dévouement héroïque²⁶⁷⁷ » de Léopold. Le sujet attirera de nombreux poètes, dont Theveneau lui-même si l'on en croit Auguste de Labouisse²⁶⁷⁸, mais nous n'avons pas retrouvé son nom dans les journaux ou dans les revues littéraires, qui pourtant en citent beaucoup.

Cette fois-ci, pas d'allégorie, pas de symbole, juste la transcription de la scène telle que la raconte Theveneau. Celui-ci reprend les indications données par l'Académie : Léopold a péri « en allant au secours de deux paysans entraînés par les eaux²⁶⁷⁹ ». Cet élément intensifie l'effet dramaturgique, qui aurait été plus réduit si l'on avait suivi le récit rapporté dans le *Mercur de France*. Le pont écroulé à une extrémité occupe une large place sur le dessin. Il est la cause réelle pour laquelle Léopold doit traverser la rivière en crue. Les « deux paysans » ont été entraînés dans la destruction de ses arches. L'autre élément important, ce sont les eaux tourbillonnantes et écumantes qui engloutissent tout : on distingue à peine à gauche les deux visages des victimes, que le trépas semble déjà avoir frappées. Mais le héros principal est Léopold de Brunswick. Le frêle esquif qu'il a emprunté n'est pas à la mesure de la force des éléments, mais il accentue d'autant plus le caractère héroïque de la tentative. Il est déjà presque englouti par la rivière. Seul restent hors de l'eau la poupe et le gouvernail, auquel se raccroche le duc, pour essayer d'atteindre les malheureux. L'objet ne peut guère servir qu'à cela, tant est illusoire la possibilité de diriger un bateau dans de telles conditions.

²⁶⁷⁶ « Notice sur la vie de Riouffe », *Mémoires sur les prisons*, Paris, Baudoin frères, 1823, tome 1, p. V. On a pu lire un récit très détaillé des événements dans le *Mercur de France* du 21 mai 1785, p. 100-101, du 18 juin 1785, p. 108-110 et du 25 juin 1785, p. 154-159. D'après le journal, « le duc est le seul homme qui ait perdu la vie par cette grande inondation ». On a peine à le croire à la relation qui nous est faite des événements particulièrement violents.

²⁶⁷⁷ *Gazette de France*, 30 août 1785.

²⁶⁷⁸ Auguste de LABOUISSÉ-ROCHFORT, *Souvenirs et mélanges littéraires, politiques et biographiques*, Paris, Bossange père, Bossange frères, Ponthieux, 1826, tome 1, p. 419. L'auteur a bien connu Theveneau, qui a travaillé pour lui dans *L'Ami des arts, journal de littérature* (1797). Il « négligea de conserver une copie de ce manuscrit. Ce qui existe aujourd'hui n'en est qu'une partie, dont on doit la conservation à un de nos charmants fabulistes, ce bon M. Le Bailly, qui regretta fort, en 1797, de ne se souvenir que de ces fragments qu'il me remit ».

²⁶⁷⁹ *Journal de Paris*, 26 août 1785.

Lafitte représente le moment très fugitif où « Léopold à l'Oder croit arracher sa proie²⁶⁸⁰ » ; mais « le bras puissant » du fleuve a commencé à disloquer la nacelle et le sort des deux infortunés est déjà scellé. Le regard désespéré de Léopold, tendant son bras sans jamais pouvoir les atteindre, en dit long sur sa bonté et sa vaillance : il ne craint pas sa propre mort, mais emporte le regret de n'avoir pu sauver leurs jours. « Le héros va périr, et veut sauver encore/Les deux infortunés que le fleuve dévore. / [...] La mort creuse les flots, les recouvre... Il n'est plus !²⁶⁸¹ ». Couché fils, qui s'est chargé de la gravure, n'a pas très bien représenté le fleuve. Sans être aussi subtile que l'éther, l'élément aquatique doit quand même se caractériser par de la transparence, de la fluidité, de la légèreté. La montagne d'eau qui barre la plus grande partie de l'image semble plus minérale que liquide. Ce n'est pas, du moins à notre goût, une gravure de grande qualité.

Une troisième gravure illustre le poème dithyrambique *Hercule au mont Oeta*. On a choisi la reproduction d'une œuvre classique de Guido Reni, dit le Guide (1575-1642). C'était une solution facile, car Lafitte avait dessiné cette œuvre au trait pour Landon. Il avait suffi de reprendre ce dessin, et de le graver au burin avec un peu plus d'effet. Mais cela n'a pas été fait avec une grande attention semble-t-il, car la gravure est inversée par rapport à l'œuvre originale du Guide. Trois autres illustrations ont été dessinées et gravées par Couché. Elles sont simples, d'assez bonne facture, mais n'ont rien d'exceptionnelles dans la conception. Dans l'ensemble, on a apporté moins de soin à la réalisation de cet ouvrage ; Lafitte s'est aussi moins impliqué, et sans doute doit-on y voir un effet de sa nouvelle fonction de dessinateur officiel. Ce qui nous fait dire que vraisemblablement, il s'agissait de "porter secours" à un auteur dans le besoin et non de produire un livre illustré de très haute qualité. Espérons qu'il a pu servir à Theveneau pour obtenir une pension royale ! Il a été malgré tout bien reçu, *Le Constitutionnel* le classe « parmi les livres à donner pour les étrennes ». Mais l'année 1816 n'est pas terminée, il y a encore un dernier frontispice à venir.

1.14 - *Promenade aux cimetières de Paris* ²⁶⁸² (1816)

Cet ouvrage constitue la sixième partie d'un ensemble encyclopédique édité par Panckoucke et consacré à *Paris, son histoire, ses monumens, ses habitans, ses rues, ses environs, ses cimetières*, selon le titre générique annoncé dans les journaux. A cet ensemble

²⁶⁸⁰ Charles-Simon THEVENEAU, *L'Illusion*, op. cit., p. 68.

²⁶⁸¹ *Id.* Ces derniers vers un peu abrupts pourraient laisser entendre qu'en effet, le poème n'est pas entier.

²⁶⁸² M. P. St-A [Pierre François PIETRESON DE SAINT AUBIN], *Promenade aux cimetières de Paris, aux sépultures royales de Saint Denis et aux catacombes*, Paris, Panckoucke, 1816 (*Bibliographie de la France*, 28 septembre 1816, n° 2674). Cet auteur a également rédigé le dictionnaire sur les environs de Paris.

appartiennent l'*Almanach des 25 000 adresses des principaux habitants de Paris* contenant un guide des rues, publié à partir de 1815 et jusqu'en 1834, ainsi que le *Dictionnaire historique, topographique et militaire de tous les environs de Paris*. Nous n'avons pas retrouvé les deux parties qui devaient être consacrées à l'histoire et aux monuments de la capitale.

Ce recueil sur les cimetières n'est qu'un des nombreux ouvrages consacrés à ce thème qui fleurissent dès le début du siècle²⁶⁸³. On aime le funèbre, parfois le macabre, et d'une façon générale tout ce qui touche à la mort. Cela se manifeste sous de multiples aspects ; dans la littérature, nous l'avons vu avec le roman gothique²⁶⁸⁴ ; l'attrait pour les masques mortuaires et les reliques de personnages importants relève également de ce culte porté aux morts²⁶⁸⁵. Mais nous pourrions tout aussi bien parler de l'affluence aux exécutions, toujours aussi grande, où l'on voit des spectateurs tenter de "récupérer" une trace, linge ou papier trempé dans le sang ; ou encore signaler l'intérêt pour les "ouvertures de corps", à des fins d'observation scientifique, dont les compte-rendu paraissent dans les journaux²⁶⁸⁶. Certes, l'omniprésence de la mort violente durant la Révolution et l'Empire a laissé son empreinte, mais cela ne suffit pas à expliquer cette relation intime qui s'est instaurée entre les vivants et les trépassés, et dont le paysage funéraire français porte la trace au XIX^e siècle.

Un changement de perception s'était produit au cours du siècle précédent que Philippe Ariès en son temps avait souligné²⁶⁸⁷ ; de « la mort de soi » on avait basculé dans « la mort de toi », qui provoque un sentiment de rupture propice à l'émotion et aux débordements affectifs. Sur un plan plus concret, un impératif de santé publique s'était développé avec l'hygiénisme ; les cimetières parisiens *intra-muros* débordaient, entraînant de nombreuses pétitions de riverains incommodés. La déclaration royale de 1776 avait interdit l'inhumation dans les églises et amorcé le transfert *extra muros* des nécropoles ; en ce qui concerne Paris, la disparition des cimetières-charniers avait même commencé dans les années 1780. Au tournant du siècle, la question des lieux de sépultures est encore une affaire politique, comme en témoigne le concours lancé par Lucien Bonaparte en 1800 autour de cette question : « Quelles sont les cérémonies à faire pour les funérailles et le règlement à adopter pour le lieu des

²⁶⁸³ On consultera opportunément sur cette question l'ouvrage d'Emmanuel FUREIX, *La France des larmes*, Seyssel, Champ Vallon, 2009 ; et tout particulièrement les chapitres II et III de la première partie, p. 43-93.

²⁶⁸⁴ Sur un plan artistique, il alimente le romantisme noir, avec ses cortèges d'incubes et de succubes, ou ses squelettes qui entraînent d'innocentes jeunes filles dans l'outre-tombe. Cf. par exemple Mario PRAZ, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977.

²⁶⁸⁵ A cet égard, la violation des sépultures royales de Saint Denis semble avoir agi comme un révélateur. Deux décennies plus tard, la mort de Napoléon déclenche la même course aux reliques.

²⁶⁸⁶ Emmanuel FUREIX, *op. cit.*, p. 54.

²⁶⁸⁷ Philippe ARIÈS, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 51-65.

sépultures ». Trois thèmes avaient émergé : la protection des vivants contre les nuisances dues à la proximité des morts, l'établissement d'un rituel très codifié capable de marquer les esprits, et le désir de pacifier la mort en dissimulant les corps, en esthétisant le champ du repos et en reconnaissant le droit des familles à honorer leurs disparus²⁶⁸⁸.

La législation sur les cimetières commence véritablement avec le décret du 23 prairial an XII (12 juin 1804) ; elle est appliquée assez rapidement aux grandes nécropoles parisiennes, qui « donnent corps aux utopies funéraires de la fin du XVIII^e siècle, aux alliances du jardin vivant et de la mort, aux désirs de conservation mémorielle et aux sentiments familiaux ²⁶⁸⁹ ». Le titre III, article 10 prévoit « des concessions de terrains » pour ceux qui désirent fonder un tombeau familial, destiné aux parents et successeurs ; l'article 12 autorise « chaque particulier [...] de faire placer, sur la fosse de son parent ou de son ami, une pierre sépulcrale ou tout autre signe indicatif ». La nouvelle sensibilité, qui réclamait le respect croissant pour le corps du disparu et le besoin de fixer son souvenir, y trouve son compte. Un rituel s'instaure autour des défunts, des funérailles aux pèlerinages ultérieurs aux dates anniversaires et pour la fête des morts du 2 novembre, et ces visites ont « quelque chose d'imposant, de solennel, [leur] spectacle ne peut manquer de laisser dans l'âme des émotions vives et profondes²⁶⁹⁰ ». On se réunit autour de la pierre tombale, stèle, épitaphe ou de toute autre forme architecturale qui patrimonialisent le lieu de sépulture. Les premiers monuments apparaissent sous l'Empire, mais peu à peu architectes et sculpteurs s'emparent des tombeaux de la classe aisée qui souhaitent remémorer et honorer ses morts²⁶⁹¹. Les constructions se multiplient à un rythme effréné, mais toutes sont-elles de qualité ? Piétrisson de Saint-Aubin met en garde sur la solidité et la qualité de certaines, « Les architectes chargés de construire ces dernières demeures sont loin d'y apporter le soin nécessaire pour les rendre aussi solides que le demanderait leur destination. [...] Une foule de tombes offrent ainsi toutes les marques de la destruction, avec toutes les apparences d'une création récente ». Il pense que l'administration devrait « faire en sorte que ceux qui sacrifient des sommes souvent

²⁶⁸⁸ Sur ce concours, voir Pascal HINTERMEYER, *Politiques de la mort tirées du concours de l'Institut. Germinal an VIII – vendémiaire an IX*, Paris, Payot, 1981.

²⁶⁸⁹ Emmanuel FUREIX, *La France des larmes*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 74. Le premier grand cimetière qui ouvre est celui de l'est, le Père-Lachaise, installé sur un terrain parsemé de vignes, de vergers et de jardins potagers. L'architecte Brongniart s'occupe de l'aménagement de « ce jardin-cimetière » : allées rectilignes, pavées et bordées d'arbres, sentiers sinueux délimitant des bosquets réservés à des tombeaux monumentaux. Le préfet de la Seine prévoit d'emblée l'organisation spatiale du lieu en codifiant les différentes catégories de sépultures, depuis les inhumations communes gratuite pour les pauvres jusqu'à la concession à perpétuité.

²⁶⁹⁰ Pierre PIÉTRISSON DE SAINT AUBIN, *op. cit.*, p. 111.

²⁶⁹¹ Voir Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France. 1804-1914*, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1995.

considérables au luxe des tombeaux, n'aient pas, au bout de quelques années le désagrément de voir tomber en ruines ces monumens consacrés à l'orgueil ou à la douleur²⁶⁹² ».

Le Père-Lachaise est le premier cimetière parisien à se transformer en musée de pierre, et à devenir un lieu de promenade. S'y croisent des familles venant se recueillir sur la tombe de leurs proches, mais aussi de simples promeneurs et des visiteurs curieux d'histoire contemporaine. Les nécropoles deviendraient presque des lieux touristiques, que présentent les 20 guides spécialisés publiés entre 1814 et 1840, tel celui de Panckoucke²⁶⁹³. Certains proposent des véritables circuits pour rationaliser et "optimiser" la visite, indiquant précisément les principales stations à découvrir. Aux abords, des boutiques s'installent, outre les inévitables marbriers et artisans liés à l'architecture funéraire, des marchandes de fleurs, car l'habitude se développe sous le Restauration de déposer des couronnes d'immortelles sur les tombes. Et pour ceux qui ne se sont pas procuré un de ces guides portatifs de petits formats, des vendeurs de plans détaillés se tiennent à l'entrée. Vers la fin de la Restauration, il y aura même des guides en chair et en os. Piétrisson de Saint-Aubin signale aussi à son grand regret, la présence d'auberges et de guinguettes : « nous avons observé que la plupart de ceux qui sortent de ces enceintes funéraires, se rendent dans ces maisons, où le vin et la bonne chère dissipent bien vite le peu de mélancolie que la vue des tombeaux a pu leur inspirer²⁶⁹⁴ ». Il constate même au Père-Lachaise, « avec surprise, avec indignation », une « coutume absurde », qui consiste à se rendre après la cérémonie d'enterrement dans ces guinguettes, pour « célébrer à table, dans un repas souvent commandé à l'avance, les vertus et les qualités de la personne décédée²⁶⁹⁵ ».

On le voit, loin d'être un simple énoncé des différents lieux visités, l'ouvrage n'est pas exempt de critiques sur le tour que prend le développement des cimetières. Il n'apprécie pas les tombeaux luxueux du Père-Lachaise : « on voit que ce sont [...] des tombeaux d'apparat, élevés par la vanité, bien plus encore que par la douleur ; car [il] est devenu le cimetière à la mode, dans ce pays où tout est soumis aux lois de cette frivole déesse. C'est là que les riches et les grands de la capitale choisissent presque tous leurs sépultures²⁶⁹⁶ ». Il trouve encore que la disposition des lieux ne prédispose pas au recueillement ; l'œil s'égare sur la ville, qui s'étale à ses pieds et les « riantes campagnes » aux alentours ; « souvent nous avons vu rire et

²⁶⁹² Pierre PIÉTRISSON DE SAINT AUBIN, *op. cit.*, p. 69-70.

²⁶⁹³ Emmanuel FUREIX, *op. cit.*, p. 87, note 1. Il y a 11 guides uniquement consacré au Père-Lachaise.

²⁶⁹⁴ Pierre PIÉTRISSON DE SAINT AUBIN, *op. cit.*, p. 109.

²⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 37. Lafitte en fera autant.

folâtrer [dans ce cimetière]²⁶⁹⁷ ». En revanche, il aime à voir la tristesse et la mélancolie « sur le visage de ceux qui visitent la sombre et mystérieuse vallée du Champ du Repos [*i.e.* Montmartre]²⁶⁹⁸ ». Elles sont indices de recueillement.

Après avoir décrit les sépultures remarquables des quatre principaux cimetières, le guide passe à Saint Denis, où il décrit, non pas ce que l'on peut y voir, mais ce que l'on aurait pu admirer vingt-cinq ans plus tôt. La nécropole royale, haut-lieu immémorial de la liturgie funèbre a été saccagée matériellement, mais aussi symboliquement par les profanations de 1793, une *damnatio memoriae* en règle. La basilique, endommagée mais debout, attend de voir se renouer le fil mystique qui unissait la France et ses rois. Louis XVIII a conscience de la nécessité absolue de cette tâche et s'emploie dès son retour à rendre les lieux à sa destination originelle. Le premier geste est de rechercher et transférer les dépouilles des deux derniers souverains martyrs²⁶⁹⁹. Piétresson de Saint-Aubin pense sans doute contribuer à sa façon à cette restauration mémorielle, en racontant l'état ancien pour ceux qui ne l'ont pas connu avant la Révolution. Bien que déplorant de ne pouvoir « passer sous silence les horreurs de tout genre », il cède à la « vérité de l'histoire » et donne à ses lecteurs le procès-verbal rédigé par Alexandre Lenoir relatant les exhumations²⁷⁰⁰. Pas sûr que cette énième publication du texte soit de nature à apaiser le débat !

La dernière partie est consacrée à un lieu assez représentatif du goût pour la nécrophilie, les catacombes. Connues depuis quelques années seulement du public, elles servent depuis trente ans de dépôt à tous les cimetières de Paris. En 1815, Héricart de Thury, qui avait contribué à les faire connaître, publie la *Description des Catacombes de Paris* ; l'auteur des *Promenades* lui emprunte, de son propre aveu, « à peu près tout ce que contient [sa] propre description²⁷⁰¹ ». Nous ne résistons pas à l'envie de retranscrire ce descriptif très romantique des opérations de fouille et d'exhumations du cimetière des Innocents : « Le grand nombre de flambeaux et de cordons de feux allumés de toutes parts, et répandant une clarté funèbre dont les reflets agités se perdaient à travers les objets environnants ; l'aspect des croix, des tombes et des épitaphes ; le silence de la nuit ; le nuage épais de fumée qui voilait le

²⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 36. C'est ce que fait Balzac : « Je sors rarement, mais, lorsque je "divague", je vais *m'égayer* au Père-Lachaise ». Lettre à sa sœur Laure, septembre 1819, citée par Emmanuel FUREIX, *op. cit.*, p. 88, note 7.

²⁶⁹⁸ *Id.*

²⁶⁹⁹ Le livre, écrit en 1816, ne connaît pas encore les travaux de recherches des corps des rois, regroupés dans deux fosses près de la basilique, ni leur réintégration dans la crypte, ni le transfert des pièces du Musée des Monuments français, sauvegardées par Alexandre Lenoir. Ces événements se dérouleront en janvier 1817.

²⁷⁰⁰ Pierre PIETRESSON DE SAINT AUBIN, *op. cit.*, p. 117. Il revient sur le masque funéraire d'Henri IV et profite de l'occasion pour faire un peu de publicité pour *Henri IV peint par lui-même* : « l'on y verra la gravure de ce masque, dessiné avec la plus grande fidélité par M. Lafitte ». P. 150.

²⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 191.

lieu du travail, et au milieu duquel les ouvriers [...] semblaient se mouvoir comme des ombres ; ces ruines variées [...] ; le bouleversement du sol par les exhumations, tout donnait au lieu de la scène un aspect à la fois imposant et lugubre²⁷⁰² ». Pour continuer sur cette voie macabre et morbide, il n'épargne pas à ses lecteurs la « fouille horrible de débris humains », avec la description des différentes périodes de décomposition des cadavres soigneusement observées par deux chimistes. Les catacombes ont continué à recevoir des corps venant de tous horizons, formant « des tas particuliers [...] accumulés sans ordre²⁷⁰³ ». Il fallait trouver comment les arranger pour les rendre « recommandables à la curiosité des voyageurs ». Le mérite en revient à Thury, qui, « à force de soins guidés par une imagination vive et religieuse », a fait des catacombes un monument « tellement unique dans son genre que de l'aveu des visiteurs étrangers [...] il ne peut être comparé à aucun de ceux que nous a laissés l'antiquité ». Comment parvient-il à ce beau résultat ? Il « disposa les ossements [...] d'une manière pittoresque et romantique. C'est ainsi qu'il a réussi, en les rangeant avec symétrie, à faire des piliers, des obélisques, des tombeaux, des autels, etc., et même jusqu'à des murs composés d'os mastiqués avec du plâtre. Tous ces différents monuments sont parés avec toute l'élégance dont ils étaient susceptibles ; [il] a mis en avant les ossements les plus remarquables, tels que des têtes, des tibias, et les autres grosses parties de la charpente du corps humain, tandis que le reste est jeté par derrière et demeure dans la confusion du sépulcre ». N'y avait-il pas là matière à puiser pour fournir un frontispice "unique" lui-aussi ?

Mais Lafitte reste classique et propose une composition allégorique, en correspondance avec le thème de l'ouvrage : un tombeau d'inspiration romaine, comme on en voit plusieurs décrits dans l'ouvrage. Les différents lieux visités sont d'ailleurs inscrits sur le monument, qui aurait presque pu orner la page de titre. On a construit cette sépulture à l'ombre protectrice des cyprès, arbre funéraire par excellence. Dans l'Antiquité, les gens de qualité en plaçaient des branches dans les mains des défunts, nous dit-on, pour la raison que « c'est un arbre lugubre qui ne renaît point après qu'il a été coupé²⁷⁰⁴ ». Ce tombeau rappelle les sarcophages antiques, avec leurs acrotères de coin, ici décorés de palmettes. Au fronton, l'*ouroboros* — le serpent qui se mord la queue — est une image de l'éternité. Appliquée à la mystique chrétienne, il évoque l'image du Christ, « Je suis l'Alpha et l'Omega » et annonce

²⁷⁰² Louis Etienne François HERICART DE THURY, *Description des catacombes de Paris*, Paris, Bossange et Masson, 1815, p. 171. Lui-même a emprunté « cette belle description » à Thouret, le rédacteur du rapport sur les opérations menées pour évacuer le cimetière des Innocents à la fin des années 1780.

²⁷⁰³ Pierre PIETRESON DE SAINT AUBIN, *op. cit.*, p. 203. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cette page.

²⁷⁰⁴ Bernard de MONTFAUCON, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, F. Delaulnes, 1719, tome cinquième, première partie, p. 9.

que la mort n'est pas une fin. Le lit funéraire sur lequel repose la jeune femme, nous ramène lui-aussi à l'Antiquité. Elle semble dormir paisiblement, mais la mort n'est-elle pas un sommeil éternel, comme le rappelle la citation latine « *aeterno somno* » inscrite à la base du tombeau²⁷⁰⁵ ? La formule est antique : « Nous voyons souvent des vœux au Sommeil dans plusieurs sépulcres et mausolées. [...] C'est le grand sommeil de la mort, qualifié sommeil éternel dans plusieurs inscriptions où nous lisons *aeternalis somno*²⁷⁰⁶ ». On relève encore différents symboles, traditionnellement liés au thème de la mort, comme ce magnifique pied de pavot. Les Anciens connaissaient ses vertus hypnotiques et l'avaient associé non seulement au sommeil, mais aussi à tout état manifestant une perte de conscience, passagère ou définitive. Cette plante orne donc les couronnes des dieux de la nuit, du sommeil, du songe, et bien sûr elle accompagne le grand sommeil de la mort. Un papillon assez maladroitement représenté, orne la stèle ; pour les Grecs, c'est Psyché, ramenée à la vie par Jupiter, et pour les Chrétiens, c'est l'âme du défunt, qui se libère de son enveloppe corporelle pour rejoindre son créateur, et attendre la résurrection. On voit une fleur sur le sol, sans doute une rose, car elle marque la fragilité de la vie humaine : « [elle] naît la dernière des fleurs et meurt la première : ce qui fait dire à un grand esprit, ayant à consoler son amy sur la mort de sa fille, [...] Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin²⁷⁰⁷ ».

Ce frontispice assez sobre, composé d'éléments basiques conventionnels, sans grande originalité, n'est pas sans rappeler le dessin qu'il avait réalisé pour illustrer la mort de Morland dans les *Fastes*. Celui-ci marquait la mort héroïque, et les nombreux trophées représentés sacralisaient l'événement, mais aussi le déshumanisaient d'une certaine façon. Le frontispice de la *Promenade* est au contraire très humain, il s'adresse aux sentiments, à la sensibilité et à l'émotivité ; il montre ce qu'il y a de plus injuste, la mort d'une jeune personne, présente réellement sur le monument. La sobriété et le dépouillement relatif de la scène permet ainsi de se concentrer sur l'élément essentiel et de méditer sur le fond : « Contre le sort, que peuvent les talens ? / Que peut la beauté, la fortune ? / Eugénie, à nos yeux, subit la loi commune, / Et tombe moissonnée, à la fleur de ses ans²⁷⁰⁸ ».

²⁷⁰⁵ L'inscription est fréquente sur les mausolées antiques. Elle rappelle aussi celle que Joseph Fouché ordonne d'inscrire sur la porte du cimetière de Nevers en vendémiaire an II, « la mort est un sommeil éternel », inaugurant une politique résolument anticléricale et antichrétienne. Il est étonnant que Lafitte ait utilisé un élément aussi connoté, niant l'immortalité de l'âme. Probablement n'a-t-il pas connaissance de ce fait.

²⁷⁰⁶ Bernard de MONTFAUCON, *op. cit.*, tome premier, seconde partie, p. 362.

²⁷⁰⁷ Cesare RIPA, *Iconologie ...*, *op. cit.*, p. 252. Les vers bien connus sont de Malherbe.

²⁷⁰⁸ Pierre PIETRESON DE SAINT AUBIN, *op. cit.*, p. 86. Cette inscription orne la pierre tombale d'Eugénie Buisson au cimetière de Vaugirard. Elle était la fille du libraire François Buisson, disparue en 1808 à l'âge de 11 ans.

Panckoucke avait averti qu'en fonction du succès, il se réservait la possibilité de publier tous les ans une nouvelle édition, augmentée des descriptions des tombeaux des personnes célèbres décédées dans l'année. Mais il y eut une seule autre édition en 1825, pour laquelle il proposa deux tomes, l'un pour les cimetières, et l'autre pour les catacombes et la nécropole royale, auquel il ajouta le récit des funérailles du duc de Berry et de Louis XVIII. Il semblerait que le frontispice de Lafitte ait été placé dans le tome 2. Comme toutes les illustrations de l'ouvrage, il a été gravé par Dubois.

1.15 - *Histoire abrégée de la vie et des exploits de Jeanne d'Arc*²⁷⁰⁹ (1821)

Ce personnage emblématique de l'histoire de France a bénéficié, comme Henri IV, d'une certaine notoriété, même à une période où ce qui touchait de trop près à la monarchie était rejeté. Pourtant elle aurait pu disparaître sous les coups de boutoir des Lumières, pour qui elle ne représentait que les superstitions du peuple et l'oppression des puissants. Voltaire, le plus anti-johaniste du siècle, fait de *La Pucelle d'Orléans* « une contre-épopée sarcastique et dérisoire²⁷¹⁰ », pour railler l'église et la monarchie. « Mais la charge puissante du patriarche de Ferney contre l'histoire de Jeanne n'a pas réussi à l'extraire du récit national²⁷¹¹ », et il sort en 1790, sous la plume de Clément de l'Averdy, un ouvrage conséquent de 550 pages, qui fait preuve d'une réelle démarche scientifique en examinant les pièces originales des procès. Le personnage de Jeanne est ambigu pour les acteurs de la Révolution : elle est à la fois l'image honnie de la monarchie et de l'église, et la fille de ce peuple que l'on veut exalter. Elle véhicule aussi des valeurs de patriotisme et d'esprit de sacrifice, comme celles que les recueils d'estampes de faits héroïques reproduisent à l'envie²⁷¹². Sa résistance à l'ennemi et son rôle dans la reconstruction d'une France déchirée intéresse politiquement Bonaparte ; il autorise en 1803 la reprise des fêtes d'Orléans, suspendues depuis dix ans, et l'érection d'une statue publique réalisée par Gois fils²⁷¹³. Dès lors, Jeanne d'Arc, personnage héroïque, fait l'objet de

²⁷⁰⁹ Jean-Baptiste-Prosper JOLLOIS, *Histoire abrégée de la vie et des exploits de Jeanne d'Arc, surnommée la Pucelle d'Orléans*, Paris, de l'imprimerie de Pierre Didot, chez Kilian, 1821. La parution est annoncée dans la *Bibliographie de la France* le 1^{er} juin 1821, n° 2140.

²⁷¹⁰ Franck COLLARD, *La passion Jeanne d'Arc : Mémoires françaises de la Pucelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p.

²⁷¹¹ *Ibid.*

²⁷¹² Mercier pense que si elle avait vécu en 1789, elle aurait pris la Bastille. Cité par Franck COLLARD, *op. cit.*, p.

²⁷¹³ La statue de Jeanne d'Arc à Orléans avait été fondue en 1793, non sans quelques regrets semble-t-il, puisqu'un des canons issus de la coulée porta le doux nom de la Pucelle. La ville passe la commande au sculpteur Gois, sur proposition du préfet du Loiret qui a admiré le modèle de la statue au salon de l'an X. Elle est fondue en 1804 selon un procédé de « fonte en sable », réservé jusque-là aux statues de petite taille, une réussite technologique saluée en son temps.

très nombreux ouvrages littéraires, en poésie mais surtout au théâtre, car elle recèle une dimension dramatique incontestable. Dans sa tragédie *La Mort de Jeanne d'Arc* représentée en 1805, Pierre Caze lance une idée qui fera florès, celle de l'appartenance de la sainte à la famille royale. L'auteur persiste dans *La Vérité sur Jeanne d'Arc, ou Eclaircissements sur son origine*, publié en 1819 : la Pucelle est incontestablement de sang royal, et il apporte, selon lui, des « arguments sans réplique ». La théorie prend alors une toute autre dimension dans le contexte de la Restauration, car elle véhicule l'idée que la France ne peut être sauvée que par ses élites. Il n'est pas certain que cette conception de Jeanne d'Arc ait été celle qui servait le plus la royauté. La Jeanne traditionnelle est infiniment plus intéressante : elle incarne le peuple, non plus régicide, mais inspiré par Dieu et se sacrifiant pour son roi. « Héroïne qui sauva la France du joug de l'étranger²⁷¹⁴ », elle symbolise le dévouement à la monarchie, seul gouvernement bienfaisant pour le pays²⁷¹⁵. Sans être autant célébrée qu'Henri IV, elle devient un sujet de choix pour les artistes²⁷¹⁶. L'ouvrage dont il est question ici la consacre officiellement comme modèle pour le peuple de France.

Son auteur, Jean Baptiste Prosper Jollois souligne malgré toute la singularité de l'ouvrage de Pierre Caze, sans prendre parti, mais invite tout le monde « à lire l'ouvrage lui-même pour s'en bien pénétrer et pour l'apprécier²⁷¹⁷ ». Pour l'heure, il consacre le sien aux faits bien constatés ; mais son propos principal est surtout de « faire connaître en détail les établissements créés à Domrémy en mémoire de l'héroïne », et « apprendre au public que les vœux de la France sont désormais réalisés »²⁷¹⁸. L'ouvrage est publié sous les auspices du roi, et la dédicace explique son rôle dans l'affaire. « J'ai dû faire connaître tout ce qu'a fait VOTRE MAJESTE pour perpétuer le nom et la gloire de l'illustre guerrière²⁷¹⁹ », c'est-à-dire un

²⁷¹⁴ Jean-Baptiste-Prosper JOLLOIS, *op. cit.*, p. XI.

²⁷¹⁵ Le duc de Choiseul, pair de France et président du conseil général du département des Vosges s'en tient à la tradition. Il salue « la mémoire d'une jeune fille pauvre, obscure, qui n'avait que son cœur, son courage et sa vertu, une simple paysanne ». Jean-Baptiste-Prosper JOLLOIS, *op. cit.*, Note (n), p. 187.

²⁷¹⁶ Elle inspire de plus en plus fréquemment les artistes du Salon : trois Jeanne en 1817, dix en 1819, deux en 1822 et quatre en 1824, dont le célèbre tableau de Paul Delaroche, qui renouvelle l'iconographie de Jeanne d'Arc, et crée une des premières images modernes. Cf. *La Jeanne d'Arc de Paul Delaroche. Salon de 1824*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1983. Le tableau est conservé dans ce musée.

²⁷¹⁷ Jean-Baptiste-Prosper JOLLOIS, *op. cit.*, p. VIII. Dans son avant-propos, Jollois commente les ouvrages historiques consacrés à Jeanne qui ont précédé le sien. Les citations dans les lignes qui suivent sont extraites de cet avant-propos.

²⁷¹⁸ Les cérémonies pour l'inauguration sont racontées en détail. Elles eurent lieu le 10 septembre 1820, en présence de nombreux officiels et d'une foule immense. Après les discours de circonstance, la fête continua dans la grande prairie, où étaient installés orchestres, bateleurs, cafés, jeux variés ; « des marchands y avaient établi une sorte de foire ». Puis il y eut un banquet, destiné aux officiels. On porta des toasts « au roi et à la famille royale [...] ces toasts étaient répétés avec enthousiasme par le peuple qui environnait la tente et assistait pour ainsi dire au banquet ». Un magnifique feu d'artifice clôtura « dignement cette fête vraiment patriotique et nationale ».

²⁷¹⁹ Jean-Baptiste-Prosper JOLLOIS, *op. cit.*, Au Roi, non paginé.

monument à Domrémy pour consacrer la reconnaissance nationale — dont Jollois est le concepteur —, et une école d’instruction gratuite pour les jeunes filles au même lieu, où les enfants pourront « apprendre à répéter avec admiration [le nom] de Jeanne, avec amour et reconnaissance celui de LOUIS XVIII ». L’ouvrage est doublement apologétique, pour Jeanne d’Arc qui miraculeusement « a raffermi le trône des Lis », et aussi pour « le petit-fils de Saint Louis replacé miraculeusement sur ce trône ».

Il est naturel que ce soit le dessinateur du cabinet du roi qui soit chargé du frontispice, encore une fois très symbolique. La description est facilitée grâce à celle que donne Jollois, qui indique aussi son titre, *Le buste de Jeanne d’Arc couronnée par la France*. Lafitte réalise un véritable patchwork, empruntant des éléments ici et là, sur les monuments de Domrémy, mais quelques fois aussi sur des œuvres personnelles réemployées ; cela confère à l’ensemble une dysharmonie certaine. *La Revue encyclopédique* trouve pourtant sa « composition, d’un genre noble et gracieux ²⁷²⁰».

Tout en bas, il représente la « fontaine d’eaux jaillissantes²⁷²¹ » qui sert de base au monument de Domrémy, mais il reprend le modèle qu’il a utilisé au moins à deux reprises, pour le buste de Joséphine et pour le frontispice des *Œuvres d’Horace*. Il place au-dessus un piédestal qui reproduit le linteau gothique de la porte de la maison natale de Jeanne ; au sommet sont sculptées une gerbe de blé et de la vigne, symboles des activités agricoles du lieu, et en dessous, trois écussons. Celui à gauche est masqué par le vêtement de la France, il représente trois socs de charrue « pour rappeler que Jeanne d’Arc est issue d’une famille de laboureur » ; celui de droite est aux armes de la famille d’Arc, et celui du milieu est aux armes de France. Une date est inscrite, qui pose d’après l’auteur, des problèmes de lecture. Il penche pour l’année 1481, qui s’accorderait avec l’inscription *Vive le roi Louis* (Louis XI). L’avantage de transmettre des prénoms en même temps que le sceptre, fait que cet hommage, en position centrale sur l’estampe, convient parfaitement au locataire du trône en cette année 1821.

Le buste de Jeanne surmonte l’ensemble ; Lafitte a déjà illustré l’héroïne à l’assaut du Fort des Tournelles pour les *Fastes* en 1810. C’était une guerrière vêtue en conséquence avec un heaume très médiéval. Le parti est bien différent ici. Lafitte reproduit le buste « sculpté par M. Legendre-Héral, jeune sculpteur d’un mérite distingué », qui connaît manifestement la

²⁷²⁰ *Revue encyclopédique*, mars 1823, p. 568. L’auteur de l’article, Charles Dupin, membre de l’Institut, ne tarit pas d’éloges sur l’ouvrage. Compliments et louanges vont surtout au Roi pour avoir favorisé l’ouverture d’une école d’enseignement mutuel, méthode d’instruction dont Dupin est un ardent défenseur.

²⁷²¹ Jean-Baptiste-Prospér JOLLOIS, *op. cit.*, Notice sur le monument érigé à la mémoire de Jeanne d’Arc, p. 156-157. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cette notice.

statue de Gois. Ou plutôt le modèle commun qui les a inspirés, la Jeanne du « tableau des Echevins », qui montre une « étrange image d'une guerrière en costume de cour²⁷²² ». Cette Jeanne, surtout la tête, a été popularisée et reproduite par la gravure à de très nombreuses reprises, particulièrement à partir du début du XIX^e siècle. Elle porte un curieux couvre-chef, sorte de béret à plumes noué sous le cou, que l'on retrouve sur la statue de Gois, comme sur le buste de Legendre-Héral. Mais il n'y a rien de statique chez Gois, sa Jeanne d'Arc s'inscrit dans une dynamique, et les plumes, de belle taille d'ailleurs, suivent le mouvement. « Elle a cette attitude animée, qui doit caractériser l'héroïne française », précise Landon²⁷²³. Il est difficile certainement de traduire un mouvement ou une dynamique sur un buste et sur celui reproduit par Lafitte, les plumes encadrent de façon un peu ridicule selon nous, un visage légèrement empâté. Ce n'est plus la Jeanne conquérante, mais la sainte martyre, portant sur ses épaules la responsabilité de son rôle historique. Les traits du visage expriment une légère tristesse, qui rappelle sans doute le sacrifice final et le prix payé pour sauver la France.

C'est d'ailleurs elle, sous les traits d'une jeune femme, qui la couronne de lauriers. Jollois nous dit qu'elle porte « les attributs qui la caractérisent²⁷²⁴ » ; il s'agit sans doute des deux couronnes qu'elle porte sur la tête, la couronne royale et celle de laurier. Pour le reste, cette France allégorique est assez proche de L'Espérance représentée par Lafitte sur deux gravures célébrant l'heureux événement attendu par la duchesse de Berry : elle porte une robe blanche à l'antique, voile long de même couleur sur les cheveux et elle est enveloppée dans une grande draperie, qu'on imagine bleue. Elle tient dans la main « les différents actes qui ont été rendus pour honorer la mémoire de la Pucelle d'Orléans ». Elle est accompagnée de deux génies, dit Jollois ; mais dans le contexte chrétien de la scène, on pourrait plutôt parler d'angelots. L'un à gauche, derrière la France, tient la bannière fleurdelisée de Jeanne qui la guidait au combat. Elle représente le Christ de l'Apocalypse entourés de Saint Michel et Saint Gabriel. Ses traits sont un peu grossiers, la mine renfrognée, mais son regard tourné vers le spectateur montre qu'il comprend la gravité de son rôle, et qu'il entend la faire partager. Il invite à la méditation sur le sens du symbole. L'autre assis au premier plan, s'appuie sur son écu et tient dans une main son épée ; il montre de l'autre main les « débris de bois brûlé et de chaînes pour indiquer la fin déplorable de cette fille vertueuse ». Lui a le regard plein de

²⁷²² Françoise MICHAUD-FREJAVILLE, « Jeanne aux panaches romantiques », *Cahiers de recherches médiévales*, 12 spécial |2005, p. 260. Le tableau date de 1581 ; il est conservé au Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais. L'auteure décrit l'évolution iconographique de la représentation de Jeanne d'Arc à partir de ce tableau durant la première moitié du XIX^e siècle.

²⁷²³ *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts*, 1802, volume 3, planche 56, p. 119.

²⁷²⁴ Jean-Baptiste-Prospér JOLLOIS, *op. cit.*, Explication des planches, p. 189.

tristesse et de douleur, quand il regarde la France, et semble lui dire : « Souviens-toi toujours de ce sacrifice ».

Le dernier élément du décor se trouve à droite, un tronc de colonne brisé, sur lequel on a inscrit, en lettres gothiques, les principaux lieux où s'est distinguée Jeanne d'Arc. C'est généralement un symbole funèbre, mais un pied de vigne y est adossé ; cela reprend sans doute celle représentée sur le fronton de la porte de Domrémy. Peut-être n'est-ce qu'un motif ornemental. Mais pourrait-on aussi y voir un symbole plus positif, la vigne et le raisin étant associés à des moments plus légers de l'existence ? À moins que Lafitte ait voulu donner une quelconque signification religieuse, car cette plante est autant chargée de symbolique christique que mythologique. Le nom de la ville de « Rheims » rappelle opportunément que le sacre de Charles VII justifie l'épopée johannique. Ce frontispice doit se regarder comme une allégorie à la monarchie restaurée, en attente du geste qui consacrera le fils de Saint Louis devant Dieu et des hommes. L'estampe est de grand format, et très bien gravée par Friedrich Schroeder et Antoine-François Gelée²⁷²⁵. On doit à ce dernier le traitement des figures qui n'est pas toujours des plus heureux. Si l'on en croit une critique du Salon de 1824, « son burin est aigre, peu net, monotone et sans délicatesse, il empâte même les chairs²⁷²⁶ ».

Le *Journal des débats* reçoit favorablement l'ouvrage, malgré le nombre d'histoires sur le sujet qui se multiplient « de notre temps, peut-être plus que dans aucune autre période de nos annales²⁷²⁷ ». La similitude des temps historiques remet au premier plan l'action de Jeanne, et plus que le récit historique, c'est la leçon pour l'avenir qui importe. Il commente les 35 pages (sur 188) qui révèlent les munificences royales accordées à la ville natale de la Pucelle : le monument, dont Jollois est d'ailleurs le maître d'œuvre, et l'école. Il le prend pour ce qu'il est, un hymne à la monarchie restaurée. Le critique salue la qualité d'exécution de cet ouvrage de prestige : « Il [Jollois] a donné à cette Histoire le format in-folio, l'a fait imprimer par M. Didot aîné, sur très beau papier (des Vosges apparemment), l'a orné d'un très beau frontispice, et de dix planches très bien gravées [...] C'est par sa magnificence, un autre

²⁷²⁵ Friedrich Schroeder (1768-1839), né en Allemagne, a participé à de grandes entreprises de gravure, comme *Le Musée français* de Laurent, ou la *Description de l'Égypte*. Il grave essentiellement les fonds, architecture, paysage, ornement : « tout sauf les figures », dit Gabet. C'est donc le rôle qui échet à Antoine-François Gelée (1796-1860), élève de Girodet et de Pauquet. Il obtint le premier prix de gravure en 1824, mais une critique du Salon de cette même année doute qu'il atteigne « le sommet des dignités de son art ». « Cependant, attendons », a-t-il raison d'ajouter, car Gelée obtient une médaille pour la gravure exposée et il fera une belle carrière. *Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure, exposées au Salon de 1824*, par M. ..., Paris, Dentu, 1825, p. 275.

²⁷²⁶ *Id.*

²⁷²⁷ *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 octobre 1821.

monument élevé à la mémoire de la Pucelle²⁷²⁸ ». Et aussi un hymne à la monarchie restaurée, dans lequel le frontispice a sa part.

1.16 - *Le Temple de Gnide*, Montesquieu²⁷²⁹ (1824)

Cette œuvre "légère" publiée anonymement en 1725, constitua un des plus grands succès de librairie de son très sérieux auteur, au moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, malgré une condamnation sans appel du *Journal des Savants* : « Mais ces choses sont beaucoup trop frivoles pour qu'il nous convienne de nous y arrêter²⁷³⁰ ». Usant d'un « mensonge littéraire » devenu assez commun, l'auteur fait d'abord croire qu'il a traduit un manuscrit antique retrouvé « parmi les papiers d'un évêque grec ²⁷³¹ ». Il raconte l'histoire de deux galants soupirant pour leurs belles au royaume de Vénus, où tout n'est qu'amour et beauté. On y croise aux détours d'un bois ou d'un guéret, la maîtresse des lieux, Bacchus et Apollon, mais aussi la Jalousie, la Tristesse, et la Fureur. Montesquieu avait cédé à la mode galante du temps et c'est pour Mademoiselle de Clermont, la coquette et licencieuse sœur du Duc de Bourbon, familière de la Marquise de Prie à Chantilly, qu'il « composa ce poème en prose voluptueuse dont les petits tableaux érotiques sont brossés à la manière de Boucher et de Lancret, avec cette délicatesse de touche, cette fraîcheur de coloris qui appartiennent à l'école vraiment française des peintres de fêtes galantes²⁷³² ». Ce jugement de frivolité, qui tendait à minorer l'œuvre, revient souvent sous la plume des critiques, et Christophe Martin cite la formule « si bien "frappée" » de La Harpe : « une bagatelle ingénieuse, décorée du nom d'un homme de génie²⁷³³ ». Ce dernier trouvait « la fable [...] petite et noyée dans trop de descriptions » ; il voyait « de l'affectation dans le style », et « beaucoup plus de *galanterie* et d'*esprit* que de *sentiment* et d'*imagination*²⁷³⁴ ». Le manque de sentiment, voilà un bien grand travers en cette fin de XVIII^e siècle ! L'ouvrage conserve malgré tout un certain prestige durant la période

²⁷²⁸ Ceci explique son prix un peu élevé, 80 francs. Les dimensions de l'*in-folio* étaient de 43 ou 44 cm, dimensions indiquées sur certaines notices du CCFR. La *Bibliographie de la France* annonce aussi un format encore plus luxueux, « atlantique », c'est-à-dire *in-plano*, à 160 francs. On n'en trouve pas la trace sur le catalogue du CCFR.

²⁷²⁹ Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de MONTESQUIEU, *Le Temple de Gnide*, Paris, impr. de J. Pinard, 1824, gr. in-folio. Il est annoncé dans *Bibliographie de la France* du 11 septembre 1824, n° 4578. Il n'a été tiré que 140 exemplaires, au prix de 120 francs.

²⁷³⁰ *Journal des Savants*, mars 1725, p. 294. Cité par Christophe MARTIN, « Le devenir d'une œuvre "frivole" : remarques sur l'histoire éditoriale et la réception du *Temple de Gnide* de Montesquieu », *Œuvres majeures, œuvres mineures ?* Catherine VOLPILHAC-AUGER dir., Paris, ENS éd., 2004, p. 74.

²⁷³¹ *Temple de Gnide*, *op. cit.*, Préface du traducteur (non paginé).

²⁷³² *Le Temple de Gnide*, Rouen, édition Lemonnier, 1881, Préface d'Octave Uzanne, p. X. On pourrait dire que le *Temple de Gnide* est à la littérature ce que *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau est à la peinture.

²⁷³³ « Sur le *Temple de Gnide* mis en vers par Colardeau », *Œuvres de M. de la Harpe*, Paris, Pissot, 1778, t. V, p. 365.

²⁷³⁴ *Ibid.*, p. 364.

révolutionnaire, parce qu'il plonge dans l'antiquité fabuleuse des divinités grecques ; l'esthétique néoclassique pouvait s'en accommoder. Les commentaires dépréciatifs seront un peu plus actifs au siècle suivant et la valeur littéraire du *Temple de Gnide* tend à s'effacer derrière les œuvres majeures de Montesquieu.

Dans un avertissement, l'imprimeur Jean-Baptiste Pinard²⁷³⁵ expose les raisons de cette édition et d'une certaine façon, il se défend de publier une œuvre aussi futile dans un si grand format²⁷³⁶. La raison invoquée semble bien légère : il « [a dû] choisir un ouvrage qui fournît le motif de plusieurs vignettes²⁷³⁷ ». Ne serait-ce pas plutôt parce que les éditions de cette œuvre ont souvent eu du succès ? On compte une vingtaine d'éditions séparées au XVIII^e siècle, dont huit avec figures, signe incontestable de la célébrité de l'œuvre²⁷³⁸. Peut-être aussi Pinard partage-t-il l'opinion de celui à qui il a confié la préface de son ouvrage, Charles Nodier. Celui-ci tente avec beaucoup de flamme de placer *Le Temple de Gnide* au même rang que les œuvres majeures de Montesquieu : « Qu'on s'imagine les plus belles pages de l'Anthologie traduites avec le goût de Fénelon et l'esprit de Voltaire !²⁷³⁹ ».

L'entreprise, préparée de longue date, apparaît avant tout comme une opération commerciale et publicitaire : il vient de s'installer à Paris et entend s'imposer par un coup de maître, « [en réunissant] tout le luxe de la fonderie et de l'imprimerie à celui de la gravure en reliefs des

²⁷³⁵ Jean-Baptiste Pinard (17...-1831) est originaire d'une famille de libraires et imprimeurs de Bordeaux. D'abord associé avec son père, à partir de 1779, il prend la direction de l'entreprise au début du XIX^e siècle. C'est un « habile imprimeur », nous dit la *Chronologie de l'histoire de l'imprimerie* (Paul Dupont, 1853). Il représente à Bordeaux la maison Firmin Didot, avec laquelle il établit des liens importants pour la suite de sa carrière. Imprimeur, graveur en taille-douce, fondeur de caractères, il partage leur goût pour la nouveauté, l'innovation, l'invention. Il participe aux expositions des produits de l'industrie en 1806, 1819, 1823 et 1827, et obtient des médailles de bronze ou d'argent à chaque fois, pour l'excellence des caractères gravés qu'il présente. Il est possible que les Firmin-Didot aient joué un rôle dans sa décision de venir s'installer à Paris, où on trouve des traces d'une activité de libraire et d'éditeur à partir de 1820. Il sort encore quelques ouvrages de l'imprimerie bordelaise, dans les deux ou trois années qui suivent. Grâce à Ambroise Firmin-Didot qui lui procure un brevet le 9 avril 1823, il devient imprimeur en lettres sous la raison sociale "J. Pinard", et son implantation parisienne est définitive. Il obtient un brevet de libraire en 1828, peu de temps avant son décès.

²⁷³⁶ « On voit à quel point la catégorisation d'une œuvre comme mineure peut avoir des implications dans l'aspect matériel du texte ». Christophe MARTIN, *op. cit.*, p. 76. Selon lui, le choix de l'*in-folio* donne une dimension symbolique supplémentaire à l'œuvre et à ses lecteurs. Et de rappeler la charge ironique de Marivaux quant aux savants et gens d'esprit qui pensent que les grands formats sont les seuls réceptacles de sérieux, de respectabilité, de moralité. En les lisant, ils se sentent « comme entourés d'une solitude philosophique ». Voir notamment la 6^{ème} feuille du *Spectateur français*. On se souvient qu'en 1806, Bernardin de Saint Pierre avait souhaité donner à sa nouvelle édition de *Paul et Virginie* une dimension supplémentaire, au sens propre comme au sens figuré, et aussi flatter les souscripteurs potentiels en choisissant le format *in-folio*.

²⁷³⁷ *Le Temple de Gnide*, *op. cit.*, L'imprimeur au lecteur, non paginé. Sauf avis contraire, toutes les citations qui suivent sont extraites de cet avis.

²⁷³⁸ La pratique est courante, mais très coûteuse ; on la réservait principalement à des rééditions d'œuvres ayant déjà reçu un grand succès en librairie. Cf Christophe MARTIN, *op. cit.*, p. 86.

²⁷³⁹ *Le Temple de Gnide*, *op. cit.*, Préliminaires, p. 2.

ornemens ». Il donne des formes typographiques nouvelles, notamment pour l'italique²⁷⁴⁰ ; il grave lui-même les lettres des titres ; enfin il utilise des caractères « d'un dessin nouveau introduits depuis quelques années dans l'imprimerie ». Il apparaît clairement qu'il veut montrer ce qu'il sait faire, « ce volume est en quelque sorte un SPECIMEN de quelques types de ma fonderie et de mon imprimerie ». Cet ouvrage est « presque [son] début typographique dans la capitale », mais il a commencé à y travailler alors même qu'il était encore à Bordeaux²⁷⁴¹. Des « vignettes et fleurons de la magnifique édition du Temple de Gnide²⁷⁴² » sont prêts pour l'exposition des produits de l'industrie qui s'ouvre le 25 août 1823 ; il présente en même temps un ouvrage dans le style de celui qu'il projette, pour retenir l'attention des visiteurs. Voici ce qu'en dit *Le Constitutionnel* : « Cette production typographique est remarquable par la beauté des vignettes qui, gravées en relief, imitent la taille-douce ; par le perfectionnement et les formes données au caractère italique, et enfin sur la perfection de toutes les parties qui tiennent à l'exécution²⁷⁴³ ».

Deux mots viennent à l'esprit pour qualifier l'entreprise, luxe — souvent employé dans les commentaires —, et modernité, et on ne peut s'empêcher de penser aux éditions fameuses de Pierre Didot ; peut-être est-ce le rêve de tout imprimeur de réaliser une œuvre qui fera date ! Il choisit le grand format *in-folio*, utilise le meilleur papier qui soit pour la typographie, celui des fabriques de MM. Montgolfier d'Annonay. Nous avons dit ce qu'il en était des formes typographiques. Selon l'avis d'Ambroise Firmin-Didot, l'ouvrage « peut se placer à côté des chefs d'œuvres de la typographie²⁷⁴⁴ ». Pour l'illustrer, il fait appel à une technique très ancienne, mais exécutée suivant un nouveau procédé venu d'Angleterre, la gravure sur bois de bout²⁷⁴⁵. Elle produit entre des mains expertes autant d'effets que la taille-

²⁷⁴⁰ Il travaille avec un graveur en typographie du nom de Lombardat, à qui il fournit ses dessins de caractères. « L'italique de la préface [...] n'a pas fait fortune » : caractère grêle, pas de franchise ni de vigueur dans la taille, éraillé dans bien des parties. H. L. PELLETIER, *La Typographie* : poème, Genève, Paris, AB. Cherbuliez, 1832, p. 160.

²⁷⁴¹ Dans l'Avis au lecteur, Pinard dit que les vignettes ont été commencées il y a plusieurs années. Cette information est aussi donnée par Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai sur la typographie*, Paris, Didot, 1851, p. 870. Selon lui, Pinard se serait installé en 1822 à Paris, après avoir porté « à un haut degré de perfection la typographie à Bordeaux » (*Ibid.*, p. 897). Il est encore domicilié dans cette ville quand il obtient le 14 décembre 1822 un brevet (n° 2252), pour une « machine à imprimer par un mouvement continu dit presse okytypique ». cf. *Description des machines et procédés consignés dans les brevets d'invention...*, Paris, chez Madame Huzard, 1834, tome XXV, n° 2252, p. 50, pl. 4.

²⁷⁴² *Le Constitutionnel*, 2 décembre 1823.

²⁷⁴³ *Ibid.*, 17 octobre 1823. Il s'agirait d'un « beau Phèdre », mais nous n'avons trouvé nulle part la trace de cet ouvrage. Serait-ce un spécimen, exemplaire unique imprimé pour l'occasion ?

²⁷⁴⁴ Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, p. 870.

²⁷⁴⁵ On doit l'invention de la technique à un anglais, Thomas Bewick, dans le dernier quart du XVIII^e siècle. La conception du livre illustré en est révolutionnée : l'image jusque-là cantonnée à des hors-texte ou à de petits culs de lampe, s'intègre désormais au cœur du texte. La Société d'encouragement pour l'industrie nationale propose dès 1805, et encore les années suivantes, un prix de 2 000 francs, pour qui concourrait au développement de la

douce ; mais comme elle est gravée en relief, elle offre à l'artisan l'avantage d'imprimer des pages complètes, texte et illustrations comprises. Voilà ce que se propose de faire Pinard et « cette tentative [...], je le crois, n'a été faite par aucun imprimeur moderne »²⁷⁴⁶. Il connaissait certainement depuis plusieurs années le graveur anglais qui s'occupe de ses illustrations, Charles Thompson²⁷⁴⁷, qu'il a pu rencontrer chez les Didot. Ambroise, conscient lui-aussi de l'intérêt du procédé, l'avait attiré en 1817, et depuis le jeune artiste « s'est en quelque sorte naturalisé en France ». Tout comme Pinard, Thompson participe aux expositions des produits de l'industrie en 1819 et 1823, et obtient médailles et compliments pour la « perfection » de ses gravures. Il réalise huit vignettes au total, une pour la page de titre, et sept autres de grande taille en bandeau, pour illustrer la première page de chacun des sept chants. C'est la partie la plus remarquable de l'ouvrage, et *Le Constitutionnel* « conçoit difficilement comment l'imprimeur a pu obtenir de si heureux résultats²⁷⁴⁸ ». Ambroise Firmin-Didot partage bien cet avis en reconnaissant que « l'exécution, sous tous les rapports, rivalise avec ce que l'Angleterre avait jusqu'alors fait de mieux en ce genre²⁷⁴⁹ ».

Les illustrations constituent la pièce maîtresse de l'ouvrage mais elles posent de nombreuses questions. *Le Constitutionnel* croit savoir que « la dépense seule des vignettes s'est élevée à près de cinq mille francs²⁷⁵⁰ », c'est-à-dire 700 francs environ pour chacune d'elles. Si le journal le souligne, c'est probablement qu'il la juge considérable. Mais à quoi correspond cette somme ? Juste à la gravure ou inclut-elle aussi les dessins ? Pinard a fait appel au dessinateur du cabinet du Roi, sans aucun doute pour donner plus de lustre à son ouvrage, combien lui en a-t-il coûté ? D'autant plus que Lafitte n'est pas seul à dessiner, il partage le travail avec Achille Devéria, certainement son meilleur élève. Nous nous heurtons alors à un autre problème, tout aussi délicat à résoudre : Qui dessine quoi ? Travaillent-ils isolément, chacun étant responsable intégralement d'une vignette, ou à quatre mains, se partageant les espaces à illustrer ? Lafitte se contente-t-il de superviser l'ensemble ? Encore

technique ; elle est intéressée par l'aspect économique, moindre coût, rapidité d'impression et durabilité du support. Mais il y a « disette de concurrents ». Cf. Léonor Mérimée, « Rapport sur le prix pour le perfectionnement de la gravure en bois », *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale*, n° XX, février 1806, p. 192-194. (Rapport de Mérimée, 2 février 1806).

²⁷⁴⁶ Il y avait eu en 1820 une édition de Rabelais chez Desoer, illustrée de gravures sur bois, dont certaines portent la signature de Thompson et de Madame Bougon, son élève et plus tard son épouse. Mais elles sont conçues comme des illustrations pleine page et hors-texte. Le format du livre est aussi beaucoup plus petit, in-12.

²⁷⁴⁷ La gravure sur bois ne se développe en France qu'après l'arrivée de Thompson, qui travaille d'abord avec des compatriotes ; mais il forme peu à peu les graveurs qui feront les beaux jours de l'illustration du XIX^e siècle.

²⁷⁴⁸ *Le Constitutionnel*, n° 298, 24 octobre 1824.

²⁷⁴⁹ Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, Paris, impr. de A. Firmin-Didot, 1863, p. 282.

²⁷⁵⁰ *Id.*

une question sans réponse, car les dessins ne sont pas signés, et le style des vignettes est relativement uniforme. Selon nous, c'est probablement volontaire, car un ouvrage d'un tel luxe ne pouvait s'accommoder de dessins trop différents dans leur conception. De plus, il ne doit pas être trop difficile pour le maître et l'élève de faire montre d'unité dans leur graphisme. Mais l'absence de signature nous amène à nous demander pourquoi Lafitte, si "orgueilleux" de son œuvre qu'il nous apparaîût, ne laisse pas sa griffe sur celle-ci. Nous serions tentée de répondre : parce qu'il n'en a pas besoin. Il est clairement annoncé dans l'avis de l'éditeur qui mentionne sa fonction dans la Maison du Roi, en même temps que son élève ; nous le découvrons ainsi sous un jour différent, dans un rôle de chef d'un atelier, qui transmet sa technique et son art à des disciples. L'un comme l'autre avait sans doute des avantages à cette collaboration. Le premier en concevait sûrement de la fierté, parce qu'elle témoignait d'une réussite égale à celle de ses anciens condisciples les peintres d'histoire ; transmettre son art, sa technique, est toujours un acte important. Le second, au début d'une carrière d'illustrateur prometteuse, pouvait se référer à un artiste au talent reconnu et occupant une fonction importante. Il ne faut pas écarter non plus des motifs plus "sentimentaux" : Lafitte et Devéria se connaissent de longue date — depuis son plus jeune âge en ce qui concerne le second —, et des liens d'intimité les rapprochent — peut-être paternels pour le premier —, qui rendent possible ce travail commun, où leurs deux talents se mêlent de façon anonyme sur les dessins.

A récit mythologique, représentations allégoriques. Il inspire des scènes antiques dans la plus pure tradition néo-classique, comme Lafitte en a fait tant et tant, et qu'il a sûrement fait dessiner par ses élèves. Les illustrations se composent de sept bandeaux, plus une vignette de titre. Celle-ci aurait gagné à être moins « ramassée²⁷⁵¹ » ; avoir un peu plus d'ampleur par rapport à la taille de la page n'aurait pas nui à l'harmonie de l'ensemble. Un médaillon central avec les initiales de Pinard est accolé à un autel, sur lequel brûle un feu. La flamme de la passion amoureuse, fil conducteur de l'œuvre, est encore présente sur un trépied et un flambeau. On note parmi d'autres symboles mythologiques le tigre et le thyrses de Bacchus, la lyre d'Apollon, les colombes de Vénus etc. Les bandeaux ornent la première page de chaque chant ; ils se composent d'un tableau central, en lien avec le thème du chant concerné, encadré de deux zones latérales, au rôle strictement décoratif, mêlant allégories variées, ornements végétaux, vases, etc. souvent sur fond de tentures. Cette présentation rappelle l'alternance de triglyphes et de métopes, traditionnelle sur les frises doriques des temples

²⁷⁵¹ H. L. PELLETIER, *op. cit.*, p. 160.

grecs²⁷⁵². Nous avons dit « style relativement uniforme », car en réalité, on peut noter des petites différences, par exemple au niveau de l'harmonie entre les trois panneaux d'un même bandeau ; les zones latérales sont parfois beaucoup trop chargées et alourdissent l'ensemble de la frise²⁷⁵³. On ne sait où porter le regard, alors que la zone centrale en tant qu'expression graphique du récit, devrait être le centre d'intérêt principal. A cet égard, le bandeau du chant 1 est le plus réussi : deux décors allégoriques très sobres encadrent et mettent en valeur une Vénus qui pourrait bien être née du crayon de Lafitte. Le visage assez élégant et délicat rappelle sa manière de faire. Sur d'autres bandeaux, il nous semble que Lafitte ne peut avoir dessiné ces visages bien moins gracieux et ces corps moins harmonieux, comme sur le chant 5 ou encore le 7. Nous jugeons inutile de rentrer plus en détails dans les différentes illustrations, ne pouvant attribuer à coup sûr à Lafitte tel ou tel dessin. Les estampes des trois premiers chants sont conservées dans un des recueils de la BNF consacrés au dessinateur. Celui qui les a placées là savait-il que Lafitte en était l'auteur ? Serait-ce Duchesne, employé aux Cabinet des estampes, qui a acheté beaucoup à la vente Lafitte ? Mais c'est peut-être aussi tout simplement le hasard de la conservation. Il faut signaler un exemplaire exceptionnel vendu en 2015²⁷⁵⁴. Il contient des estampes en plus, dont une gravée par Augrand d'après le dessin de Lafitte : *Invocation aux Muses*. Ce texte figure dans l'édition Pinard, mais il n'a pas été illustré. Nous ne pensons pas qu'il s'agisse d'une illustration prévue, mais qui n'aurait pas été utilisée, car elle aurait détoné dans l'ensemble. Pour quelle occasion ou quel ouvrage Lafitte a-t-il dessiné cette scène ? Pour l'instant, la question reste dans réponse.

Ainsi s'achève dans un flou majestueux la dernière entreprise d'illustration de Lafitte. Il n'est pas sûr que Pinard ait réussi à imposer son livre et à prendre rang dans le monde de l'édition parisienne, malgré les valeurs reconnues qu'il convoque, Nodier et Lafitte, et celles prometteuses et montantes qu'il favorise, Devéria et Thompson. Un rapide tour d'horizon de ses publications ultérieures ne révèle pas d'autres entreprises d'une telle ampleur. Le livre ne figure quasiment pas dans les manuels de bibliographie ; quand on l'a répertorié, on s'est contenté de signaler son existence. Nous avons cité à plusieurs reprises les commentaires élogieux du *Constitutionnel* ; nous n'avons trouvé que peu de choses dans les autres journaux, en dehors du *Moniteur* qui annonce la parution d'un ouvrage « au niveau de ce que l'art de

²⁷⁵² Avec cette différence que seules les métopes présentaient des décors sculptés. Les triglyphes étaient ornés de cannelures verticales.

²⁷⁵³ Nous nous demandons si ces effets ne sont pas volontaires. L'œuvre relève d'une esthétique que l'on qualifiera de rococo plus avant dans le XIX^e siècle, et qui se caractérise dans l'art par une ornementation surchargée et des décors exubérants. Les dessinateurs auraient-ils voulu restituer cette atmosphère ?

²⁷⁵⁴ *Collections de M. et MME G.*, Kapandji-Morhange, 20 mai 2015, n° 314.

l'imprimerie a produit de plus parfait en ce genre²⁷⁵⁵ ». Formule déjà lue, mais "l'objet" si parfait a-t-il convaincu les professionnels ? En tant que typographe, Pelletier ne se laisse pas séduire « par toutes les bizarreries et tous les caprices qui tourmentent depuis quelque temps la typographie parisienne²⁷⁵⁶ », et juge plus sévèrement « M. Pinard habitué depuis longtemps aux ouvrages de commerce » ; celui-ci aurait pu faire mieux s'il avait pris plus son temps. Une petite phrase énigmatique d'Ambroise Firmin-Didot, bien plus tard, pourrait laisser supposer que Pinard n'a peut-être pas atteint son objectif : « Les livres qu'il imprima étaient très bien exécutés ; il mourut peu de temps après, regrettant d'avoir quitté Bordeaux²⁷⁵⁷ ». Il a malgré tout l'honneur d'être admis à présenter sa magnifique édition au nouveau Roi Charles X. « Sa Majesté a daigné féliciter l'éditeur de la beauté de l'exécution de ce chef d'œuvre typographique²⁷⁵⁸ ». Lui-même et le duc d'Orléans en firent l'acquisition quelques mois plus tard.

Cette entreprise met en œuvre des collaborations qui éclairent sur l'entourage de Lafitte dans la dernière partie de sa vie. Des liens sont établis entre les différents intervenants de cette entreprise. Une affaire sinon de famille, au moins de gens qui se connaissent de longue date. Il y a d'abord son élève Devéria. En 1824, il travaille avec Thomson depuis plusieurs années déjà ; au Salon de 1819, le second expose une estampe d'après des dessins du premier²⁷⁵⁹. Leur parcours commun laisse présumer que pour le moins ils s'appréciaient. D'après Béraldi, un portrait de Thompson par Devéria figure en tête du recueil de ses gravures de la BNF. Lafitte a-t-il pu rencontrer Thompson à Londres ? Il n'y a pas moyen de le savoir, mais il a montré qu'il s'intéressait aux nouvelles techniques, comme la lithographie. Il serait étonnant qu'il ne se soit pas tenu au courant des avancées en matière de gravure sur bois, typiquement anglaise. Et puis il y a Nodier, l'homme de lettres, pour le résumer sous cette appellation générique. Ses opinions royalistes de la tendance la plus extrémiste — entre autres journaux il donna des articles au *Drapeau blanc* — le rapprochent intellectuellement de Lafitte. Depuis le 3 janvier 1824, il est bibliothécaire du comte d'Artois, futur Charles X, dont il sera nommé historiographe du sacre. Les deux hommes furent en relation sans doute à l'occasion de la réalisation de ce livre du sacre — dont la publication fut stoppée par les

²⁷⁵⁵ *Moniteur universel*, 15 novembre 1824.

²⁷⁵⁶ *Le Bibliologue*, n° 16, 20 mars 1833, p. 129.

²⁷⁵⁷ Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, p. 897.

²⁷⁵⁸ *Journal des Débats*, 31 octobre 1824. La parution tombe à un bien mauvais moment pour la publicité, en raison de la mort de Louis XVIII le 16 septembre 1824. Les journaux sont pleins de l'événement, pendant plusieurs semaines et l'actualité éditoriale n'est pas la priorité.

²⁷⁵⁹ En 1819, l'adresse de Thomson est le 33 rue des Noyers. Nous ne savons pas s'il s'y est installé dès son arrivée à Paris. Normand fils, un autre élève de Lafitte, y réside également. Mais peut-être est-ce un tour du hasard facétieux !

événements de 1830 —, mais cela n'implique pas qu'ils entretenaient des relations auparavant. En revanche les relations entre Devéria et Nodier sont établies ; le jeune homme était un habitué des "dimanches" de l'Arsenal instaurés par l'écrivain, où se réunissaient la plupart des poètes et artistes qui ont tenu le romantisme sur les fonts baptismaux, dont Hugo et Lamartine, pour n'en citer que deux. D'après Léon Séché, Devéria et Hugo s'étaient rencontrés en 1822 à une représentation du *Freischütz* à l'Odéon²⁷⁶⁰. La question qui se pose derrière ces relations, c'est celle de la position de Lafitte par rapport au mouvement romantique dont il a connu les premiers effets, vu les premières œuvres en peinture aux Salons — *Le Radeau de la Méduse* de Géricault est exposé en 1819, *La Barque de Dante* de Delacroix en 1822. A-t-il lu les premiers recueils de poésie de Lamartine, Hugo ou Vigny ? S'il l'a fait, il ne les a pas conservés dans sa bibliothèque, qui ne contient que de bien méchants vers à la mode du XVIII^e siècle. Dans les années 1820 il y a très peu de traces de travaux personnels ; il est absorbé par les tâches qui lui incombent à la Maison du Roi. Il dessine "utile", pour le mobilier du Roi, donne des modèles d'orfèvrerie précieuse ou des vases de Sèvres. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est qu'il se laissa séduire par les formes du "gothique troubadour", peut-être par nostalgie ; il partage cette sensibilité avec son beau-frère anglais qui tient une place non négligeable dans le *gothic revival*, et surtout avec ses protectrices, les duchesses de Berry et d'Angoulême.

2 - Les traces d'autres travaux

2.1 - Histoire chronologique de l'art du dessin (1808)

« Il est heureux pour nous de pouvoir commencer la description des principales miniatures des manuscrits de la Bibliothèque impériale, par celles qui ornent un des nombreux manuscrits des œuvres de Virgile²⁷⁶¹ ». Ce titre annonçait une collection, dont le premier volume était consacré au *Virgilius romanus*²⁷⁶², compris dans les "prises de guerre" qui avaient accompagné les avancées victorieuses des armées françaises en Italie. Il faudrait plutôt dire "aurait été consacré", car le document dont il s'agit ici constitue une ébauche de ce qu'aurait pu être l'ensemble. « Il n'a été imprimé qu'une très petite partie de cet intéressant

²⁷⁶⁰ Léon SÉCHÉ, *Études d'histoire romantique. Le Cénacle de la Muse française : 1823-1827 (documents inédits)*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 370.

²⁷⁶¹ *Histoire chronologique de l'art du dessin, d'après les manuscrits de la Bibliothèque Impériale. Virgile, de la Bibliothèque Impériale de France, dit autrefois du Vatican*, [s. l. n. d.], in-4°.

²⁷⁶² *Virgilius romanus*, Vat. Lat. 3867. Il est conservé à la Bibliothèque du Vatican, avec un autre codex, le *Virgilius vaticanus*, Vat. Lat. 3225. Cf. José RUYSSCHAERT, « Lecture des illustrations du "Virgile Vatican" et du "Virgile romain" », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 73, 1991, p. 25-51.

ouvrage ; [elle] n'a pas été très répandue. [...] L'auteur m'en fit voir les seize premières pages²⁷⁶³ ». Le *Magasin encyclopédique* parle d'« une première livraison », mais la page 16 finit sur une phrase qui restera à jamais inachevée²⁷⁶⁴ ; cela ressemble davantage au début du premier chapitre, qui aurait fait office de prospectus, mais sans les habituelles indications éditoriales et surtout sans aucun nom d'auteur. Toutefois à la lecture de cette notice²⁷⁶⁵, nous nous demandons s'il manque beaucoup à ce texte. En effet, on nous dit que sur les dix-huit miniatures du manuscrit, on s'est limité à montrer les trois « les plus intéressantes par la manière dont elles sont exécutées et par les sujets qu'elles représentent²⁷⁶⁶ ». Les trois dessins y sont, accompagnés de leur commentaire. Devait-on montrer les autres miniatures dans les chapitres à venir ? Ou avait-on prévu une œuvre différente par chapitre ?

Nous n'aurons pas cette information, mais beaucoup d'autres nous sont heureusement fournies par le journal et le révérend Dibdin, à qui nous sommes redevable de ce qui suit. Cet extrait vient de paraître en octobre 1808, lorsque Le Breton, secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts, le cite dans son rapport annuel, exposé publiquement le 1^{er} octobre. On a présenté à la Classe beaucoup d'ouvrages qui ont retenu son attention, dit-il, et « il est de son devoir de donner sa recommandation, le seul encouragement qui dépende d'elle ». *L'Histoire chronologique* en fait partie, et on comprend parfaitement cet agrément, compte tenu de l'appartenance à l'institution d'un des auteurs. Sans être tout à fait une consécration officielle, c'est au moins une reconnaissance ; cet avis permet aussi une publicité, puisque certains journaux retranscrivent tout ou partie du rapport ; c'est le cas du *Magasin encyclopédique* déjà cité, mais aussi du *Journal de Paris* (5 octobre) ou encore du *Moniteur universel* (3 octobre).

Le projet est présenté comme la « réunion d'un savant laborieux », Langlès, membre de l'Institut, et d'« un dessinateur habile », Lafitte, peintre²⁷⁶⁷. Le mot « réunion » employé

²⁷⁶³ Révérend Thomas Frognall DIBDIN, *Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque en France*, Paris, Crapelet, 1825, vol. 4, lettre XXXI (20 juin 1818), note 2, p. 142.

²⁷⁶⁴ *Magasin encyclopédique*, tome V, octobre 1808, p. 413. On aurait pu penser que l'ouvrage était incomplet, comme l'indique d'ailleurs la notice de la BNF. Mais les trois exemplaires figurant dans le catalogue du CCFR sont identiques. C'est donc bien tout ce qui a été montré alors, mais cela laisse supposer que le reste du texte était peut-être déjà prêt. Seize pages représentent exactement deux feuilles pliées pour un ouvrage in-4° : suffisant pour se faire une idée du texte et des images.

²⁷⁶⁵ Appelons-là ainsi désormais, puisque c'est ainsi que l'auteur en parle.

²⁷⁶⁶ Notice, p. 5. En réalité, il y a dix-neuf miniatures. Il semble bien qu'il y ait une confusion entre les deux manuscrits. L'auteur nous dit que les miniatures « ne sont pas toutes d'égale grandeur ; les unes contiennent la page entière, les autres n'occupent qu'une demi-page, et sont placées tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du texte ». Cette description correspond au « Virgile Vatican ». Le « Virgile romain » se compose de « deux miniatures pleine page placées au début de chaque livre, côte à côte comme dans un diptyque ». José RUYSSCHAERT, *op. cit.*, p. 31-32 et 42.

²⁷⁶⁷ *Magasin encyclopédique*, *op. cit.*

par le rapport est intéressant, car il donne l'impression d'un réel projet commun, où les compétences différentes et spécifiques de chacun sont également mises à l'honneur. Le fait est assez rare pour qu'on le souligne. Cependant, Langlès est un orientaliste, conservateur des manuscrits orientaux à la bibliothèque impériale, professeur de persan à l'École spéciale de langues orientales. Comment se trouve-t-il engagé dans une entreprise si différente de celles qui l'occupent habituellement ? Est-il l'auteur du texte ? Cela semble incontestable, au vu de l'allusion directe aux notes ajoutées à la traduction des *Mémoires de la Société établie au Bengale*²⁷⁶⁸. Le fait que dix ans plus tard, le révérend Dibdin, distingué bibliophile anglais, insère une note pour signaler cet éphémère projet, montre qu'il a dû être important pour son initiateur. « L'auteur [lui] en fit voir les seize premières pages²⁷⁶⁹ », précise-t-il, et c'est bien de Langlès, dont il est alors question dans la lettre. Cependant, comme nous l'avons signalé précédemment, une confusion entre les deux manuscrits relevée dans le descriptif des miniatures nous fait douter de cette paternité : même s'il était spécialiste des manuscrits orientaux, cette erreur grossière ne semble pas digne du travail soigneux et précis dont il faisait preuve en général. José Ruyschaert quant à lui, semble sûr que l'auteur du texte est « un sieur d'Ecrammeville²⁷⁷⁰ ».

Dans un tel projet, la participation d'un artiste est essentielle et le rôle échoit donc à Lafitte. Quel rapport peut-il y avoir entre le savant bibliothécaire et le peintre ? Se connaissent-ils ? A-t-il été recommandé ? Sans doute sa réputation de dessinateur parle déjà pour lui. « [Il] n'emploiera sûrement son talent qu'à calquer avec plus de fidélité les miniatures et vignettes des manuscrits²⁷⁷¹ », pense Le Breton. Nous trouvons le même commentaire dans la présentation qu'en fait l'auteur de la notice. Ne boudons pas notre plaisir, les éloges sont trop rares pour qu'on ne puisse citer celui-ci *in extenso* : « Nous n'emploierons donc que des calques tracés [...] avec une rigoureuse exactitude, et d'après ce principe [...], on sent quel sacrifice nous avons obtenu de l'artiste qui a bien voulu nous seconder dans cette entreprise ». Remarquons l'emploi du verbe « seconder », qui va dans le même sens que « réunion ». « Le vrai talent est seul capable de rester dans les limites qu'il s'est prescrites, et sait imprimer son caractère aux copies les plus fidèles, sans les dénaturer²⁷⁷² », lit-on encore. Mais en vain chercherait-on « le caractère » de Lafitte dans ces

²⁷⁶⁸ *Recherches asiatiques ou Mémoires de la Société établie au Bengale...*, traduit de l'anglais par A. Labaume : revus et augmentés de notes, Pour toute la partie orientale philologique et historique, par M. Langlès, membre de l'Institut national ..., Paris, Imprimerie de la République, 1802.

²⁷⁶⁹ Révérend Thomas Frognall DIBDIN, *op. cit.*

²⁷⁷⁰ José RUYSSCHAERT, *op. cit.*, p. 29. Ta 90 pet fol pièce n°1 ; Cat. Imprimés BN Auteurs t. 222 col. 369, n° 1841.

²⁷⁷¹ *Magasin encyclopédique*, *op. cit.*

²⁷⁷² La citation est extraite de la page 5 de la notice.

dessins. Modérons notre enthousiasme, le compliment n'est peut-être pas si flatteur : ce sont les capacités de copiste fidèle que l'on encense²⁷⁷³. On lui reconnaît des qualités indispensables à un bon dessinateur d'ouvrages techniques et scientifiques, ce que Lafitte n'ambitionnait sûrement pas de devenir en entrant à l'Académie. Mais le prestige de cette entreprise, le pied qu'elle plaçait dans l'Institut, a certainement rempli d'aise un artiste en manque de reconnaissance. Il « calque » donc trois miniatures : deux navires troyens dans la tempête devant Carthage (Miniature XII, *Énéide*, I, 81-101), Didon, Énée et Bitias au banquet offert par Didon (Miniature XIII, *Énéide*, I, 723-756) et Didon et Énée à l'entrée de la grotte (Miniature XV, *Énéide*, IV, 160-172). Ces sobres gravures au trait donnent l'occasion à l'auteur de commentaires assez généraux sur des points de détail : la forme des voiles, qui lui fait évoquer l'ouvrage principal de son « confrère David Le Roi²⁷⁷⁴ » ; les auréoles des personnages principaux, pour lesquelles il fait des rapprochements avec les divinités anciennes des Hindous ; et enfin les décors des boucliers, qu'il aurait été bien difficile de représenter sur de si petites surfaces. Cette remarque lui permet de regretter les œuvres d'imagination de l'édition Didot. Pour le banquet, il se fait l'écho d'une controverse récente sur un point d'archéologie : les Romains mangeaient-ils couchés²⁷⁷⁵ ? Il émaille ses propos de passages de l'*Énéide* correspondants, tirés de l'édition de son « célèbre confrère » Delille. Il y a moins de commentaires purement artistiques ; il se contente de remarquer le peu de correspondance parfois entre le texte et le dessin ou la maladresse du copiste. L'objet principal du projet est l'histoire des arts et des mœurs, mais dans ce bout d'essai, il est surtout question des secondes.

Il n'a pas été donné suite à ce projet, auquel le *Magasin encyclopédique* promettait pourtant beaucoup de succès. Nous pensons en voir la raison dans le rapport de Le Breton de l'année suivante. Il y annonce la publication imminente d'un ouvrage d'un correspondant de

²⁷⁷³ Le but de cette entreprise était vraiment de réaliser une étude quasi scientifique, pour faire avancer la connaissance des arts du dessin. L'auteur, un habitué sans nul doute des études rigoureuses et précises des textes anciens ou des monuments archéologiques, ne se satisfait pas d'approximation ou d'extrapolation, encore moins de l'imagination. Seule une copie parfaite peut apporter une information historique, proposer des éléments de datation, mettre en évidence les reprises postérieures, etc. Il stigmatise le travail d'un artiste italien du XVII^e siècle, Bartoli, qui « n'a puisé [dans les miniatures] que des motifs auxquels son imagination et son talent pour l'exécution ont donné une extension très blâmable à notre avis. [...] De pareilles copies [...] ne sont d'aucune utilité aux artistes ou aux savans » (p. 4-5). Il en profite pour revenir à l'édition de Virgile des Didot : « Quelques amateurs de la typographie et de la gravure [leur] ont reproché d'avoir mis à contribution l'imagination de nos artistes modernes, pour contribuer à l'ornement d'un ouvrage qui pouvait en trouver de si convenable et de si nombreux parmi les monuments de l'antiquité » (p. 16). En ferait-il partie ?

²⁷⁷⁴ Julien-David Le Roy (1724-1803) fut de l'Institut dès l'origine, dans la Classe d'histoire et de littérature ancienne.

²⁷⁷⁵ Notice, p. 10. Une lettre contestant formellement ce fait avait été publiée dans des journaux, comme le *Journal de Paris* du 19 mars 1808.

la Classe des Beaux-Arts à Rome, Seroux d'Agincourt. « Le texte et les 300 planches gravées de son Histoire des arts du dessin [...] sont à Paris et leur publication satisfera bientôt le monde des savants. La Classe participera en quelque sorte à cette édition de l'ouvrage le plus important qu'on puisse maintenant espérer sur l'histoire des arts ; car c'est un de ses membres, M. Dufourny, lié avec l'auteur par les mêmes études, par l'estime et par l'amitié, qui la dirigera²⁷⁷⁶ ». C'était pour l'histoire chronologique un concurrent sérieux, dont la première livraison paraîtra en juillet 1810. Il ne sera plus jamais question du projet de Langlès et Lafitte.

2.2 - Illustrations connues par diverses sources écrites

Les ouvrages précédemment décrits ne sont sans doute qu'une petite partie de ceux auxquels Lafitte a prêté son crayon. Nous en trouvons quelques autres, citées dans des ouvrages anciens et dans des catalogues, à commencer par celui de Duchesne. Il a répertorié une trentaine de portraits, dont nous savons que certains ont servi de frontispice ; pourquoi pas d'autres, comme celui de Colin d'Harleville, gravé par Ribault. L'*Inventaire du fonds français* mentionne parmi les œuvres de Lafitte des « portraits, gravés sur acier par divers, dans *Collection de portraits des Français célèbres*, 1^{ère} série, Littérateurs, chez Lami-Denozan, 1828²⁷⁷⁷ ». Duchesne cite encore un « frontispice pour les Commentaires de César » (n° 108), pour une édition de Panckoucke, sans doute dans la Bibliothèque latine-française. Les *Mémoires de César* ont effectivement été publiés en 1828, mais nous n'avons pas trouvé d'exemplaire comportant de frontispice ; d'ailleurs aucun des autres volumes de la collection n'en contient. Nous supposons que Panckoucke avait d'abord prévu une illustration, avant d'y renoncer pour une raison quelconque, probablement financière.

Plusieurs catalogues portent la trace d'illustration pour une édition des *Contes* de La Fontaine. Dans la vente Chateaugiron (1827), il y a « 2 portraits au lavis et 3 beaux dessins de Lafitte (pour les contes)²⁷⁷⁸ », parmi les quelques 340 pièces ajoutées à l'édition Lefèvre de 1822, en six volumes. On retrouve l'ouvrage dans le catalogue de la vente du comte Roederer

²⁷⁷⁶ *Magasin encyclopédique*, octobre 1809, p. 327. SEROUX D'AGINCOURT, *L'Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 1810-1823. Dans le dossier préparatoire qui se trouve au Vatican, on trouve les calques des deux manuscrits de Virgile. La comparaison avec la publication montre qu'il utilisa très peu le Virgile romain, « il s'était peu à peu convaincu, à tort, que les miniatures étaient du XIII^e siècle ». José RUYSSCHAERT, *op. cit.*, p. 29.

²⁷⁷⁷ *Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, BNF, 1963, tome 12, p. 174.

²⁷⁷⁸ Vente Chateaugiron, 1827, n° 1425.

(1836)²⁷⁷⁹. Il a été à nouveau relié ; le dos de maroquin, rouge en 1827, est devenu violet, mais le relieur est resté le même, Héring. En outre, il y a six volumes en sept tomes : on a divisé les *Contes* en deux parties. Le descriptif est plus précis : « Cet exemplaire est orné de quatre dessins originaux : un de Desenne, portrait en pied de La Fontaine, deux de Lafitte pour les contes et un portrait de Madame de la Sablière ». Les portraits sont donc identifiés et un dessin s'est perdu en route. A-t-on retiré des pièces en le reliant, dont aurait "profité" un original de Lafitte ? L'ouvrage figure ensuite dans la vente de la bibliothèque de M*** en 1838²⁷⁸⁰ ; le rédacteur du catalogue détaille très soigneusement le contenu iconographique des volumes. Nous connaissons enfin le sujet de l'un des deux dessins : *L'Anneau d'Hans Carvel*. Il ajoute une précision : « libre ». Le dessin n'est donc pas intégré dans l'ouvrage, et c'est apparemment le seul. Quant à l'autre, il se trouve dans la seconde partie des *Contes*, sans aucune précision. Enfin, il est probable que ces dessins soient ceux vendus à Drouot en 1991, car nous pensons reconnaître *L'Anneau de Hans Carvel*. Un homme, apparemment très content de lui, enlace fermement sa femme et lui montre ce qui semble être une bague. La position de la belle n'est pas très "détendue" : tête révoltée, bras replié, on ne saurait dire quelle passion la fait tomber en pamoison, l'amour ou la crainte, car le diable est à l'œuvre. C'est lui en personne qui l'a mise au doigt de Carvel, pour le garantir « du cocuage et des railleurs ». On le voit sans doute au-dessus du lit, formant la partie supérieure d'un terme. Il est éclairé par une lampe placée au sommet d'une colonne, et qui produit un effet un peu surnaturel. Une figure peu rassurante donc, mais qui n'empêche pas l'illustration de révéler un aspect plus "coquin". En effet, la position du couple dans le lit, les jambes écartées qui dépassent d'une tenture compliquée et savamment placée pour masquer ce qui ne saurait être vu, rappellent certains dessins de Boucher ou de Fragonard. Car l'histoire, tirée du *Tiers Livre* de Rabelais, ne relève pas du fantastique, mais du grivois. Le style de ce dessin, évoque celui des illustrations pour Jean-Baptiste Rousseau. Le traitement des visages, des yeux surtout, rappelle les réalisations des années 1795-1800, tout comme la signature « L F ». Les caractéristiques assez proches du second dessin nous font penser qu'il appartient à la même série, bien que nous n'ayons pas réussi à identifier le sujet.

Il faut signaler encore un autre dessin représentant la mouche du coche, vendu en 1986 à Drouot. Par son format identique aux deux précédents (25 cm sur 18 cm), il pourrait s'agir d'un projet de la même série pour les *Fables*, bien que les catalogues de ventes aient

²⁷⁷⁹ Catalogue des livres figurant dans la bibliothèque de feu M. le comte Rœderer, Paris, chez Galliot libraire, 1836, n° 1004.

²⁷⁸⁰ Catalogue de beaux livres modernes, Paris, Galliot libraire, 1838, n° 70.

seulement signalé des illustrations pour les *Contes*. Mais pour quelle édition ? Les dimensions relativement importantes plaident pour une édition en plus grand format. Il y a une édition in-4° chez Pierre Didot en 1795, mais elle est illustrée par Fragonard. Pour l'instant, nous n'en avons retrouvé aucune qui contiennent des illustrations d'après Lafitte, ni avant 1800, ni après.

Il était tentant de regarder du côté de l'éditeur Lefèvre — après tout, ces images étaient glissées avec une de ses éditions — ; ils avaient déjà travaillé ensemble pour les œuvres de Destouches. Un portrait figure à la vente Labédoyère (1862) : « Dessin du portrait de la Fontaine, par Lafitte, d'après Rigault²⁷⁸¹ ». Serait-ce celui gravé par Ribault (daté de 1812), qui a servi de frontispice à l'édition Lefèvre de 1814²⁷⁸² ? Mais le nom de Lafitte n'apparaît dans aucune des éditions successives de 1814, de 1822-1823, et de 1827. Peut-être cherchons-nous vainement, car il est toujours possible que ces dessins, dont on a conservé la trace, soient les vestiges d'un projet non abouti.

Dans *Les Dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Le baron de Portalis signale « un dessin in-4° à l'encre de Chine, signé » pour les contes de Boccace, qui figure dans sa collection²⁷⁸³. La Fontaine ayant écrit de nombreux contes d'après Boccace, on pourrait se demander si ce grand dessin, réalisé avec la même technique que les trois autres, ne fait pas partie de la même série. Nous n'avons pas retrouvé non plus d'édition de Boccace en si grand format.

Parmi les dessins qui apparaissent périodiquement sur le marché de l'art, on croit reconnaître parfois des illustrations, en raison de leur taille souvent, mais aussi de la scène représentée, qui semble raconter un "bout d'histoire", ou célébrer un événement. Leur énumération n'apporterait que peu d'informations sur la question qui nous occupe. On se reportera au catalogue en annexe, où ils sont signalés.

Avant de refermer la page sur l'œuvre d'illustrateur de Lafitte, il faut rappeler qu'il a été aussi, à deux reprises, l'éditeur de recueils contenant les dessins de ses décors : pour le simulacre de l'arc de triomphe de l'Etoile, en 1810, à l'occasion du mariage de l'Empereur, et pour les festivités données par la ville de Paris pour le retour victorieux du duc d'Angoulême, en 1823. Dans un genre différent, il a publié des *Principes élémentaires de dessin à l'usage des lycées et des écoles de dessin*, composés de vingt-quatre planches, gravées sous la

²⁷⁸¹ Vente Labédoyère, 1862, n° 254.

²⁷⁸² Dans la préface l'éditeur dit que Ribault a travaillé d'après la gravure d'Edelinck. Mais comme ce dernier avait lui aussi travaillé d'après le tableau de Rigault, gravure et dessin devaient présenter de très grandes ressemblances.

²⁷⁸³ Baron Roger de PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, première partie, p. 315.

direction de Jacques Couché. Il appréciait sans doute ce genre d'activité, car Duchesne nous apprend qu'il avait un projet en cours, avec son ami Normand père cette fois. Il était question de monuments antiques, et il restait huit dessins de bas-reliefs et monuments antiques, et cinq planches gravées²⁷⁸⁴.

3 - « Il devint enfin grand dessinateur de vignettes »

Tel est du moins l'avis de Jules Renouvier²⁷⁸⁵. Comme lui, les auteurs du XIX^e siècle ont réduit souvent Lafitte à ce rôle d'illustrateur, mais est-ce une réalité ? Un petit schéma vaut parfois mieux qu'un long discours, et le report sur un graphique des données collectées va éclairer notre propos. Il permet d'abord de faire apparaître clairement le découpage chronologique de l'activité de Lafitte dans ce secteur d'activités.

3.1 - Les données chronologiques

L'analyse quantitative des ouvrages illustrés permet de repérer différentes périodes de réalisations²⁷⁸⁶.

- Première période : 1796-1805. Il faut d'abord expliquer le "vide" apparent entre ces deux dates. S'il a travaillé à d'autres ouvrages après Jean-Baptiste Rousseau, ce que nous croyons probable, aucun indice concret ne nous permet de trancher. A partir de 1800-1802, l'absence de travaux n'est qu'apparente ; il est au contraire très occupé avec les *Fastes* de Ternisien d'Haudricourt et les publications de Landon. Mais il produit alors des dessins en nombre, qu'il n'aurait pas été possible de reporter sur ce graphique, pour cause de disproportion : 60 dessins sont identifiés pour les *Fastes* et 852 pour Landon. Quand il ralentit sa collaboration à ces entreprises, vers 1805-1806, commence alors une période d'activité soutenue pour les illustrations d'œuvres littéraires, qui dure jusqu'en 1816.

- Deuxième période : 1806-1816. La première phase de 1806 à 1812 est la plus productive, avec des frontispices mais aussi des livres illustrés de plusieurs vignettes. Il participe à 26 éditions, soit près des trois quarts des 36 retrouvées. La proportion est la même pour les 59 dessins sur les 76 réalisées au total. On observe un ralentissement autour de 1810, puis à partir de 1813. Nous avons vu que dans ces années-là, il a donné à nouveau des

²⁷⁸⁴ CAT, n° 344 : « Figures diverses tirées de Monumens antiques [...] 5 planches » ; n° 148 : « Bas-reliefs et Monumens antiques : premier cahier d'un ouvrage qui n'a pas été publié : dessins à la plume, au trait. 8 pièces. »

²⁷⁸⁵ Jules RENOUVIER, *Histoire de l'art pendant la Révolution, considérée principalement dans les estampes*, Paris, Vve Renouard, 1863, p. 130.

²⁷⁸⁶ Cf. Annexe 6, figure 1.

planches à Landon et à Ternisien : serait-ce pour compenser une activité moindre dans le domaine de l'illustration éditoriale ?

- Troisième période : de 1817 à sa mort. Elle est beaucoup moins productive. Il dessine pour des livres ayant une valeur symbolique importante en rapport avec le pouvoir en place ou des éditions de luxe. En dehors du *Temple de Gnide*, livre illustré pour lequel nous ignorons le nombre de dessins qu'il a fournis, ce sont uniquement des frontispices, la plupart du temps allégoriques. L'illustration est devenue marginale dans son activité ; on fait appel à lui sans doute pour des raisons de prestige, en raison de sa fonction dans le Cabinet du Roi.

3.2 - Les données quantitatives.

Qu'on regarde la production de Cochin, de Moreau le jeune — à qui il a succédé comme dessinateur du Cabinet du Roi —, ou de Devéria, on se rendra compte à quel point sa production est minime. Desenne par exemple, qui a travaillé d'environ 1812 à sa mort en 1827, a un catalogue contenant plus de 1700 pièces²⁷⁸⁷. Pour Lafitte, on en compte 76 clairement identifiées pour des œuvres littéraires — 136, si on y ajoute les 60 planches des *Fastes*. Il ne nous semble pas que les 852 dessins au trait pour les recueils de Landon doivent être inclus au nombre des illustrations originales : elles ne sont que de la copie, même si elles ont sans doute coûté du temps au dessinateur²⁷⁸⁸. Même en supposant beaucoup d'ouvrages inconnus, on est encore loin du compte. Mais rappelons-nous que l'illustration n'est qu'une petite partie de « la variété de son talent²⁷⁸⁹ », peut-être même une activité d'appoint, lorsque des travaux plus conséquents ne l'occupent pas.

Lorsqu'il dessine pour Jean-Baptiste Rousseau, il est encore auréolé de sa qualité de lauréat de la ci-devant Académie, toujours pensionnaire de la République. Ce qui explique sans doute que ses dessins soient signés. Il a probablement considéré cette activité comme passagère, en attendant la carrière de peintre d'histoire qu'il escomptait. Les années passent, rien ne se produit comme il le souhaiterait. Il connaît Landon, Ternisien, et adhère à leurs

²⁷⁸⁷ Alexandre-Joseph Desenne (1785-1827). Duchesne aîné parle de lui comme le vrai successeur de Moreau le jeune : « Desenne fit, en 1812, quelques essais où l'on remarqua une grande facilité, et bientôt il montra qu'il était appelé à recueillir l'héritage que Moreau laissait vacant », *Catalogue des estampes, vignettes et livres du cabinet de feu M. Alex.-Jos. Desenne, dessinateur*, Notice biographique, p. v. Il contient pratiquement l'intégralité des pièces lithographiées ou gravées d'après ses dessins.

²⁷⁸⁸ « La pratique (dessin et couleur) reste moins noble que la théorie (par laquelle Félibien renvoie à tout ce qui serait dans la peinture *cosa mentale*). Les œuvres les plus proches de ce degré zéro de l'art que serait la copie "mécanique" comportent aussi un moindre engagement théorique ». René DEMORIS, « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Fabula/les colloques, Littérature et arts à l'âge classique 1 : littérature et peinture au XVIIIe s., autour des Salons de Diderot*. [En ligne].

²⁷⁸⁹ CAT, Notice, p. vJ.

projets, qui l'occupent abondamment les premières années. Et utilement, car ces planches ont certainement beaucoup contribué à sa réputation d'habile illustrateur.

On le connaît comme tel, mais ce n'est pas pour autant que les éditeurs l'accaparent. Il y a peu de renseignements sur les relations existant entre les différents acteurs du livre. Qui choisit l'illustrateur et impulse la commande ? Le commanditaire s'il y a lieu ? L'auteur ? Le libraire, l'imprimeur, ou l'éditeur ? Dans le cas de Lafitte, les dessins pour les quatre ouvrages publiés en 1806 ont la particularité d'avoir été réalisés pour des personnages qu'il connaissait peu ou prou. Sur l'ensemble de sa carrière d'illustrateur, il travaille dans plus de 50% des cas pour un auteur, ou un libraire qu'il connaît. Ces derniers ont été peu nombreux à l'employer, une douzaine seulement ; certains ont fait appel à lui plusieurs fois, comme Buisson et l'acquéreur de son fonds, Arthus Bertrand, Panckoucke, Pierre et Firmin Didot et Colas. On est content de lui et son nom circule dans un réseau de relations amicales ou professionnelles, dont pourraient bien faire partie aussi certains intervenants de l'autre moitié des éditions illustrées, sans que nous ayons pu faire de liens.

Ces collaborations en réseaux sont mises également en évidence en considérant les graveurs, doublon obligé du dessinateur. Le succès d'une planche dépend autant de la qualité du dessin que de celle de la gravure²⁷⁹⁰ ; une entente au moins relative doit exister entre les deux, car le dessinateur, surtout s'il a quelque réputation, doit contrôler, corriger si besoin, et donner son aval pour l'impression. On note 23 noms de graveurs, mais sept d'entre eux travaillent à plusieurs reprises ; on reconnaît des tandems familiaux, avec son ami et parent, Ribault (4 fois), ses élèves Couché fils (5 fois), Normand fils (2 fois) qui ont gravé la majorité des planches des *Fastes*, pour le premier, et de nombreuses pour les *Vies et œuvres des peintres* de Landon, pour le second. On note encore Delvaux (3 fois), Lerouge (3 fois), Pigeot (2 fois) et Bovinet (2 fois), qu'il a croisés régulièrement pour les planches de Ternisien. On relève une seule collaboration avec Charles Normand pour des illustrations isolées, mais c'est un intime de Lafitte et un des collaborateurs les plus actifs. En conclusion, il croise régulièrement environ un tiers des graveurs répertoriés. En regardant de plus près, on s'aperçoit même que les planches réalisées par un graveur familial, sont précisément celles qui illustrent une édition où les liens avec l'auteur ou le libraire sont les plus évidents. Par ricochet, on pourrait se demander si les ouvrages où apparaît une telle collaboration n'indiquent pas aussi des ouvrages de ce genre.

²⁷⁹⁰ Le graveur bénéficie souvent de l'ensemble du travail, en signant la planche de son seul nom.

N'appartenant pas au cénacle des artistes reconnus et célèbres, il n'a pas bénéficié de beaucoup de publicité dans les journaux la plupart du temps, et on constate qu'une part non négligeable des travaux confiés à Lafitte l'a été dans le cadre d'un réseau relationnel où son nom circulait, et où on reconnaissait et employait son talent. En outre, il a continué à faire tout au long de sa carrière ce qu'il avait entrepris dès le début : diversifier ses activités. L'illustration l'occupe de façon plus "intensive" pendant seulement dix ans de sa vie de 1806 à 1816. Toutes ces raisons, nous semble-t-il, suffisent à expliquer pourquoi Lafitte ne peut pas être réduit à une fonction d'illustrateur.

On pourrait souligner une sorte d'incohérence : voilà un illustrateur assez peu prolifique, auquel reste attachée une renommée posthume certaine. Il faut alors s'interroger sur l'aspect qualitatif de sa production, et en premier lieu, que lui demande-t-on quand on fait appel à lui ?

3.3 – Les données qualitatives

Sur la figure 2 (Annexe 6), on voit nettement la part prise par les livres à frontispices, c'est-à-dire à image unique placée face à la page de titre. Les autres sont des livres illustrés à proprement parler, puisqu'ils contiennent une ou plusieurs images réparties à l'intérieur du livre. Comme les frontispices, ce sont des estampes pleine page, gravées en taille-douce. Parmi ceux-ci, cinq ont un frontispice, et trois sont ornés de vignettes de titres, sortes de "mini" frontispices, et nous avons ajoutés ces différents dessins au premier groupe pour étudier la répartition des sujets représentés ; nous avons donc un corpus de 42 images, qui montre les thèmes classiques et habituels de ce genre d'objets, la représentation d'une scène du livre, l'allégorie, et le portrait.

Figure 3 (Annexe 6). Les illustrations de scènes représentent la moitié de l'ensemble. Ce nombre élevé est dû essentiellement aux œuvres littéraires en plusieurs volumes, comportant chacun une planche : les romans anglais comptent à eux seuls 13 frontispices. Pour ce type d'image, qu'elle soit un frontispice, ou une illustration intérieure, on choisit en général une scène majeure ou représentative de l'œuvre, et pour plus de compréhension, une phrase du texte sert de lettre. Les sujets allégoriques viennent ensuite, encore assez nombreux, un tiers de l'ensemble. Ceux-là illustrent plutôt des livres à volume unique, souvent à forte portée symbolique, et il n'est pas besoin de lettre. Le frontispice allégorique se suffit à lui-même, et traduit en image avec son vocabulaire visuel, ce que le texte met en mots. Il va parfois plus loin, en orientant le spectateur sur le sens à donner au livre. Enfin, on trouve les

portraits, peu nombreux, seulement cinq frontispices. Que ce soit Bernardin de Saint Pierre, ou encore Le Brun, ils figurent, selon nous, parmi les plus beaux frontispices de Lafitte.

Figure 4 (Annexe 6). Le choix du sujet est orienté par le type d'ouvrage qu'on lui demande d'illustrer. Les textes littéraires sont de loin les plus nombreux. Les figures 5 et 6 (Annexe 6) apportent des précisions sur ce groupe. Les œuvres, plutôt contemporaines, concernent majoritairement des romans et des contes, presque tous publiés entre 1806 et 1816 (cf. Annexe 6, figure 8) ; leurs frontispices illustrent la plupart du temps une scène de l'histoire. Le graphique 7 montre d'ailleurs que ce type de frontispice n'a été réalisé que dans cette tranche chronologique. On peut étendre cette observation à toutes les images intérieures des livres illustrés, tous publiés également durant cette période.

Viennent ensuite les livres d'histoire, qui concernent aussi bien l'époque contemporaine, comme les *Fastes*, que passée, avec *Henri IV* et *Jeanne d'Arc*, ou encore *Le Temple de la Gloire* qui embrasse tous les fastes militaires « depuis le règne de Louis XIV jusqu'à nos jours ». Ils se répartissent tout au long de la carrière de Lafitte, mais on constate que les travaux plus rares auxquels il se livre à partir de 1815, concernent essentiellement l'histoire (cf. Annexe 6, figure 8). Il ne propose plus alors que des allégories. *Le Temple de Gnide* n'a qu'une vignette de titre de ce type, mais ses illustrations mythologiques lui doivent beaucoup (cf. Annexe 6, figure 7).

Les livres à caractère artistique regroupent des recueils de reproductions d'œuvres, comme la *Galerie du Palais royal*, et tous les ouvrages de Landon, et des études d'histoire des arts : l'architecture avec *Paestum*, les miniatures avec *Le Virgile romain* et la sculpture avec *le Jupiter Olympien*. Nous avons inclus dans ce groupe la *Description de l'Égypte*, mais l'ouvrage en lui-même, par son caractère encyclopédique, se rattacherait aussi bien à l'histoire et aux sciences. Comme pour les sujets d'histoire, les ouvrages artistiques ont des frontispices allégoriques.

Enfin, les deux seuls livres sur des sujets divers, sont incongrus dans la production, au moins en ce qui concerne l'*Avis aux femmes*. Car l'*Almanach universel*, publié en 1811, relève d'un thème plusieurs fois décliné par Lafitte, celui du calendrier, avec les figures républicaines de Tresca (1804-1806) et les différents *Apollon et les Muses, dédié à l'Impératrice et Reine*, probablement publiés de 1806 à 1811. Ces objets relèvent plutôt de la gravure et seront étudiés sous ce chapitre.

Durant les premières années du XIX^e siècle, Lafitte s'associe comme beaucoup d'artistes à des projets de gravure assez ambitieux, qui ont au moins le mérite de fournir du

travail à une quantité d'artistes. Ses qualités de dessinateur, et aussi probablement un réseau relationnel, lui permettent des contacts dans le milieu de l'édition. Les images, surtout lorsqu'elles sont réalisées par un dessinateur qui a quelque réputation, apportent un avantage certain sur le plan commercial, les prospectus des éditeurs en témoignent. Les années 1806 à 1812 concentrent l'essentiel de sa production d'illustrations, surtout pour des éditions littéraires. Il y a trois projets importants qui ont pu contribuer à lui faire endosser cet habit d'illustrateur, les romans anglais, le théâtre de Destouches et surtout *Paul et Virginie*, à qui il doit peut-être une bonne part de sa notoriété dans ce domaine. À partir de la Restauration, tout change : plus d'édition à plusieurs volumes, mais au contraire des ouvrages uniques, plus luxueux, par le format, la présentation générale ou le thème. Il est presque toujours question de sujets en rapport avec la monarchie restaurée et à forte valeur symbolique. Il nous semble bien qu'un éditeur comme Panckoucke, qui fait appel trois fois à lui durant cette période, ne s'adresse plus seulement à l'illustrateur susceptible d'apporter une plus-value commerciale à ses entreprises, mais à l'artiste qui occupe une fonction officielle. Lafitte ne s'occupe que de quelques ouvrages, accaparé qu'il est par le service du mobilier du Roi, et surtout à partir de 1825, par la réalisation du livre du sacre de Charles X, un travail d'illustration qu'il n'aura pas le temps de terminer. Les frontispices de cette période ont une saveur connue, celle de l'allégorie : il en a produit tout au long de sa vie (cf. Annexe 6, figure 7). Le style convient bien pour ce qu'on lui demande, et il est un spécialiste du genre. Pourtant, sous son aspect répétitif et un peu sec, il apparaît un peu suranné et même dépassé à l'aube des années 1830

Chapitre 3

Dessiner pour graver

« Le graveur en taille douce est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poète d'une langue dans une autre. La couleur disparaît. La vérité, le dessin, la composition, les caractères, l'expression, restent. [...] En qualité de traducteur d'un peintre, le graveur doit montrer le talent et le style de son original. [...] Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l'estampe, la manière du peintre est sentie²⁷⁹¹». Malgré des avis aussi positifs que celui-ci, émanant de Diderot, bien peu d'observateurs accordent le statut d'artiste aux graveurs. On reconnaît l'utilité de leur discipline, qui perpétue et diffuse les œuvres des grands peintres ; on admet leur dextérité et leur virtuosité, mais elles reposent sur le maniement d'outils et de procédés techniques. Dès lors, des débats récurrents, tout au long du XVIII^e siècle, tournent autour de ces questions : le graveur n'est-il pas plus artisan qu'artiste, la gravure n'appartient-elle pas aux arts mécaniques plutôt qu'aux arts libéraux ? Pour échapper à la relégation disqualifiante dans le monde de l'ouvrier, le graveur doit savoir dessiner, voire composer, une opinion répandue qu'un amateur exprime ainsi : « Il serait donc à désirer pour les progrès mêmes de l'art, que l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris, qui admet des graveurs en son sein, exigeât de ceux qui se présentent des Académies dessinées correctement d'après le modèle. Ce serait le moyen d'écarter de cette Académie des Graveurs qui se disent Artistes, et ne sont dans les faits que des Ouvriers²⁷⁹² ».

Malgré des discours souvent dévalorisants et vexatoires, les graveurs bénéficient d'une reconnaissance officielle : quatre-vingt « excellents graveurs [ont été] reçus académistes²⁷⁹³ » entre 1655 et 1789. Mais la profession cherchera « davantage une reconnaissance d'estime auprès d'un public toujours plus friand d'innovation et avide d'expériences sensorielles

²⁷⁹¹J. ASSEZAT, *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier frères, 1876, tome 10, Salon de 1765, Les graveurs, p. 443-444.

²⁷⁹²*Lettres d'un voyageur à Paris à son ami Sir Charles Lovers, demeurant à Londres, sur les estampes de M. Greuze*, à Londres et se trouve à Paris chez Hardouin, 1779, p. 39-40. Extrait cité par Stéphane ROY, « Imiter, reproduire, inventer : Techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^{ème} siècle », *Intermédialités*, (17), 2011, p. 35.

²⁷⁹³ Statuts de l'Académie Royale de peinture et de sculpture de 1655, article 15. Le nombre n'est pas important, mais le coût de réception, deux planches et cent épreuves distribuées aux Académiciens, l'impossibilité pour l'intéressé d'exploiter son travail à son propre profit, ont dû en dissuader plus d'un à tenter sa chance. L'ensemble des planches conservées à l'Académie est passé à la Chalcographie du Louvre. Cf. *Les morceaux de réception des graveurs à l'Académie royale des Beaux-Arts : 1655-1789*, Paris, Musée-galerie de la SEITA, mai-juin 1982, catalogue rédigé par Maxime PRAEU.

inusitées²⁷⁹⁴ ». Ces moyens mécaniques et techniques, domaines de l'ouvrier, que les théoriciens de l'art et de l'esthétique leur opposent, les graveurs vont les perfectionner, et ils vont aussi mettre au point des procédés d'un raffinement extrême, qui font de la copie une œuvre presque identique à l'original. La gravure en couleurs²⁷⁹⁵, "en manière de crayon"²⁷⁹⁶, l'aquatinte, imitant le lavis²⁷⁹⁷, éveillent la curiosité et l'intérêt du public, stimulés par les prospectus, annonces et avis émanant des graveurs eux-mêmes, et par les nombreux articles décrivant les astucieuses inventions. C'est donc par le biais de l'innovation technique, de l'invention, en un mot, du progrès cher aux Lumières, que le graveur émerge sur la scène culturelle. Les publicités plus fréquentes dans la presse et l'abondance de la production, révélée par les annonces de parution, suggèrent un marché dynamique. Si l'on en juge par la fortune assez confortable laissée par Gilles Demarteau²⁷⁹⁸, la gravure est d'un bon rapport. D'ailleurs, le sort des graveurs ne serait pas si médiocre, à en croire Détournelle : « On sait que la gravure est un art où l'on fait ses affaires²⁷⁹⁹ ».

À la veille de la Révolution, on observe donc une dichotomie entre la dévalorisation de la profession dans les discours théoriques et officiels de l'art, et le succès, quelquefois le prestige que les graveurs obtiennent dans le public. Les événements ne font qu'aviver les tensions : le sentiment d'injustice et d'inégalité serait-il une des causes de leur engagement assez massif derrière la bannière de la Révolution ? Ils épousent les idées nouvelles, et s'occupent activement de leur devenir. En février 1791, des membres de la section d'architecture de l'Académie proposent à l'Assemblée un projet de réforme intégrant la gravure, qui disposerait de postes de professeur et d'un prix²⁸⁰⁰. La majorité des académiciens rejettent cette « frivole prétention des graveurs » : « copiste par essence, [la gravure] ne peut marcher sur la même ligne que les Génies créateurs ». Il y a des résistances aussi vives dans

²⁷⁹⁴ Stéphane ROY, art. cit., p. 34.

²⁷⁹⁵ La technique est mise au point en Angleterre par Jacques-Christophe Le Blond, au début des années 1720. A sa mort en 1741, Jacques-Fabien Gautier d'Agoty s'approprie la méthode : « C'est par lui que cet art a été relevé et conduit à son point de perfection », explique-t-il. *Mercur de France*, octobre 1745, p.100. S'appuyant sur des procédés de communication et de publicité efficaces, il investit l'espace public, par des annonces où sont rappelées à l'envie ses titres, brevets, et autres garants de sa légitimité.

²⁷⁹⁶ Sur cette technique de gravure, dont l'un des principaux inventeurs est Gilles Demarteau, voir notre première partie, chapitre 1

²⁷⁹⁷ La technique est mise au point par Jean-Baptiste Leprince. Diderot en dit grand bien au Salon de 1769.

²⁷⁹⁸ L'Académie vendait à son profit les épreuves tirées sur les planches originales. Elle ouvrit boutique vers 1762, et bientôt les recettes furent conséquentes. Le chef d'œuvre de Demarteau, Lycurgue d'après Cochin, rapporta 1446 livres sur les 1716 de la recette totale pour 1770. *Les morceaux de réception des graveurs à l'Académie royale des beaux-arts*, op. cit., Avant-propos de William McALLISTER-JOHNSON, p. 7.

²⁷⁹⁹ *Aux armes et aux arts*, *Journal de la Société Républicaine des arts*, n° V, germinal an II (mars-avril 1794), p. 299.

²⁸⁰⁰ Le prix de gravure sera institué en 1804, et celui de gravure en médailles, qui intéressait le régime impérial au premier chef, l'année suivante.

les rangs de théoriciens de l'art ; pour Quatremère de Quincy, cette nouveauté serait le chef d'œuvre de l'ignorance²⁸⁰¹ ». Tout au plus peut-on considérer la gravure comme « un perfectionnement du dessin à la plume ou au crayon » ; ces deux « modes de peinture imparfaits » n'étant point des arts, la gravure n'en est donc pas non plus²⁸⁰². Il la définit comme « un procédé ingénieux de dessin sur cuivre, ou toute autre matière, qui, par le moyen de l'impression, multiplie le dessin ». Mais le pouvoir multiplicateur du graveur qui peut répandre à l'envi des images, bonnes ou moins bonnes, inquiète un peu le législateur, et le 31 juillet 1789, la Commune provisoire impose un censeur. Certains s'en réjouissent, comme le District de Saint Nicolas du Chardonneret, satisfait d'apprendre que les gravures ne seront plus exposées sans autorisation : « ce n'est point nuire à la liberté que de mettre un frein à tout ce qui peut exciter les passions, [...] parmi les moyens qui existent, les tableaux et les gravures sont ceux qui agissent le plus puissamment sur le cœur de l'homme, par les impressions durables qu'elles laissent²⁸⁰³ ». D'autres protestent, comme Millin : « Qui peut contester à l'homme l'exercice de sa pensée ? La gravure et le burin ne sont-ils pas comme l'imprimerie, le moyen de la manifester ? ». Il conclut : « Quand nous avons emporté la citadelle du despotisme, renversé des ministres perfides, on nous contesterait le droit de publier des caricatures. Non messieurs, votre amour pour le bien public fera rétracter un arrêt pris avec trop de précipitations²⁸⁰⁴ ».

Propagation des images, propagation des idées, le rôle de l'estampe ne fait aucun doute, et c'est précisément la raison de la place importante qu'elle prend dès les débuts de la Révolution, grâce à deux types d'entreprises : d'une part, la contribution à l'éducation du peuple, en propageant les événements de la Révolution, les hauts faits civiques et les actions vertueuses, et, d'autre part, la sauvegarde des chefs d'œuvre du Museum, surtout après l'arrivée des collections d'Italie. Ces deux types de projets visent un seul but : transmettre à la postérité. Dans la première catégorie, on peut citer les très célèbres *Tableaux historiques de la*

²⁸⁰¹ Antoine QUATREMERE DE QUINCY, *Suite aux Considérations sur les arts du dessin en France, ou Réflexions critiques sur le projet de statuts et réglemens de la majorité de l'Académie de peinture et de sculpture*, Paris, Desenne, 1791, p. 37. Les citations suivantes sont extraites du même ouvrage.

²⁸⁰² Dans le meilleur des cas, le graveur a du génie, et il ne l'exprime que « par un procédé et avec des moyens imparfaits ». S'il n'en a pas, il n'est qu'un copiste des inventions des autres ; le nom d'artiste ne pourrait pas lui être attribué, puisqu'il n'invente rien, et n'imité que des « imitations de la nature ».

²⁸⁰³ *Catalogue d'une importante collection de documents autographes et historiques sur la Révolution française*, Paris, Charavay, 1862, n° 155, p. 111, cité par André BLUM, *La caricature Révolutionnaire*, p. 13-14. Il s'agit du procès-verbal du district de Saint Nicolas du Chardonneret, signé par son secrétaire, l'abbé Mulot.

²⁸⁰⁴ Aubin-Louis MILLIN, *Lettre aux représentants de la Commune de Paris sur le danger de la défense qu'ils ont faite de publier des estampes et des écrits burinés sans l'approbation du censeur qu'ils ont nommé*, Paris, Lagrange, [s. d.].

*Révolution Française*²⁸⁰⁵, ou encore les *Gravures historiques* de Janinet²⁸⁰⁶, et dans la seconde, le projet du graveur Pierre Laurent, pour reproduire les chefs d'œuvre du Museum, connu sous le titre de *Galerie du Musée Napoléon*. Dans ces entreprises de grande envergure, l'image est omniprésente, le texte ajouté venant l'expliquer ou la compléter. On les classe plutôt dans la catégorie des ouvrages à figures, et ce sont souvent des publications qui s'inscrivent dans des durées plus ou moins longues. « Jamais les entreprises de gravures n'ont été aussi multipliées que dans ces derniers temps : il n'est presque plus possible de trouver le débit d'un livre sans annoncer au public qu'il est orné d'estampes ; et l'on aurait peine à nombrer les souscriptions ouvertes, remplies ou à remplir, pour des collections de gravures, la plupart très nombreuses et toutes en cours d'exécution », remarque un critique du Salon de 1806²⁸⁰⁷. En fournissant du travail à une foule de graveurs, elles leur ont permis d'attendre des temps moins troublés : « il faut considérer [...] le caractère "alimentaire" de leurs activités dans une période de désespérante pénurie de clientèle²⁸⁰⁸ ». Ils ont plutôt mieux traversé que les autres artistes la période de crise, en raison de la multiplicité des travaux qu'il leur était possible de réaliser. Mais qui dit graveur, dit aussi dessinateur ; dans la majorité des cas, on retrouve ce duo à l'origine de toute entreprise. C'est en cette qualité que le nom de Lafitte est associé à des monuments éditoriaux du type de ceux cités précédemment, mais plus tardivement : *Les Fastes* de Ternisien d'Haudricourt, dont les premières livraisons démarrent en 1802, et les différents ouvrages de Landon, qui se succèdent à partir de 1800.

Mais la gravure n'est pas qu'un outil pédagogique ou fixateur de la mémoire, elle est aussi, quoi qu'en disent ses détracteurs, un objet ornemental, sinon une œuvre d'art, propre à orner les cabinets ou remplir les portefeuilles des amateurs, selon la formule consacrée. Facilement accessible, elle peut satisfaire à moindre coût de nouvelles catégories sociales moins fortunées, mais sensibles aux belles choses. Les journaux annoncent ces estampes qui sortent des nombreux ateliers de gravure, éditeurs, marchands d'estampes (34 en 1799 et 42 en 1808), parfois tout en même temps, dont certains sont connus, Bance, Chaise, Osterwald aîné, Jean, etc. Si les œuvres qu'ils vendent ne sont pas uniques, ils sont jaloux de la propriété des estampes que leur confère le dépôt à la Bibliothèque. En 1798, ils font travailler plus ou

²⁸⁰⁵ Sur cette entreprise, voir *La Révolution par la gravure : les « Tableaux historiques 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.

²⁸⁰⁶ Voir Philippe de CARBONNIERES, *Les Gravures historiques de Janinet : Collection du musée Carnavalet*, [Paris], Paris musées : Nicolas Chaudun : Musée Carnavalet-Histoire de Paris, 2011.

²⁸⁰⁷ Critique du Salon de 1806, *Journal de l'Empire*, 13 novembre 1806.

²⁸⁰⁸ Claudette HOULD, « Les Tableaux historiques de la Révolution française : mémoire et révision de l'histoire », *La Révolution par la gravure*, op. cit., p. 43.

moins régulièrement environ 200 graveurs de toutes catégories : graveurs sur différents supports, dans différentes techniques, pour des types variés de travaux. Il y en a 235 en 1808. Tous sont loin d'être des artistes renommés, mais certains noms ont réussi à s'imposer. Lafitte leur fournit des dessins, parfois isolés, mais aussi des séries dont la plus célèbre est celle du calendrier républicain. Enfin, signalons les illustrations de livres qui auraient pu avoir leur place ici. Nous avons préféré leur accorder un chapitre particulier, en raison de l'importance du genre dans la carrière de Lafitte.

I - Les recueils de planches

1 - *Les Fastes ...* par Ternisien d'Haudricourt

Le projet s'inscrit dans la continuité des recueils de faits héroïques encouragés par les autorités dès les premiers temps de la Révolution, dans un souci de régénération morale. Plus que l'événement historique, que l'on cherchait à fixer dans les recueils précédemment cités — au moins dans les débuts²⁸⁰⁹ —, on s'attache à mettre en lumière la valeur humaine qui le sous-tend. On collecte et diffuse très largement les actes de bravoure militaire, mais aussi les actions vertueuses et désintéressées de ces nouveaux héros anonymes²⁸¹⁰. Les gouvernements successifs encouragent la constitution de ces recueils ; en 1796 par exemple, Jacques Grasset Saint Sauveur répond aux attentes de Directoire qui souhaitait de nouveaux livres pour l'instruction publique, et publie un ouvrage d'un nouveau genre, puisqu'il joindra l'image aux paroles, *Les Fastes du peuple français ou tableaux raisonnés de toutes les actions héroïques et civiques du soldat et du citoyen français*²⁸¹¹. On remarque immédiatement des similitudes de titre avec la publication de Ternisien : *Fastes du peuple français... ouvrage destiné à immortaliser les actions héroïques et civiques du militaire et du citoyen*. Coïncidence, emprunt délibéré ou lien réel entre les deux œuvres ? Il faudrait verser au dossier deux autres documents,

Le premier est un recueil — sans doute unique — composé d'un frontispice anonyme et de seize planches sans texte, dont certaines sont signées Labrousse et Saint Sauveur²⁸¹²; il pourrait être l'amorce d'une suite aux *Fastes* de Grasset. D'après le contexte, il daterait de la fin de 1801. Le second — certainement tout aussi unique — a appartenu à Ternisien d'Haudricourt, selon la notice de la BNF²⁸¹³. Il est conçu sur le même modèle que celui de

²⁸⁰⁹ Les *Tableaux* marquent un glissement du politique au militaire à partir du Consulat : « le culte voué aux nouveaux héros et "l'esprit militaire" ambiant, dont est traversé le recueil de portraits, illustrent, pour ainsi dire, le nouvel *air du temps* ». Stéphane ROY, « Un Panthéon des "personnages qui ont éminemment marqué dans la Révolution, soit en bien, soit en mal" : les portraits des *Tableaux historiques de la Révolution française* », *La Révolution par la gravure, op. cit.*, p. 71.

²⁸¹⁰ BOURDON DE LA CROSNIERE et THIBAudeau, *Recueil des actions héroïques et civiques des Républicains français*, Paris, Imprimerie nationale, an II. Encouragés par les autorités, les artistes y puisèrent des sujets pour le concours de l'an II. Sur ce recueil cf. Michel BIARD, Claire MAINGON, *La Souffrance et la Gloire. Le culte du martyr de la Révolution à Verdun*, Paris, Vendémiaire, 2018.

²⁸¹¹ Jacques GRASSET SAINT-SAUVEUR, *Les Fastes du peuple français ou Tableaux raisonnés de toutes les actions héroïques et civiques du soldat et du citoyen français*, Paris, Deroy, 1796, an 4^e de la République. Les dessins sont de Labrousse, artiste bordelais.

²⁸¹² Il est conservé à la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Toulouse, RES B.XIX 358.

²⁸¹³ *Les fastes du peuple français* [suite d'estampes], [sans lieu ni date]. BNF, RES 4-NFG-5. Ce recueil conserve presque tous les dessins originaux des planches, plus quelques dessins légendés qui n'ont pas été gravés.

Grasset, une suite de gravures anonymes avec textes explicatifs et le recueil est précédé d'une planche portant la légende « Frontispice des Fastes du peuple français », et signée « Dhaudricourt *invenit*– Huet *direxit* ». L'événement représenté le plus récent date de janvier 1802. Si nous avons cité ces deux recueils, c'est qu'ils ont une particularité pour le moins troublante, ils ont le même frontispice, l'un non signé, l'autre signé. Lequel a emprunté à l'autre ? Quel lien entre ces deux recueils ? Ternisien reprend-il à son compte l'idée d'une entreprise que son auteur ne peut ou ne souhaite pas continuer ? Des sujets communs se retrouvent dans les deux recueils, très différents sur le plan stylistique. Peut-être une étude approfondie de ces ouvrages permettrait-elle de répondre à ces questions mais c'est ici hors de notre propos.

Signalons une dernière particularité du recueil de Ternisien, qui constitue, selon nous, un prototype de l'édition ultérieure. On voit sur la première page deux versions d'un même dessin de Lafitte : une estampe signée Duplessis-Bertaux et Pigeot, et sa gravure au trait anonyme²⁸¹⁴. Il représente une allégorie du temps, thématique irrémédiablement liée à ce type d'ouvrage. Nous reviendrons sur ce dessin, qui nous semble postérieur au recueil, et qui a sans doute un lien avec le frontispice figurant dans le premier tome des *Fastes*.

1.1 - « Tableaux pittoresques »

1.1.1 - Parutions et éditions

L'ouvrage de Ternisien d'Haudricourt est annoncé dans les journaux par un prospectus qui détaille les conditions pratiques d'édition et les termes de la souscription. Le *Journal des débats* semble être le premier à la publier le 21 juin 1802. Mais une lettre des autorités de la Ville libre et hanséatique de Brême laisse supposer que le projet est prêt et diffusé depuis janvier 1802²⁸¹⁵.

L'éditeur prévoit « cinq ou six volumes in-4°, gravés en très beaux caractères d'écriture » et « imprimé[s] sur très beau papier ». Suivant une pratique habituelle et courante pour ce genre d'entreprise, il devrait paraître régulièrement sous forme de livraisons mensuelles de quatre numéros composés chacun de trois gravures, soit douze gravures par livraison. Elles se succéderont « dans les premiers jours de chaque mois, à commencer du 1^{er} fructidor an X

²⁸¹⁴ Cf. Annexe 7, figure 1 b.

²⁸¹⁵ Lettre des bourgmestres et sénateurs de Brême du 22 février 1802, en réponse à un courrier de Ternisien, publiée dans le premier volume des *Fastes*.

(19 août 1802)²⁸¹⁶ ». Mais ce n'est qu'en prairial an XI (mai-juin 1803) que les *Nouvelles des arts* signalent « le premier numéro [qui] vient d'être mis au jour²⁸¹⁷ ». Le rythme de parution ne sera pas suivi non plus et les journaux donnent différentes informations : « l'ouvrage paraîtra très exactement toutes les six semaines », pour les *Nouvelles des arts* de l'an XI ; « Les livraisons [...] se succéderont tous les deux mois » selon le « nouveau » programme d'août 1804²⁸¹⁸. Par calcul sur la période 1803-1807 (les huit premières livraisons), on arrive à une fréquence moyenne d'une livraison tous les cinq à six mois. On voit qu'on est assez loin du prévisionnel. A partir de 1807, les livraisons se font plus irrégulières, avec des arrêts importants, entre mars 1807 et mars 1808, et surtout entre août 1810 et septembre 1813. A partir de 1809, les informations dans les journaux se raréfient, de sorte qu'on ignore les titres des planches des quatre dernières livraisons, et ce sont les envois à la bibliothèque impériale qui nous donnent leurs dates d'édition : les 15^{ème} et 16^{ème} livraisons paraissent en septembre 1813 mais il n'y a pas de trace de la 17^{ème} et dernière. Tout cela traduit sans doute une entreprise qui s'essouffle, dans un monde qui s'écroule.

Les parutions s'échelonnent donc sur dix ans : au total 17 livraisons, 68 numéros, plus de 200 gravures. Le prix des différentes présentations, annoncé dans la souscription, restera inchangé jusqu'au bout : de 10 francs sur Beau Colombier, à 24 francs pour le Vélin avant la lettre. Avec la parution dans l'été 1804 des pages de titre, faux-titre, frontispice — qui accompagnent le « nouveau programme » —, les souscripteurs peuvent commencer à constituer un premier volume avec les planches de leur choix, au fur et à mesure des livraisons²⁸¹⁹. En 1807, sort probablement une nouvelle page de titre pour le « 1^{er} volume » de

²⁸¹⁶ *Magasin encyclopédique*, tome 3, 1802, p. 127. Voir aussi le *Programme* inséré dans les volumes portant la date de l'an XII ou XIII.

²⁸¹⁷ *Nouvelles des arts*, an XI (1802-1803), p. 253-254. Il faut toutefois remarquer un décalage fréquent entre la date de sortie de la livraison et l'annonce qu'en font les journaux. Ainsi le *Journal typographique et bibliographique* ne prévient-il de la parution du premier numéro que le 24 floréal an XI (14 mai 1803).

²⁸¹⁸ Il est fourni par Ternisien avec le 9^{ème} numéro de la 3^{ème} livraison. *Journal typographique et bibliographique*, n° XLI, 24 thermidor an XII – 12 août 1804. Il est difficile de se faire une idée précise livraison par livraison à partir des informations dans la presse qui ne publie pas forcément immédiatement la nouvelle. Comment savoir en outre s'ils parlent des livraisons annoncées par l'éditeur avant l'édition ou après leur mise sur le marché ?

²⁸¹⁹ Les bibliothèques conservent des volumes composés des premières livraisons. A la BNF : *Les fastes de la nation française ou Tableaux pittoresques gravés par d'habiles artistes accompagnés d'un texte explicatif et destiné à perpétuer la mémoire des hauts faits militaires et des traits de vertus civiques, ainsi que les exploits de la Légion d'honneur*, par Ternisien d'Haudricourt, Paris, de la fonderie et imprimerie de Gillé fils, 1804. La bibliothèque d'Etat de Bavière conserve une édition datée de l'an XIII (1804-1805), de l'imprimerie de B. Duchesne, qui contient l'intégralité des cinq premières livraisons (numérisée et accessible sur Google books). Les volumes datés de 1807 conservés dans cette bibliothèque sont très utiles pour établir la liste des sujets par livraisons ; elles ont en effet été reliées dans l'ordre exact de parution. Voir aussi l'édition 1804-1806 de la bibliothèque du Sénat.

la première édition chez Gillé fils²⁸²⁰ ; il ne sera complet qu'à l'été 1808, avec la liste de 120 planches fournie par Ternisien d'Haudricourt, soit dix livraisons. En fait il y joindra la 11^{ème} livraison. Un second frontispice paraît avec la 12^{ème} livraison en juin 1809, mais nous n'avons pas trouvé à ce jour d'exemplaire comportant une page de titre indiquant "2^{ème} volume". La 17^{ème} et dernière livraison devait être en préparation au moment de la première abdication, qui met un terme à l'aventure éditoriale. Le second volume, inachevé, ne comportera que six livraisons.

1.1.2 – les variations de titres et de sujets

L'entreprise suit les variations du contexte historique, comme le montrent les variations de titres et de sujets. Les premiers numéros sont annoncés sous le titre suivant : *Fastes du peuple français, ou Tableaux composés et gravés par d'habiles artistes et accompagnés d'un texte ; ouvrage destiné à immortaliser les actions héroïques et civiques du militaire et du citoyen*. Dès la deuxième livraison, la première partie du titre devient *Fastes de la Nation française*²⁸²¹. Dans les mois qui suivent, c'est au tour de la seconde partie du titre de faire peau neuve. Dans le 9^{ème} numéro de la troisième livraison, Ternisien procure les planches nécessaires à la reliure du tome 1 : « titre, faux titre, nouveau programme et frontispice, pour être placés en tête du premier numéro de cet ouvrage », fixant ainsi le titre (provisoirement) définitif en 1804-1805 : *Les Fastes de la nation française ou Tableaux pittoresques gravés par d'habiles artistes, accompagnés d'un texte explicatif et destiné à perpétuer la mémoire des Hauts faits militaires, des Traits de vertus civiques, ainsi que des exploits de la Légion d'Honneur*²⁸²². Légère modification pour le premier volume en 1807 : on ajoute à la *Nation française* les *Puissances alliées*, "collant" ainsi à la situation politique de la France et de l'Europe. Ces évolutions de titre sont-elles une preuve de courtoisie de la part de Ternisien d'Haudricourt ? Il se lance dans une entreprise commerciale, et cherche, dès le début, à flatter et à obtenir le soutien officiel du gouvernement. La première livraison a été « présenté[e] au Premier Consul qui en a agréé l'hommage²⁸²³ » et Ternisien est « honoré de la grande souscription du gouvernement ».

²⁸²⁰*Fastes de la nation française et des puissances alliées ou Tableaux pittoresques gravés par d'habiles artistes accompagnés d'un texte explicatif et destiné à perpétuer la mémoire des hauts faits militaires et des traits de vertus civiques, ainsi que les exploits de la Légion d'honneur*, par Ternisien d'Haudricourt, Paris, Gillé fils, 1807-1813, 2 vol., 176 planches (Exemplaire BNF, département des Estampes, 4-QE-18 et 4-QE-18 (A))

²⁸²¹*Journal des débats et des décrets*, 23 janvier 1804. Voir aussi *Nouvelles des arts*, tome 3, an XII/1803-1804, p. 107, probablement en nivôse (décembre 1803 ou janvier 1804).

²⁸²²*Journal des Débats et des Décrets*, 28 juillet 1804.

²⁸²³*Journal typographique et bibliographique*, 6^{ème} année, n° XXXII, 30 floréal an 11 / 20 mai 1803, p. 255. Voir AN F²¹ 710 ; O² 42.

On pourrait s'interroger sur la charge symbolique des deux mots, et la signification de la préférence donnée à « nation » plutôt qu'à « peuple ». Les listes ou les recueils des premiers temps de la Révolution voulaient souligner l'exemplarité des vertus civique de dévouement et de courage que partageaient citoyen et soldat, l'un et l'autre d'ailleurs souvent confondus dans un élan de sacrifice collectif, en union de citoyen soldat et de soldat citoyen. Il fallait apprendre à un peuple fait d'individus peu préparés à prendre en mains leur destin, à devenir une nation collectivement unie et solidaire. Sous l'Empire, les individus sont regroupés derrière un chef, et le sort collectif est scellé. Il n'est plus temps de mettre en avant les actes individuels de bravoure, à moins qu'ils ne proviennent des "héros" choisis par Napoléon pour protéger la nation. Le propos de Ternisien d'Haudricourt est donc de mettre en valeur ces héros, et le titre le traduit bien : rapporter les hauts faits des soldats, de ceux qui occupent les places privilégiées et forme l'aristocratie militaire de la cour impériale ; témoigner aussi des actes héroïques de ceux qui sont distingués particulièrement par l'Empereur et méritent la Légion d'Honneur. Si on parle encore « de vertus civiques », le mot « citoyen » a bel et bien disparu.

Un argument supplémentaire serait d'analyser les sujets retenus. On verrait un glissement significatif : de sujets axés sur des faits héroïques ou de valeurs morales concernant des militaires, mais aussi et surtout des citoyens anonymes, tels qu'on en trouve dans les recueils des premières années de la Révolution²⁸²⁴, on passe à des sujets centrés sur des hauts personnages du régime, essentiellement des officiers. « Les traits de vertus civiques » se font plus discrets et « la mémoire des hauts faits militaires » prend le dessus, ainsi que « les exploits de la Légion d'honneur ». Comparons les différents recueils.

Dans celui de Grasset Saint Sauveur, la répartition des 102 planches est la suivante : 25 civils, 74 militaires, dont 56 simples soldats et seulement 17 officiers, essentiellement des capitaines.

Dans le prototype des *Fastes* vers 1802, 11 planches concernent les « belles » actions de civils, quasiment à égalité avec les 12 qui concernent des militaires, simples soldats et officiers supérieurs à part égale, une présente un événement, et une autre un personnage historique.

Prenons maintenant le volume 1 des *Fastes* conservé à la BNF²⁸²⁵. Il contient 111 planches qui se répartissent ainsi : 6 personnages historiques, 11 civils, 82 militaires, dont 11

²⁸²⁴ Voir par exemple le recueil publié par Grasset de saint Sauveur, *Les Fastes du peuple français ou Tableaux raisonnés de toutes les actions héroïques et civiques du soldat et du citoyen français*, Paris, chez Deroy, 1796. Le titre est si proche de celui de Ternisien qu'on pourrait se demander s'il existe un lien entre les deux projets.

²⁸²⁵ Les deux volumes de cette édition sont accessibles sur Gallica.

simples soldats et 68 généraux, maréchaux et officiers supérieurs, 3 hauts personnages princiers, 10 batailles et événements importants, tous liés à la geste napoléonienne. Comme le remarque le *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, « malgré ce que porte ce titre, cet ouvrage a principalement trait aux guerres qui ont suivi la révolution de 1789 et aux campagnes de Napoléon²⁸²⁶ ».

Les *Fastes* appartiennent à ces entreprises qui, au même titre que des travaux officiels comme la Monnaie des Médailles, ont contribué à fixer pour la postérité les lignes de fait du règne. Ils sont « un des beaux monumens du siècle de Napoléon [...] pour le temps présent et pour les siècles à venir²⁸²⁷ ». Ternisien d'Haudricourt a servi l'image de Napoléon, et en retour il s'est servi d'elle pour assurer un succès commercial. Opération opportuniste et qui ne préjuge pas de ses opinions personnelles, qui le portent peut-être ailleurs. En 1825 sortira une seconde édition, cette fois dédiée au Roi, et qui s'ouvrira sur la planche représentant l'entrée de Charles X à Paris. La publication est précédée « d'un tir d'artillerie » : l'édition d'un fascicule regroupant toutes les lettres à lui adressées par les souverains, princes et autres personnages illustres de l'Europe, qu'il avait déjà fait paraître dans le volume 1 de l'édition Gillé fils, et plusieurs estampes. L'une représente Marie Antoinette, offerte à Madame par le Chevalier Ternisien d'Haudricourt, déjà gravée par Macret en 1789 ; on a apporté quelques modifications dans la lettre en ajoutant un titre de circonstance, « Les illustres victimes », et la fonction de Ternisien, ancien capitaine de Troupes Légères,

1.1.3 – La réception de l'ouvrage

« Je compte sur l'encouragement des personnes qui aiment leur pays ; leur souscription les rendra les coopérateurs d'une entreprise si digne du nom français²⁸²⁸ ». Ternisien d'Haudricourt voulait « élever l'âme en captivant la vue²⁸²⁹ », mais a-t-il vraiment réussi à séduire les amateurs de beaux-arts ? La durée de l'entreprise, près de dix ans, pourrait plaider pour un intérêt soutenu des lecteurs ; mais il n'a pas livré autant de planches qu'il l'escomptait, puisque le prospectus de départ parle de cinq à six volumes. Il s'est arrêté avant la fin du second, bien moindre que le premier, tout simplement pour des raisons historiques évidentes que nous avons déjà évoquées.

Pendant les deux premières années, les *Nouvelles des arts* annoncent les livraisons et ajoutent quelques commentaires favorables. « Le premier numéro [...] doit faire juger

²⁸²⁶*Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, vol. 5, 1864.

²⁸²⁷*Fastes de la nation française et des puissances alliées*, op. cit, Avant-propos (non paginé).

²⁸²⁸*Fastes de la nation française...*, an XIII (1805), Programme.

²⁸²⁹*Id.*

favorablement du mérite d'exécution de cette belle entreprise », qu'on juge « vraiment digne du nom français²⁸³⁰ ». Elle atteint son « louable but » sous le rapport des gravures et du texte et « le second numéro mérite les mêmes éloges et obtiendra sûrement un égal succès²⁸³¹ ». Pour le 5^{ème} numéro, on remarque encore que « le soin de son exécution ne peut que lui mériter de plus en plus un succès constant²⁸³² ». Le *Journal des Débats* estime l'entreprise « d'un tel intérêt, qu'il semble inutile de présager ici quel sera l'accueil qu'elle recevra du public admirateur des belles actions et ami des beaux-arts²⁸³³ ». Un autre conseille à « la France entière [de]se procurer et placer avec distinction ces ouvrages civiques [...] que les siècles futurs se feront un devoir de consulter²⁸³⁴ ».

Malgré ces prévisions enthousiastes, l'entreprise a rencontré bien des embûches, ce que Ternisien déplore dans l'avant-propos au 1^{er} volume qui « est achevé, malgré quelques odieuses rivalités, malgré l'amour-propre de quelques mécontents et les conseils timides de quelques hommes faibles qui semblaient vouloir nous décourager au milieu de la carrière ». Il parle encore « des dédains de la médiocrité et de la critique de quelques hommes injustes qui font de tous les talents l'objet de leur censure, parce qu'ils ne voient qu'avec des yeux de haine ou d'envie tout ce qui tient à l'honneur national ou qui tend à le propager²⁸³⁵ ». Quelques journaux se font l'écho de ces difficultés, comme le *Journal d'indications*, qui parle de « contradictions et [d'] ennemis de toute espèce²⁸³⁶ ». En revanche, nous n'avons pas trouvé à ce jour de critique ou de commentaire négatif qui éclairent le débat. Il est donc impossible de dire de quelle nature étaient les reproches faits à Ternisien. Dans l'avant-propos du volume 1, il parle « d'efforts soutenus et d'amélioration de l'Ouvrage », mais bien sûr ne précise pas dans quels domaines il compte l'améliorer.

Ternisien n'a pas ménagé ses efforts pour faire connaître son projet, et son plan de communication vise « tous les hommes instruits et amis du nom Français²⁸³⁷ » jusque bien au-delà des frontières. « Toute l'Europe a secondé notre ouvrage et nulle entreprise n'a jamais reçu des Souverains un accueil aussi favorable²⁸³⁸ ». Les puissances alliées souscrivent,

²⁸³⁰*Nouvelles des arts*, an XI (1802-1803), tome 2, p.253.

²⁸³¹*Ibid.*, p. 271.

²⁸³²*Ibid.*, an XII (1803-1804), p. 107.

²⁸³³*Journal des Débats et des décrets*, 21 juillet 1803.

²⁸³⁴*Journal d'indications, d'annonces, petites affiches de la rue d'Argenteuil, n°17*, 12 fructidor an XIII-30 août 1805. Cité dans *Archives de l'honneur ou notices sur la vie militaire*, Tome 4, 1807, dont un des auteurs n'est autre que Grasset Saint Sauveur.

²⁸³⁵*Fastes de la nation française et des puissances alliées, op. cit*, Avant-propos.

²⁸³⁶*Journal d'indications, op. cit*

²⁸³⁷*Ibid.*

²⁸³⁸*Fastes de la nation française*, 1807, *op. cit*, Avant-propos (non paginé).

sûrement plus pour des raisons politiques que par amour de l'art, certaines se louant d'être associées aux faits héroïques des glorieuses armées françaises. Ternisien réunit toutes leurs lettres et les publie en avant-propos du tome 1 de l'édition de 1807. Pour les intéresser de plus près encore, il lance le même appel à témoignage qu'en France : les faits de bravoure doivent lui être rapportés et, pour plus de véracité, il demande qu'on lui adresse les dessins des uniformes militaires. En échange, les souscriptions s'accumulent sur son bureau ! Et les cadeaux princiers aussi, boîte en or, bague avec topaze et diamants, tabatière et autre chapelet de pierres fines. Il se sert également de ce canal officiel pour faire parvenir la souscription aux libraires et sociétés littéraires d'Europe, et toucher un public plus ordinaire. Ce qui lui permet de publier dans les journaux : « on souscrit [...] chez les principaux libraires de l'Europe ».

Mais cette apparence ronflante cache une autre réalité. Il n'est pas certain que les *Fastes* rencontrèrent un grand succès commercial. Ternisien donne la liste des souscripteurs dans le premier volume et en promet une autre pour le volume suivant. Nous n'avons bien sûr que la première, qui contient 467 noms, dont 131 pour les cours françaises et européennes. Quant aux autres souscripteurs, ils consistent essentiellement en artistes, personnes proches du régime et militaires héros des gravures, ce qui fait assez peu d'amateurs éclairés "ordinaires"²⁸³⁹. S'il publie en bonne place la correspondance qu'il a entretenue avec les Souverains européens, c'est qu'elle témoigne de sa notoriété internationale et lui procure une publicité intéressante : il a besoin de nouveaux souscripteurs. Le procédé est paradoxal : convaincre les « patriotes » français de l'intérêt de cette grande entreprise nationale, en citant les opinions des princes étrangers ! Il en attend beaucoup : « Et si les mêmes suffrages, les mêmes encouragements nous sont continués, si d'après des efforts soutenus et l'amélioration de l'ouvrage, de nouveaux souscripteurs daignent s'unir à la liste [...] le succès couronnera nos vœux, et cette grande entreprise sera terminée²⁸⁴⁰ ».

1.2 - Les artistes associés

1.2.1- Habiles, mais (presque) anonymes

Aucun nom d'artiste n'est cité dans le prospectus : on dit simplement « la composition des dessins, ainsi que les gravures, seront confiées à d'habiles artistes ». Les annonces des journaux n'en parlent guère plus ; seul le *Journal des débats et des décrets* indique : « Les

²⁸³⁹ Mais nous ne savons pas combien il y eut d'acquéreurs hors-souscription.

²⁸⁴⁰ *Faste de la nation française, 1807, op. cit.*, Avant-propos (non paginé).

artistes qu'il a choisis pour ses coopérateurs sont connus par des succès de ce genre²⁸⁴¹». Le *Journal des arts de littérature et du commerce* ajoute que « les dessins ont de la correction et de la grâce²⁸⁴² ». Cela n'en dit guère plus que le titre lui-même de l'ouvrage : *Tableaux pittoresques gravés par d'habiles artistes*. Pour avoir des précisions, il faut lire les *Nouvelles des arts* de Landon, qui annonce la sortie du premier numéro : « Ces gravures intéressantes sont exécutées par Couché fils d'après les dessins de Lafitte ²⁸⁴³». Pour le deuxième numéro annoncé dans le même journal, un nouveau graveur rejoint l'équipe, Bosq, qui souvent « termine » la gravure. Couché fils et Lafitte apparaissent comme les deux piliers de l'entreprise, au moins au début, ce que nous avons pu aisément vérifier en dépouillant les volumes des *Fastes* conservées à la BNF, et en relevant tous les noms d'artistes inscrits²⁸⁴⁴. Les Couché père et fils ont souvent collaboré avec Lafitte, qui seul nous intéresse ici au premier chef²⁸⁴⁵. Mais qu'a-t-il fait et quand l'a-t-il fait ?

Pour répondre à la première question, regardons les recueils de l'édition Gillé fils conservée à la BNF²⁸⁴⁶. Ils contiennent 191 planches sur 204 mises en vente (17 livraisons) ; 67 portent la signature de Lafitte, soit un tiers de l'ensemble. Quant à la réponse à la seconde question, nous la trouverons dans les annonces de journaux, qui permettent de situer chronologiquement les sujets. On en cite 111 entre 1803 et le début 1811, de la 1^{ère} à la 14^{ème} livraison ; 57 planches sont dues au crayon de Lafitte. Il faut y ajouter 9 autres, qui ne sont pas annoncées dans les journaux, mais qui figuraient déjà dans les ouvrages reliés en 1804 ou 1805. Elles ont été tout logiquement réalisées dans les premiers temps de l'entreprise. A peu de choses près, la totalité des dessins de Lafitte a été réalisée dans cette fourchette chronologique 1803-1811. Mais il est possible d'affiner encore la répartition par livraison : entre la 8^{ème} et la 14^{ème}, il n'y a que sept dessins. Autrement dit, 59 dessins concernent uniquement la période 1803-1806, de la 1^{ère} à la 7^{ème} livraison, soit 84 planches au total. 75

²⁸⁴¹*Journal des débats et des décrets*, 21 juillet 1803.

²⁸⁴²*Journal des arts de littérature et de commerce*, 5^{ème} année, n°293, 13 août 1803, p.257-258.

²⁸⁴³*Nouvelles des arts*, an XI (1802-1803), pp.253-254 ; pp. 271-272.

²⁸⁴⁴ Il n'est pas toujours aisé de connaître les auteurs des planches. Dans les éditions conservées auxquelles on peut avoir facilement accès, on trouve souvent des indications incomplètes, illisibles voire des gravures totalement anonymes.

²⁸⁴⁵ Ce sont de vieilles connaissances. Couché fils a été l'élève de son père mais aussi de Lafitte. Un dessin porte la dédicace « L. Lafitte à son ami Couché ». Il représente deux femmes et un enfant endormi ; d'après leurs vêtements, on peut le dater vers 1820.

²⁸⁴⁶ Le principe de ce genre d'ouvrages par livraisons était de relier les cahiers au gré des envies des souscripteurs. On ne trouve donc pas nécessairement les mêmes gravures dans les volumes conservés dans les bibliothèques. Nous nous sommes limitée aux deux exemplaires conservés à la BNF— accessibles sur Gallica —, l'un contient 177 planches et l'autre 190. Il manque quelques planches à ces deux recueils, puisque les 17 livraisons comportaient 204 planches. Une recherche plus poussée sur les *Fastes* nécessiterait la consultation d'un plus grand nombre d'exemplaires.

sont connues par les journaux, dont 22 anonymes, mais le contexte nous permet de dire que beaucoup peuvent être attribuées à Lafitte. En conclusion, Lafitte est associé au projet de Ternisien dès le début, vers 1802 ; il assure la quasi-totalité des sept premières livraisons et fournit ses dessins avant l'automne 1806.

A partir de la 8^{ème} livraison, il laisse progressivement sa place à un nouveau dessinateur, Swebach. Ce retrait coïncide avec le ralentissement de la collection entre 1807 et 1808. Pourquoi Lafitte ne reprend-t-il pas ensuite ? Sans doute a-t-il de nombreux chantiers en cours, dont notamment celui très chronophage de l'Odéon. Il ne s'agit pas d'une mésentente entre lui et Ternisien, car ce dernier fait encore appel à lui entre 1808 et 1811, et, à y regarder de plus près, on se rend compte qu'on lui réserve des sujets particuliers, concernant directement l'Empereur, des événements symboliques ou historiques. C'était déjà le cas pour certaines planches de la 7^{ème} et 8^{ème} livraison comme *Napoléon le Grand Empereur des français et Roi d'Italie*, l'*Hommage allégorique aux armées française et alliées*, Morland (sujet allégorique) et la *Bataille de Rivoli*. En 1810, il dessine *Napoléon rétablit le culte des Israélite*, *Jeanne d'Arc* (12^{ème} et 13^{ème} livraisons) ; en 1811, *le Sacre et le couronnement de Napoléon* (14^{ème} livraison), peut-être *le Baptême du Roi de Rome*, dont le décor de fond est strictement identique au sacre, et *Bougainville*. Faut-il y voir la reconnaissance de ses capacités à représenter ce type de scène, souvent allégorique, ou bénéficie-t-il de plus de notoriété, ce qui lui permet de choisir ses sujets — représenter l'Empereur est certes plus prestigieux que n'importe lequel de ses maréchaux — et d'assurer à l'éditeur un succès commercial. La gravure allégorique *Napoléon le Grand, Empereur des Français et Roi d'Italie*, annoncée en septembre 1806, se vend isolément l'année suivante et on en fait une critique élogieuse dans les journaux : « exécutée par les artistes les plus distingués de la capitale [...] cette intéressante allégorie réunit la beauté de l'exécution à la vérité des emblèmes et l'analyse bien conçue des détails à la sublimité de l'expression²⁸⁴⁷ ». Il en va de même pour *le Sacre* : « l'auteur en rendant fidèlement la pompe de cette auguste cérémonie a choisi le moment le plus favorable, celui auquel l'Empereur se pose la couronne sur la tête. (Plusieurs amateurs ayant désiré se procurer cette intéressante gravure, M. d'Haudricourt s'est décidé à la mettre en vente isolément de la souscription [...] chez l'Auteur et chez M. Bance aîné.)²⁸⁴⁸ ». *Napoléon-le-Grand rétablissant le culte des Israélites* reçoit aussi un bon accueil.

²⁸⁴⁷*Journal de l'Empire*, 22 août 1807.

²⁸⁴⁸*Journal de Paris*, n°52, 21 février 1811.

Le *Journal typographique* en cite même l'auteur, fait assez rare : « cette gravure, très joliment exécutée d'après Lafitte²⁸⁴⁹ ».

Pour en finir avec ces dessins, signalons deux particularités. Sur l'estampe représentant *Bonaparte à Lonado*, on relève : « Lafit pinxit ». Erreur de l'auteur de l'inscription — qui d'ailleurs utilise une orthographe du nom du peintre jamais utilisée — ou trace d'une toile existante ? Projetée ? En cours de réalisation ? Nous n'avons à ce jour trouvé aucune trace d'une création de ce genre. Une remarque similaire s'applique à la *Bataille de Rivoli*, exposé comme dessin au Salon de 1806. Le commentaire sur l'œuvre dans un ouvrage ultérieur, *Monumens des victoires et conquêtes des Français*²⁸⁵⁰, en parle comme d'un tableau « commandé par l'ancien gouvernement ; il devait être reproduit sur un superbe vase destiné pour le Palais des Tuileries ». Les *Nouvelles des arts* parlent en effet à cette époque d'un très beau vase Médicis de dix pieds de haut [3,20 mètres] en tôle vernie, dont le socle est décoré de deux tableaux en grisaille représentant Marengo et Rivoli. Mais cette dernière bataille est-elle due au crayon de Lafitte²⁸⁵¹ ? Pour être complet, il faut dire qu'un dessin représentant le général Bonaparte à Marengo se trouve dans le catalogue après décès, et a servi de modèle, mais Duchesne dit qu'il s'agissait d'un bas-relief en bronze. Quoi qu'il en soit, ce « grand et beau dessin²⁸⁵² » continue à être utilisé lorsqu'il s'agit d'illustrer cette importante bataille de la campagne d'Italie, même après la disparition de l'Empire et de l'Empereur²⁸⁵³, peut-être la meilleure preuve du succès et de la notoriété de l'œuvre.

²⁸⁴⁹*Journal typographique et bibliographique*, 13^{ème} année, n° XXX, 23 juillet 1810, p.240.

²⁸⁵⁰*Monumens des victoires et conquêtes des Français, recueil de tous les objets d'art, arcs de triomphe, colonnes, bas-reliefs, routes canaux, tableaux, statues, médailles, consacrés à célébrer les victoires des Français de 1792 à 1815*, Paris, C. Panckoucke, 1822, non paginé. Certains textes sont de Jacques Philippe Voïart. Il sera question de cet ouvrage plus loin.

²⁸⁵¹*Nouvelles des arts*, tome 4 (1804-1805), pp.122-123. Le manufacturier Deharme rue Martel, qui fabrique ce genre d'objets fort prisés « à la manière des Anglais » dit avoir produit les dessins, qui ont ensuite été supervisés par Percier. Mais il avoue dans un prospectus de l'an VII faire appel pour les décors à des « artistes recommandables dans la peinture de l'Histoire, de la miniature, du paysage, des fleurs, des fruits et de l'ornement ». A moins de découvrir un dessin d'époque, nous ne saurons pas quelle scène était reproduite, car, si le vase existe toujours — conservé au Louvre — le décor a été remplacé par un autre moins polémique sous la Restauration. Voir Jean-Pierre SAMOYAUULT, « Chefs-d'œuvre en tôle vernie de l'époque consulaire et impériale » dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1977, 5-6, p.322.

²⁸⁵²Alexandre LENOIR, « Différents genres dans l'art de peindre. Peintres d'histoire qui ont fait des batailles » dans *Journal des artistes*, 31 janvier 1830, p.86.

²⁸⁵³L'éditeur Panckoucke publie plusieurs ouvrages sous la Restauration : *Victoires, conquêtes, désastres, revers et guerres civiles des Français de 1792 à 1815*, 30 volumes de 1817 à 1825 ; *Œuvres de Napoléon Bonaparte*, 1821, qui devaient être suivies d'une *Galerie militaire*. Seules huit planches ont paru et le projet a été repris dans *Monumens des victoires et conquêtes des Français*, publiés en 1822, qui constitue « une sorte d'appendice », selon les mots de Panckoucke, aux *Victoires, conquêtes etc.* En 1836, le graveur Réveil publie chez Hivert *Galerie des arts et de l'histoire composée des tableaux et statues les plus remarquables des musées de l'Europe et de sujets tirés de l'histoire de Napoléon* où il glisse le dessin de Lafitte, bien qu'il rende « faiblement le mémorable événement : son dessin est outré et décidé à la manière du bas-relief, non ceux-là que Phidias plaçait au Parthénon, mais tels que Lafitte savait les faire pour les orfèvres de la capitale ». Tome 6 (non paginé). Il a circulé aussi sous forme de feuille isolée, dans des gravures plus « populaires » :

1.2.2 – Les deux frontispices

Lafitte réalise deux frontispices très allégoriques pour chacun des tomes des *Fastes*. Ils pourraient presque servir aussi de page de titre : titre et nom de l’auteur sont inscrits dans un style calligraphique plein de fioritures.

Le premier est fourni avec la 3^{ème} livraison (planche n°25), présentée à l’Empereur le 3 juin 1804. Il nous montre Clio, muse de l’histoire²⁸⁵⁴. Suivant l’habitude propre aux estampes, une lettre accompagne et explicite le dessin ; ici, c’est un poème : « Tandis que pour graver les *Fastes* de l’Histoire/ Dans le passé, *Clio* cherche la vérité:/Je vois dans le présent des Héros pleins de gloire, / Et je transmets leurs noms à la postérité ». Assise sur une sorte de tabouret cubique marqué de l’ouoboros, emblème de l’éternité, elle écrit sur un tableau le nom des héros, sous le regard bienveillant de déesse de la Vérité, identifiable grâce au miroir ornant le terme. Comme le précise d’ailleurs le quatrain, Clio ne saurait mentir ! Elle est environnée de nombreux objets qui rappellent le monde guerrier : des armes, des drapeaux, les lauriers de la gloire. Elle-même en est couronnée, tant il est vrai que l’Histoire ne retient que les hauts faits. En souriant, elle tourne la tête vers l’avenir et la postérité, tout en s’appuyant sur le Temps. On l’identifie facilement : c’est un vieillard ailé à barbe blanche tenant une faux. Le sablier, complément indispensable de l’allégorie, est posé près de lui. Recroquevillé et un peu à l’étroit sous le tableau, il s’appuie sur une main et a l’air de s’ennuyer. Ne serait-ce pas plutôt un regard d’agacement, voire de mécontentement qu’il jette au spectateur ? Il faut dire qu’il n’occupe pas vraiment la vedette sur ce dessin. Revenons sur la gravure placée au début du “recueil-prototype” des *Fastes*. Nous y voyons la même figure du Temps, qui n’est pas dans une posture conquérante non plus. Agenouillé, le corps rejeté vers l’arrière, il lève son bras gauche, comme pour se protéger. Sa main largement ouverte indique aussi un geste de défense. Mais contre quoi se défend-il ? Contre ce petit génie ailé, qui n’a pas l’air bien effrayant ? Pourtant, il a bien vaincu le Temps d’une certaine façon, en lui présentant le livre sur lequel sont inscrits les hauts faits héroïques des soldats français. Le vieil homme, qu’accompagnent généralement l’oubli et la mort, ne pourra pas faire son office habituel, enfouir le livre sous la poussière des ans. Il a bataillé, sûrement, mais il a cassé sa faux sur l’autel sacré qui protège les héros. Le Temps est vaincu par la gloire ! En nous fondant sur cette proximité de sens des deux dessins, la soumission du Temps, nous pensons que le dessin inclus dans le “recueil-prototype” est sans doute une autre proposition pour le

²⁸⁵⁴ Cf. Annexe 7, figure 1 a

premier frontispice, voire pour le deuxième²⁸⁵⁵. La présence d'un « N » sur une aigle à l'arrière-plan place de toute façon ce dessin au moins en 1804. L'inspiration de ces deux dessins doit se trouver dans le Discours préliminaire de Ternisien ; pour lui, l'Histoire excluait « impitoyablement » les simples citoyens, et son entreprise constitue en quelque sorte une revanche « sur cet oubli et cette indifférence vraiment déplorables²⁸⁵⁶ ». D'une certaine façon, il contraint l'Histoire, donc le Temps, à englober « tous ceux qui ont bien mérité de la patrie », même s'ils sont « de parents obscurs ».

Le second paraît bien plus tard, dans la 12^{ème} livraison (planche n° 134), annoncé dans le *Journal de l'Empire* le 15 janvier 1810. Il est ainsi décrit : « Le Génie de l'Empire consacrant à l'immortalité les vertus civiques et militaires des héros français ». Un simple coup d'œil montre que Lafitte n'est pas allé chercher très loin cette composition, qui ressemble beaucoup au rideau de scène de l'Odéon, dessiné deux ans plus tôt²⁸⁵⁷. Il reprend le schéma traditionnel de l'apothéose, qui se justifie dans le contexte. Ce deuxième frontispice apporte sa contribution à la construction du mythe impérial. Lui aussi est accompagné d'un poème : « D'un regard satisfait admirant nos Héros, /Le Génie adoré, protecteur de la France, /Sourit à leurs vertus, à leurs nobles travaux, /Et l'immortalité devient leur noble récompense ». Deux figures se détachent sur un fond de nuées, illuminé par l'arrière d'un rayon de lumière ; le Génie ailé emporte vers le ciel l'Immortalité, tenant d'une main un ouroboros, et de l'autre une lyre, pour chanter les hauts faits de nos héros. Deux divinités tutélaires sont présentes sous forme de buste. A droite, Minerve casquée, avec son animal fétiche, la chouette, est entourée de différents objets rappelant les arts, palette et pinceau, marteau du sculpteur, compas de l'architecte, comme un écho aux mots de Ternisien : « La plume de l'Orateur, les pinceaux du Poète et le burin de l'Artiste sont maintenant tous ensemble occupés à célébrer les beaux faits d'armes des Vainqueurs des Nations coalisées contre la France²⁸⁵⁸ ». La lampe posée devant elle marque qu'elle veille, attentive à ce que les

²⁸⁵⁵ Cette image en rappelle une autre, le frontispice gravé par Queverdo pour l'ouvrage de Sylvain Maréchal, *Tableau historique des événements révolutionnaires depuis la fondation de la République*, publié en l'an III (1795). Le Temps, sous forme d'un vieillard ailé presque nu, écrit sous la dictée d'un jeune génie les dates marquantes de la Révolution. Il y a un sens politique au travers de symboles absents du dessin de Lafitte, mais les deux se rejoignent sur le sens allégorique, grâce à des emblèmes de pérennité et d'éternité, précisé encore davantage par le texte d'un quatrain : « Le français brave, en son indépendance/Brise la faux du tems et le sceptre des rois, /Dans les anales de la France, /Peuples, lisés vos devoirs et vos droits ». Peut-être un peu trop révolutionnaire pour les débuts de l'Empire ! Cf. *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799*, Paris, RMN, 1989, tome 2, n° 754, p. 565.

²⁸⁵⁶*Fastes de la Nation française*, Discours préliminaire (non paginé). Ce texte a dû figurer dans le premier tome dès la première édition. Les citations suivantes sont extraites du même texte.

²⁸⁵⁷ Cf. Annexe 7, figure 1 c

²⁸⁵⁸*Fastes de la Nation française*, Avant-propos (non paginé). D'après le contexte, nous pensons que Ternisien l'a rédigé pour la publication en 1807-1808.

actes d'héroïsme soient reconnus. « La plume de l'Orateur », ou plutôt de l'écrivain, et l'encrier sont posés sur les livres où ils sont consignés — les *Fastes* ? On voit encore d'autres symboles : le globe évoque peut-être la Renommée, qui rend les héros immortels, à moins qu'il ne veuille indiquer l'universalité des faits d'armes, répandus sur l'ensemble du monde²⁸⁵⁹ ; la torche enflammée montre sans doute qu'Apollon les illumine de sa lumière solaire. Son buste, le représentant avec sa couronne radiée, sa lyre posée à côté de lui, fait face à Athéna. Dans le lointain, on aperçoit les Invalides, monument où la Patrie reconnaissante laissera se reposer les héros vieillissants. En composant ce frontispice, il est possible que Lafitte se soit souvenu d'un tableau du Poussin, *Le Temps arrachant la Vérité à l'Envie et à la Discorde*, qu'il avait dessiné au trait pour les *Annales du Musée* de Landon

1.2.3—Des critiques plutôt positives

Il expose un certain nombre de dessins au Salon de 1806, qui sert d'espace publicitaire pour l'entreprise de Ternisien. Il y reçoit des critiques positives. « Les dessins de Mr Lafitte, d'une touche ferme et précise, sont composés avec beaucoup de goût²⁸⁶⁰ ». La *Bataille de Rivoli* (n°289), « savamment fait²⁸⁶¹ », « sur papier gris, lavé à la sepia, et rehaussé de blanc dans le goût d'un bas-relief²⁸⁶² », fait l'admiration d'Arlequin : « Sangodemi, il est très beau ce dessin. Il en a beaucoup à l'exposition, cet artiste-là. Voilà encore un beau morceau de lui. Il m'attendrit celui-ci ! ». Celui-ci, c'est l'autre dessin exposé, la *Mort d'Albert Mermet* (n°292) : « [il] en pleure d'attendrissement. *Il pleure* : ouf, ouf, ouf. Ah ! Je n'en puis plus ; passons à un autre²⁸⁶³ ». La *Revue philosophique* souligne la « composition sage, figures bien dessinées, belle expression, chevaux pittoresquement posés, crayon facile ». Et le critique d'ajouter : « De la finesse, de la grâce, et de la fermeté dans le pinceau, telles sont les qualités qu'on retrouve plus ou moins dans tous ces ouvrages²⁸⁶⁴ ». Des sujets répétitifs, où scènes de bataille alternent avec morts héroïques, qu'il sait pourtant diversifier et individualiser. Mouvement, sens de la mise en scène et de la composition, souci du détail, précision, caractérisent ses dessins et *Le Pausanias français* observe : « En sa qualité de peintre, M. Lafitte [met] dans toutes ses compositions beaucoup [...] de chaleur, de mouvement et surtout

²⁸⁵⁹ Il manque l'objet habituel de la Renommée, la trompette. On en apercevait une sur le dessin du recueil-prototype, en arrière-plan à droite, avec les armes.

²⁸⁶⁰ Article de Nicolas Ponce, *Salon de 1806. Journal du courrier français*, rue d'Enfer n°9. Deloynes, 40, 1061, p. 277.

²⁸⁶¹ *Ibid.*

²⁸⁶² *Arlequin au Musée*, A Paris, chez Gauthier, 1806, p.18. Deloynes, tome 37, n°1028.

²⁸⁶³ *Id.* Doit-on voir une touche d'ironie dans ce commentaire d'Arlequin ?

²⁸⁶⁴ « Salon de l'an 1806. Dessins (septième article) » dans la *Revue philosophique, littéraire et politique*, 11 décembre 1806, p. 488.

de style et d'effet²⁸⁶⁵ ». A propos d'une autre gravure des *Fastes* sur Desilles et l'affaire de Nancy, François Pupil souligne le choix particulièrement bien venu du moment représenté, celui où les balles vont faucher la vie, et fait de Desilles un héros préromantique. Il n'hésite pas à voir une inspiration commune avec *El tres de mayo de 1808 en Madrid* de Goya²⁸⁶⁶. Malgré la transposition en gravure où l'on perd parfois en spontanéité et en finesse, la qualité du dessin ne se dément pas et se trouve confirmée par les rares pièces qui sont parvenues jusqu'à nous. Parmi celles-ci justement il y a *La mort d'Albert Mermet*²⁸⁶⁷ ; le héros est mourant, peut-être même déjà mort, tenant encore d'une main les rênes de son cheval tué sous lui, et de l'autre son épée. Son seul défenseur est son fils de 16 ans, Jean-Baptiste, porte-drapeau, mais les soldats ennemis l'assaillent de toutes parts. Un cavalier s'apprête à le frapper, et le courageux garçon « reçoit le coup mortel sur le corps de son valeureux père », comme l'indique la notice de Ternisien. Chez les Mermet, l'héroïsme est affaire d'hérédité ! Scène bien émouvante en effet, mais surtout scène de bataille, ou plutôt d'hallali, bien rendue ; les cavaliers tournoient autour du groupe à terre, et particulièrement du malheureux jeune Mermet, que trois soldats s'apprêtent à frapper. La position des chevaux, représentés tournés dans des directions opposées, donne bien cette impression de mouvement d'encercllement. Ce même mouvement se déployant dans tous les sens apparaît à l'arrière-plan, où les combats font rage. Sur le plan stylistique, Lafitte réussit un de ses dessins très plastiques et sculpturaux, en maniant avec adresse le crayon blanc, qui fait ressortir les reliefs et met en valeur les éléments principaux de la scène, Mermet père et fils et le drapeau. Les autres dessins présentés dans un cadre à ce même Salon étaient probablement de dimensions inférieures, de l'ordre de 10 cm sur 15 cm environ, comme le sont *Le général Oudinot traversant le Rhin à la nage*²⁸⁶⁸, et *Mathey et ses trois fils*²⁸⁶⁹. Le premier représente une scène de bataille collective ; les morts, les mourants, les vivants, les chevaux, tout est enchevêtré et traduit la soudaineté, la violence et la brutalité de l'action. Presque tout seul, Oudinot enfonce les lignes autrichiennes ; la position des corps qui reculent au point de

²⁸⁶⁵*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, p. 328.

²⁸⁶⁶ François PUPIL, « Le dévouement du chevalier Desilles et l'affaire de Nancy en 1790 : essai de catalogue iconographique », *Pays Lorrain*, 1976, n°2, p. 88-89.

²⁸⁶⁷*English continental & american fine art, furniture and decoration*, Stair Auctioneers & Appraisers, Hudson, lot 151. Craies noire et blanche sur papier brun, 30,5 x 41,9 cm, signé Lafitte en bas à gauche. Vendu sous le titre *A standard bearer defending a wounded comrade in battle*.

²⁸⁶⁸Marseille, Musée Borely, n° d'inventaire 68.108. Plume, encre brune et lavis brun ; 9 cm x 14 cm ; signé. Cf. Annexe 8, figures 2 et 3.

²⁸⁶⁹Osenat, Fontainebleau, *Meubles et objets d'art et de décoration*, 1 mai 2016, lot 184. Plume et encre noire, lavis gris et rehauts de gouache blanche ; 10 cm x 14,5 cm. Il a été vendu sous le titre *Soldat blessé entouré de ses compagnons*.

presque sortir du cadre, les yeux exorbités et les regards pleins d'effroi des ennemis, tout indique que l'offensive impétueuse va triompher. Le trompette bat le rappel pour entraîner les soldats qui luttent contre le courant, car le Rhin n'a pas précisément l'air d'être un fleuve paisible. Même les chevaux peinent. Touche macabre au premier plan, deux pieds nus émergent de l'eau, et accentuent le dramatique de la situation, mais c'est assez peu réaliste. *Mathey et ses trois fils* montre au contraire une scène intime, une mort presque apaisée en famille. Tout donne à penser que l'événement se passe après une bataille meurtrière, comme en témoignent les hommes et les chevaux jonchant le sol à l'arrière-plan à droite, mais la plus grande partie de la scène est masquée par la fumée des incendies. L'important se déroule au pied de l'arbre où les trois frères ont installé leur père. A l'arrière, le plus jeune fils, tambour, absorbé dans son chagrin ; le père s'appuie sur son autre fils, qui maintient un linge sur sa plaie, et donne le bras au dernier, à qui il laisse certainement sa dernière recommandation : « Jurez de venger ma mort en combattant pour la République ». Ainsi sont matérialisés sur cette scène poignante les liens d'affection qui les unissent. Pour ces deux dessins, Lafitte a utilisé la plume et le lavis, d'encre noire pour le premier et d'encre brune pour le second. Grâce à cette technique, il transmettait aux graveurs ces modèles si rigoureux et si précis, qu'un travail à la plume permet d'obtenir.

Le catalogue de vente après décès de Lafitte ne conserve pas de traces de cette participation importante, au moins en volume. Un seul dessin de sa collection pourrait s'y rapporter, *la Mort d'Assas en Amérique*²⁸⁷⁰, et, si Duchesne précise « dessin très terminé », il ne dit rien quant à sa destination. Ses dimensions, 31,1 cm x 43,9 cm, sont comparables à celles de *la Mort d'Albert Mermet*. Il faut signaler encore ces deux dessins passés dans des salles de vente, de dimensions proches de *Mathey* et d'*Oudinot : Napoléon le Grand à Berlin au palais de Frédéric III*²⁸⁷¹ (9,3 cm x 13 cm) ; *J. Charles Monnier*²⁸⁷² (9,8 cm x 13,2 cm). Il nous semble possible de rajouter à cette courte liste, un dessin vendu sous le titre *l'Humanité ou Allégorie à l'Humanité*, de petites dimensions, et qui pourrait correspondre à la planche *Madame Mère de Napoléon le Grand* ; elle est en effet adossée à une stèle qui porte cette inscription²⁸⁷³. C'est une bien maigre récolte !

²⁸⁷⁰ CAT. N°69, « dessin très terminé, aux crayons noir et blanc », 31,1 x 43,9 cm.

²⁸⁷¹Briest Paris, vente Drouot, 19 novembre 1997, lot 72, p. 34. Encre et lavis ; 9,3 x 13 cm. Vendu sous le titre *la Clémence de Napoléon*.

²⁸⁷²*Ibid.*, lot 73. Plume et lavis d'encre ; 9,8 x 13,2 cm. Vendu sous le titre *Remise des clés de la ville à un officier*.

²⁸⁷³ Couturier et de Nicolay, *Tableaux anciens et meubles et objets d'art*, 27 mars 1992, lot 14. Plume et lavis, 8 x 10,8 cm. Non illustré

Il n'est pas possible de savoir si cette entreprise eut une répercussion sur la carrière de Lafitte. Fut-elle un activateur ? Car il y eut quelques bonnes critiques. Ou au contraire les soucis rencontrés par Ternisien rejaillirent-ils aussi sur les artistes associés ?

Dans la deuxième édition chez Decrouan en 1825, sous le titre plus conforme de *Fastes de la nation française, ouvrage présenté au roi*²⁸⁷⁴, on a ajouté quelques gravures supplémentaires — de circonstance ? Il ne produit aucun dessin pour cette réédition. Les “nouveauautés” proviennent de Martinet, le dessinateur responsable des dernières planches pour Ternisien. Mais ce dernier n'est plus propriétaire de l'ouvrage ; on retrouve d'ailleurs dans la vente après décès de Decrouan « l'ouvrage intitulé : les *Fastes de la nation française*, par Ternisien d'Haudricourt, composé de 210 planches gravées sur cuivre²⁸⁷⁵ ». Cette publication montre que l'époque n'en a pas fini avec ce genre d'ouvrage. Et Lafitte non plus. A dire vrai, dès les débuts de la Restauration, il y a autant d'entreprises pour rappeler les faits glorieux et héroïques des armées françaises durant les vingt dernières années qu'il y en avait eu pendant qu'ils se déroulaient. Toutes continuent à porter des titres sans originalité et qui se ressemblent tous²⁸⁷⁶. Lafitte apporte sa contribution à l'une d'elle, le *Temple de la gloire ou les Fastes militaires de la France* par le Général Jubé²⁸⁷⁷. Couché fils et Martinet sont aussi pressentis pour faire partie de l'entreprise. Ce qui apporte peut-être une réponse positive à la question posée précédemment : les *Fastes* ont été une publicité favorable au moins pour *Le Temple de la Gloire*. Ce n'est pas à proprement parler un recueil d'images, il ressemble plutôt à un livre d'histoire illustré, les textes étant bien plus conséquents et détaillés que ceux des *Fastes*. La participation de Lafitte se limite aux frontispices. Malgré cela, nous avons choisi de présenter ici cet ouvrage pour des raisons d'analogie thématique, et aussi parce la participation de collaborateurs des *Fastes* donne l'impression de liens diffus entre les deux entreprises.

²⁸⁷⁴ *Fastes de la nation française : ouvrage présenté au Roi et honoré de l'accueil flatteur de sa Majesté, ainsi que de la souscription des empereurs, rois et princes, ministres et principaux personnages de l'Europe*, Paris, Decrouan, 1825, 3 vol., 216 planches (400 francs).

²⁸⁷⁵ Vente après décès du fonds de commerce de M. Decrouan en décembre 1839. *Journal des artistes*, XIII^{ème} année, 2^{ème} vol., n°24, 15 décembre 1839, p. 384

²⁸⁷⁶ L'éditeur Rapet prie « instamment messieurs les admirateurs de notre gloire nationale, et les amateurs des beaux ouvrages, de ne pas confondre cette entreprise avec plusieurs autres dont les noms ont assez de rapports avec notre *Temple de la gloire* ». Ce prospectus est relié dans le premier volume de l'ouvrage référencé ci-dessous, p. 3.

²⁸⁷⁷ Auguste JUBE DE LA PERELLE, *Le Temple de la gloire ou les fastes militaires de la France, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à nos jours*, Paris, Rapet, 2 vol., 1819-1820. Le général Jubé rappelle sur la couverture qu'il est l'auteur en 1805 avec le lieutenant général Servan d'une *Histoire des guerres des Gaulois et des Français*, Général Servan dont Lafitte a fait le beau portrait conservé au Musée Carnavalet.

2 - *Le Temple de la gloire (1819-1820)*

Un décret impérial du 2 décembre 1806 avait instauré un concours pour « l'édification d'un temple à la gloire des Armées françaises sur l'emplacement de la Madeleine ». Les noms de tous les militaires morts au champ de bataille, « les braves recommandés à la postérité²⁸⁷⁸ », inscrits sur des tables en or, y seraient conservés. En reprenant ce titre de *Temple de la gloire*, Jubé colle parfaitement à son sujet. Mais il étend la liste des hauts faits militaires à tous ceux accomplis depuis le règne de Louis XIV, qui forme un premier volume de son entreprise. Les guerres de la Révolution et de l'Empire constituent le second volume, qui restera inachevé, comme celui des *Fastes*²⁸⁷⁹.

Le prospectus de souscription annonce « quarante gravures [...] dessinées sous la direction du général Jubé, gravées à l'eau-forte, par Duplessi Bertaux et Couché fils, et terminées par les premiers artistes de la Capitale²⁸⁸⁰ ». Tous les dessins sont signés Martinet, dessinateur des dernières planches des *Fastes*. Mais les deux graveurs pressentis ne participèrent aucunement à l'entreprise, remplacés par une douzaine de graveurs dont les Bovinet père et fils, Lorcher ou encore Adam.

Les deux frontispices de Lafitte sont dans ce style allégorique, qu'il maîtrise si bien. On fait appel à lui, pour des raisons qui peuvent être multiples, sa réputation dans ce domaine, ou peut-être connaît-il les auteurs de l'entreprise. Il produit un travail sans grande originalité, assez proche dans la symbolique et l'ambiance générale de ceux des *Fastes*— comment faire autrement, compte-tenu d'entreprises si proches ? —, mais réalisé avec un grand soin. « Le riche frontispice en taille-douce²⁸⁸¹ » du premier volume a une mise en scène grandiose et sophistiquée et rappelle farouchement celui du tome 1 des *Fastes*. Il représente une figure ailée féminine — l'Histoire ? — inscrivant sur un long parchemin les sites des batailles les plus fameuses. Elle est environnée d'armes et de trophées militaires, encadrée par deux colonnes pavoisées sur lesquelles on lit une énumération des victoires²⁸⁸². Ce frontispice est

²⁸⁷⁸*Les Fastes de la gloire ou Les Braves recommandés à la postérité*, par une société d'hommes de Lettres et de Militaires, Paris, Raymond, 1818.

²⁸⁷⁹ Un prospectus paru après la publication du premier volume montre qu'un troisième était prévu, comprenant également vingt planches. *Le Temple de la Gloire*, *op. cit.*, vol. 1, prospectus pour les deuxième et troisième volumes, p.1. Le catalogue général de la librairie d'Alexis Eymery de 1826 annonce la parution « dans le courant de l'année » du troisième volume. Mais l'entreprise a tourné court.

²⁸⁸⁰*Ibid.*, prospectus annonçant la souscription, p.1. Couché fils n'est pas cité dans le prospectus des libraires.

²⁸⁸¹*Ibid.*, prospectus annonçant les volumes 2 et 3. Le frontispice est signé : « Dessiné par Lafitte. A. Blanchard *aqua forti*. Terminé par Bovinet ».

²⁸⁸² Il dessinera quelques années plus tard de semblables colonnes et trophées, pour le décor de la barrière de l'Etoile et de l'Hôtel de ville, pour le retour d'Espagne du duc d'Angoulême en décembre 1823. Il n'est pas impossible qu'il en ait déjà produit de similaires pour les piédroits de l'arc de triomphe de l'Etoile à l'occasion du mariage de l'Empereur avec Marie-Louise.

en même temps page de titre car le dessin pleine page s'inscrit dans un encadré, englobant titre et indications éditoriales. Le graphisme des lettres et les arabesques de la présentation, identiques à ceux du titre des *Fastes*, sont signés : « écrit par Mlle Bovinet ».

Celui du deuxième volume représente aussi une allégorie, Pallas-Athéna, reconnaissable à ses attributs habituels, et tout à fait à sa place dans ce type d'ouvrages. En effet, elle se réserve les affaires guerrières aussi bien qu'artistiques. Voici comment *le Constitutionnel* décrit ce frontispice « de la plus grande beauté », « dû au crayon de M. Lafitte et au burin de M. Massard²⁸⁸³ » : « la Déesse, entourée de trophées magnifiques, vient d'examiner les divers matériaux qui doivent concourir à la confection de cette partie du *Temple de la Gloire*. C'est une table des matières composées d'une manière ingénieuse, et exécutée avec le soin que comportent la richesse et l'importance de ce grand ouvrage²⁸⁸⁴ ». Les pages où s'alignent les plus grandes batailles jonchent le sol et les deux trophées qui encadrent Athéna sont à la gloire des campagnes d'Égypte et d'Italie, plaçant Bonaparte en bonne place dans cet ouvrage consacré aux guerres de la Révolution et de l'Empire.

Lafitte avait conservé quatre dessins réalisés pour cette œuvre. L'un d'eux s'intitule « Frontispice pour le Temple de la gloire, représentant une figure de Pallas, assise, entourée d'attributs militaires²⁸⁸⁵ ». Ce dessin à la sépia, d'environ 35 cm x 23 cm, semble être celui retenu pour le volume deux. Il y a aussi trois autres « Projets de frontispice pour le Temple de la gloire. Compositions différentes²⁸⁸⁶ ». Nous retrouvons la trace de l'un d'eux dans une vente Sotheby's à Paris en 2002²⁸⁸⁷, certainement une version du frontispice du volume deux. Lafitte propose là une composition beaucoup plus élégante et sensuelle, avec une mise en scène moins martiale, des éléments militaires plus discrets. Les colonnes du temple sont plus sobres, à peine devine-t-on quelques drapeaux dépassant sur l'arrière. Pallas apparaît bien moins guerrière, même si son pied repose sur un tube de canon ; elle ne porte pas le plastron orné du *Gorgoneion*, la lance est presque masquée par la palme et la couronne de laurier. Elle est entourée par deux *putti*, dont l'un bat le tambour et l'autre pose un casque sur sa tête. Elle tient un rouleau dans la main où sont sûrement inscrits les noms des batailles ou des héros, et

²⁸⁸³ Le nom de Lafitte est inscrit en lettres capitales sur la base du piédestal de gauche. La gravure est d'Alexandre Massard.

²⁸⁸⁴ *Le Constitutionnel, Journal du commerce, politique et littéraire*, 22 novembre 1820.

²⁸⁸⁵ CAT, n°104, dessin à la sépia, hauteur 13 p., larg. 8 p. 6 l. [35 cm x 23 cm environ]. Il est acheté 30 Fr, un bon prix par rapport à l'ensemble, par Molinos (père ou fils ?).

²⁸⁸⁶ CAT, n°105, dessins à la plume. 3 pièces. Les dimensions ne sont pas indiquées.

²⁸⁸⁷ *Tableaux et dessins anciens et du XIXème siècle principalement de l'école française*, Sotheby's Paris, 27 juin 2002, lot 105. Crayon, plume, encre grise, et lavis brun ; 26,5 cm x 19,5 cm ; signé en bas à gauche.

son pied repose sur un autre. Une scène allégorique et mythologique certainement pas tout à fait au goût du général Jubé !

Le Temple de la Gloire clôt les travaux “héroïques” de Lafitte. Il est temps de présenter l’autre genre de publication, tout aussi répandu et durable, consommateur lui aussi d’une multitude de gravures : les recueils de reproduction d’œuvres d’art. Dans la première décennie du XIX^e siècle, on peut citer plusieurs entreprises célèbres, comme *Le Musée français* de Robillard-Péronville et Laurent (1803-1809) ou la *Galerie du musée de France* de Filhol (1802-1815). Lafitte, quant à lui, collabore avec l’un des principaux acteurs dans ce domaine, Charles Paul Landon.

3 – Charles-Paul Landon (1761-1826)

Landon et Lafitte se connaissent bien, puisqu’ils ont fréquenté tous les deux et en même temps l’atelier de Regnault²⁸⁸⁸. Tout en étudiant, Landon est chargé par le comte d’Artois de donner des cours de dessin au duc d’Angoulême et au duc de Berry ; il retrouvera ce dernier à la Restauration et sera nommé son premier peintre. Un rédacteur anonyme écrit après sa mort : « Pendant nos troubles civils [...] il resta paisiblement observateur des événements, conservant dans son cœur le souvenir des princes qui avaient daigné encourager ses talents naissants et l’honorer de leur bienveillance²⁸⁸⁹ ». Pourrait-on considérer comme un point commun supplémentaire entre les deux artistes cette forme de fidélité envers la famille royale ? Pendant la première décennie de la Révolution, parallèlement à une carrière d’artiste — il expose régulièrement au Salon —, Landon exerce les fonctions de journaliste et de critique d’art dans des journaux importants : la *Gazette de France*, la *Décade philosophique*, le *Moniteur universel* et le *Journal des arts, de littérature et de commerce* qu’il contribue à créer en 1799. Il ne cessera jamais d’exercer ce type d’activité et fonde le *Précis historique des productions des arts* en 1801, devenu très vite les *Nouvelles des arts*. Il y ajoute assez rapidement une intense activité de graveur et d’éditeur. Lafitte est associé aux trois entreprises qui suivent.

²⁸⁸⁸ Landon obtient le premier prix de peinture en 1792.

²⁸⁸⁹ *Notice sur les ouvrages de chalcographie composant le fonds de M. Landon [...] dont la vente se fera le mercredi 15 novembre 1826*, Paris, chez Griois, Delaunay et Catherinet, 1826, Notice sur M. Landon et ses ouvrages, p. 1.

3.1 – Les différents recueils

3.1.1 – Les Nouvelles des arts²⁸⁹⁰

Nous commençons par cette publication, bien qu'elle soit chronologiquement postérieure aux *Annales du Musée* ; nous verrons qu'elle est la seule à contenir une œuvre originale de Lafitte. Landon publie ce livre à la demande des souscripteurs des *Annales*, « qui désiraient joindre à cette collection de gravures, un livre uniquement destiné aux arts dont le dessin est la base, et tendant à constater par des observations continues leur état et leurs progrès en France²⁸⁹¹ ». Il projette une authentique revue d'art, « dégagée de toute dissertation étrangère », sans « article purement littéraire ou relatif aux sciences²⁸⁹² », et le contenu promet d'être copieux et varié : concours nationaux, inventions relatives aux arts d'imitation, expositions, correspondance avec les artistes résidant à Rome où l'école française des beaux-arts vient d'être rétablie, projets publics et législation concernant les arts, etc. Pour le *Magasin encyclopédique*, « ce journal offre en peu d'espace et à peu de frais les nouvelles des arts²⁸⁹³ ». Landon prévoit un volume annuel de 400 pages, fourni en livraisons caractérisées par l'irrégularité, aussi bien de la périodicité que du volume fourni : le nombre de pages sera variable et proportionnel à l'abondance des matières, mais il s'engage à ce que les livraisons soient « multipliées autant que possible²⁸⁹⁴ ». La parution commence en frimaire an X (novembre-décembre 1801).

Landon avait envisagé un frontispice par volume et charge Lafitte de réaliser celui du tome premier. Celui-ci propose un dessin sur le mode allégorique, à la gloire des arts, et qui valorise les productions de l'éditeur²⁸⁹⁵. Le décor est au goût du jour, à l'antique, et pompéien à l'envie : colonne, peintures murales de frises et guirlandes, tenture masquant le fond, et retenue à hauteur de la corniche historiée. Une artiste, assise face à son chevalet, pinceaux et palette en main, transmet le nouvel ouvrage à la Renommée ailée, reconnaissable à la longue

²⁸⁹⁰*Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*, par le C. Landon, Paris, chez l'auteur, an X - an XIV (1801 - 1805). Le premier tome porte le titre de *Précis historique des productions des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*.

²⁸⁹¹*Précis historique, op. cit.*, tome premier, Avis de l'auteur, p. v.

²⁸⁹²*Prospectus. Précis historique des productions des arts. Peinture, sculpture, architecture et gravure*. Par le C. Landon, peintre, rédacteur des *Annales du Musée*, [s. l.], 1801

²⁸⁹³*Magasin encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, tome 4, an XI-1802, p. 282.

²⁸⁹⁴*Prospectus, op. cit.* Dans l'Avis de l'éditeur du tome I, Landon explique que ce « mode [de publication] n'est pas nouveau ; plusieurs ouvrages, en Angleterre, ont été publiés de la même manière, et avec succès ».

²⁸⁹⁵ Le genre plait manifestement à Landon, car presque tous les frontispices des *Annales des arts* sont dans ce style. Plusieurs ont été dessinés et gravés par Charles Normand.

trompette et à la couronne de laurier des lauréats²⁸⁹⁶. Elle s'élanche dans les nuées pour clamer et répandre à la surface de la terre l'excellence de l'entreprise. Sur le plan esthétique, cette "vapeur blanche" n'est pas du meilleur effet ; la zone importante qu'elle délimite au centre de l'image donne l'impression qu'une partie du décor s'est effacée. Peut-être le travail du graveur a-t-il d'ailleurs accentué cet effet. Eléments familiers des allégories, les angelots ont leur rôle à jouer ; l'un se tient à l'abri de la Renommée et porte sous le bras les *Annales du Musée*, ouvrage qui bénéficie d'une bonne publicité depuis qu'il a commencé à paraître, et connaît même un certain succès ; l'autre, comme l'inspiration, descend du ciel et apporte le projet futur de Landon, les *Vies des peintres*. Ce détail est intéressant, car il montre qu'à l'été 1802, période probable de la réalisation du frontispice, on pense, et on travaille peut-être même déjà, à cet ouvrage. Sur la corniche, on remarque dans des médaillons, deux maîtres qui auront l'honneur d'être publiés, Raphaël et Léonard. L'entreprise ne peut que réussir, car elle est placée sous la protection tutélaire d'Apollon Phébus, qui domine la scène et répand sa lumière bienfaisante. Il porte la couronne radiée « de l'Apollon des Grecs [qui est] devenue le symbole de l'Eternité et de la puissance protectrice²⁸⁹⁷ ». On le reconnaît à ses autres attributs accrochés au sommet de la colonne, l'arc, le carquois et la lyre, car n'oublions pas qu'il inspire les artistes et qu'il est le compagnon des Muses. Un buste de Minerve, bien moins imposant, est placé tout en bas à gauche. Mais il est toujours bon de se placer sous son égide, car elle joue un rôle non négligeable dans les affaires intellectuelles, la création et les arts. Deux personnages à peine esquissés apparaissent à l'arrière-plan, dont l'un porte une feuille de papier enroulée ; a-t-on voulu que les responsables de l'entreprise soient présents, à l'instar des donateurs sur les tableaux de la Renaissance ? Le plus visible des deux semble bien jeune, et ce ne sont probablement que des artistes, indispensables spectateurs et témoins de l'aboutissement d'un projet qui leur est entièrement consacré. Ils apportent une touche d'humanité dans une scène qui évoque plus une Transfiguration que le lancement d'une entreprise commerciale. Sur le plan stylistique, le traitement des visages passablement disgracieux rappelle d'autres dessins réalisés au cours des années précédentes : profil grec au nez assez fort, les yeux volumineux et un peu disproportionnés²⁸⁹⁸ .

²⁸⁹⁶ Avoir choisi une femme artiste n'est pas qu'un parti stylistique. Les femmes jouent un rôle non négligeable dans les entreprises de Landon, et notamment les graveuses. Presque toutes les planches des *Nouvelles des arts* portent la signature d'Eléonore Lingée ; elle travaille également beaucoup pour les autres ouvrages, tout comme Pauline Soyer, une autre graveuse

²⁸⁹⁷ Aubin Louis MILLIN, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris, Desray, 1806, tome 1, p. 372.

²⁸⁹⁸ Voir le dessin pour la Commission d'Instruction publique et le banquet pour Bonaparte entre autres. Lafitte apportera assez rapidement plus de féminité et de suavité dans ses réalisations.

Nous pensons pouvoir mettre cette gravure en rapport avec un dessin conservé au *Metropolitan Museum of Art* de New York²⁸⁹⁹ ; il présente de telles similitudes qu'il pourrait bien être un autre projet pour le frontispice du tome 1, ou pour un des tomes suivants²⁹⁰⁰. La position et l'apparence de l'artiste sont identiques, à quelques menues différences près : elle dessine et croise les jambes. Elle tend un flambeau allumé à un jeune homme debout, peut-être Apollon. Sa posture, au déhanché caractéristique, rappelle les statues antiques, comme l'*Antinoüs* ou l'*Apollon du Belvédère*. Comme celui-ci, il a les cheveux longs avec ce curieux retroussis de boucles au-dessus du front, qui fait comme un diadème. Il porte la chlamyde enroulée autour d'un des bras et retenue par l'autre main. Une Minerve en buste lui fait face, bien plus imposante cette fois et reconnaissable à son casque et à la petite chouette gravée sur le côté. En bas à gauche sur le sol, on remarque des outils et objets utilisés par les artistes et, sur la table à l'extrême-droite, une discrète affiche des *Nouvelles des arts*. L'arrière-plan montre un décor architectural constitué de bâtiments symboliques, à la fois politiques et artistiques. Tout au fond, se détache le Panthéon, avec une partie de l'inscription du fronton, « Aux grands hommes » ; en dessous, on voit le Museum national des arts, vitrine artistique par excellence, constitué des collections confisquées sous la Révolution, et qui continue à s'enrichir à la fois grâce à l'école française moderne, mais aussi aux œuvres d'art étrangères glanées au gré des conquêtes ; enfin la plus grande partie est occupée par l'Institut national des sciences et des arts. Lafitte a représenté la salle des Caryatides du Louvre, lieu où se tenaient les séances jusqu'en 1805²⁹⁰¹. Au-dessus du Museum, une date est inscrite sur un bandeau, mais elle n'est pas très lisible. On en voit assez pourtant pour être sûr qu'il s'agit de 1795, et plus précisément du 25 octobre, date de la création de l'Institut. Ainsi cette image accorde-t-elle une place importante à ce que l'on appellerait aujourd'hui la politique culturelle des différents gouvernements. Ces représentations ramènent le curseur sur la destination du dessin. Landon fournissait le frontispice avec la dernière livraison de l'année ; il a préféré, peut-être au dernier moment, le remplacer dans le tome 3 par une gravure supplémentaire d'un tableau étranger. L'ouvrage commençait par de larges extraits de la notice sur les travaux

²⁸⁹⁹ New York, *Metropolitan Museum of Art*, [Dessin pour une gravure allégorique], N° d'inv. 60.620.52 ; plume et encre noire sur papier, 14,6 cm x 9,9 cm. Les dimensions correspondent à un format in-8°, ce qui va dans le sens d'une utilisation prévue pour une illustration.

²⁹⁰⁰ Il n'y a plus de frontispice à partir du tome 3. Celui du tome 2 réalisé par Percier représente le portail de la basilique de Saint Denis. On écrit dans le *Journal général de la littérature de France*, qu'il est « dans le même goût que celui du premier volume » (n°11, 1803, p. 446). Curieuse opinion à notre avis, concernant deux productions bien différentes par le thème et le style ! Nous avons été tentée de considérer le dessin de Lafitte comme un possible frontispice du tome 2. Mais tous ceux que nous avons consultés contiennent celui de Percier ; il n'y a donc pas de doute, c'est bien celui initialement prévu.

²⁹⁰¹ L'Institut fut transféré au Collège des Quatre-Nations le 20 mai 1805.

de la classe des Beaux-Arts pendant l'an XI, lue par Joachim Le Breton à la séance publique du 8 vendémiaire an XII (1 octobre 1803). L'article se termine par ce passage : « Le gouvernement a voulu aussi que les Beaux-Arts fussent à cette hauteur, en les plaçant dans l'Institut national, et il regardera la dignité qu'ils ont recouvrée, comme un des meilleurs élémens de leur splendeur future²⁹⁰² ». Entre cette actualité et les bâtiments représentés par Lafitte, il y a des liens évidents, qui auraient pu faire de ce dessin un frontispice tout indiqué.

Landon modifiait donc au fur et à mesure le contenu des *Nouvelles des arts*. Dans le tome 2, il introduit six gravures ; à partir du tome 3, il en ajoute une supplémentaire, à la place du frontispice. Il y a eu 27 planches au total, dont 23 tableaux de peintres étrangers modernes. Landon souhaitait établir des liens avec les artistes résidants en Italie, à la faveur du rétablissement de l'école française des beaux-arts, mais sans doute aussi avec d'autres, comme le pense le *Mercure de France* : en annonçant la sortie du tome 1, il rappelle la « correspondance suivie avec plusieurs artistes étrangers²⁹⁰³ ». Par exemple, on se fait l'écho des nouvelles artistiques en provenance d'Angleterre, et notamment des *exhibitions* des peintres vivants. Dans le tome 2, on décrit le dîner annuel des membres de l'Académie royale de peinture, au cours duquel a été porté « le toast le plus remarquable [...] : « Paix entre les Artistes, malgré les guerres entre les Nations²⁹⁰⁴ ». Dans l'atelier de Regnault, Landon a côtoyé Charles Pugin, beau-frère de Lafitte, installé à Londres depuis 1791 ; celui-ci pouvait être un informateur de première main sur la vie artistique londonienne, au moins durant la paix d'Amiens, rendant les contacts plus faciles, mais peut-être aussi en dehors de ces périodes d'accalmie. On compte dans les *Nouvelles des arts* quatorze tableaux de peintres anglais renommés, pour la plupart membres de l'Académie royale de peinture : Richard Cosway, Benjamin West ou encore Nathanaël Dance. Tous sont connus par leurs gravures, datant parfois des années 1770-1780, et sûrement trouvées dans les trésors de collectionneurs, mais aussi réalisée de fraîche date, comme celle de la *Naissance de la Tamise*, que l'on peut se procurer à Paris en floréal an X (avril-mai 1802) chez Constant, rue des Quatre Fils. Dans un des catalogues de vente après le décès de Landon, il y a quatorze dessins réalisés par Lafitte à la plume et au trait sur papier végétal, d'après des tableaux « étrangers pour la

²⁹⁰²*Nouvelles des arts, op. cit.*, tome 3, p. 16.

²⁹⁰³*Mercure de France*, frimaire an X (novembre-décembre 1801), p. 394-395.

²⁹⁰⁴*Nouvelles des arts, op. cit.*, tome 2, p. 236. Les deux premiers tomes bénéficient du court répit accordé par la Paix d'Amiens. Mais on continue à s'intéresser à l'Angleterre dans les tomes suivants ; notamment dans le tome 3, on fait un long compte-rendu sur l'état des beaux-arts dans ce pays, à partir d'un ouvrage intitulé *Londres et les Anglais*, de Ferri de Saint Constant. Landon quant à lui, publiera en 1810 une *Description de Londres et de ses édifices*, qui sera le modèle, des années plus tard, de l'ouvrage *Illustrations of the public buildings of London*, par Charles Auguste Pugin et John Britton (1825).

plupart, et extraits des *Nouvelles des Arts*²⁹⁰⁵ ». Il n'est pas possible de savoir quels tableaux il a reproduits, mais il ne serait pas étonnant que ce soient ceux originaires d'Outre-Manche²⁹⁰⁶. On pourrait y voir une marque du lien entre ce pays et lui, confirmée par ailleurs par l'édition d'une gravure d'après ses dessins en 1803 chez Ackermann²⁹⁰⁷.

3.1.2 - Les Annales du Musée

« Des travaux chalcographiques, auxquels M. Landon dut la plus grande partie de sa réputation, le premier, le plus important de tous, celui qui l'a fait connaître comme critique judicieux, éclairé des productions des arts, est, sans contredit, son recueil intitulé *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts*²⁹⁰⁸ ». Une volonté d'éducation et de vulgarisation hérité du Siècle des Lumières, ajouté à un accroissement des collections des musées parisiens et surtout du Louvre, alimentés notamment par les saisies à l'étranger, explique l'engouement de la période pour les recueils illustrés. Tous ne se valent pas, comme le fait remarquer Landon à ses souscripteurs « dont quelques-uns pourraient assimiler ce recueil aux collections interminables qui se multiplient chaque jour²⁹⁰⁹ ». Le sien montre effectivement plus d'originalité sur plusieurs points. D'abord le prix : ayant choisi un format de petite dimension, in-8°, et utilisé presque systématiquement la gravure au trait, bien moins coûteuse que la taille-douce, plus rapide aussi d'exécution, il s'assure le soutien et la fidélité d'un plus grand nombre de souscripteurs. Le type de gravure correspond en outre à un choix artistique, « puisqu'il nous oblige à nous renfermer dans les nobles limites de l'art, l'invention, le caractère, le mouvement, l'expression²⁹¹⁰ ». Il s'associe le bon graveur en la personne de Charles Normand, qui est en quelque sorte l'inventeur du genre²⁹¹¹. Dès le premier volume, Landon dit s'adresser « aux Amateurs qui n'ont pas toujours la facilité de se

²⁹⁰⁵ *Notice des tableaux exécutés par C.-P. Landon ; des dessins ...* vente du 18 novembre 1826, Paris, Catherinet.

²⁹⁰⁶ Il y a notamment un tableau de Nathaniel Dance, *La Mort de Virginie*, dont il s'est peut-être inspiré en 1789 pour un dessin passé en vente publique voici quelques années. *Vitraux et dessins*, Thierry de Maigret, Paris, Drouot, 20 juin 2014, lot n° 196. Reproduit.

²⁹⁰⁷ Elle reprend sur une même estampe *Donne-la moi et Rends-la moi*, deux gravures allégoriques coquines publiées par Osterwald l'aîné, vers 1802-1803. Créateur de la fameuse boutique *Repository of arts* que la bonne société aime à fréquenter, Rudolph Ackermann était à la fois vendeur et fabricant d'estampes, avant de devenir éditeur de livres illustrés. Il publia en 1808-1810 le premier, et aussi le plus somptueux ouvrage, *Microcosm of London*, avec le caricaturiste Rowlandson et Pugin. Ce dernier était en relation avec Ackermann depuis 1806.

²⁹⁰⁸ *Notice sur les ouvrages de chalcographie...*, *op. cit.*, p.3

²⁹⁰⁹ *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts : recueil de gravures au trait ...*, Paris, chez C. P. Landon, tome cinquième, an XII (1803), Avertissement, p. VII.

²⁹¹⁰ *Ibid.*, tome premier, an IX (1801), p.2.

²⁹¹¹ Le graveur Ponce, malgré quelques réserves, voit beaucoup d'avantages à l'utilisation de cette technique : « par ce moyen ingénieux et économique, vous introduirez dans nos ateliers et dans nos manufactures le goût des belles formes de l'antique, vous propagerez l'amour des arts, et vous contribuerez à donner à l'industrie nationale une supériorité décidée sur celle de nos voisins ». Lettre publiée dans les *Nouvelles des arts*, tome 2, an XI (1802), p. 100.

procurer ces Collections magnifiques, [...] mais dispendieuses [...]. Ils puiseront régulièrement et à peu de frais, dans les Annales du Musée [...]»²⁹¹² ». Il pense aussi au « lecteur éloigné de Paris [qui] puisera dans ce recueil une connaissance assez étendue de l'état actuel des beaux-arts en France [...]»²⁹¹³ ». Les souscripteurs sont toujours informés par des Avis ou Avertissement de ses intentions et des parutions à venir. C'est peut-être une des raisons de la régularité et de la longévité de l'entreprise qui survit à son fondateur jusque dans les années 1830. Ensuite, il introduit un élément de nouveauté en mêlant aux œuvres anciennes les productions des artistes vivants, qu'il contribue ainsi à faire connaître assez largement. A partir de 1808, il publiera de façon séparée des comptes-rendus sur le Salon du Louvre. Enfin, « les Annales constituent encore aujourd'hui un outil fondamental pour l'historien d'art de cette époque»²⁹¹⁴ », pour une raison que le biographe anonyme avait bien remarquée : l'ouvrage « de M. Landon est le seul qui ait l'inappréciable avantage [...] de contenir non seulement tout ce que renferme aujourd'hui le Musée, mais tout ce qu'il n'a possédé qu'un instant»²⁹¹⁵ ». C'est vrai des collections anciennes retournées dans leur pays d'origine à la chute de l'Empire, mais aussi des ouvrages exposés par les artistes contemporains, qui bien souvent « sortis des expositions, sont disséminés, vendus et perdus, en quelque sorte pour les amis des arts»²⁹¹⁶ ».

Landon avait prévu d'abord d'annexer des planches au *Journal des arts* pour lui donner un intérêt nouveau. Mais il pressent assez rapidement la nécessité d'une « édition spéciale du recueil de ces gravures ». L'ouvrage est annoncé par prospectus dans différents journaux et commence à paraître en germinal an IX (avril 1801). Il y aura neuf livraisons trimestrielles, chacune composée de quatre pages de texte et de deux gravures, au prix de 3 francs. Ainsi, le tome premier contient 72 gravures et coûte 12 francs. Mais dès la deuxième année, à partir de germinal an X (avril 1802), on passe à huit pages de texte et quatre gravures ; il y aura donc deux volumes par an et parfois même trois. Cette entreprise de grande envergure — elle occupa Landon de 1800 jusqu'à sa mort en 1826 — comprend 45 volumes au total, et se compose de deux collections, ainsi nommées par Landon :

- La première collection (1800-1808 ; 21 volumes) contient « l'état du Musée Napoléon depuis sa formation jusqu'en 1806, époque où il s'est enrichi de grandes collections étrangères,

²⁹¹²*Ibid.*, tome premier, an IX (1801), p. 2.

²⁹¹³*Annales du Musée...*, *Salon de 1808*, tome premier, Avertissement, p. 6.

²⁹¹⁴ « Charles-Paul Landon », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la première Guerre mondiale*, Philippe SENECHAL et Claire BARBILLON dir., Paris, site web de l'INHA, 2009, p. 3.

²⁹¹⁵*Notice sur les ouvrages de chalcographie...*, *op. cit.*, p. 4.

²⁹¹⁶*Ibid.*, p.5.

les principaux objets du Musée de Versailles, de celui des Monuments français, aux Petits Augustins et de la galerie du sénat, l'élite des productions de l'école française, ancienne et moderne, jusqu'au salon de 1808²⁹¹⁷ » (16 volumes, plus un complémentaire). S'y ajoute « un choix de paysages et tableaux de genre, soit du Musée Napoléon soit d'artistes modernes. Planches ombrées, en taille douce ²⁹¹⁸ » (4 volumes).

- La seconde collection (1810-1821 ; 24 volumes) se décompose en deux sections. « La partie ancienne, contenant un choix des Tableaux, Statues et autres objets de curiosité conquis par les armées françaises en 1805-1806, les Antiquités de la Villa Borghèse et les nouvelles acquisitions du Musée Napoléon ²⁹¹⁹ » (1810-1821 ; 4 volumes), la Galerie Giustiniani²⁹²⁰ (1812 ; un volume) et la Galerie de M. Massias²⁹²¹ (1815 ; un volume). La section moderne comprend « l'élite des objets d'arts exposés tous les deux ans au Salon²⁹²² » (1808-1835 ; 18 volumes). La publication des volumes de cette section continua après sa mort.

Les souscripteurs avaient réclamé cette partition, explique Landon. C'est en effet un reproche que l'on peut lui faire, l'absence de perspective historique. Landon, critique et non pas historien d'art, traite chaque ouvrage comme un objet isolé, sorti de son contexte et analysé pour lui-même. Quand il décide en 1824 de publier une nouvelle édition « entièrement refondue, augmentée et en ordre » de la première collection des *Annales*, il classe les œuvres par écoles et par maîtres. L'effort est louable mais pas encore parfait, car il choisit l'ordre alphabétique pour le classement des artistes à l'intérieur de chaque école et non pas chronologique comme c'était le cas pour la nouvelle organisation du Musée. Il n'y a toujours pas le moindre discours historique d'ensemble non plus.

3.2 - Le rôle de Lafitte dans les différents recueils

3.2.2 – « Plusieurs autres artistes distingués »

Pas plus que Ternisien d'Haudricourt, Landon ne cite les artistes avec qui il collabore. Nous apprenons que Lafitte a travaillé avec lui grâce à l'imprimeur Pillet, acquéreur des droits des *Annales*, qui continue la publication de la deuxième édition refondue. A propos de

²⁹¹⁷*Annales du Musée ...*, op. cit., 1801-1809, 17 tomes.

²⁹¹⁸*Ibid.*, *Paysages et tableaux de genre*, Paris, C.-P. Landon, 1805-1808, 4 volumes.

²⁹¹⁹ *Annales du Musée ...*, *Seconde collection. Partie ancienne ...*, Paris, C.-P. Landon, 1810-1821, 4 volumes. Le descriptif reproduit le titre complet de l'ouvrage.

²⁹²⁰*Ibid.*, *Galerie Giustiniani, ou Catalogue figuré des tableaux de cette célèbre galerie transportée d'Italie en France ...*, Paris, chez l'auteur, 1812.

²⁹²¹*Ibid.*, *Galerie de M. Massias, ancien résident de France à Karlsruhe, ou Catalogue figuré des tableaux de cette galerie ...*, Paris, au bureau des Annales du Musée, 1815.

²⁹²²*Ibid.*, Première collection, tome complémentaire, 1809, Avis de l'auteur et éditeur, p. 8.

Regulus retournant à Carthage, Pillet s'étend plus que de coutume sur la vie et l'œuvre de l'auteur et s'en explique : « On nous le pardonnera, lorsque l'on saura que cet artiste est, avec C. P. Landon, le créateur des *Annales du Musée*, que c'est d'après ses réductions, pleines d'esprit et tracées d'une plume aussi sûre que correcte, que le graveur Ch. Normand a exécuté les premières planches de ce recueil²⁹²³ ». Une reconnaissance posthume et bien tardive que Pillet accorde ici à Lafitte. Le ton général de son « panégyrique » laisse transparaitre un certain regret de l'obscurité dans laquelle est plongé l'artiste. Par ailleurs, plusieurs indications dans son catalogue de vente nous montrent sans ambiguïté possible une participation importante de Lafitte à l'entreprise :

- « N°124 : Réductions au trait, d'apr. plusieurs tableaux de grands Maîtres, pour les ouvrages publiés par M. Landon ». Le procès-verbal²⁹²⁴ en précise le nombre, 104 pièces, vendues pour 22,50 Fr à Lenormand (ou Normand), rue des Noyers, 33, qui n'est autre que Louis Marie, le fils de Charles Normand. On peut probablement y rajouter le numéro 122 : « sujets divers, dessinés au trait, d'après les compositions de Raphaël, l'Albane [Francesco Albani], Poussin et autres, 12 P. ». Dans les deux cas, la technique n'est pas précisée : premier état du dessin à la mine de plomb, ou terminé à la plume, prêt à être gravé ?
- « N°267 bis : recueil complet des gravures faites d'après les dessins de M. Lafitte, dont partie des *Annales du Musée* [...] ». Il est acquis par Duchesne, pour 100 francs.

Mais il ne fut pas le seul artiste engagé dans l'entreprise, on sait même qu'ils ont vraisemblablement été nombreux. L'information nous est donnée dans la continuation des *Salons*, après le décès de Landon : « tous les artistes, dessinateurs et graveurs, que M. Landon associa jadis à ses travaux, se sont fait un devoir de coopérer à la continuation d'un ouvrage au succès duquel leur talents avait si puissamment contribué²⁹²⁵ ». Après son décès, plusieurs ventes sont organisées, et notamment celle des tableaux, dessins et livres. Le catalogue permet de découvrir les noms de plusieurs d'entre eux : « Mauzaisse, Calmé, Coeuré, Frémy, Chasselat, Leroy, Bourdon et autres artistes distingués », pour lesquels il y a « une quantité considérable de dessins à la mine de plomb²⁹²⁶ ». On a séparé leurs réalisations de celles de

²⁹²³ *Annales du Musée ou recueil complet de gravures ...*, par C. P. Landon, Paris, Pillet aîné, 1833, seconde édition, Ecole française moderne, tome deuxième, p.9. Il resterait à comprendre ce que Pillet entend par « les premières planches », pour savoir combien d'années Lafitte a secondé Landon.

²⁹²⁴ Archives de Paris, Procès-verbal de la Vente du 18 décembre 1828, maître Bonnefons de Lavielle commissaire-priseur, D.48E³ 22.

²⁹²⁵ *Annales de l'école française des beaux-arts. Recueil de gravures au trait [...] Pour servir de suite et de complément aux Salons de 1808 à 1824, publiés par feu C. P. Landon*, par Antony BERAUD et une société d'artistes et d'hommes de lettres, Paris, 1827, Avertissement, p.VII.

²⁹²⁶ *Notice des tableaux exécutés par C.-P. Landon ; des dessins ...* vente du 18 novembre 1826, Paris, Catherinet. Ces artistes ont réalisé 1827 dessins à la mine de plomb pour les *Annales* et les *Salons des artistes vivans*, auxquels il faut ajouter 1170 dessins également à la mine de plomb, pour les *Vies et œuvres des peintres*.

Lafitte, peut-être à cause de la différence de techniques, crayon pour les uns, plume pour l'autre, mais peut-être aussi parce qu'on lui reconnaît une place à part dans l'entreprise. A moins qu'on ait voulu honorer « le dessinateur du cabinet du Roi » !

Il faut se reporter à ce catalogue pour avoir une idée plus précise du travail des uns et des autres dans les *Annales du Musée* et dans les *Vies et œuvres des peintres*, même si on ne peut être sûr que Landon a bien conservé l'ensemble des traits correspondant aux planches — l'exemple des dessins dans le cabinet de Lafitte pourrait prouver le contraire²⁹²⁷. Nous considérons comme acquis que Lafitte a été associé depuis le début, mais dans quelle proportion et combien de temps ? Pour les *Annales* par exemple, le nombre de dessins de Lafitte et des autres artistes est indiqué par grandes catégories, sculpture antique, peinture moderne, etc., sans aucun repère chronologique. Il est impossible de dire si Lafitte a travaillé seul au début puis a été progressivement remplacé, ou si la collaboration s'est arrêtée brutalement, ou encore si les autres dessinateurs étaient présents dès le début de l'entreprise. Il sera plus facile de répondre à la première question sur le degré d'implication, mais nous devons d'abord faire deux remarques. En premier lieu, nous avons exclu de nos calculs les dessins pour les *Salons*. En effet, Lafitte n'étant crédité d'aucun dessin pour cet ensemble, nous en avons déduit qu'il n'y avait pas travaillé. En second lieu, nous retiendrons seulement les sept dessinateurs cités, n'ayant aucun moyen de savoir combien étaient « les autres artistes distingués ». Pour l'ensemble, Lafitte a produit 852 dessins et les autres artistes, 2 706, soit en moyenne 386 chacun. La proportion est vite établie, Lafitte a dessiné deux fois plus que les autres. Le nombre total de planches publiées entre 1801 et 1826 pour les *Annales* et les *Vies* s'élève à 3 422 ; le niveau d'implication de Lafitte est de l'ordre de 25%, ce qui constitue une forte participation. Toutefois, ces chiffres donnent une vision idéale, qu'il faudrait revoir sous des prismes différents, notamment celui de la durée — car nous ne croyons pas que Lafitte a travaillé régulièrement avec Landon jusqu'en 1826 —, ou encore sous celui de l'œuvre concernée. A cet égard, ce sont les *Vies* qui retiendront notre attention, grâce aux informations plus précises qu'elles apportent en indiquant le nombre de dessins par peintres présentés.

²⁹²⁷ Il y a dans le catalogue de Landon 2 324 dessins. La vente de Landon disperse, peu ou prou, la presque totalité de ce qui été dessiné pour les *Annales*.

3.2.2 - Vies et Œuvres des peintres les plus célèbres²⁹²⁸

Présentons tout d'abord ce dernier recueil. Il repose sur les mêmes principes, tendance à l'encyclopédisme et simplicité dans la forme. Landon a voulu « donner le trait » des estampes de la Bibliothèque nationale, ainsi que de celles contenues dans des collections particulières. Parmi les artistes des écoles italiennes de la Renaissance et de l'école française du XVII^e siècle, il choisit ceux considérés comme les plus grands de leur temps. Non content de rassembler dans un même recueil les œuvres connues et facilement accessibles, il recherche et fait relever les œuvres inédites, celles qui n'auraient jamais été gravées, afin de rendre compte le mieux et le plus complètement possible des œuvres de ces peintres. Vingt-cinq volumes s'échelonnent de 1803 à 1817 ; une place majeure est réservée à Raphaël et Poussin, avec respectivement huit et quatre volumes. Landon a aussi consacré trois volumes à la peinture antique.

Un rapide tour d'horizon de la publication nous permettra de mieux appréhender la collaboration de Lafitte. Landon publie le premier tome sur le Dominiquin à l'automne 1803 et le deuxième dans la foulée, au printemps 1804. Le troisième tome attendra, « l'on s'occupe actuellement en Italie des dessins de plusieurs morceaux inédits²⁹²⁹ ». Pour patienter, Landon propose le premier tome consacré à Raphaël, mais la parution prévue le premier prairial an XII (21 mai 1804) est repoussée jusqu'en février 1805. En cause cette fois, la qualité du papier : il en souhaitait un « qui réunit la finesse du grain, la force et la blancheur²⁹³⁰ ». Après deux essais de fabrication, on trouve la bonne formule et deux tomes de Raphaël sortent en 1805 (71 et 73 planches). Pour une raison que nous n'expliquons pas, rien ne paraît en 1806. Difficultés à réunir les dessins venant d'Italie pour le Dominiquin ? Retard pour ceux du tome 3 de Raphaël ? Les parutions reprennent très régulièrement au rythme de deux par an à partir de 1807, en commençant par le dernier tome du Dominiquin (158 planches au total, plus 16 planches pour l'Albane). L'œuvre de Raphaël se poursuit, jusqu'au huitième tome en 1811 ; mais entretemps, Landon a commencé en 1809 celui de Poussin (60 planches), terminé au quatrième tome en 1813. A partir de 1814, les annonces se font plus rares dans les

²⁹²⁸ *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Recueil classique contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang, et leurs portraits ... réduit et gravé au trait, d'après les estampes de la Bibliothèque nationale ...*, Paris, C.P. Landon, 1803-1817, 25 volumes in-4°, cartonnés par Bradel.

²⁹²⁹ Charles-Paul LANDON, *Vies et œuvres...*, *op. cit.*, Volume 2, 1804, Avis de l'éditeur. Denon a adressé en mars 1805 une lettre à l'ambassadeur de France dans le Royaume des deux Siciles, pour lui demander de lui envoyer des gravures — si elles existent —, ou de faire dessiner au trait « par un artiste intelligent » les peintures que le Dominiquin a exécutées pour l'église San Genaro de Naples. *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : correspondance 1802-1815*, édition établie par Marie-Anne DUPUY, Isabelle LE MASNE DE CHERMONT et Elaine WILLIAMSON, Paris, RMN, 1999, tome 1, n° 620.

²⁹³⁰ *Ibid.*, volume 3, Avis de l'éditeur.

journaux bibliographiques, mais nous trouvons encore le second tome de Michel-Ange au tout début 1814 (29 planches et 7 pour Daniel de Volterra) — le premier datait de 1812 (54 planches) —, le tome 1 de Lesueur à l'été 1815 et le troisième et dernier tome des peintres antiques en 1819, qui porte la date de 1817, précise la *Bibliographie de la France*²⁹³¹. Il manque à l'appel six tomes parus entre 1815 et 1817, ce qui semble indiquer la continuation de la parution régulièrement, malgré l'absence de publicité dans les journaux d'annonces.

Comment Lafitte s'insère-t-il dans ce canevas ? Il fournit²⁹³² :

- Pour le Dominiquin : 138 dessins.
- Pour l'Albane : 17 dessins.
- Pour Raphaël : 67 dessins, plus 32 pour les amours de Psyché et Cupidon.
- Pour Poussin : 72 dessins.
- Pour Michel-Ange : 19 dessins.
- Pour Daniel de Volterra : 2 dessins.

Il semble plus intéressé par les peintres italiens, et s'occupe de la presque totalité des œuvres du Dominiquin et de l'Albane, peintres qui débutent la collection en 1803. Il les a dessinées entre 1803 et le début de 1804, y compris celles du tome 3 dont la parution est reportée ; Landon rassure ses lecteurs à ce propos : « J'ai déjà fait dessiner et graver d'avance un certain nombre de sujets²⁹³³ ». Si l'éditeur propose à la place les traits de Raphaël, c'est que les dessins sont prêts également, au moins pour le premier tome prévu initialement pour mai 1804. Nous pensons pouvoir attribuer à Lafitte la réalisation de presque tous les traits du tome 1, plus ceux pour le cycle de Psyché, qui se trouve dans le tome 2. Il serait donc bien le responsable principal des cinq premiers volumes, qui l'ont occupé en 1803, 1804 et peut-être un peu en 1805. Il y a ensuite une interruption dont nous ne pouvons déterminer la durée. Il dessine 72 traits sur les 239 que comportent les quatre volumes de Poussin, seul artiste français qui retienne son attention, soit un peu plus d'un tome complet. La parution s'échelonne de 1809 à 1813, mais il n'est pas possible de savoir où sont les planches correspondantes : dans les premiers tomes, dispersés dans les quatre ou encore dans les derniers, publiés en 1812 et 1813, quasiment en même temps que Michel-Ange, 19 dessins et

²⁹³¹*Bibliographie de la France*, 4 décembre 1819.

²⁹³² Pour ce qui concerne les dates de parutions, nous avons suivi les indications données dans le *Journal général de la littérature de France*. Il annonce les différentes livraisons au fur et à mesure. Même si la précision chronologique des sorties n'est sûrement pas parfaite, elle est préférable aux pages de titres des ouvrages conservés en bibliothèques, qui ont tendance à porter des dates erronées.

²⁹³³*Vies et Œuvres...*, *op. cit.*, volume 2, Avis de l'éditeur.

Volterra, 2 dessins. A dire vrai, la seule certitude est qu'il fournit 93 dessins entre 1809 et 1813, mais c'est une participation marginale, qui ne concerne que 16% de l'ensemble.

Lafitte est donc bien à l'origine des *Vies* comme il l'a été des *Nouvelles des arts* et des *Annales*. Mais le raisonnement présuppose que Lafitte est seul à dessiner, jusqu'à ce que, pour une raison inconnue, il cède la place à d'autres artistes. La répartition a certainement été bien moins tranchée que cela. Peut-on malgré tout trouver un écho dans les *Annales* aux constatations faites précédemment ? Observe-t-on un coup d'arrêt au tournant 1804-1805 dans cette publication ? Le tome 7, sorti en novembre-décembre 1804, porte à 504 le nombre de planches parues, qui paraît correspondre à peu près aux 498 dessins de Lafitte portés au catalogue. Mais si on regarde la catégorie « peintures anciennes », il n'atteint son quota de 324 dessins qu'avec le tome 9, qui paraît en juillet-août 1805. Il y a alors 329 planches reproduisant des tableaux anciens dans les *Annales*. Tandis qu'il semble ne plus s'intéresser aux sculptures antiques et aux peintures modernes après le tome 6 (août 1804). Des correspondances apparaissent donc entre les deux séries, mais encore une fois sans aucune certitude.

D'autant plus qu'une autre donnée vient compliquer le tableau, celle des techniques utilisées pour les dessins. Ils sont tous au trait, à la mine de plomb pour ceux des différents dessinateurs, mais Lafitte exécute les siens à la plume sur papier végétal, « le plus cher et le plus recherché des papiers à calquer²⁹³⁴ ». Il utilise un support de grande qualité, souple, d'« une admirable transparence », ne jaunissant pas et qui « reçoit le plus beau dessin possible²⁹³⁵ ». À n'en pas douter, il rend un travail soigné ; on imagine des dessins particulièrement bien finis, prêts à être remis aux graveurs. Ses qualités de dessinateur correspondaient à celles requises pour fournir d'excellents modèles : sûreté du trait, souci du détail, mais aussi élégance et expressivité. *A priori*, ces différences pourraient simplement reposer sur des habitudes et des choix personnels des artistes. Il était tentant de supposer que Lafitte avait repris à la plume les dessins réalisés par d'autres, pour les transmettre aux graveurs. Mais, outre l'aberration économique que cela aurait représenté — payer deux artistes au lieu d'un pour une opération qui repose sur un prix abordable pour un plus vaste public —, le nombre de dessins ne correspondrait plus. Pour prendre l'exemple des *Vies*, elles contiennent 1 453 planches, les dessins des différents artistes sont au nombre de 1 170 et ceux

²⁹³⁴ « L'on croit pouvoir assurer que ce papier est fabriqué avec la paille : mais ce mode de fabrication est encore un secret », lit-on dans le *Manuel complet du marchand papetier et du régleur*, Jean-Sébastien-Eugène JULIA DE FONTENELLE et P. POISSON, Paris, Roret, 1830, p. 23.

²⁹³⁵ Aristide-Michel PERROT, *Manuel du graveur ou Traité complet de l'art de la gravure en tous genres*, Paris, Roret, 1828, p. 49.

de Lafitte, 347. On s'aperçoit que ces dessins ne se superposent pas, mais s'ajoutent dans une large mesure. Pourtant, plusieurs indices auraient pu nous faire croire le contraire. Il y a d'abord les 32 planches du cycle de Psyché, qui figurent à la fois dans la liste des dessins à la mine de plomb et dans celle des calques à la plume. Pourquoi ces deux séries concernant un même objet, si ce n'est pour lui donner un surplus de qualité ? Il y a surnombre également pour l'Albane : 21 dessins au crayon, 17 à la plume, pour 16 planches publiées ; et encore pour le Dominiquin : 51 dessins, 138 à la plume, pour 158 planches. A moins d'une découverte miraculeuse et simultanée de dessins et de leurs correspondants sur « papier végétal », il faudra se contenter de suppositions.

Bon nombre de ces dessins et gravures au trait ont servi quand Lafitte et Normand ont représenté « la Grande Galerie au bord de l'eau » du Musée Napoléon, où étaient réunis les plus exceptionnels chefs d'œuvre du monde. « Trois gravures de Normand représentent des vues partielles de ces parois de la Galerie. Elles sont de précieux témoignages, car chaque tableau, dessiné au trait, est parfaitement reconnaissable²⁹³⁶ ».

Nous ne connaissons actuellement que deux dessins de Lafitte pouvant appartenir à cet ensemble. *Le Songe de la vie humaine* d'après Michel-Ange (planche 71) a été vendu en 1987. C'est un dessin de belle taille (25 cm x 16 cm), réalisé à la plume, mais le catalogue n'indique pas la nature du support²⁹³⁷. *La Mort d'Ananias* d'après Raphaël, vendu à New York en 1998²⁹³⁸. Il ne provient pas de la vente de Landon, mais plus probablement de celle de Lafitte, car c'est un dessin au trait un peu plus élaboré à la plume et au lavis, de petites dimensions (10,8 cm x 11,4 cm), et mis au carreau pour être agrandi et reproduit. Il peut s'agir du modèle pour la planche 7 du tome 1 de Raphaël. Deux autres l'accompagnaient, l'*Onction de David*, qui figure dans le même tome, planche 50, et *Moïse et le serpent*, qui n'a pas été gravé. En revanche, les portefeuilles de gravures du Département des estampes de la BNF consacrés à Lafitte regorgent de vignettes représentant des dessins au trait, et qui se rapportent certainement à ces travaux pour Landon. On peut se demander si Duchesne, acquéreur du recueil complet de gravures, ne l'a pas fait pour le Cabinet des estampes, où il était employé.

²⁹³⁶ Christiane AULANIER, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre. [1], la Grande Galerie au bord de l'eau*, Paris, Editions des Musées nationaux, 1948, p. 23 et fig. 33 et 34. Cf. aussi *Vingt peintures et dessins illustrant l'histoire de la Grande Galerie du Louvre*, [exposition au Musée du Louvre, 1947], catalogue par Christiane AULANIER, Paris, Editions des Musées nationaux, 1947. Voir les gravures à la BNF, Département des estampes, VA 218 (C)-FOL.

²⁹³⁷ *Curiosa*, Etude Couturier-Nicolay, 18 mars 1987, lot 118. Il y a une reproduction de ce dessin, vendu sous le titre *Les Sept Péchés capitaux*. La planche avait paru dans la première livraison de Michel-Ange, en 1812 sous le numéro 31.

²⁹³⁸ *Important English and continental furniture and decorations*, William Doyle, New York, 21 octobre 1998, lot 71. Plume, encre et lavis gris, mis au carreau ; 10,8 cm x 11,4 cm ; marque « Prodigius Vallardi ».

4 - *La Galerie du Palais royal*²⁹³⁹

Cet important ouvrage a sa place dans cette catégorie des recueils de reproductions d'œuvres d'art, dont on peut même dire qu'il en est le prototype. *La Galerie du Palais royal* contient les gravures de tous les tableaux de la collection du duc d'Orléans, entrepris par son graveur Jacques Couché²⁹⁴⁰ en collaboration avec le graveur et marchand d'estampes Jacques Bouillard en 1786²⁹⁴¹. La publication s'échelonne sur 22 ans : 59 livraisons, 354 estampes, 17 noms de dessinateurs relevés, plus de cent graveurs différents, l'importance de cette publication mérite qu'on s'y arrête un moment, même si la participation de Lafitte s'avère très minime.

L'ouvrage paraît par livraison à partir de février 1786, au rythme d'une tous les trois mois, procédé nouveau et promis à un bel avenir. Il permet en effet de financer une entreprise que l'on veut d'envergure au fur et à mesure des parutions ; en payant leur livraison, les souscripteurs permettent à la prochaine d'exister. Tout se passe d'abord régulièrement, malgré les temps troublés des premières années de la Révolution, même lorsque Philippe d'Orléans met en vente l'ensemble de sa collection en 1790. Couché avait certainement fait dessiner la quasi-totalité des tableaux dès les débuts de l'entreprise²⁹⁴². En juin 1791, à la 22^{ème} livraison, on lit que « ces livraisons se succèdent toujours avec exactitude et nous paraissent toutes très soignées²⁹⁴³ ». Mais les difficultés, essentiellement d'ordre financier semble-t-il, ralentissent la parution. Entre 1792 et 1795, il n'y a plus que deux livraisons par an. En février 1795, à la 32^{ème} livraison, Couché et Bouillard adressent une pétition au comité d'Instruction publique, demandant « que le Comité les mette en mesure de terminer cette précieuse collection²⁹⁴⁴ ».

²⁹³⁹*La Galerie du Palais royal, avec un Abrégé de la vie des peintres*, par M. l'abbé de Fontenay [Morel et autres], Paris, J. Couché, J. Bouillard, 1786-1808, 3 vol. La collection du duc d'Orléans était une des plus importantes d'Europe. Le travail entrepris et conduit jusqu'à son terme par Couché, malgré les difficultés, nous permet d'avoir une vue très précise sur les œuvres dispersées par le duc d'Orléans. Cf. *Palais royal*, catalogue de l'exposition au Musée Carnavalet, 1988 ; « La mémoire du Palais royal » dans *Destins d'objets*, Ecole du patrimoine, Documentation française, 1988, p. 81.

²⁹⁴⁰ Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

²⁹⁴¹ Sa notice nécrologie, publiée dans les *Annales de la calcographie*, (n°XII, 16 décembre 1806, p. 180-184), donne d'utiles informations sur sa vie. Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

²⁹⁴² Près de la moitié des dessins sont de la main d'Antoine Borel (né en 1744), célèbre illustrateur notamment d'ouvrages libertins, mais aussi l'auteur d'estampes à caractère plus politiques. Couché fit appel à d'autres artistes, comme Wicar. Il avait peut-être aussi acquis des dessins réalisés antérieurement par le peintre Pierre-Antoine Beaudouin. Cf. André JOUBIN, « Les dessins originaux de la *Galerie du Palais royal* », dans *Gazette des beaux-arts*, janvier 1924, pp. 169-174. « Une suite de 280 dessins au lavis, gouache, crayon noir, et mine de plomb ayant servi à graver la galerie du Palais royal » figure dans le catalogue de vente après décès de Couché (24 mars 1836). L'intégralité de ces dessins a été rachetée en 1921 par la Bibliothèque d'art et d'archéologie, où ils se trouvent actuellement. MS 691.

²⁹⁴³ *Journal de Paris*, 3 juin 1791.

²⁹⁴⁴ Louis TUEY, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts*, 1912, vol. 2, 15 mars 1795, p. 174. Une copie de la lettre adressée au comité d'Instruction se trouve dans les archives des musées nationaux aux

Car « les 18 livraisons à mettre au jour pour terminer cet ouvrage sont distribuées aux différents artistes chargés de les finir²⁹⁴⁵ ». Entre 1795 et 1800, on tombe à un peu plus d'une livraison par an. A la 39^{ème} livraison en septembre 1800, Couché demande aux souscripteurs de retirer très vite leur livraison, pour lui donner « les moyens de terminer promptement cette belle collection²⁹⁴⁶ ». Il est désormais seul aux commandes de l'entreprise et les affaires ne sont pas fameuses. La publication s'interrompt même à la 47^{ème} livraison et pour mener l'entreprise à son terme, il s'allie en 1806 à deux libraires, Laporte et Bouquet²⁹⁴⁷. Deux années plus tard, les trois volumes sont enfin complets avec les 59 livraisons.

Sur ces 354 estampes, une seule porte la signature de Lafitte ; elle représente un tableau de Le Brun, *les Cavales de Diomède*²⁹⁴⁸. Mais elle est importante, car elle constitue une des très rares traces de gravure réalisée par Lafitte et même la seule connue de nous qui ait été publiée dans un ouvrage²⁹⁴⁹. Qu'il ait gravé lui-même ne peut guère nous surprendre, puisqu'il a fait son apprentissage chez Demarteau. Mais comment se retrouve-t-il à faire ce type de travail ? Connaît-il déjà Couché ou se rencontrent-ils pour l'occasion ? Lafitte dédicace vingt ans plus tard un dessin « à mon ami Couché », mais s'agit-il du père ou du fils ? Car Couché a suffisamment apprécié le dessinateur Lafitte, pour lui confier son fils François-Louis, qui étudie le dessin dans la période même où Lafitte grave Le Brun pour la *Galerie*. Nous avons dit précédemment que Lafitte et Couché fils sont des chevilles ouvrières des *Fastes*. Quant au père, il dirigera quelques années plus tard la gravure d'un recueil sur les principes de dessin dont Lafitte sera l'auteur. D'après la liste jointe au premier volume, la gravure se trouvait dans la 37^{ème} livraison qui paraît certainement à la fin de l'an VIII ; le *Journal général de littérature de France* annonce en effet en messidor (juin-juillet 1800) la 36^{ème} et en fructidor (août-septembre 1800) les 38^{ème} et 39^{ème}. En raison des parutions si rapprochées, il est probable que les gravures étaient prêtes ; peut-être même depuis un bon

Archives nationales, 2014478/8. « L'émigration et la confiscation des biens d'une grande partie de leurs souscripteurs tombés sous le glaive de la loi privent les réclamans [*sic*] non seulement de ce qui leur était dû pour les livraisons déjà faites, mais encore de la certitude de fournir les livraisons suivantes et les mettent dans l'impossibilité de remplir leurs engagements avec leurs coopérateurs ». La lettre a été transmise à la Commission temporaire des arts et il n'y a pas eu de suite.

²⁹⁴⁵ AN, 2014478/8. Lettre du 18 pluviôse an 3 – 6 février 1795.

²⁹⁴⁶ *Journal typographique et bibliographique*, 30 fructidor an VIII (17 septembre 1800). Elle se vend chez Vilquin, marchand d'estampes. Entre 1795 et 1800, Bouillard a mis fin à leur collaboration, selon son nécrologue, parce qu'il aurait compris qu'elle se ressentait « un peu du mauvais goût qui régnait alors dans l'école française » *Annales de la calcographie*, n° XII, 16 décembre 1806, p. 181.

²⁹⁴⁷ Nous n'avons pas retrouvé la date de cette 47^{ème} livraison. L'information est donnée dans un rapport de Morel d'Arleux, conservateur des dessins et de la chalcographie du Musée royal au comte de Forbin, directeur général des Musées royaux, à propos d'un exemplaire qu'on vient de proposer à ce dernier. AN, 2014478/8, rapport du 8 juin 1826.

²⁹⁴⁸ Le tableau fit partie de la vente à Londres en 1793. Il est conservé aujourd'hui au musée de Nottingham.

²⁹⁴⁹ Nous verrons qu'il reste quelques lithographies de lui dans les collections de la BNF.

moment s'il est vrai, comme l'avait affirmé Couché en 1795, que les dix-huit dernières livraisons avaient été distribuées aux coopérateurs ? Quoi qu'il en soit, entre 1795 et 1800, Lafitte utilise toutes ses compétences et diversifie son activité. C'est sans doute ce qui explique sa participation « alimentaire » à l'entreprise et cet exercice unique de gravure. Il réalise l'eau-forte, la planche est ensuite terminée au burin par Jean-Baptiste Tilliard, graveur chevronné et « fécond », selon le baron Portalis²⁹⁵⁰.

La fin laborieuse de la *Galerie* a moins retenu l'attention des critiques. L'opinion couramment répandue est une perte de qualité, liée à des graveurs moins habiles. On vise ici certainement les livraisons éditées chez Laporte, menées rondement il est vrai. Morel d'Arleux juge que « les dernières livraisons [ne sont] pas comparables aux premières » et le *Manuel du libraire* que « le commencement est beaucoup mieux exécuté que la fin²⁹⁵¹ ». La dernière livraison ne contient que quatre estampes. Couché est-il lassé d'une entreprise qui dure depuis si longtemps ? Est-il insatisfait de la coopération avec le libraire ? Quelle que soit la raison, il ne va pas jusqu'au bout de son projet et conserve par devers lui des dessins qui ne seront pas gravés : « Quoique Monsieur Couché possède encore des dessins des tableaux de cette belle galerie et même quelques planches commencées, il est probable qu'il s'est désisté de donner suite à son entreprise²⁹⁵² ». Voilà une information qui semble puisée à bonne source.

Si la *Galerie du Palais royal* apparaît comme plutôt anecdotique dans la carrière de Lafitte, dans les deux projets de Ternisien et de Landon, différents par nature, par style aussi, mais témoins de leur temps, il a tenu une place importante, majeure même, si l'on considère que le dessinateur est la pierre angulaire sur laquelle repose l'ouvrage futur. Mais en ce qui concerne les travaux pour Landon, il faut bien reconnaître qu'il joue un rôle d'artisan besogneux, qui met en œuvre surtout des techniques, un savoir-faire mécanique, et une pratique méticuleuse et parfaite du dessin. Le *Journal général de la littérature de France* rappelle régulièrement « le zèle de l'éditeur » mais aussi « le talent des différents artistes qui le secondent ». Au fil des publications, on salue à l'envie « la grandeur et l'exactitude du dessin, l'énergie de l'expression » ou encore « la pureté et la fidélité du dessin ». Voici d'ailleurs le « singulier reproche » que fait Pierre Didot à Landon lors du procès en

²⁹⁵⁰ Cette façon de procéder est courante. Chaque graveur est plus ou moins spécialisé dans tel ou tel type de gravure et chacun fait ce pour quoi il est plus doué. Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

²⁹⁵¹ Jacques-Charles BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres, contenant un nouveau dictionnaire bibliographique*, Paris, Firmin Didot et Cie, 1861, tome 2.

²⁹⁵² AN, 2014478/8, rapport du 8 juin 1826.

contrefaçon qu'il lui a intenté : il a « fait exécuter les traits de [ses] Annales avec une telle intelligence, une telle pureté, une si grande exactitude dans les détails les plus minutieux, dans tous les accessoires, les vêtements, le paysage et l'architecture, que cette fidélité de travail dans l'imitation des parties les plus ingénieuses, quoiqu'au simple trait, doit être qualifié de contrefaçon²⁹⁵³ ». Ces compliments ne s'adressent-ils pas au premier chef à Lafitte et aux autres dessinateurs, plutôt qu'à l'éditeur qui n'est finalement qu'un entrepreneur ? Ils s'adressent aussi aux graveurs, et un ouvrage postérieur rend hommage aux Normand père et fils, « dont les œuvres sont si considérables, qui ont gravé avec talent et pureté à peu près toutes les nombreuses publications de Landon²⁹⁵⁴ ». Le plaidoyer qui suit mérite d'être cité *in extenso*, car il rend justice à des artistes restés dans l'ombre, collaborateurs et amis intimes de Lafitte : « Les premiers ils ont introduit dans les ouvrages la gravure au trait faite avec soin, et en ont enrichi une quantité immense de livres auxquels elle a ajouté beaucoup d'intérêt. Dans leur longue et laborieuse carrière, ces graveurs ont rendu de grands services aux arts, au commerce, à l'industrie et à la librairie, par de bons ouvrages, à la portée des petites fortunes, et même des ouvriers. Pendant longtemps, ils ont attendu en vain une récompense méritée depuis bien des années à leurs utiles et honorables travaux, et trop souvent accordée, par tous les gouvernements, à des artistes à peine rentrés dans la carrière, et qui, sous tous les rapports n'y avaient pas autant de droits. M. Normand père est mort à 75 ans, en 1841, et sans avoir obtenu la croix !! ». À peu de choses près, on pourrait presque tenir le même discours en ce qui concerne Lafitte. Sa participation à ces grandes œuvres collectives aura été finalement assez peu mise en avant, au moins dans la presse de l'époque, quelle que soit l'importance quantitative de son rôle. La réputation de Lafitte s'est probablement construite davantage en se reposant sur ce que nous appelons aujourd'hui des réseaux de connaissances et d'affinités ; les libraires qui l'emploient seraient à étudier. La rumeur publique et le bouche à oreille ont suffisamment fonctionné, pour qu'on fasse appel à lui pour des dessins à graver, quel que soit le type d'entreprise, dès les débuts de sa carrière.

²⁹⁵³ *Réfutation pour M. Landon, peintre, ... de la prétendue réponse de M. P. Didot à son premier écrit intitulé : Quelques idées etc.* [signé Landon, Billecoq, avocat, Maurey jeune, avoué], Paris, impr. J. B. Sajou, [s. d.], p. 16, note 1. Pierre Didot accusait Landon d'avoir fait graver au trait sans sa permission 82 estampes lui appartenant. Cette querelle fut l'occasion pour les deux parties d'un échange nourri par les voies de l'impression. Cf. Joelle RAINEAU, « Une question de statut ? L'organisation des graveurs sous la Révolution et l'Empire », *Nouvelles de l'estampe*, 248|2014, p. 34-42. La maison Firmin-Didot frères racheta en 1845 les droits sur les *Vies et œuvres des peintres* qu'avait acquis l'éditeur Würtz, et rééditèrent l'ouvrage sous le titre *Galerie des peintres les plus célèbres* : 1300 planches, « justement appréciées dans le monde des artistes ». Extrait du prospectus, p. 3.

²⁹⁵⁴ Frédéric de CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne...*, continué sur les manuscrits de l'auteur par Alfred MAURY, Paris, à l'Imprimerie nationale, 1850, tome troisième, Introduction, p. CCCXXXV.

II - Les estampes en feuilles

Nous en avons comptabilisé cinquante-cinq, mais il faut préciser à quoi correspond ce chiffre. D'abord, nous n'avons pas retenu les gravures faites d'après des œuvres publiées sous une autre forme, comme par exemple les planches des *Fastes*, les décors de l'Arc de Triomphe, ou encore les modèles de pièces d'orfèvrerie, qui sont étudiés par ailleurs. Nous n'avons pas tenu compte non plus de nombreuses gravures contenues dans les portefeuilles du Département des estampes. Le plus souvent de petite taille, elles donnent parfois l'impression de n'être que des projets de vignettes, voire des essais de gravure. Elles n'ont probablement pas fait l'objet d'une mise en vente chez un libraire ou un marchand d'estampes²⁹⁵⁵. Ces cinquante-cinq estampes ne correspondent sûrement pas à l'ensemble de celles qui ont existé. Toutes n'étaient pas forcément déposées, ni annoncées dans les périodiques et journaux bibliographiques. Souvent, on ne citait que les graveurs, mais pas les dessinateurs, quand ce n'était pas des artistes célèbres. La plus grande partie est constituée de gravures d'agrément, sur des sujets variés, destinées à l'ornementation des cabinets, dont la fameuse série des douze figures du calendrier républicain. Cinq appartiennent à un autre registre, politique et même engagé, et sont une contribution de Lafitte à l'histoire de son temps. Il a fourni des dessins aux graveurs durant toute sa vie, mais avec des périodes plus actives que d'autres. Elles correspondent très logiquement aux différentes phases de sa carrière. La plus productive se situe entre 1800 et 1808 : trente-quatre gravures, soit plus de la moitié de celles collectées, dont trente-deux entre 1800 et 1806, qui semble le moment de sa carrière où la gravure l'a le plus occupé, et sans doute a le plus contribué à le nourrir. Les phases suivantes, étalées dans le temps, correspondent à des collaborations ponctuelles avec un graveur ou un éditeur : en 1813, il y a cinq gravures ; en 1816-1817, trois, auxquelles il faudra rajouter les quatre lithographies que Lafitte semble avoir gravées lui-même ; et en 1820, peut-être sept. Pour finir, signalons quatre estampes non datées, et une posthume, d'après un dessin de l'album de la duchesse de Berry.

²⁹⁵⁵ On les trouvera répertoriées dans le catalogue en annexe.

1- L'Annuaire de l'ancien et du nouveau calendrier

A tout seigneur, tout honneur : commençons par ce "petit monument" iconographique. Fréquemment utilisées pour illustrer les développements sur la réforme du calendrier grégorien en octobre 1793²⁹⁵⁶, les gravures représentant les mois du calendrier républicain sous forme de figures allégoriques féminines sont bien connues. Elles sont présentées le plus souvent sans indication chronologique, donnant l'impression qu'elles sont, sinon contemporaines, du moins de peu postérieures à l'événement. En réalité, comme nous le verrons plus loin, Louis Lafitte et Salvatore Tresca, le graveur de cette série, les publient à un moment où le « nouveau » calendrier ne l'est plus tant que ça !

1.1 - La « mise au jour » de l'Annuaire

C'est sous le titre d'*Annuaire de l'ancien et du nouveau calendrier* qu'est annoncée dans le *Journal typographique et bibliographique* du 24 germinal an XII (14 avril 1804) la publication des deux premières estampes, Vendémiaire et Brumaire, d'une « intéressante collection représentant les mois de l'ancien et du nouveau calendrier »²⁹⁵⁷. Les autres estampes devaient paraître deux par deux, et la collection connaître son aboutissement à la fin de l'année. Mais ce rythme prévu ne fut pas suivi, et c'est seulement en août 1806, que *les Annales de la calcographie générale* annoncent que M. Tresca « vient de terminer et de mettre au jour les quatre dernières estampes de cette charmante collection des mois dessinées par M. Lafitte [...] »²⁹⁵⁸. La parution s'échelonne donc d'avril 1804 à août 1806. Les dates exactes de parution de chacune des estampes nous sont précisément connues grâce au dépôt légal²⁹⁵⁹ :

- Vendémiaire et Brumaire, n° 98, 3 germinal an XII (24 mars 1804)
- Frimaire et Nivôse, n° 172, 8 thermidor an XII (27 juillet 1804)
- Pluviôse et Ventôse, n° 93, 20 ventôse an XIII (11 mars 1805)
- Germinal et Floréal, n°180, 22 fructidor an XIII (9 septembre 1805)
- Prairial, Messidor, Thermidor, Fructidor, n° 78, 31 mai 1806.

²⁹⁵⁶ Sur la réforme du calendrier, voir notamment Bronislaw BACZKO, « Le calendrier républicain. Décréter l'éternité » dans *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1984, tome 1.

²⁹⁵⁷ *Journal typographique et bibliographique*, 24 germinal an XII, n° XXVI, p 208

²⁹⁵⁸ *Annales de la calcographie*, tome I, n° IV, 16 août 1806, chez Vallin, Paris, p 53

²⁹⁵⁹ *Image of France 1795-1880* répertorie les œuvres déposées. <http://artfl-project.uchicago.edu/content/image-france>.

Entre temps, la bibliothèque nationale est devenue impériale et le « nouveau » calendrier supprimé, le 1 janvier 1806. Le titre de l'œuvre a évolué en même temps : du nouveau calendrier, on est passé à une charmante collection de mois. Vingt ans plus tard, dans un catalogue de vente, on indiquera simplement et à juste titre « le calendrier républicain »²⁹⁶⁰.

Nous disposons de bien peu de renseignements sur le graveur et éditeur de la série, Salvatore Tresca²⁹⁶¹. Il serait né en Sicile, à Palerme en 1750, peut-être dans une famille d'artistes. Il fut l'élève de Francesco Bartolozzi, graveur florentin installé en Angleterre, qui y importa la technique de la gravure en pointillé. Etabli à Paris, Tresca grave selon la manière de son maître. Il est connu pour des estampes un peu légères dans l'esprit du XVIII^e siècle, d'après Boilly, et pour des gravures « d'Incroyables ». Le catalogue de l'inventaire de son atelier pour cessation de commerce daté de février 1815 nous permet cependant d'apporter quelques éclaircissements à sa vie mystérieuse²⁹⁶². Tout d'abord sa cessation de commerce est consécutive à son décès brutal, comme en témoigne un autre catalogue qui regroupe des pièces de différents cabinets, dont celui de Tresca, et dont la vente initialement prévue en mars 1815 eut finalement lieu en avril 1816²⁹⁶³. L'étude de l'inventaire indique qu'il était marchand d'estampes autant que graveur. Le nombre d'estampes y figurant se révèle assez considérable, on en dénombre 26 354. Des 145 cuivres de l'inventaire, il n'a gravé que le tiers. Les artistes qui lui fournissent matière à gravure sont souvent anglais ou italiens. Les mois du calendrier constituent selon toutes vraisemblances sa seule collaboration avec Lafitte.

Sur les estampes de Floréal et de Messidor, on relève un autre nom, celui de Fortier, visible sur tous les exemplaires que nous avons eu l'occasion de consulter, en noir et en couleur. Le nom est inscrit directement sur la gravure, en bas à droite, mais si petit qu'il pourrait facilement passer inaperçu. Il s'agit probablement de Claude François (1775-1835), graveur lui-même. A cette étape de nos recherches, il est impossible de dire quelle part Fortier a pris dans la réalisation des estampes²⁹⁶⁴. En tous cas, il n'apparaît pas dans les signatures.

²⁹⁶⁰*Catalogue des livres rares et précieux, des manuscrits etc. de la bibliothèque rassemblée par feu M. PAIGNON [...] et continué par M. le Vicomte de MOREL VINDE, pair de France*, Paris, chez de Bure frères, 1822. Les estampes formaient un recueil relié.

²⁹⁶¹Roger PORTALIS et Henri BERARDI, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1882, tome III, p. 600 ; Jules RENOUVIER, *histoire de l'art pendant la révolution, op. cit.*, p.228-229 ; Emmanuel BENEZIT, *op. cit.*

²⁹⁶²*Catalogue de planches gravées [...] après cessation de commerce de M. Tresca, graveur*, par F.-L. Regnault-Delalande, Paris 1815.

²⁹⁶³*Catalogue de tableaux [...] du cabinet de M*** [Faucher, Tresca]*, par F. L. Regnault-Delalande, Paris, 1816.

²⁹⁶⁴Il n'y a aucune trace de Fortier dans les estampes ou les cuivres de l'atelier de Tresca. Voici ce que dit de lui Henri BERARDI : « Graveur au burin, de la plus infime spécialité. Il faisait des fonds pour les estampes d'histoire ». *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, 1885-1892, tome 6, p. 149.

1.2 - Un ensemble unique

La série d'estampes est entrée au musée Carnavalet en 1928 suite à une donation de Paul Marmottan. Ce sont des aquatintes colorées avec la technique dite "à la poupée"²⁹⁶⁵. La gamme de coloris est étendue et les tons délicats. Les dimensions moyennes sont de 27 cm sur 20,5 cm. La lettre fournit des informations techniques sur la gravure, les auteurs, le lieu de vente (chez Tresca) et le dépôt légal. Elle donne aussi des renseignements astronomiques, sur les heures du lever, du coucher et de l'horizon du soleil pour différentes capitales européennes, Paris, Rome, Madrid, Londres, Pétersbourg, Vienne. D'après les *Annales de la calcographie*, ce serait Tresca qui aurait demandé à M. Bouvart, astronome de l'Observatoire de Paris de calculer ces valeurs, « pour rendre cet Annuaire aussi intéressant qu'il est possible sous le rapport du calendrier »²⁹⁶⁶.

Autre élément de l'attirail commercial visant à populariser le calendrier : les quatrains associés à chacun des mois. Nous ne connaissons pas le nom de leur auteur, mais, selon Renouvier, Tresca lui-même serait à l'origine de « l'apposition des quatrains, péché mignon de certains graveurs de tous les temps »²⁹⁶⁷. Ces quatrains en alexandrins de poésie descriptive se font, au moins en partie, l'écho du contenu des images. Mais ils rappellent aussi la poésie élégiaque et le vocabulaire de la pastorale, « charme, feu, amour, doux, nymphe, pastoureau, bocage, zéphyr... », utilisé afin d'évoquer les sentiments amoureux. Cette poésie s'accorde avec certaines attitudes languissantes des jeunes filles. Le style en est pompeux : syntaxe tourmentée, périphrases, effets stylistiques. Les vers sont émaillés de multiples références mythologiques, noms de divinités ou évocation de légendes antiques. C'est une poésie convenue, précieuse et alambiquée, pour tout dire assez médiocre. Mais « ces piécettes de versiculets »²⁹⁶⁸ plaisent, comme en témoigne par exemple le succès de *l'Almanach des Muses*, à partir de 1765.

Il n'y a aucune trace de dessins ou de gravures, aucune allusion n'ayant trait à cet annuaire dans le catalogue de vente après décès de Lafitte. En revanche, douze dessins apparaissent dans celui du cabinet de M*** [Tresca] en avril 1816 : « LA FITTE (M.r). 131* Les mois de l'année. Ces compositions offrent des divinités, des Nymphes et des jeunes

²⁹⁶⁵ La poupée était un petit tampon de bois habillé d'un chiffon, avec lequel on encreait directement la plaque avec les différentes couleurs prévues pour l'estampe. La technique était délicate, car il ne fallait pas que les encres empiètent l'une sur l'autre, mais elle permettait de tirer la gravure en un seul passage. Le procédé a été mis au point par le graveur Bartolozzi, le maître de Tresca vers 1765.

²⁹⁶⁶ *Annales de la calcographie générale, op. cit.*, p. 34.

²⁹⁶⁷ Jules RENOUVIER, *op. cit.*, p. 228.

²⁹⁶⁸ Rémy de GOURMONT, « L'Almanach des Muses », *Promenades littéraires*. 2, Paris, Mercure de France, 1913, p. 318.

Filles, vues en demi-figures, tenant les attributs des mois qu'elles représentent. Douze dessins précieux, exécutés à la pierre d'Italie, sur papier blanc. Haut. 9 p. 7 l. larg. 7 p. 6 l. [environ 26 cm x 20,30 cm]²⁹⁶⁹». Nous perdons leur trace jusqu'en 1938, lorsque Paul Fleuriot de Langle rappelle la donation par Paul Marmottan de la série des douze estampes au musée Carnavalet. Il ajoute que « le même musée a acquis en 1936 sur les arrérages du legs M. les dessins originaux de L. au crayon noir— projet pour ledit calendrier²⁹⁷⁰ ». Ils sont actuellement conservés au Musée d'Histoire Vivante de Montreuil²⁹⁷¹. La série est dysharmonique : certains mois sont représentés plusieurs fois, et d'autres manquent, Vendémiaire, Prairial et Nivôse. Nous avons trouvé la trace des deux premiers sur le marché de l'art²⁹⁷² ; en outre, il faut signaler une autre version de Thermidor appartenant au Minneapolis Institut of Art²⁹⁷³. Seul Nivôse manque encore à l'appel. Combien y eut-il de dessins au total ? Nous ne le saurons sans doute jamais.

Les quinze dessins sont semblables sur le plan technique, réalisés au crayon noir sur papier blanc. Certains présentent des traces de rehauts blancs. Le format est de 26 cm x 21 cm, avec des variations minimales de quelques millimètres. Aucun des dessins de Montreuil n'est signé. Ceux de Vendémiaire et Prairial le seraient, mais l'information n'est pas vérifiable. Celui du *Minneapolis Institut of Arts* est signé Girard, attribution ultérieure et fautive comme l'indique d'ailleurs le musée. Signalons enfin une particularité du dessin de Messidor. Une ébauche de la jeune fille endormie, très semblable au dessin définitif, figure au verso.

1.3 - Dessins *versus* estampes

Nous bénéficions donc d'un ensemble assez exceptionnel pour étudier la genèse de « cet annuaire », en confrontant mois après mois dessins et gravures. L'estampe de **Vendémiaire** est identique au dessin²⁹⁷⁴. Une jeune fille tient une balance romaine, symbole astrologique, remplie de raisins évoquant les vendanges. La timide jeune fille ramène son voile sur le visage et sur ses yeux, comme dans un geste de protection ou de

²⁹⁶⁹*Catalogue de tableaux [...], pastels, gouaches et dessins [...] du cabinet de M****, par F.-L. Regnault-Delalande, *op. cit.*

²⁹⁷⁰Paul FLEURIOT DE LANGLE, *Bibliothèque Paul Marmottan : Guide analytique*, Boulogne sur Seine, 1938, p. 72.

²⁹⁷¹Montreuil, MHV, 81 33816 à 81 33827.

²⁹⁷²Prairial, Christie's New York, 11 Janvier 1989, n°155. Vendémiaire, Sotheby's Paris, 27 juin 2002, n°106.

²⁹⁷³*Minneapolis Institut of Art* (MIA), Thermidor, 72-94.

²⁹⁷⁴ On trouvera la reproduction du dessin dans *Tableaux et dessins anciens et du XIXe siècle principalement de l'école française : 1600-1850*, Sotheby's Paris, 27 juin 2002, n°106. Pour l'estampe, cf. Annexe 7, figure 3.

pudeur. Car il ne s'agit pas encore en cette saison de se protéger des intempéries. Elle ferait plutôt penser à une illustration de la vertu attribuée à Vendémiaire dans *l'Almanach des femmes célèbres*²⁹⁷⁵, la pudicité, dont Ripa décrit ainsi l'allégorie : « C'est une jeune fille vestue de blanc, et qui a sur la teste un voile de la même couleur [...] Tertullien appelle le voile un bouclier de modestie²⁹⁷⁶ ».

Deux dessins illustrent **Brumaire**, sur des thèmes différents ; on les identifie au signe du scorpion dans le ciel. Sur le premier, un berger rentre ses moutons. Il s'agit du seul personnage masculin de l'ensemble de la série conservée. Au commencement de l'entreprise, Lafitte a repris une habitude traditionnelle, celle de représenter des hommes et des femmes, pour illustrer les travaux des mois²⁹⁷⁷. C'était sans doute avant de remarquer que la figure féminine était d'un intérêt supérieur pour stimuler les ventes. Qui s'en aperçoit le premier ? Tresca ou Lafitte ? Sur le second, on reconnaît Diane chasserresse accompagnée de son chien et portant le carquois et la peau de cerf, ses attributs caractéristiques.

Pour la gravure, on a retenu le premier thème, mais le dessin est modifié. Faut-il supposer l'existence d'un troisième dessin ? La bergère a remplacé le berger. Sur l'épaule le fagot est encore là, mais elle porte sous l'autre bras un agneau, sous le regard attentif de la brebis. La scène est envahie de brume, comme il sied à Brumaire. Il nous semble que sur cette estampe transparaissent la formation classique de Lafitte et sa connaissance de la peinture italienne de la Renaissance. Il y a comme une réminiscence des peintres florentins du XVI^e siècle dans le trio bergère/agneau/brebis qui respire la douceur, la bonté et la générosité. Le groupe rappelle certaines Vierges à l'Enfant, notamment dans l'intensité du jeu des regards. Dans *l'Almanach des Femmes célèbres*, Brumaire est le mois de la charité. On ne peut mieux traduire cette vertu également mise en exergue dans le quatrain : « Avant la fin du jour, la prudente Bergère/De crainte que la Brume égarre son troupeau, /Le presse de rentrer, portant le faible agneau, /Et le bois ramassé pour une bonne Mère ». Mais ne peut-on aussi voir dans cette illustration un rappel du célèbre *Il pleut bergère*, et un hommage à Fabre d'Eglantine ?

²⁹⁷⁵ *Almanach des femmes célèbres. Essai de philologie dédié aux femmes intéressantes pour l'an VI de la République Française, par J. F. BEYERLE, Paris, an VI*. Il attribue à chaque mois une vertu. Nous pensons qu'il a pu inspirer le crayon du dessinateur pour vendémiaire, brumaire, nivôse et ventôse, des mois dont les productions naturelles ou l'aspect de la nature ne fournissent pas de modèles satisfaisants pour un calendrier dont le parti est l'élégance et la féminité.

²⁹⁷⁶ Cesare RIPA, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences*, Paris, M. Guillemot, 1644.

²⁹⁷⁷ On trouvera un parti identique quelques années plus tard, sous le crayon de Fragonard, qui réalise une série de mois, destinée à décorer du papier peint pour la manufacture Dufour. L'allure un peu rustique de septembre se rapproche beaucoup de celle du berger de Lafitte.

Frimaire reprend le second modèle de Brumaire. Diane chasseresse est ici parfaitement à sa place, par analogie avec le sagittaire, représenté dans le ciel. L'atmosphère et la végétation sont blanchies par le frimas éponyme.

Nivôse est le seul dessin manquant de la série. L'estampe représente une jeune fille voilée, assise face à un autel où brûle un feu. L'arrière-plan est occupé par un village sous la neige. La figure de Nivôse évoque certaines Vierges de la Renaissance. Il n'y a pas d'enfant, mais un attribut particulier que l'on trouve associé à la Vierge Marie de l'Annonciation : la quenouille et le fuseau. Au premier degré, cet instrument rappelle que le temps d'hiver est consacré traditionnellement aux activités artisanales domestiques et particulièrement au textile. Mais en regardant cette jeune femme, drapée de bleu et de blanc, au regard baissé, plein d'humilité, à la main largement ouverte comme en signe de protection, presque de bénédiction, on se souvient que Nivôse correspond au temps de Noël. Et on réalise alors combien cette figure est proche d'une Madone raphaélite. Peut-on trouver meilleure traduction de la piété, vertu attribuée à Nivôse dans *l'Almanach des femmes célèbres* ? Le quatrain est un peu plus profane, et ambigu : « Est-il charme plus doux plus puissant sur nos cœurs/Que les feux qu'une Nymphé allume au sein des Neiges ! ».

Pluviôse, mois du verseau, a fait l'objet de deux dessins différents. Sur le premier, une jeune fille affublée d'un sac et d'une gourde se protège de la pluie sous un chapeau. Sur le second, une nymphe porte sur chaque épaule une cruche d'où s'échappe un filet d'eau. Au-dessus de sa tête, à peine esquissé, se tient un personnage masculin à demi allongé, accoudé sur un objet de forme circulaire (une cruche ?). Ce doit être Ganymède dont la légende est associée à la constellation du Verseau. Ce dessin, le seul nu de la série conservé, n'est pas du plus heureux effet sur le plan esthétique. Le geste est disgracieux, et rend la silhouette plus massive. L'allure générale évoque plutôt celle d'un portefaix, que celle d'une nymphe délicate. Le premier dessin a été retenu, mais pour une composition légèrement modifiée. Faut-il supposer à nouveau l'existence d'un troisième dessin ? La jeune fille tient fermement un voile et son regard n'est plus tourné vers le ciel.

Pour **Ventôse**, dessin et estampe correspondent. Une jeune fille revient de la pêche, le panier rempli de poissons. La composition illustre l'activité liée à la saison et son climat, mais évoque également le signe astrologique.

Pour **Germinal**, deux dessins existent, sur lesquels apparaît le signe du bélier, avec deux thèmes différents. Le premier représente une jeune fille et deux oiseaux, le second une bergère et ses moutons. Sur les deux dessins, on voit un pot contenant un rosier en bourgeons.

L'estampe a retenu le premier thème, tout en y apportant quelques modifications. La jeune fille légèrement dénudée regarde les oiseaux. Un petit rappel de la bergère dans la présence du troupeau de moutons à l'arrière-plan. C'est la renaissance de la nature qui est célébrée, par le rosier en bourgeons et les roucoullades des oiseaux. Le second thème était plus conforme à la tradition. On évoquait plutôt dans les calendriers la sortie des bêtes au printemps. Mais une bergère figurait déjà sur la représentation de Brumaire.

Pour les mois de Floréal à Thermidor, dessins et gravures correspondent la plupart du temps très exactement. Pour **Floréal**, où la nature abonde en fleurs de toutes sortes, une jeune fille tresse une couronne. En **Prairial**, une jeune fille debout, accoudée sur un bloc de pierre et tenant une faux, caresse l'aile d'une colombe en train de couver. Elle symbolise la fenaison qui prend place en cette saison ; on voit une partie du râteau pour ramasser les foin en bas à gauche, et les meules dans le champ à l'arrière-plan, où les vaches, pour l'instant se régalaient d'herbe fraîche. Elle célèbre aussi la génération des espèces. **Messidor**²⁹⁷⁸ illustre sans surprise le mois des moissons. Une jeune fille endormie se repose parmi les gerbes de blé, environnée de fleurs qui nous ramènent à un temps pas si lointain où les champs de blé étaient parsemés de coquelicots, de bleuets et de marguerites. Près d'elle, une faucille et une gourde. On découvre la première idée de Lafitte sur l'ébauche au dos du dessin : la faucille est dans la main de la jeune fille, comme sur une gravure de *L'Été* gravée par Gilles Demarteau d'après le Barbier, et qu'il a peut-être eu le loisir de copier pendant son apprentissage²⁹⁷⁹. On connaît une version réalisée à la sanguine, passée en vente publique il y a quelques années²⁹⁸⁰.

Le thème de **Thermidor** évoque la présence vivifiante de l'eau durant cette période d'intense chaleur. Une jeune fille se rafraîchit dans un bassin, un cygne langoureusement serré contre elle. On peut y voir la représentation de Léda, séduite par Jupiter sous la forme d'un cygne. Le dessin conservé au *Minneapolis Institut of Art* présente quelques variantes assez minimes. Il faut rapprocher ces dessins d'une sanguine conservée au musée Magnin de Dijon, représentant Léda et Jupiter, dont seul le second plan diffère²⁹⁸¹. Nous connaissons donc deux réalisations de ce type, ne faisant pas partie des dessins préparatoires, et dont on peut se demander si elles ne sont pas les parties émergées d'une série complète des mois. Une autre question survient alors : a-t-elle précédé les estampes, ou au contraire, s'en sont-elles inspirées, pour orner le cabinet d'un amateur de dessins originaux ?

²⁹⁷⁸ Cf. Annexe 7, figure 2.

²⁹⁷⁹ Les estampes des *Saisons* de Gilles Demarteau sont accessibles sur Gallica.

²⁹⁸⁰ *Allegory of Messidor*, Christie's New York, Old masters and British drawings, 27 janvier 2016, n° 74. Reproduit.

²⁹⁸¹ Dijon, Musée Magnin, 1938 DF 570. Une étiquette sur le revers du cadre indique : « LAFITTE/126. Jupiter et Léda. Sanguine avec rehauts de blanc. H 243. L. 193 ».

Fructidor montre l'abondance des fruits de la terre en cette saison. Une jeune fille s'appuie sur une corne d'abondance, et se retourne vers le spectateur. Quelques différences minimales séparent le dessin de l'estampe, des détails qui étaient seulement esquissés, et que le graveur a pu facilement supprimer sans modifier profondément l'idée de départ. La tonnelle de feuillage a disparu, et l'image d'une déesse-mère orne l'autel. Sans doute en référence à celui de Nivôse, on a ajouté une pomme de pin et un feu brûlé, évoquant la période la plus chaude de l'année, en écho au feu de l'hiver allumé par les hommes. La pomme que la jeune fille tient dans la main s'est transformée en grenade ouverte, plus riche sur le plan allégorique. La modification la plus conséquente réside dans la draperie derrière la figure ; elle a pris plus d'ampleur et permet de masquer un joli « morceau » du dessin, la tête de taureau qui ornait la base de la corne, ainsi que le départ du sarment de vigne. Serait-ce une solution de facilité d'exécution pour une plaque qu'il convient de terminer rapidement ?

Lafitte a hésité sur le parti à prendre, pour les sept premiers mois de l'année, faisant plusieurs propositions pour trois d'entre eux ; mais nous n'avons pas les dessins finalement retenus. Il est difficile de croire qu'ils n'ont pas existé, car il faut un modèle précis et rigoureux pour un graveur. La possibilité demeure que les modifications soient dues au graveur. Ce que nous ne croyons pas, compte tenu de la fidélité au modèle pour l'exécution des estampes dont nous avons les originaux définitifs. Ces dessins, au moins jusqu'à germinal, ont certainement été proposés d'un coup avant la publication des deux premières estampes, puisque la bergère de *Germinal* est reprise pour illustrer *Brumaire*. A partir de Floréal, il y a moins d'hésitation sur le thème, et nous remarquons une plus grande unité de composition pour ces jeunes nymphes dévêtues ! Il faut se rappeler que plus de deux ans s'écoulaient entre le début de l'entreprise et la publication des quatre dernières estampes, ce qui a pu donner du temps à Lafitte pour "s'installer" dans l'esprit de la série.

1.4 – Des thèmes sans surprise

Le dessinateur n'a pas fait montre d'une grande originalité en ce qui concerne les thèmes représentés : ce sont sans surprise les productions de la nature et les travaux agricoles qui rythment l'année. Depuis que les calendriers existent, on recourt à ces éléments et Fabre d'Eglantine s'y est lui-même soumis lorsqu'il a adopté la nomenclature de son « nouveau » calendrier. Des textes contemporains, comme le poème sur *le Calendrier républicain* que

compose Dorat Cubières en l'an III²⁹⁸², reprennent les mêmes poncifs que ceux utilisés depuis des siècles pour décrire les mois. Floréal « tout couronné de fleurs », Thermidor qui offre « un asyle au milieu de ses eaux » ou Fructidor qui entend « du luxe de Pomone enrichir votre table » évoquent assez fidèlement les dessins de Lafitte. C'est un hymne à la nature et à la terre qui est mis ici en image. Ecllosion de fleurs ou de fruits, fenaison, moisson, vendanges forment un cadre parfait pour ces allégories féminines. Lafitte a puisé encore son inspiration à d'autres sources, dans les signes astrologiques, auprès des aléas climatiques, ou encore dans l'histoire mythologique. Nous avons également signalé les emprunts possibles aux vertus de *l'Almanach des femmes célèbres*.

Les mois sont représentés par des allégories féminines, « divinités, nymphes et jeunes filles vues à mi-corps²⁹⁸³ », dans des portraits en pied pour la plupart. Les dessins de Lafitte montrent une certaine variété dans le mode de présentation, de la diversité dans les expressions des visages. Elles sont vêtues et coiffées à l'antique, suivant les goûts du jour. Ces œuvres sont inspirées par le néoclassicisme bien sûr – on ne manque pas de remarquer les voiles gonflés chères à l'esthétique révolutionnaire –, mais l'Antiquité à laquelle elles se réfèrent n'a rien à voir avec celle sévère et rigide de l'école davidienne. Celle-là au contraire est féminine, tendre, presque alanguie, en tous cas maniérés. Nous nous trouvons à un moment où l'Antiquité grecque et même hellénistique est à la mode, et montre un style tout en suavité et en beaux sentiments²⁹⁸⁴.

Maniéré, avons-nous dit ? Osons "maniériste". Il y a de nombreux signes de ce maniérisme, par exemple dans le traitement des voiles. Celui des coiffures révèle des trésors de virtuosité, boucles, frisottis et accroche-cœur encadrent les visages délicats des jeunes filles. Les rubans n'en finissent plus de s'enrouler, comme les sarments de vigne. La représentation des corps révélant des mouvements de torsion imperceptibles, le placement des bras, les mains aux longs doigts fins, délicatement pliés, petit doigt en l'air, nous rappellent les peintres florentins du XVI^e siècle que Lafitte n'a pu ignorer. Mais, plus près de lui, sur le plan chronologique en tous cas, nous avons déjà signalé les gravures des *Saisons* de Gilles Demarteau, qui ont pu être une source d'inspiration féconde et directe. Les ressemblances sautent aux yeux : *Le Printemps* est sœur de *Floréal*, et *L'Été* a la même suavité alanguie que

²⁹⁸²*Le calendrier républicain*, poème, lu à l'assemblée publique du Lycée des Arts, le 10 frimaire de l'an 3, par le poète de la révolution DORAT-CUBIERES, Paris, chez Tessier, an IV de la république.

²⁹⁸³*Catalogue pour cessation de commerce [...], op. cit.*

²⁹⁸⁴À supposer que nous ne connaissions pas la date de réalisation de ces dessins, nous pourrions dire avec une quasi-certitude qu'ils ne peuvent avoir été faits au moment de l'instauration du calendrier, car la Convention n'aurait jamais autorisé ce vocabulaire stylistique. Il suffit pour s'en convaincre de regarder les figures allégoriques féminines de l'époque.

Messidor.

D'une façon générale, ces dessins pour le calendrier correspondent quant au style à ceux que Lafitte réalise durant la première décennie du XIX^e siècle. Ces allégories rappellent les danseuses de la Malmaison. En outre, des gravures qu'il exécute entre 1800 et 1805 représentant des personnages antiques, historiques ou tirés d'œuvres littéraires ont des traits communs très nets. Un dessin publié chez Girard en l'an XII – donc strictement contemporain de l'entreprise du calendrier - intitulé *Etude dessinée par Lafitte* représente une jeune femme voilée aux yeux baissés, dont la ressemblance avec la figure allégorique de Nivôse est frappante. Comment ne pas reconnaître en Thermidor le visage de *Cornélie*, publiée en germinal an IX également chez Girard ? Ou dans le personnage de Prairial celui de *La modestie* publiée en mai 1805 chez Chaise²⁹⁸⁵? Nous pourrions multiplier les exemples.

Jules Renouvier, qui probablement n'a eu accès qu'aux estampes, juge que « cette admirable nomenclature pouvait inspirer mieux : les types des jeunes filles de Lafitte ne sont pas exempts des banalités de l'école de Bartolozzi dues en partie au graveur Tresca. Il y a cependant dans les têtes la sentimentalité du temps et dans les ajustements une symétrie qui n'est pas sans grâce²⁹⁸⁶». La gravure étant nécessairement plus précise et nette que le dessin, Tresca accentue par son trait les caractéristiques précieuses et charmantes. Ceci est particulièrement éloquent dans le traitement soigné des voiles et des cheveux. Mais celui des visages est un peu affadi, et les expressions uniformisées. Les visages de Lafitte avaient la saveur d'une galerie de portraits, dotés d'expressions multiples. Ceux de Tresca se réduisent presque à un ou deux types sans grande originalité, et sont parfois même un peu rigides. C'est que la nature du médium oblige à moins de souplesse, et entraîne plus de sécheresse. Nous devons peut-être au graveur les arrières plans, qui évoquent furieusement des paysages italiens – mais Lafitte les a connus également. Car, sur les dessins de ce dernier, des éléments d'architecture antiquisante encadrent la figure, mais le décor de l'arrière-plan est à peine esquissé.

La main de Tresca se révèle surtout dans le jeu de connivence entre le dessin et sa lettre. L'adjonction du quatrain, en détaillant et complétant l'image, raconte une histoire et permet de proposer une explication symbolique de l'ensemble. Une étude iconographique un peu plus approfondie révèle des liens plus subtils entre paroles et images. D'une série d'allégories féminines représentant les travaux des mois et les éléments météorologiques, on passe alors à un ensemble plus élaboré, certainement plus original, plus idéalisé, où il est

²⁹⁸⁵BNF, Département des Estampes, SNR3 (Louis Lafitte). Les trois gravures sont dans le même recueil.

²⁹⁸⁶Jules RENOUVIER, *op. cit.*, p 129.

question de culte de la nature et de retour de l'âge d'or, courant de pensée qui imprègne le tournant du XIX^e siècle.

1.5 – Un contenu symbolique

Les poèmes font parler les dessins : comme eux, ils ont recours au vocabulaire antiquisant. Les références mythologiques qui les émaillent donnent une puissance évocatrice bien plus imposante aux objets, plantes ou animaux, jusque-là éléments de décor et de mise en scène. Tresca choisit avec soin les divinités mythologiques en fonction des légendes qui y sont attachées, et en lien avec la représentation imagée, quelques fois même au-delà, il transmet un message parfaitement compréhensible à la société cultivée destinataire du calendrier. La mythologie est partout, sous de multiples formes. Des divinités ou des personnages antiques sont aisément reconnaissables par leurs attributs : Lafitte a représenté Diane et Léda. D'autres sont cités dans les quatrains. D'autres encore sont évoqués par des symboles placés ici et là : pomme de pin, grenade, vigne, oiseaux, etc. La plupart de ces symboles renvoient à plusieurs divinités en même temps. Ces éléments concourent à l'établissement d'un programme allégorique qui donne tout son sens à l'*Annuaire*. Ils convergent vers quatre thèmes principaux.

1.5.1 - « Au signe de Thémis passe l'astre du jour »²⁹⁸⁷

On se souvient de l'argumentation de Romme sur l'heureux hasard qui fit coïncider le début de l'ère républicaine avec l'entrée du soleil dans le signe zodiacal de la Balance, symbolisant l'équité, jour et nuit étant rigoureusement de durée égale pendant l'équinoxe. Cette ère nouvelle devait être celle d'un monde fondé sur la vertu, la justice, l'équilibre, un monde auquel la Révolution venait de donner naissance. Aussi le premier mois se met-il sous la protection de Thémis, dont l'attribut est précisément la balance. La mise en scène est de circonstance : les plateaux sont chargés de raisins blancs et noirs, comme il se doit, en signe d'égalité. La figure de la délicate et timide jeune fille est bien loin de l'imposante déesse de la justice, telle qu'on la représentait aux premiers temps de la Révolution. Mais le quatrain lui donne une autre ampleur. Le recours à Thémis est justifié. Elle représente l'un des symboles fondamentaux de la période révolutionnaire. Plus que la justice, Thémis évoque l'ordre universel suprême immuable, qui garantit l'harmonie du monde. Elle est gardienne de la loi divine aux côtés de Jupiter, l'ordonnateur du monde dont elle est l'épouse. De leur union sont

²⁹⁸⁷Quatrain de vendémiaire.

nées les Heures, autrement dit les Saisons, aux noms évocateurs : le Bon Ordre, la Justice, et la Paix. Peut-on souhaiter meilleurs auspices pour démarrer l'année et meilleur parrainage pour l'entreprise de Tresca et Lafitte ? Thémis réapparaît au dernier mois de l'année, Fructidor. Sa présence pour ces deux mois charnières de l'année n'est sans doute pas un hasard. Symboliquement la justice ouvre et ferme l'année, elle se succède à elle-même, elle est omniprésente. On pourrait évoquer l'image de l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue, symbole bien souvent représenté sur les gravures républicaines. C'est l'image de la roue, comme le zodiaque, et de l'éternel retour. La position même de la jeune fille est évocatrice : elle se retourne vers le spectateur mais aussi sur le temps écoulé.

1.5.2 – L'éternel retour

« Autour de ce cercle parfait, /Le bonheur va tourner sans cesse »²⁹⁸⁸. Rien ne meurt, tout renaît. Nous avons ici à faire à une conception cyclique du temps. Quelle meilleure preuve que le rythme des saisons, toujours recommencées ? Le quatrain de Vendémiaire cite Vertumne et Pomone, deux divinités latines. Vertumne a dû prendre quatre aspects différents pour séduire Pomone : les quatre âges de la vie, mais aussi les quatre saisons. Par ailleurs, le couple vieillit et rajeunit périodiquement. Ce couple exemplaire et éternel fonde l'allégorie du cycle des saisons.

Deux idées sont ici sous-jacentes : la permanence de la vie et la renaissance perpétuelle. Trois mythes les illustrent au travers de symboles présents sur les gravures. Dionysos/Bacchus est évoqué par le raisin et les feuilles de vigne visibles un peu partout. La pomme de pin lui sert souvent de sceptre. Elle symbolise la persistance de la vie végétative. Le pin est aussi associé à Cybèle « la Grande Mère », car c'est en cet arbre qu'elle a transformé Atys, son amant décédé. On l'adorait sous la forme d'un autel de pierre, peut-être cubique. On voit sur Nivôse et Thermidor un autel sur lequel repose une pomme de pin. Un autre bloc de pierre, dont on se demande quelle peut bien être la destination, sert d'appui à la nymphe de Prairial. Les cultes de Dionysos et de Cybèle ont un point commun : ce sont des cultes à mystères avec des rituels d'initiation dont on sait peu de choses, mais qui avaient certainement trait à la vie, à la mort et à la résurrection. Perséphone, fille de Cérès/Déméter, est représentée par la grenade symbole de fécondité, largement ouverte dans la main de Fructidor. C'est en effet parce qu'elle avait croqué six grains de grenade aux Enfers, qu'elle fut condamnée à y rester six mois par an. Les six autres mois correspondent à

²⁹⁸⁸*Le calendrier républicain* [par le citoyen Lambert], Rouen, Impr. De Vve L. Dumesnil et Montier, s. d.

ceux où la végétation rejaillit et porte ses fruits. On lui reconnaît un rôle de divinité civilisatrice assurant la pérennité du monde et de la vie.

Cette fonction de pourvoyeuse de fruits de la terre de Perséphone nous permet d'évoquer une autre caractéristique des divinités citées, elle aussi parfaitement en accord avec le propos du « nouveau calendrier » : ce sont toutes des divinités de la nature ou du monde agricole.

1.5.3 – Un monde d'abondance ...

« Viens à mon aide, Muse pastorale ! [...] Viens répandre sur mes esquisses ce charme inexprimable qu'inspire le spectacle majestueux d'une nature prodigue et féconde²⁹⁸⁹ ». Il est question dans la plupart des quatrains de fécondité, de génération, d'abondance. Toute la nature est ici célébrée, celle qui croît spontanément, et aussi celle qui pousse disciplinée sous le joug de l'agriculteur enseigné par des divinités bienfaites et généreuses. Toutes les deux ont le même besoin de la force fécondante de la terre. La culture des arbres fruitiers n'a aucun secret pour Vertumne et Pomone. Bacchus initiateur de la viticulture a apporté le vin aux hommes tandis que Flore, déesse des fleurs, prend place naturellement en Floréal.

Cybèle, grande déesse de la nature, est la source primordiale, l'origine de toutes choses, animaux, végétaux, hommes et dieux. Symbolisant les forces de fécondité, elle est « la Grande Mère » commune à l'ensemble des êtres, finalement la Terre elle-même. Sous cet aspect, elle a souvent été assimilée à Cérès/Déméter. Cérès que nous retrouvons en Messidor, puisqu'elle est la déesse des moissons. Elle symbolise la terre cultivée ; elle a appris aux hommes l'art de semer, de planter, de récolter et même de faire du pain. « Les Anciens [...] représentaient ordinairement l'été par la Déesse Cérès, qu'ils habillaient en dame majestueuse et d'âge robuste, luy faisant tenir des faisceaux d'espics, des pavots²⁹⁹⁰ et d'autres plantes qui luy étaient convenables²⁹⁹¹ ». Il manque à la description de Ripa la faucille, outil indispensable à la coupe des céréales. Lafitte ne l'a pas oubliée. Ainsi, Cérès est présente sur l'estampe par ses symboles, mais pas en personne car la belle moissonneuse endormie, qui se laisse surprendre dans un négligé suggestif ne correspond en rien à la description de Ripa. Mais l'exemple le plus éloquent de cette nature généreuse avec les hommes nous est donné par Fructidor et son foisonnement de symboles.

²⁹⁸⁹Joseph ROSNY, *Le bonheur rural ou Tableau de la vie champêtre*, Paris, Poisson, 1801, p 1.

²⁹⁹⁰C'est grâce au pavot que Jupiter put calmer la douleur de Cérès quand elle eut perdu Perséphone.

²⁹⁹¹*Iconologie ou la science des emblèmes*, [...], op. cit.

La corne d'abondance est l'emblème de nombreux dieux, au premier rang desquels on trouve Bacchus et Cérés. Elle symbolise la fécondité et le bonheur, la profusion gratuite des dons divins. Il n'y en a pas moins de deux sur l'estampe. La première, de belle taille et remplie de fruits de toutes sortes, apparaît derrière la figure, qui semble s'appuyer sur elle. La seconde est représentée sur l'autel sculpté où figure la Diane d'Ephèse, emblème de la nature depuis l'Antiquité. On la reconnaît aisément à sa couronne surmontée d'une tour et à ses nombreuses mamelles symbolisant la force fécondante et nourricière de la nature. Elle est d'ailleurs souvent assimilée à Cybèle. Inutile de rappeler la faveur de ces symboles durant la période révolutionnaire et républicaine²⁹⁹². La corne d'abondance, la vigne de Bacchus, la grenade de Perséphone, la pomme de pin de Bacchus et de Cybèle... Nous avons là une convergence de symboles représentant la fécondité et la générosité de la nature, brossant un tableau allégorique d'où émerge une entité supérieure. Peut-être la Nature elle-même ?

Mais Fructidor révèle d'autres évocations avec un autre thème apparent. La grenade, symbole de fécondité, associée au mythe de Perséphone, est aussi l'emblème de Junon « conservatrice », dit Ripa, « à cause que cette déité présidait à l'union et à la conservation des peuples. » Fécondité de la terre, mais aussi fécondité des Hommes !

1.5.4 - ... et d'amour

« Parmi eux, j'admettrai l'amour comme premier enfant de la nature²⁹⁹³ ». Un premier indice sur ce thème élégiaque est donné par Junon, gardienne du mariage ; un deuxième indice se trouve dans la main même de la jeune femme et dans l'arbre derrière elle, une pomme, emblème de Vénus ; troisième indice, la couleur orangée de la draperie, qui rappelle la couleur du *flammeum* des jeunes mariées à Rome. Enfin, un dernier indice : le curieux enchevêtrement de la vigne et de l'arbre. C'est un thème extrêmement banal de la symbolique amoureuse depuis au moins Virgile et Horace. En voici un exemple relevé dans l'*Almanach des Muses* pour 1795 : « Dans nos champs, tout jouit, / Tout s'unit, s'entrelace ; / La jeune vigne embrasse / L'ormeau qu'elle chérit²⁹⁹⁴ ». C'est aussi un poncif iconographique très utilisé depuis la Renaissance, et Lafitte l'a souvent dessiné.

Il est donc question d'amour sur cette gravure. Il en est question ailleurs. Il y a même tout au long des quatrains un parcours sentimental qui commence avec Nivôse. Durant les

²⁹⁹²Parmi d'innombrables exemples, voir au Département des estampes de la BNF, l'estampe de Queverdo, *Adore l'Eternel : maximes du jeune républicain*, vers 1792-1793 (RESERVE QB-370(25) -FT 4), et celle de Debucoart, *Calendrier de l'an III*, 1794 [RESERVE FOL-QB-201 (136)].

²⁹⁹³Joseph ROSNY, *Le bonheur rural ou tableau de la vie champêtre*, op. cit., p 4.

²⁹⁹⁴*Almanach des Muses*, 1795.

mois d'hiver que l'on passe bien au chaud, on peut compter fleurette et trouver sa dulcinée. En Pluviôse, chacun a trouvé sa chacune, et la belle se hâte vers son promis. Elle emmène son trousseau²⁹⁹⁵ et sa gourde « de nectar ». Sans doute faut-il se désaltérer sur un si long chemin, mais rappelons que la gourde est aussi un symbole de fécondité, qui apparaît également sur Prairial et Messidor. A noter la dominante orangée de sa robe : la vertu mise en avant pour Pluviôse dans *l'Almanach des Femmes célèbres* est justement l'amour conjugal²⁹⁹⁶. On trouve sur le dessin de Germinal les symboles qui vont à l'unisson du quatrain. Le mois d'avril à Rome était consacré à Vénus et le dessinateur s'en souvient. Il a placé deux de ses emblèmes favoris : un rosier et deux tourterelles. Le quatrain est clair, ils représentent la passion et l'union amoureuse, « loi naturelle » qu'il faut suivre. En Prairial, c'est chose faite. La nouvelle génération ne va pas tarder à éclore.

Avec Thermidor, est illustré un des épisodes amoureux les plus connus de la geste jupitérienne. Léda fut séduite par Jupiter, sous la forme du cygne (autre animal attribué à Vénus). La gravure est très sensuelle et suggestive. Le texte du quatrain aussi, Tresca se permet même un jeu de mot, en parlant du « signe amoureux ». Ce cycle sentimental n'est en rien une nouveauté : déjà présent dans les livres d'heures médiévaux, il apparaît très clairement dans le poème sur le calendrier de Dorat-Cubières. Nous le trouvons aussi dans *le Bonheur rural*²⁹⁹⁷, où nous voyons se développer au long des mois les amours de Pauline et Alexis. Cet ouvrage mérite qu'on s'y arrête un instant. Car il nous semble que l'annuaire de Lafitte et Tresca procède de la même inspiration. Présenté sous forme de poèmes correspondant à chacun des mois, il décrit minutieusement la météorologie, les bienfaits de la nature et l'union des êtres qui s'aiment. D'essence rousseauiste, il fait l'apologie de la vie rurale et prône le retour à l'état de nature. L'annuaire montre en images ce que Joseph Rosny a exprimé en mots.

1.5.5 – Le retour de l'Âge d'or

Tous les thèmes évoqués nous brossent un monde idyllique ; un monde d'abondance où tout pousse et croît facilement et perpétuellement ; un monde idéal où chacun trouve la

²⁹⁹⁵Y a-t-il un lien avec le fuseau et la quenouille de Nivôse ?

²⁹⁹⁶Si l'on nous permet une remarque : cette jeune fille est un peu crispée, voire même mélancolique pour quelqu'un qui part rejoindre son aimé ! Le sens voulu par Lafitte était-il tout autre ? On voit une gourde de la même forme, fabriquée dans une calèbasse, dans l'iconologie de Ripa ; elle est accrochée à un bourdon de pèlerin et symbolise... l'exil.

²⁹⁹⁷Joseph ROSNY, *Le bonheur rural ou tableau de la vie champêtre*, op. cit.

félicité, le bonheur et la jouissance des biens terrestres ; un monde de paix sans désordre, sans chaos, où chacun est à sa place. Ce monde a existé, c'est l'âge d'or²⁹⁹⁸.

« Je vois un nouveau peuple orner cette contrée/Du sein des cieux Thémis descend avec Astrée/Saturne sur nos champs revient régner encor/Et ramène aux Mortels les jours de l'Age d'or »²⁹⁹⁹. Voici un écho au quatrain qui accompagne Fructidor. Astrée, autre fille de Thémis et de Jupiter, est la dernière déesse à avoir quitté les hommes à la fin de l'âge d'or, désespérée de voir l'humanité sombrer dans la démesure et la violence. Pour la consoler, Zeus l'installa dans le ciel où elle forma la constellation de la vierge (elle est donc à sa place sur la gravure de Fructidor). Elle était déesse de la justice comme sa mère, mais de la justice qui règle la vie des hommes. Elle symbolisait aussi la vertu qui les gouvernait. Sous son règne, « les hommes menaient une vie tranquille et innocente, et jouissaient de toute la liberté de la nature. [...] ignorant encore les arts et les sciences, et vivant dans toute la simplicité de la vie champêtre, [ils] goûtaient le bonheur que procurent l'innocence et la vertu »³⁰⁰⁰. Exposé par Hésiode au VIII^e siècle avant J-C, ce mythe témoigne d'abord d'une nostalgie des origines, du regret d'un monde idéal qui n'est plus. Cette vision pessimiste s'accompagne cependant du désir et de l'attente de son retour proche. Conceptualisé et théorisé notamment par Rousseau, qui plaide pour un retour à l'état de nature, il fait partie intégrante de l'idéologie politique de certains, comme Saint Just qui rêve de retrouver la pureté originelle par la rigueur morale et le dévouement civique. En unissant leurs vœux pour le retour d'Astrée, les auteurs de l'*Annuaire* s'inscrivent dans ce courant de pensée qui aspire à une vie authentique en contact immédiat avec la terre qui protège l'homme de la décadence. Rien ne permet de dire cependant s'ils étaient en accord tous les deux sur le fond ni même si l'attachement allait à l'utopie philosophique ou au projet politique.

1.6 – Opération idéologique ou commerciale ?

Nous n'avons trouvé à ce jour aucune entreprise équivalente à celle de Lafitte et Tresca pendant le temps de l'utilisation du calendrier républicain³⁰⁰¹. Nous aurions aimé

²⁹⁹⁸Sur le mythe de l'âge d'or, voir Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, éditions du Seuil, collection Points, 1990, p. 99-138.

²⁹⁹⁹Galard de MONTJOIE, *Almanach des gens de bien pour année 1795*, Paris, Pichard, 1795. Ces vers sont extraits de l'Eglogue IV de Jean-Baptiste Gresset (1709-1777). Ils illustrent le frontispice de l'*Almanach*, qui montre Carrier arrivant aux Enfers.

³⁰⁰⁰*Brutus ou tableau historique*, almanach par le citoyen Bulard, an II.

³⁰⁰¹A signaler cependant que la BNF détient deux petites gravures de Guyot d'après le dessin de Lagrenée jeune ; elles représentent Vendémiaire (De Vinck, 6104) et Messidor (De Vinck, 6105), sous forme de nymphes antiques. Elles faisaient probablement partie d'une série représentant les douze mois mais il n'y a aucune indication de la destination de ces gravures. Serait-ce pour servir à l'illustration d'un de ces innombrables almanachs, souvent

trouver *Les Etrennes de l'Âge d'Or ou les Muses Bergères*, publiées en l'an VII (1798-1799) ; elles étaient ornées de douze gravures, dont l'une d'elle porte le titre de *Regrets sur l'Âge d'Or*³⁰⁰². Peut-on se fier à Vallin quand il parle d'*Annuaire* et de « la nouveauté de ces sujets³⁰⁰³ » ? En quoi sont-ils nouveaux d'ailleurs ? Certainement dans la présentation formelle, douze gravures soignées et de belle taille, mais pas dans le fond, car ils ne font qu'exprimer des idées assez répandues durant la Révolution, sur un canevas on ne peut plus traditionnel. Ce n'est pas dans la nouveauté que réside l'originalité de l'annuaire, mais dans le moment de sa publication. N'est-il pas curieux de publier ces sujets « nouveaux » alors que le calendrier vit ses derniers jours, et a même disparu à la publication des quatre dernières estampes ?

L'Annuaire célèbre la nature et les bienfaits qu'elle apporte, garantissant à l'humanité une vie heureuse. Cette félicité, c'est celle que la Révolution voulait instaurer. Elle passait par la table rase des cadres de vie associés à l'Ancien régime, au premier rang desquels était le cadre chronologique. « Le nouveau calendrier », construction intellectuelle et plus philosophique que pratique, visait à fonder un type de société où les valeurs de l'âge d'or étaient exaltées. Les résistances rencontrées assez rapidement dans la population sont venues à bout de cette réforme, malgré les lois incitatives du Directoire. Il ne reste plus grand-chose de *l'Annuaire de la République* après les articles organiques du Concordat signé le 26 messidor an IX (18 juillet 1801), mais ce n'est pas sans regret qu'on y met fin seulement le 13 fructidor an XIII (31 août 1805). En présentant le rapport qui va rétablir le calendrier grégorien, Regnaud de Saint Jean d'Angely n'exprime-t-il pas une certaine nostalgie quand il dit : « Un jour viendra, sans doute, où l'Europe calmée, rendue à la paix, [...] voudra marquer une ère mémorable par une manière générale et plus parfaite de mesurer le temps. Alors, un nouveau calendrier pourra se composer pour l'Europe [...] des débris perfectionnés de celui auquel la France renonce en ce moment³⁰⁰⁴ ». Il nous semble que l'entreprise de Lafitte et Tresca participe de cette nostalgie. Souvenons-nous du contexte politique de la publication : le pouvoir de plus en plus personnel du premier consul, l'installation d'un régime autocratique loin des idéaux républicains. La révolution est terminée et, avec elle, les espoirs d'une société

ornés de douze gravures, que nous révèlent les journaux d'annonces bibliographiques ? Il en reste très peu pour vérifier. Les deux gravures sont visibles sur Gallica.

³⁰⁰² John GRAND-CARTERET, *Les almanachs français ... : 1600-1895*, Paris, [s. n.], 1896, n° 1283, p. 335. Elles ont été publiées chez Janet, véritable spécialiste du genre. En l'an VII, il propose 44 almanachs ornés de douze gravures et autant en comportant d'une à six. *Journal général de la littérature de France*, messidor an VII.

³⁰⁰³ *Annales de la calcographie*, op. cit.

³⁰⁰⁴ Le rapport de Regnaud a été publié dans *l'Annuaire du Bureau des Longitudes pour 1806*, Paris, de l'Imprimerie impériale, 1805, p. 115.

égalitaire et libre se sont envolés. Est-ce à dire que l'*Annuaire* est un manifeste politique révolutionnaire, sorte de brûlot œuvrant en sous-main pour le retour de la république ? Certes pas, car la soumission de Lafitte au régime en place ne plaide pas en ce sens. Il est vrai que nous ignorons quelles pouvaient être les opinions de Tresca, tout en constatant toutefois que le sens symbolique de l'*Annuaire* est dû en grande partie à ses quatrains. Mais la censure aurait-elle laissé la publication se faire, si elle présentait une forme d'opposition au régime en place ? Ce n'est pas sur le plan politique qu'il faut se placer, c'est sur celui de la pensée³⁰⁰⁵. Les estampes témoignent d'un monde idéal et utopique, réminiscence d'un mythe multiséculaire dont on a pu croire qu'il était à portée de main. Les auteurs seraient plus proches de doux rêveurs que d'activistes militants. Mais « le monde de l'âge d'or est celui des horloges arrêtées³⁰⁰⁶ ». En 1806, le calendrier n'est plus qu'un souvenir, et les estampes parlent au passé. Il est déjà devenu un sujet d'étude historique. Le prospectus de Vallin l'exprime bien en disant que les estampes sont « propres à servir dans les écoles et les lycées comme études³⁰⁰⁷ ».

Mais ce rôle de témoin ne saurait éclipser la dimension artistique de l'ensemble. Car c'est aussi un objet de curiosité esthétique. On ne veut plus convaincre, mais séduire. Vallin ajoute qu'elles sont destinées « à orner les cabinets des curieux, dont le goût contribue à l'encouragement des beaux-arts ». Gageons que lesdits « curieux » ont vu d'abord de jolies figures attrayantes, avant que de voir une allégorie à la Nature ou un plaidoyer pour une réforme qui a fait long feu. Tresca est aussi un marchand, ne l'oublions pas, et il réalise là une œuvre commerciale. C'est probablement lui qui fait appel à Lafitte, parce que ce dernier est connu pour ses figures allégoriques. Depuis les « danseuses de Malmaison », il a produit les dessins de figures antiques pour des marchands d'estampes comme Bance, Chaise ou encore Osterwald. Nous voyons dans la série des nymphes plus légèrement vêtues de la seconde partie de l'année un signe manifeste de ce désir de séduire. Osons l'anachronisme : les jolies nymphes seraient-elles même les ancêtres des calendriers de "pin-up" des années cinquante ?

Il est difficile de dire quel succès rencontra l'entreprise³⁰⁰⁸. Si nous cherchons dans les catalogues de vente de collections, nous ne pouvons que constater la présence très faible de la

³⁰⁰⁵Peut-être même sur le plan religieux. Renouvier est-il bien informé quand il parle des Théophilanthropes, milieu dans lequel baigneraient les propagateurs de l'*Annuaire* ? Rappelons seulement que deux personnages très proches de Lafitte ont fait partie de cette église, J. B. Regnault et Bernardin de Saint Pierre.

³⁰⁰⁶Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques*, op. cit.

³⁰⁰⁷*Annales de la calcographie générale*, op. cit.

³⁰⁰⁸Il faut préciser que cette série est la seule trace d'une collaboration entre les deux artistes. Mais Lafitte fournit des dessins au graveur Parfait Augrand pour L'*Almanach 1807* dédié à Sa Majesté Impératrice et Reine, *Apollon et les Muses*. Les figures, plus sagement représentées en buste, montrent cependant bien des points communs avec celles du calendrier.

série : seulement deux exemples sur 384 catalogues consultés. Mais deux siècles plus tard, les auteurs de l'*Annuaire* ont réussi leur pari, leurs images sont bien présentes et perpétuent le souvenir du calendrier républicain. On trouve même des "produits dérivés", qui utilisent les jolies nymphes, tels des muselets de bouchons de Champagne, des assiettes en porcelaine de Limoge, ou des reproductions, cadeau d'une marque de contraceptif pour le corps médical ! Mais auraient-ils pu inspirer d'autres entreprises en leur temps ? Pourrait-on considérer comme une forme de succès le fait que dans les années qui suivent, on assiste à une multiplication des calendriers illustrés avec des figures féminines ? On en trouve de nombreux modèles dans les boîtes de la BNF, édités par des libraires souvent spécialisés dans le genre depuis longtemps, tel Janet, qui fournit de tels objets depuis le début de la Révolution, ou Le Fuel. En 1805, le *Journal de l'Empire* constate que « l'épidémie a fait d'immense progrès : jamais année ne fut plus féconde en almanachs de toutes les formes et de toutes les couleurs ; et si le mal va ainsi toujours croissant, il n'y aura plus moyen d'y porter remède³⁰⁰⁹ ». « L'épidémie » s'est en effet amplifiée dans les années et même les décennies suivantes. Lafitte lui-même a fourni des dessins pour des almanachs ou des calendriers. Bien qu'on ne puisse pas vraiment classer ces travaux dans la même catégorie que l'annuaire, nous pensons devoir en présenter un dans ce chapitre, en raison des ressemblances qui les unissent. Apollon et les Muses n'est pas autre chose en effet qu'une succession d'estampes reliées, auxquelles on a ajouté un texte de présentation pour rendre l'objet plus attractif.

2 – Apollon et les Muses

Alors même que les dernières estampes des mois républicains ne sont pas encore publiées, Lafitte s'engage dans un projet d'almanach avec un éditeur et marchand d'estampes, Chaise jeune. Le 13 janvier 1806, le registre de la Bibliothèque Impériale, annonce le dépôt « d'un calendrier pour 1806, Apollon et les Muses, orné de gravures³⁰¹⁰ ». Tout ce qu'il nous apprend sur ce calendrier, ce sont les noms des graveurs, Chaponnier et Parfait. Nous n'avons pas trouvé d'annonces sur cette parution dans les journaux. Mais nous avons eu l'occasion d'en feuilleter un dans une librairie historique parisienne, et il est déjà identique à ce qu'il sera les années suivantes, un ouvrage soigné, au titre en lettres gravées par un spécialiste du genre, Pierre Picquet, un mélange de vers, de textes sur la mythologie et d'illustrations, et une dédicace : « Dédié et présenté à sa Majesté l'Impératrice et Reine Joséphine ». Un bel objet

³⁰⁰⁹*Journal de l'Empire*, 2 février 1807.

³⁰¹⁰Dépôt légal des estampes, 13 janvier 1806, n° 5. (*Image of France*)

pour marquer le retour du calendrier grégorien ! Et qui n'est pas si loin de l'*Annuaire* qu'il y paraît : dix belles gravures, qu'on a préféré relier pour en faire un album de luxe.

Cet *Almanach* était destiné à reparaître tous les ans ; on changeait bien sûr le calendrier. En 1807, il passe beaucoup moins inaperçu. On en apprend donc un peu plus, grâce à l'encart publicitaire que Chaise fait passer dans les journaux. L'*Almanach* se compose d'« un texte détaillé sur Apollon, les Muses en général et chacune d'elle en particulier, tiré des meilleurs poètes et des plus savans mythologues³⁰¹¹ ». Ce sont des extraits du très célèbre ouvrage de Demoustier, *Lettres à Emilie sur la mythologie*³⁰¹². L'éditeur annonce « onze gravures très soignées au pointillé, d'après les dessins originaux de Lafitte³⁰¹³ ». Le *Journal de l'Empire*, auparavant si critique, trouve qu'« Apollon et les Muses ne ressemble en rien à tous ces recueils qui se produisent chaque année. Ce n'est point un petit volume de petits vers ; c'est un grand in-4°, orné de très belles gravures, et dédié à l'Impératrice³⁰¹⁴ ». Il nous apporte surtout une information concernant le frontispice, qui fait face à la dédicace. Il représente « le buste de Sa Majesté posé sur un piédestal ». Le seul exemplaire de la BNF n'en contient pas, mais grâce à la description plus détaillée qu'en fait John Grand-Carteret³⁰¹⁵, nous avons pu le reconnaître dans une gravure de la Bibliothèque Thiers³⁰¹⁶.

Entrons dans le détail de ces images, et regardons en premier lieu ce frontispice, gravé par Parfait Augrand. Lafitte a installé son groupe sur une terrasse protégée par une sorte de tonnelle, soutenue par de fines colonnettes ; le plafond est décoré comme le sont les riches habitations de l'époque. Au premier plan, un bassin, alimenté par deux jets d'eau sortant d'une gueule de lion ; on y voit même des poissons. Le buste de Joséphine repose sur un piédestal orné de danseuses à l'antique, faisant une ronde autour d'elle. Trois *putti* animent la scène. Deux d'entre eux font hommage de l'ouvrage, que l'on reconnaît à son titre, et tendent à l'Impératrice une couronne de laurier. Le troisième est assis près d'un panier rempli de toutes sortes de fleurs ; il en a dans les bras et tient une autre couronne. La nature est très présente autour de la terrasse, des fleurs, une vigne qui s'enroule autour d'une des

³⁰¹¹ *Journal de l'Empire*, 27 décembre 1806 ; *Annales de la calcographie générale*, n° 13, 1^{er} janvier 1807. Le texte est identique, ce qui nous fait dire qu'il s'agit de la note transmise par l'éditeur.

³⁰¹² Voici l'avis du *Journal de l'Empire* sur le texte : « Les notices sont bien faites, il me semble seulement qu'elles sont un peu trop chargées en latin ; comme ce Recueil est principalement destiné aux Dames, il fallait se borner à des notes courtes, claires et simples, et élaguer tout cet appareil scientifique ». 2 février 1807. Nous lui laissons l'entière responsabilité de son jugement !

³⁰¹³ *Journal de l'Empire*, 27 décembre 1806.

³⁰¹⁴ *Ibid.*, 2 février 1807. Article signé D. La citation suivante est extraite du même article.

³⁰¹⁵ « La 1^{ère} [gravure] est une sorte de frontispice allégorique placé en regard de la lettre dédiant l'ouvrage à l'Impératrice ; on voit de jeunes enfants offrant le recueil à un buste de l'Impératrice, avec une couronne de lauriers ». John GRAND-CARTERET, *op. cit.*

³⁰¹⁶ Fondation Dosne-Thiers, Bibliothèque Thiers, n° d'inventaire 42/2091 ; 24,3 cm x 20 cm.

colonnettes ; on voit même un oiseau sur un des murets de la terrasse³⁰¹⁷. Le paysage à l'arrière-plan pourrait évoquer celui aux alentours de Malmaison.

Un heureux hasard a permis la conservation de deux dessins. Le premier, conservé au *Snite Museum of Art (University of Notre-Dame)* est un dessin à la plume et au lavis terminé, prêt à être gravé³⁰¹⁸. Les seules différences entre gravure et dessin sont dues aux techniques propres à chaque médium. La première est un peu plus sèche. Le paysage, peut-être un peu trop estompé, donne l'impression d'un grand espace vide. Le lavis, au contraire donne du moelleux, de la grâce et du relief au second. Toutefois, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il ressort du dessin de Lafitte une rigueur et une précision, propres à faciliter le travail du graveur. Grâce au second dessin conservé, une esquisse à la plume que nous avons pu voir dans une galerie d'art³⁰¹⁹, on remonte au projet initial de Lafitte. Cette "première pensée" contient déjà tout ce qui constitue le frontispice, assez proche de celui des *Œuvres* d'Horatius Flaccus, publié en 1806.

Sujets évidents des gravures, Apollon et les neuf muses sont présentés avec leurs attributs à mi-corps dans des médaillons. Pour faciliter l'identification, leur nom est inscrit dans un cartouche. La page est organisée à la manière d'un panneau mural décoré d'arabesques. A la base, une lyre encadrée par des cornes d'abondance et aux deux extrémités, un vase d'où jaillissent à gauche un thyrses, autour duquel s'enroule une vigne, et à droite une lance, elle aussi support pour des végétaux. Ces éléments constituent les côtés du panneau, terminé par un trophée d'armes du côté de la lance, et peut-être d'un tambourin de l'autre côté. Un caducée prenant naissance au sommet du médaillon, occupe la partie supérieure du cadre. Les figures sont diversifiées, dans leur attitude, leur vêtement et surtout grâce à la variété des coiffures. Les visages rappellent tous ceux que Lafitte dessine ces années-là, et bien sûr aussi les nymphes du calendrier ; Terpsichore a des points communs avec Fructidor, Thalie avec Brumaire, Uranie avec Ventôse, etc. La gravure en taille-douce est très soignée, réalisée par Parfait Augrand ; nous n'avons pas vu dans les signatures le nom de Chaponnier, pourtant indiqué dans les prospectus. Il était fréquent que différents graveurs

³⁰¹⁷ L'amour de Joséphine pour les jardins était connu. Pour preuve cette aquarelle de Gérard, *An allegory of the Empress Josephine as patroness of the gardens at Malmaison*, conservé au *Metropolitan Museum of Art* de New York ((n° d'inventaire 2003.134). Une jeune fille couronne le buste de l'Impératrice posé sur un piédestal. A ses pieds, un panier de fleurs.

³⁰¹⁸ *Snite Museum of Art, University of Notre-Dame*, n° inventaire L 9027.7. Plume et lavis d'encre noire ; 17,1 cm x 14 cm.

³⁰¹⁹ Esquisse à la plume et encre noire ; 17,2 cm x 11,7 cm. Nous remercions Antoine Cahen de la Galerie Terrades à Paris, pour nous avoir signalé ce dessin, maintenant conservé au musée des châteaux de Malmaison et Boispréau.

travaillent à une même planche, sans qu'il y ait une trace sous le trait carré, mais, selon nous, il n'a effectivement pas collaboré à l'entreprise.

Cet almanach élégant était remarquable par sa grande taille, fait très rare comme le soulignait le critique du *Journal de l'Empire*. La majorité de ceux qui paraissent cette année-là sont de très petit format : en général in-24, les plus grands, in-12 ; leur prix s'échelonne entre 50 centimes et 1,50 franc. Conçu comme un produit luxueux, l'almanach a un prix à l'avenant : 10 francs (20 francs colorié), soit à peu près dix fois plus cher que le prix moyen des "ordinaires". L'éditeur avait toutefois prévu un format in-8°, moins onéreux, mais aussi moins décoré : 6 francs, sans les arabesques (12 francs colorié). Peut-être obtient-il un certain succès, car il est remis en vente pour 1808, 1809, et 1810³⁰²⁰. Il en a eu aussi à l'étranger, au moins à Milan, où la série est gravée par Benedetto Bordiga³⁰²¹, peut-être en 1810³⁰²². Il ne s'agit plus d'un ouvrage relié, mais de gravures séparées. Les figures sont à peu près identiques à l'original, si ce n'est que les Muses un peu plus "découvertes" ont été sagement rhabillées. Terpsichore ne montre plus ses jolies épaules ! La différence principale réside dans les arabesques qui ont disparu. Il y a toujours la lyre à la base, mais les cornes d'abondance ont été remplacées par deux gerbes de roseaux et deux cygnes. Un ornement décoratif simple et un peu étroit entoure le médaillon, surmonté d'un flot de rubans. L'ensemble n'est guère aussi élégant, ni aussi raffiné que l'était l'original.

³⁰²⁰ Un exemplaire pour 1808 se trouve à la bibliothèque municipale de Nantes. Auguste Renouard possédait celui de 1810. Cf. *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur*, tome 3, p. 149. Le *Dictionnaire général de la littérature de France* mentionne en 1812, *Apollon et les Muses*, sans indication de calendrier, dont le texte peut se vendre à part (2 francs). Il ne parle que d'un format, petit *in-folio*, vendu 5 francs (10 francs en couleur), sans les arabesques. Les prix avec arabesques n'ont pas changé. Le rédacteur du dictionnaire a réuni son matériau de 1806 à 1809, puis a rajouté jusqu'à la publication des informations provenant de diverses sources, notamment des journaux d'annonces de nouveautés. Cet ouvrage, appartenant à Chaise jeune, a pu être glané à différents moments entre ces deux dates qui correspondent à la durée de vie de l'Almanach. Mais il peut s'agir aussi "d'un reste d'édition" vendu en dehors de tout contexte calendaire. Wilhelm FLEISCHER, *Dictionnaire général de la littérature de France*, Paris, au Bureau de la Bibliographie Française, 1812, tome 2, n° 3012, p. 13.

³⁰²¹ Benedetto et son frère Gaudenzio furent les graveurs choisis par Bacler d'Albe, chef du bureau topographique de Bonaparte pour réaliser *La Carte générale du Théâtre de la Guerre en Italie et dans les Alpes, depuis le passage du Var le 29 septembre 1792 V. S., jusqu'à l'entrée des Français à Rome le 22 pluviôse an sixième Rep[ub]licain*, Milan, l'Auteur, 1798.

³⁰²² L'information est donnée par un catalogue de vente : *Una collezione di stampe e disegnantichie e moderni, Gioielli, Tappeti*, Rome, 10 juin 2013, lot 92.

3 – « Estampes détachées³⁰²³ »

3.1 – Les maîtres d'œuvre

Sur les quarante-et-une estampes retrouvées³⁰²⁴, on relève seulement neuf noms de graveurs, montrant une vraie fidélité entre Lafitte et des partenaires qu'il connaît peut-être déjà, ou en tous cas avec lesquels il a des liens d'affinité. Deux noms se détachent : Romain Girard, avec onze estampes, dont six au moins terminées par Alexandre Chaponnier³⁰²⁵, qui est en outre le seul graveur de quatre autres planches. Ces artistes, de la génération précédant celle de Lafitte — ils sont nés en 1751 et 1753 — ont sur le plan professionnel, le seul que nous puissions appréhender, des points communs qu'ils partagent d'ailleurs avec Tresca, précédemment nommé. Ils pratiquent la gravure à la manière anglaise, c'est-à-dire au pointillé, dont le style plait tant vers les années 1780. Girard est allé l'apprendre en Angleterre, où il est resté plusieurs années selon Basan³⁰²⁶ ; les premières estampes conservées à la BNF datent de 1784, d'après William Hamilton, Giovanni Batista Cipriani, et Francesco Bartolozzi. Il imprime parfois un caractère encore plus britannique, en donnant des lettres en anglais, ou en traduisant les titres. Chaponnier, d'abord peintre sur émail, choisit la gravure sans doute dans la même période ; on connaît des estampes depuis 1785. Nous ne savons pas quand, ni avec qui il a appris cette technique du pointillé. Sur un plan des goûts artistique, tous les deux avaient une attirance pour des sujets légers, produisant « des estampes galantes qui ont un relent d'Ancien Régime³⁰²⁷ ». Les plus fameuses planches de Girard sont celles illustrant *Les Liaisons dangereuses*, d'après Lavreince, en 1787. Il transpose également des sujets légers de Cipriani, comme *L'Amour caressé* et *L'Amour rejeté* en 1784. Chaponnier transpose Jean Baptiste Huet, Jean Frédéric Schall et surtout Louis Léopold Boilly. De ce dernier, il grave en 1791 deux pièces, *La Comparaison des petits pieds* et *L'Amant favorisé*, comprises à coup sûr dans les « gravures indécentes » dénoncées par la Société républicaine des arts³⁰²⁸. Si Boilly dut se justifier, les graveurs n'ont été ni cités ni

³⁰²³ Expression de Landon introduisant la rubrique consacrée aux estampes nouvelles dans les *Annales du Musée*.

³⁰²⁴ Les douze estampes de l'*Annuaire* ne sont pas comptées.

³⁰²⁵ Alexandre Chaponnier (1753-1835). Voir le Lexique des graveurs.

³⁰²⁶ Pierre-François BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, Paris, chez l'Auteur, 1789, tome 1, p. 242. Aurait-il pu passer par l'atelier de Bartolozzi ? Voir le Lexique des graveurs.

³⁰²⁷ Marcel ROUX, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, tome 4, 1940, p. 180.

³⁰²⁸ Elles sont comprises dans le lot « des estampes qui représentent des sujets contraires aux bonnes mœurs » dénoncées par Wicar à la Société Républicaine des Arts. Dans le compte-rendu, il semble que personne ne soit visé en particulier, mais quelques jours plus tard, on apprend que Boilly « avait été dénoncé [...] comme étant l'auteur de gravures indécentes ». Il se défend en invitant la Société à venir vérifier dans son atelier qu'il exerce

inquiétés. Parmi les responsables de « ces infamies qui tapissent les rues », devait aussi se trouver Salvatore Tresca³⁰²⁹. En Angleterre, Girard a probablement côtoyé Louis-Charles Ruotte³⁰³⁰, qui lui aussi a appris la manière anglaise avec Bartolozzi, tout comme Jean-Pierre Simon, né à Londres, et venu s'installer en France en 1800, pour « faire briller son talent³⁰³¹ ». Tous les deux se sont connus probablement outre-Manche, et ont entretenu une collaboration fructueuse, jusqu'au décès de Ruotte, fin 1808 ou début 1809³⁰³². Il a eu un élève, Bourgeois de la Richardière, qui grave la première image de *Paul et Virginie*, d'après Lafitte. Si l'on en croit Bernardin de Saint Pierre, le choix des graveurs relevait des dessinateurs, et si Lafitte choisit celui-là, ce n'est sans doute pas un hasard. Quant à Jean-Frédéric Cazenave, « qui tient une place honorable parmi les pointillistes de son époque³⁰³³ », il est de la génération de Lafitte et l'essentiel de sa production date du XIX^e siècle. Mais dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle, lui-aussi s'est laissé inspirer par Boilly. Il pousse la nostalgie un peu plus loin, en gravant en 1801 les deux derniers sujets d'inspiration monarchiste, pour compléter la série initiée fin 1794 par le graveur Jean-Baptiste Vérité et le dessinateur Pierre Bouillon. *Louis XVI avec son confesseur Edgeworth, un instant avant sa mort, le 21 janvier 1793* est gravé d'après un tableau d'un peintre français émigré à Londres, Charles Bénazech³⁰³⁴. Les enregistrements du dépôt légal montrent que tous ces graveurs ont fréquemment collaboré entre eux, et qu'ils commercialisaient leurs estampes souvent chez les mêmes marchands : Osterwald, Chaise ou encore Bance. On pourrait trouver d'autres points communs du côté des référents qui ont contribué à construire l'apprenti artiste Lafitte : certains transposent des tableaux de Jean-Baptiste Regnault, plusieurs commercialisent leurs estampes chez Demarteau.

« son pinceau d'une manière plus digne des arts ». *Aux Armes et aux Arts ! Journal de la Société Républicaine des Arts*, rédigé par Détournelle, Paris, chez le citoyen Détournelle, Première partie : du 1^{er} ventôse au 1^{er} prairial [an II], séances du 3 floréal, p. 380 ; séance du 9 floréal, p. 382-383.

³⁰²⁹ Il grave dans la même période *On la tire aujourd'hui*, qui « est agréablement dessinée, elle ne peut que plaire aux personnes qui aiment ce genre de tableaux ». *Feuille de correspondance du libraire : ou notice des ouvrages publiés dans les différens journaux et qui circulent en France et dans l'étranger*, année 1792, XVI^e cahier, p. 512.

³⁰³⁰ Louis-Charles Ruotte (1754-1808/1809 ?). Voir le Lexique des graveurs.

³⁰³¹ Jean-Pierre Simon (Londres, 1764 – Paris 1813). Voir le Lexique des graveurs.

³⁰³² *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 2002.

³⁰³³ Jean LARAN, *Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, Bibliothèque nationale, 1949, tome 4, p. 179. Ce n'est guère l'avis de Portalis, qui juge ce genre de pointillé propre à convenir « à la sentimentalité affadée en même temps que décollée de l'époque pendant laquelle il a eu du succès. La figure provocante dans sa douceur de la Volupté d'après Regnault, et bien connue de Cazenave est l'exemple le plus frappant de cette dépravation de l'art ». *Les graveurs du dix-huitième siècle, op. cit.*, tome 1, p. 346. Au début du siècle suivant, il dépose nombre de têtes d'étude, des portraits ou encore des sujets mythologiques, et des compositions légères

³⁰³⁴ Elle ne fut enregistrée qu'en mai 1814, en même temps que ressortaient opportunément les cinq autres gravures, avec l'indication « 1795 » et « 1794 » à côté du nom du dessinateur. Cela permit à leurs auteurs de paraître des royalistes de la première heure, longtemps persécutés. Cf. Claude LANGLOIS, *Les sept morts du Roi*, Paris, Anthropos, 1993, p. 7.

Ces graveurs, acceptés, peut-être choisis par Lafitte, forment un réseau cohérent, qui s'appuie sur des goûts communs, une forme de nostalgie pour un type d'images renvoyant à un autre monde, un regard en arrière qui s'accompagne peut-être pour certains de regrets politiques, et une anglomanie héritée des années 1780, mais qui n'est plus vraiment d'actualité, malgré l'éphémère paix d'Amiens ; sur des pratiques communes, un type de gravure qui n'a pas égalé les modèles d'origine, et dont les contemporains relèvent les défauts, « aigreur, sécheresse et manque de netteté » de la plupart des estampes nouvelles, dus en grande partie d'après le *Journal de Paris*, à la médiocrité de nombreux imprimeurs en taille-douce³⁰³⁵ ; enfin des travaux communs, qui marquent définitivement une entente et des affinités. Bref, bien des signes d'archaïsme malgré tout. Lafitte leur ressemble-t-il ? S'il partage peu ou prou ce réseau relationnel, s'il s'en accommode toutes ces années, c'est qu'il y trouve son compte, et probablement le reflet de ses propres opinions ou centres d'intérêt. Tourné vers l'Angleterre, il l'est sans doute, mais y a-t-il des relations réelles avec son beau-frère pendant ces années difficiles sur le plan politique ? Sensible à la nostalgie et à la manifestation d'un type de culture et de société, il l'est sur un autre plan, que l'on devine au travers de sa bibliothèque. Les ouvrages de poésie qu'il possède sont l'œuvre de poètes marqués par le style précieux et ampoulé du XVIII^e siècle. Des vers archaïques qui complètent les formes alanguies des peintures. Mais il est difficile d'interpréter plus avant ces indices.

3.2 – Principes de dessin

Plus de la moitié des quarante-et-une estampes, soit vingt-quatre, a été réalisée entre 1800 et 1808. Treize estampes, soit la moitié environ du corpus, appartiennent au genre des têtes d'études, fréquentes dans les annonces de parution à cette époque³⁰³⁶. Elles étaient destinées aux écoles de dessin, auxquelles elles fournissaient des modèles. Ce qui explique sans doute qu'on a choisi la gravure en manière de dessin. Les portefeuilles du Département des estampes contiennent des exemplaires avec et sans la lettre ; mais par le dépôt légal et les journaux d'annonces, on peut les identifier et les dater. Certaines n'y apparaissent pas, mais par analogie et ressemblance, surtout grâce aux dimensions, elles trouvent leur place par rapport aux autres. Il y a en effet deux séries principales : l'une de 49 cm par 36,5 cm et l'autre de 60 cm par 43 cm ; il y a de petites variations dans les dimensions, dues sans doute

³⁰³⁵ *Journal de Paris*, 15 décembre 1813.

³⁰³⁶ Presque toutes sont conservées à la BNF, Département des estampes, SNR 3 (Louis Lafitte).

au découpage³⁰³⁷. Les prix sont aussi un indicateur : les plus grandes coûtent 2 francs et les petites, 1,20 franc. Girard semble un spécialiste de ce genre d'estampes, car nous en avons trouvé d'autres, réalisées d'après les œuvres de peintres. *Cérès*, d'après Prud'hon est déposée le 18 germinal an VIII (8 mars 1800)³⁰³⁸ ; il s'agit sans doute de la première de la série. *Isis* d'après l'antique, dessinée à Rome par Lethière, suit le 16 fructidor an VIII (3 septembre 1800)³⁰³⁹. Vient ensuite la série de cinq gravures d'après Lafitte publiées en l'an IX (1800-1801) : *Lucrèce*, brumaire (septembre-octobre 1800) ; *Flore*, nivôse (décembre 1800-janvier 1801) ; *Cornélie*, germinal (mars-avril 1800) ; *Ariadne*, floréal (avril-mai 1801) ; *Hipolite*, messidor (juin-juillet 1801)³⁰⁴⁰. Selon les indications de la lettre, toutes sont réalisées par Girard ; de « belle[s] étude[s] de tête, gravée[s] avec soin », selon un journal d'annonce³⁰⁴¹. Une question se pose pour *Hipolite*, seule gravure à être déposée, selon les informations de l'*Annuaire de la librairie*. Il y a bien un dépôt à la Bibliothèque nationale le 9 thermidor (28 juillet), mais il est fait par le graveur Le Grand, pour une « tête d'étude (Hippolyte) gravée par lui dans le genre du crayon d'après le dessin de La Fitte³⁰⁴² ». Il serait étonnant que Lafitte ait dessiné deux têtes d'étude du même personnage simultanément. Il serait encore plus étonnant qu'il y ait eu deux gravures réalisées sur le même dessin, par des graveurs différents, à des dates si proches. Nous pensons qu'il s'agit d'une erreur du registre de dépôt légal, et que les deux gravures n'en sont qu'une : celle qui est conservée par le Département des estampes.

Ariadne inaugure une nouvelle série aux dimensions un peu plus importantes. Cinq autres gravures vont suivre, gravées par Girard et terminées par Chaponnier : *Lucullus*, thermidor an X (juillet-août 1802) ; trois sont datées de l'an XII (1803-1804), sans plus de

³⁰³⁷ Les premières ont été tirées sur un format de papier appelé "raisin" (plus ou moins 50 cm sur 65 cm), et les secondes sur un format dit "colombier" (plus ou moins 63 cm sur 90 cm). Elles sont *in folio*, c'est-à-dire imprimées sur la feuille pliée en deux.

³⁰³⁸*Image of France, 1795-1880|The ARTFL Project*, no. 333. Dépôt légal des estampes, 18 germinal an VIII, n° 52.

³⁰³⁹*Image of France, 1795-1880|The ARTFL Project*, no. 372. Dépôt légal des estampes, 16 fructidor an VIII, n° 91. « Gravée par lui, imitant le crayon ».

³⁰⁴⁰ BNF, Département des estampes, SNR 3 [Louis Lafitte]. *Hipolite* est conservé dans le recueil coté DC-53-FOL. L'indication du dépôt à la Bibliothèque nationale figure sur les estampes, mais elles n'apparaissent pas dans la liste établie par *Image of France*. Elles sont toutes citées dans l'*Annuaire de la librairie*, Guillaume Fleischer, Paris, Levrault frères, an X - 1802, première année, p. 452.

³⁰⁴¹*Journal général de la littérature de France*, Prairial an IX (mai-juin 1801), p. 187.

³⁰⁴²*Image of France, 1795-1880|The ARTFL Project*, no. 473. Dépôt légal des estampes, 9 thermidor an IX (28 juillet 1801), n° 98. Bien que cela ne puisse pas constituer une preuve absolue, l'estampe déposée par Le Grand, comme celle inscrite « chez Girard », utilise la même orthographe « La Fitte », qui n'apparaît sur aucune autre de la série. Béraldi signale plusieurs graveurs portant le nom de Legrand à cette époque, dont aucun, semble-t-il, ne trouve grâce à ses yeux. Les graveurs du XVIII^e siècle, tome 2, p. 609-613. Il peut s'agir d'Augustin, qui privilégia le pointillé et la manière de crayon, mais « la plupart des spécialistes ne font pas grand cas de ses travaux, jugés médiocres ». Il prit une autre orientation vers 1815, et se consacra au livre illustré pour enfants. Il devint même le concepteur et l'éditeur de livres animés. Cf. Jacques Desse, « Augustin Legrand, un pionnier inconnu du livre jeunesse », *Strenæ*, [En ligne], 10 | 2016, consulté le 20 mars 2019.

précision : un *Guerrier grec*, une *Etude d'après un dessin de Lafitte*, et *Minerve* ; quant à la cinquième, *Euphrosine*, elle appartient bien à l'une ou l'autre série, mais elle n'est pas datée. Nous n'avons pas trouvé d'annonces de publication dans les journaux, et aucune ne figure dans les registres du dépôt légal. Mais il pourrait y avoir le même doute à propos d'*Euphrosine* que celui pour Hipolite. Deux têtes d'études sont enregistrées le 18 vendémiaire an X (10 octobre 1801), gravée par Chaponnier d'après Cipriani, *Euphrosyne* et *Clytie*, mais le déposant est le marchand d'estampe Chaise³⁰⁴³. Girard figure pourtant à côté de Chaponnier sur les signatures de la planche. Coïncidence, erreur du registre de dépôt, ou autre choix de Girard pour commercialiser ces deux gravures ?

Appartenant à l'une ou l'autre de ces séries, une onzième estampe est avant la lettre, et nous n'en avons pas trouvé à ce jour d'autre exemplaire ; il n'y a donc aucune information sur les auteurs. Mais elle est si proche de celles que nous venons de citer, sur le plan matériel, dimensions, papier, type de gravure, mais aussi sur le plan esthétique, qu'il ne semble pas y avoir de doute, elle résulte de la même collaboration Lafitte-Chaponnier-Girard. Une gracieuse jeune fille, représentée à mi-corps, comme *Euphrosine*, joue du tambourin. Elle est vêtue à l'antique de voiles vaporeux et couronnée de feuillages entrelacés de grappes de raisins. On pourrait y voir Terpsichore, ou encore une Bacchante. Avec des traits plus fins et plus délicats, et une silhouette plus élégante, elle est, selon nous, esthétiquement parlant la plus réussie des deux séries. Six estampes portent une précision inscrite sous le titre, « gravée d'après le dessin original de Lafitte » ou « dessinée par Lafitte », semblant indiquer que celui-ci bénéficie déjà d'une certaine reconnaissance et que son nom peut être un argument publicitaire. Le ralentissement observé en 1801 et 1802, et même l'arrêt en 1803 ne sont qu'apparents, car il paraît quelques gravures d'un autre genre que celui des têtes d'études. Mais surtout, cette période correspond au début des publications des *Fastes*, puis des *Annales*, et le crayon de Lafitte n'a pas le temps de chômer !

Pour en finir avec Romain Girard, il faut encore signaler la « citoyenne Girard, marchande d'estampes » ou « éventailiste », qui n'est autre probablement que sa femme, si l'on en croit l'adresse donnée au dépôt légal. En outre, on trouve des dépôts de modèles d'éventails en 1797 et 1798, faits par l'un ou par l'autre. Lafitte aurait-il pu leur en fournir ? Deux dessins évoquent cette forme si caractéristique en arc de cercle. Le premier représente un épisode de *L'Odyssee*, la magicienne Circé et Ulysse, dont les compagnons ont été

³⁰⁴³ Le choix de ce marchand aurait pu être une première. D'après les registres du dépôt légal, il travaille régulièrement avec Chaponnier les années suivantes.

transformés en pourceaux³⁰⁴⁴. Le second illustre la dernière scène de *Zaïre* de Voltaire³⁰⁴⁵. Ces thèmes sont analogues à ceux de nombreux éventails conservés au Département des estampes de la BNF. Le style linéaire de Lafitte, clair et expressif, s'adapte bien à ce genre d'objets décorés.

En 1805, paraissent les deux dernières estampes de ce type "tête d'étude", *Paméla* et *La Modestie*³⁰⁴⁶ ; seule la première apparaît dans le registre de dépôt, le 21 floréal (11 mai)³⁰⁴⁷. Pour celles-ci, gravées au pointillé, il existe une version colorisée, montrant qu'elles visent aussi sans doute un public d'amateurs, et non plus seulement une clientèle d'apprentis dessinateurs. Elles se vendent chez Chaise jeune, pour qui Lafitte est peut-être déjà en train de dessiner *Apollon et les Muses*, l'almanach pour 1806. Chaponnier ne grave que la première. Il semblerait qu'il ait eu une interruption importante dans son activité à peu près à cette époque, au point que plusieurs ouvrages tout au long du XIX^e siècle indique par erreur la date de son décès en 1806³⁰⁴⁸. Cette interruption explique peut-être la présence de son nom sur le prospectus de l'*Almanach*, alors qu'il n'y a aucune trace d'une quelconque activité de sa part. Comme c'était fréquemment le cas, ces deux estampes faisaient pendants, et un second artiste prend le relais pour terminer la série. Cette fois-ci c'est un jeune graveur d'à peine vingt ans, Parfait Augrand³⁰⁴⁹ — pourquoi pas l'élève de Chaponnier ?

Les sujets ont été puisés dans un vivier très caractéristique de l'époque. Divinités du Panthéon gréco-romain et héros mythologiques côtoient des personnages plus ou moins réels de l'histoire romaine. Un autre genre de figure, la tête d'expression, apparaît avec *Paméla*, héroïne de roman, qui incarne ici une allégorie, tout comme la *Modestie* ; l'*Etude* annonce ce qu'elle est, une "étude" de femme, illustrant elle-aussi sans doute une vertu ou une qualité

³⁰⁴⁴ ENSBA, PM 1515. Pierre noire, plume et encre brune ; 28,2 cm x 47,7 cm.

³⁰⁴⁵ Pontoise, Musée Tavet, D 901-4-6. Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon ; 21 cm x 37,2 cm. Le dessin a été montré dans l'exposition *Lucien Bonaparte : un homme libre* à Ajaccio en 2010. Il illustre le goût de Lucien, et des Bonaparte en général, pour cette œuvre. D'après Maria Teresa Caracciolo, il représenterait une illustration ou un projet scénographique. Mais, en raison de sa forme, nous pensons plutôt à un modèle d'éventail. *Lucien Bonaparte : un homme libre, 1775-1840*, exposition, Ajaccio, Palais Fensch-Musée des Beaux-arts, catalogue sous la direction de Maria-Teresa CARACCILOLO, avec la collaboration d'Isabelle MAYER-MICHALON, Milan, Silvana ed. ; Ajaccio, Palais Fensch-Musée des Beaux-arts, 2010, n° 58, p. 158.

³⁰⁴⁶ Cf. Annexe 7, figure 5

³⁰⁴⁷ *Image of France, 1795-1880|The ARTFL Project*, no. 1206. Dépôt légal des estampes, 21 floréal an XIII (11 mai 1805), n° 125.

³⁰⁴⁸ Le 15 juillet 1811, *Le journal des Dames et des Modes* annonce la « réduction » d'un tableau de Van Loo, gravé par Porporati en 1784 ou 1785. L'auteur en est « un de nos bons graveurs au pointillé [...] Alexandre Chaponnier, que les rédacteurs du *Nouveau Dictionnaire historique* publié par Prudhomme ont cru mort et auquel ils ont consacré un article page 265 du tome 4 ». En réalité, il est mort le 29 mars 1835, à 82 ans. L'information est donnée dans la rubrique nécrologique de son fils en 1853. « V. M. Chaponnier, membre correspondant », *Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen, 1852-1853*, Notice lue dans la séance du 8 avril 1853.

³⁰⁴⁹ Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

morale. De tels modèles doivent enseigner le dessin proprement dit, les contours, les formes, les différentes postures, mais ils doivent aussi montrer les symboles qui accompagnent les personnages célèbres et les rend immédiatement reconnaissables. Aussi ne manque-t-il rien à *Minerve* : le casque et la cuirasse ornée du *Gorgoneion* et frangée de serpents ; *Flore* a sa couronne de fleurs. *Euphrosine*, une des trois Grâces, est représentée de façon très sensuelle, bien en chair et même un peu potelée. Elle ramène pudiquement sur sa poitrine nue un bras qui ne parvient pas à masquer les deux seins. Une pointe d'érotisme transparaît sur cette estampe, certainement la plus féminine de toutes. *Ariadne* ou Ariane est connue pour son fil qui permit à Thésée de sortir du labyrinthe du Minotaure, mais sa coiffure et son vêtement la montre ici en tant qu'épouse de Bacchus. Elle porte une couronne de feuilles de vigne et grappes de raisin, et sur les épaules la même peau de bête qu'*Hipolite*. Ce fils de Thésée et d'une Amazone vouait un culte à Artémis, ce qui explique le carquois, l'arc et les flèches dans son dos³⁰⁵⁰. Comme figures plus ou moins historiques, Lafitte choisit deux Romaines qui bénéficient d'un capital de sympathie important : Lucrece et Cornélie. La première incarne la femme vertueuse qui préfère la mort au déshonneur. Son geste aura pour conséquence la fin des Tarquin et le passage de la royauté à la République. La seconde était la mère des Gracques, connus pour avoir essayé de réformer le système social. Mais leurs lois agraires allaient à l'encontre des intérêts de la classe sénatoriale et ils échouèrent. Cornélie était considérée comme l'exemple même de la mère modèle, pour avoir sacrifié sa vie personnelle à l'éducation de ses enfants. N'était leur nom inscrit sous le portrait, on pourrait voir deux Romaines ordinaires, dont les coiffures inspirent les coquettes du temps de Lafitte³⁰⁵¹. Ce soldat romain, au regard terrible, qui porte un casque orné de la louve, et qui se protège derrière son bouclier, c'est *Lucullus*. Ami de Sylla, général victorieux dans le royaume du Pont, où il se serait, dit-on, considérablement enrichi, il finit sa vie dans l'opulence et le raffinement culinaire. C'est surtout l'occasion de donner un modèle de légionnaire, comme un peu plus tard, il dessinera un *Soldat grec*. Il représente celui-ci de profil, ce qui permet de bien détailler un magnifique casque, orné d'un char de combat gravé, et surmonté d'une crinière majestueuse. L'*Etude dessinée par Lafitte* illustre plutôt une tête d'expression ; on pourrait voir de l'humilité et du recueillement sur le visage apaisé et serein de cette femme aux yeux

³⁰⁵⁰ Il est surtout connu par la tragédie de Racine, *Phèdre*, qui fait le sujet d'un tableau de Pierre-Narcisse Guérin en 1802, *Phèdre et Hippolyte*. Il montre lui-aussi un jeune homme à l'aspect assez androgyne, portant peau de bête, armé d'un arc et de flèches, les signes distinctifs du chasseur et adepte de Diane.

³⁰⁵¹ On peut se demander si ce n'est pas plutôt l'inverse, en ce qui concerne la flèche dans les cheveux de Lucrece. Était-ce vraiment une coiffure romaine ? En tous cas, cette mode apparaît au début des années 1800 et plaît beaucoup.

baissés. Le voile sur la tête, en rappelant les Madones de la Renaissance, accentue cette impression de ferveur, et fait presque de cette estampe une image de piété. Lafitte se souviendra d'elle lorsqu'il dessinera Nivôse pour l'*Annuaire*. Une autre estampe annonce clairement la qualité qu'elle représente : la *Modestie*, bien rendue par la gestuelle. Ses deux mains l'une sur l'autre sont plaquées sur sa poitrine, qu'elle essaie certainement de masquer ; car la modestie est pudique. La jeune fille a le buste de profil, mais la position des épaules montre qu'elle était légèrement tournée vers l'arrière. Son visage, au contraire, est de trois-quarts face, mais n'ose affronter le regard du spectateur ; tête penchée et inclinée vers le bas, regard aux yeux baissés et presque clos, elle est toute en retenue. Son pendant, *Paméla*, est l'héroïne d'un roman à succès de Samuel Richardson publié en 1740³⁰⁵². L'argument en est simple : une jeune fille se retrouve aux prises avec le fils de sa maîtresse décédée. Comme sa vertu résiste, il la contraint à vivre chez une femme qui la maltraite, espérant ainsi la réduire. Finalement, il se laissera attendrir par la lecture de son journal, et l'épousera, expliquant ainsi la seconde partie du titre : *La vertu récompensée*. Elle ne l'est pas encore sur le dessin de Lafitte, qui montre une Paméla livrée à la tristesse. Pour l'exprimer, la tête est inclinée et baissée, mais ce sont surtout les yeux qui trahissent la mélancolie et la désespérance.

A l'exception de ces deux dernières estampes, toutes sont assez stéréotypées et faites sur le même modèle. Seules varient les positions des têtes, mais n'est-ce pas ce qu'on demande à ce type d'objet : apprendre à dessiner un visage sous tous les angles ? La première série est un peu plus raffinée et délicate : davantage de recherche dans la pose, ou de diversité dans les traits. Il réutilisera quelques années plus tard le modèle de Cornélie pour Fructidor et pour Terpsichore dans *Apollon et les Muses*, et celui de Flore pour Euterpe³⁰⁵³. On peut remarquer sur l'ensemble des dessins certaines caractéristiques de leur époque : un dessin solide et bien charpenté, malgré des proportions pas toujours harmonieuses ou élégantes, avec

³⁰⁵² En France, le roman fut traduit notamment par l'abbé Prévost. En Italie, il fut adapté par Goldoni. François de Neufchâteau en fit une pièce, représentée le 1^{er} août 1793 par les Comédiens Français. Après neuf représentations, elle le conduisit avec la plupart des acteurs tout droit en prison. Deux vers avaient déplu au comité de Salut public : « Ah ! Les persécuteurs sont les seuls condamnables. /Et les plus tolérants sont les seuls raisonnables ».

³⁰⁵³ Le visage de Flore est très particulier : de forme triangulaire, avec un menton proéminent à fossettes, des joues presque absentes. On ne voit que les yeux un peu trop grands en amande. On trouve à plusieurs reprises ce type de visage. Outre les estampes signalées, il apparaît sur un dessin un peu "leste", attribué à Lafitte par la société de commissaires-priseurs qui l'a mis en vente. Mais nous avons peu de doute quant au fait qu'il est bien son œuvre, justement en raison de ce visage si caractéristique. Il représente deux femmes nues, dont l'une tient l'autre solidement par le bras. Le doigt sur la bouche, ce qu'elle vient de chuchoter à sa compagne, plonge celle-ci dans l'étonnement. Les dessins à connotation grivoise ou érotique sont assez rares dans la production connue de Lafitte. Celui-ci, par son style, date probablement des premières années du XIX^e siècle. *Mobilier, objets d'art, Art Déco, Art Contemporain*, Rémy Le Fur et associés, Paris, 23 novembre 2009, lot 9, page 6.

un cou trop fort par rapport à un visage plus gracile, des profils grecs prononcés, et une tendance à l'androgynie.

3.3 – Sujets gracieux pour boudoirs

Deux allégories polissonnes. Probablement en 1802 paraissent chez Osterwald deux gravures aux titres évocateurs, *Donne la moi* et *Rends la moi*, que la description aide à comprendre³⁰⁵⁴. Les deux mêmes personnages apparaissent sur ces estampes, une jeune fille et un Amour, au travers duquel il faut voir Cupidon. Sur la première, l'Amour s'appuie sur son arc ; l'air enjôleur, il sourit à la jeune fille assise sur ses talons en face de lui, et qui écoute avec beaucoup d'attention ce qu'il a à lui dire. Il lui tend la main, mais que demande-t-il ? Sans doute la rose qu'elle tient sur ses genoux. Le symbole est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'expliquer plus avant le sens de la scène ! Il a dû être persuasif, car sur la seconde, les rôles sont inversés. Cupidon a manifestement obtenu ce qu'il voulait, il tient derrière son dos la flèche qui a atteint la jeune fille et la rose de la récompense. A l'arrière-plan du dessin, il y a un mât de cocagne, assez estompé, sorte d'indice allégorique et humoristique, pour dire que l'Amour a "décroché la timbale"³⁰⁵⁵. C'est au tour de la jolie demoiselle de réclamer. Elle tient le menton de Cupidon d'une main, et de l'autre, elle semble le menacer, index levé. Mais il n'y a pas grand danger, tout cela n'est qu'un jeu, et les sourires sont sur les deux visages. Cupidon ne rend jamais ce qu'il conquiert, — son geste de garder sa main sur le cœur ne trompe pas —, et sa conquête ne s'en plaint que pour la forme. Les deux scènes se déroulent dans la nature, la jeune fille est vêtue à l'antique et certains objets complètent le décor. Sur la première, une grande torchère, dans laquelle brûle un feu, symbolise par analogie les feux amoureux ; on voit également derrière Cupidon, une sorte de cassolette brûle-parfum d'où s'exhale une fumée. La jeune innocente aurait-elle été en train de lui faire une offrande ? Sur la seconde, la jeune fille est assise sur une sorte de siège bas orné d'une tête de lion ; derrière elle, une athénienne, sur laquelle elle a pu accrocher sa couronne de virginité.

Ces deux gravures légères sont bien dans le goût des peintures coquines du XVIII^e siècle. Mais les polissonneries sont de tous les temps, seul change l'habillement stylistique, et celui-ci est déjà dans la manière du style Empire. Elles plurent aux Anglais. Comment les ont-ils connues ? Peut-être par le graveur, Jean-Pierre Simon, qui ne devait pas manquer de relations dans le monde artistique londonien. La paix d'Amiens, conclue en avril 1802, a dû

³⁰⁵⁴ BNF, Département des estampes, DC-53-FOL. Cf. Annexe 7 figure 6.

³⁰⁵⁵ Qu'on nous pardonne cette expression anachronique qui date seulement de la seconde moitié du XIX^e siècle.

également faciliter le passage de la Manche. On retrouve donc les deux héros sur une estampe publiée en avril 1803 chez Rudolph Ackermann, et vendue dans sa célèbre boutique connue sous le nom de *The Repository of Art*³⁰⁵⁶. Il existait une version en noir et une version en couleur, aux prix de « 2.0 plain. 4.0 col^{ed} ». Nous ne savons pas si cela a été le cas en France. On a apporté plusieurs modifications, certaines sans doute pour s'adapter à la clientèle londonienne. D'abord, les deux sujets sont réunis sur la même gravure, ce qui a conduit à une simplification du décor. Les deux figures sont seules représentées. En réduisant le décor, on a perdu beaucoup de la grâce et de l'élégance d'origine. On a fait disparaître la rose, et comme les titres n'ont pas été reproduits, le sens est bien moins évident. Un dernier détail ne facilite pas la compréhension, les scènes sont inversées : à gauche, on voit la conséquence, *Rends la moi*, et à droite l'action initiale, *Donne la moi*. Habitué à une lecture gauche-droite pour les textes, le spectateur calque sa lecture d'image sur le même schéma. Les Anglais ont donc vu deux images isolées, mettant en scène deux situations banales et indépendantes, où Cupidon conte fleurette à une jeune fille. Il n'y a aucune signature, ni du dessinateur, ni du graveur, ce qui pourrait faire penser plutôt à une copie d'un exemplaire parvenu sur le sol anglais, plutôt qu'une transmission par l'un des auteurs originaux.

Deux dessins à la plume, non signés, représentant ces scènes simplifiées dans un médaillon, se sont récemment retrouvés sur le marché de l'art³⁰⁵⁷. Ce ne sont pas les modèles de l'estampe anglaise, parce que les figures sont dans le même sens qu'elle. En plus, on observe une légère différence dans la position des bras de la jeune fille pour la première scène. Mais ils ont été faits très certainement d'après l'estampe anglaise. La forme incite à penser qu'il s'agit d'un projet de médailles. Nous pensons plutôt y voir un modèle pour un décor, soit en peinture murale, soit en papier peint. Ils conviendraient parfaitement dans l'un et l'autre cas, pour un dessus de porte. On aurait pu encore les appliquer sur de la vaisselle et de la porcelaine. Lafitte en est-il l'auteur ? Ils ne nous paraissent pas tout à fait assez soignés pour être de sa main. En outre, on peut supposer qu'il aurait repris plus fidèlement son dessin

³⁰⁵⁶ Rudolph Ackermann (1764-1834) est né en Saxe, d'un père sellier qui l'initie au travail sur les carrosses. Il commence dans le métier en dessinant des modèles, à Paris par exemple, pour le carrossier Antoine Carrassi. Il émigre en Angleterre vers 1784, où il continue à fournir en dessins les fabricants de carrosses. Ceci l'amène à s'intéresser à la fabrication, puis à la vente d'estampes. En 1795, il installe une boutique au 96 Strand. Un an plus tard, il reprend une école de dessin au 101 Strand, qui devint en 1798 le célèbre *Repository of Arts*, véritable centre culturel où se mêlent apprentissage, exposition, fabrication et vente d'estampes modernes et anciennes. Entre 1808 et 1810, il publia *The Microcosm of London*, sur les dessins d'Auguste Charles Pugin et Thomas Rowlandson, peut-être un des plus beaux livres du XIX^e siècle en Angleterre, selon certaines critiques. Nous avons trouvé un exemplaire de la gravure à la BNF, Département des estampes, SNR 1 (Louis Lafitte).

³⁰⁵⁷ *Dessins et tableaux anciens et modernes*, Millon, Paris, 17 décembre 2013, lot 89. Plume et encre noire, diamètre 8 cm. Ils ne sont pas attribués.

d'origine. Cette question est malgré tout secondaire, l'intérêt est de mettre en évidence le cheminement d'un motif à succès.

Il y a la trace d'une autre collaboration entre Lafitte et Simon, pour une estampe du même style, *L'Amour repentant*, dans la collection de Van Hulthem, vendu en 1846³⁰⁵⁸. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé d'exemplaire de cette gravure, et comme elle ne semble pas avoir été déposée, la date de réalisation est donc inconnue. Son recensement dans un ouvrage consacré aux sujets galants³⁰⁵⁹, son titre aussi nous indique qu'il s'agissait d'un sujet polisson, et nous fait dire qu'il doit être plus ou moins contemporain des deux précédentes.

*Jeune fille éplorée*³⁰⁶⁰. Voici encore un sujet allégorique où il est question d'amour, réalisé en l'an XII (1803-1804), à nouveau par les deux contributeurs des têtes d'étude, Girard et Chaponnier. Deux Amours bien potelés s'enlacent au premier plan. Au mouvement des jambes de l'un, celui qui tient l'arc, on comprend qu'il vient juste de se réfugier dans les bras de l'autre. Ils jettent vers un oiseau dans le ciel un regard désespéré. A côté d'eux, assise sur ses talons, une « jeune fille » nue pleure, le visage enfoui dans ses mains. Elle semble vraiment bien jeune, et presque asexuée, car ses bras masquent sa poitrine. Sa corpulence grassouillette, ressemblant un peu à celle des Amours, particulièrement dans le haut du corps, laisse une étrange impression au premier regard : est-ce vraiment une « jeune fille » ou une grande enfant ? À côté d'elle, une cage recouverte d'un linge, d'où vient de s'envoler l'oiseau qui lui appartenait sans doute. Avant d'aller plus avant dans la description et la recherche du sens de la scène, il faut signaler que nous pouvons comparer cette estampe avec son dessin préparatoire, heureusement conservé, et étudié par Mehdi Korchane³⁰⁶¹. Un élément n'a pas été repris sur l'estampe : une élégante torchère à l'antique, au socle orné de pattes et tête de lion, et délicatement gravé d'arabesques. C'est dommageable pour l'équilibre de l'ensemble sur le plan stylistique : on a la sensation qu'il "manque" quelque chose à gauche. Les deux Amours ont accroché leur carquois à la torchère — sur l'estampe, il repose à terre —, et posé

³⁰⁵⁸ *Catalogue raisonné de la précieuse collection de dessins et estampes ... formant le cabinet de M. Ch. Van Hulthem ... délaissée par M. Ch. De Bremmaecker*, Gand, Impr. d'Ad. van der Meersch, [1846], n° 4765.

³⁰⁵⁹ *Iconographie des estampes à sujets galants et des portraits de femmes célèbres pour leur beauté, indiquant les sujets, les peintres, les graveurs de ces estampes ...*, Genève, J. Gay et fils, 1868, col. 414.

³⁰⁶⁰ BNF, Département des estampes, SNR 3 (Louis Lafitte). « Gravée d'après le dessin original de Lafitte » ; Chez Girard, graveur ; terminé par Chaponnier ; Publiée en l'an XIII (1803-1804) ; 48,5 cm x 36 cm. Cf. Annexe 7, figure 4.

³⁰⁶¹ Mehdi KORCHANE, « n° 129. Louis Lafitte », *La tentation du dessin : une collection particulière*, Vevey, Musée Jenisch, catalogue sous la direction de Dominique RADRIZZANI, assisté d'Emmanuel NEUKOMM, Paris, Noir sur blanc ; Vevey, Musée Jenisch : centre national du dessin, 2012, p. 262. N'ayant pas connaissance de l'estampe, il décrit la figure agenouillée comme étant celle « d'un jeune enfant ».

contre elle une cible ornée d'un cœur. Ils ont tiré deux flèches, l'une rate son coup, mais l'autre a fait mouche. Touché en plein cœur ! Ces éléments apportent un supplément de sens à la scène, mais quel est l'enchaînement : quels liens entre l'amour, l'oiseau qui s'envole et l'abattement de la figure agenouillée ? Elle a perdu quelque chose de valeur, un trésor auquel elle tenait, symbolisé par l'oiseau. Tout dépend donc de ce qu'il représente. On pourrait naturellement penser à une rupture amoureuse, la fuite d'un bien-aimé. Mais quelque forme dramatique que puisse prendre un tel événement, il ne nous semble pas qu'il aurait occasionné un dessin de ce type. Mehdi Korchane a raison d'observer la présence des deux colombes sur le tableau de Girodet représentant Mademoiselle Lange en Danaé. Elles portent leur nom sur un collier : Fidélité toujours accrochée à son perchoir et bien mal en point, et Constance qui s'envole. Elles témoignent de la noirceur du caractère prêté à l'actrice, qui ne s'émeut pas de la disparition. La jeune fille, puisque le titre nous incite à la considérer ainsi, la déplore au contraire. Quel que soit ce que représente l'oiseau, elle le tenait protégé et bien à l'abri : un linge recouvrait la cage. Nous pourrions aussi évoquer un tableau de Léonor Mérimée, connu seulement par la gravure de Bervic, *L'Innocence*³⁰⁶². Une jeune fille, à la morphologie assez comparable à celle de Lafitte, tient une colombe serrée contre elle ; elle tend quelque chose à un serpent enroulé autour d'un arbre. La symbolique nous semble proche. Plutôt que fidélité et constance, nous verrions bien pureté et innocence, que l'une vient de perdre en croisant l'amour, et que l'autre s'apprête à perdre en croisant le serpent. Selon nous, le thème abordé est similaire à celui des deux gravures présentées précédemment. Mais ce qui était amusement et légèreté sur celles-là, devient ici un événement dramatique et une atmosphère pesante baigne la scène empreinte de théâtralité. Les deux archers y contribuent, en regardant vers le ciel « comme s'ils voyaient s'accomplir une fatalité³⁰⁶³ ». Après tout, ne sont-ils pas responsables de la situation en répandant l'amour dans le cœur des Hommes ? Ils ont ici un contre-emploi auquel ils ne sont pas habitués. Ces « petits dieux facétieux [...] figures de diversion ou d'agrément³⁰⁶⁴ » accompagnent généralement des compositions gracieuses et légères, voire érotiques, dans la veine anacréontique fort en vogue à partir du Directoire. Ils sont ici au premier-plan, figures vedettes d'un épisode dramatique, au même titre que la *Jeune fille éplorée*.

La gravure ne rend pas compte de la finesse et de la délicatesse du dessin. De plus, en tronquant le décor, elle obscurcit une scène qui n'est déjà que trop énigmatique. Nous avons

³⁰⁶² Cambridge (Mass.), Harvard University, Fogg Art Museum, *L'innocence*, gravée par Charles Clément Bervic d'après Léonor Mérimée ; n° inv. R3720. Reproduit sur le site du musée.

³⁰⁶³ Mehdi KORCHANE, « n° 129. Louis Lafitte », art. cit.

³⁰⁶⁴ *Id.*

proposé une interprétation, mais elle se heurte à la représentation plutôt étrange de la figure éponyme. La théâtralité et la singularité de l'ensemble, la mise en scène très soignée, qui sent son peintre d'histoire, pourrait tout aussi bien faire penser à une parodie de tableau de grand genre.

Même si le nombre d'estampes conservées n'est pas si conséquent, on voit que Lafitte n'a pas dédaigné ce type de sujets légers, où l'allégorie dit plus qu'elle ne montre, où la suggestion laisse libre cours à l'imagination du spectateur. On pourrait aussi y joindre plusieurs dessins un peu plus grivois, dont on ne sait pas à quoi ils étaient destinés : celui représentant deux femmes nues, déjà décrit, *Vénus, l'Amour et les Trois Grâces*³⁰⁶⁵, quatre nus féminins assez langoureux, au style caractéristique de ce début de XIX^e siècle, et aussi une *Femme nue endormie*³⁰⁶⁶, au titre suggestif, dont nous n'avons pu voir de représentation.

3.4 – Sujets familiers

*Vous vous reverrez un jour*³⁰⁶⁷. Cette estampe allégorique montre un moment difficile de la vie humaine : la perte d'un être cher. Elle constitue la première collaboration à notre connaissance avec le graveur Pierre Michel Alix³⁰⁶⁸. Elle paraît en février 1805, à nouveau chez le marchand d'estampe Osterwald. Cette gravure de belle taille (environ 39 cm sur 47 cm), en manière noire très soignée, est vendue au prix de 8 francs ; elle existe aussi en version en couleur, que n'annonce pourtant pas le *Journal typographique*³⁰⁶⁹. Les commentaires qui accompagnent les parutions d'estampes en couleur par Alix témoignent tous de la qualité d'exécution et de « la réputation que l'artiste s'est acquise dans le domaine³⁰⁷⁰ ». Elle fait le pendant d'une autre gravure, *Le Destin règle le cours de la vie*, d'après le tableau d'Armand-Charles Caraffe.

C'est encore une allégorie, beaucoup plus sérieuse, et surtout bien moins obscure pour nous, de ce genre dont « la seule inspection des figures suffit pour l'intelligence de [la] composition³⁰⁷¹ ». La description qu'en fait le journal suffit à comprendre le sujet : « Un

³⁰⁶⁵ *Dessins anciens*, Millon, Paris, 27 mars 2014, lot n° 160. Plume et encre brune sur traits de crayon noir ; 21 cm x 33 cm.

³⁰⁶⁶ Vente anonyme, Tilorier, Paris, 23 janvier 1980, lot n° 194. Craie avec rehauts ; 27,94 cm x 22,86 cm.

³⁰⁶⁷ Londres, *British Museum, Prints and Drawings*, n° d'inv. : 1928, 0731.55 ; aquatinte en couleur ; 39,3 cm x 46,8 cm.

³⁰⁶⁸ Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

³⁰⁶⁹ *Journal typographique et bibliographique*, 1^{er} ventôse an XIII (20 février 1805).

³⁰⁷⁰ *Journal général de littérature de France*, septième cahier, an XIII – 1805, p. 217. A propos de l'estampe représentant Napoléon sur son trône, d'après Garnerey, publiée en 1805.

³⁰⁷¹ Ce commentaire est de Landon, à propos du dessin de Caraffe, au Salon de 1802. *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, tome 3, an XI – 1802, p. 101. Il poursuivait ainsi son propos : « elle est trop peu

jeune affligé est appuyé contre une urne cinéraire ; le Temps le soutient et lui montre l'Espérance ; celle-ci indique d'une main le ciel, et paraît lui annoncer sa réunion future avec l'objet de ses pleurs³⁰⁷² ». La scène nous ramène à l'Antiquité : l'architecture de la demeure, l'autel où brûle un feu, une amphore, l'urne cinéraire. A gauche de l'estampe, une fenêtre ouvre sur un paysage méditerranéen. Le personnage principal est un jeune homme, au canon très académique et dans une posture rappelant celle de nombreuses compositions néoclassiques. Il est allongé sur le sol, et s'appuie sur une figure facilement identifiable : on reconnaît le Temps, vieillard ailé à longue barbe blanche, avec ses symboles habituels, le serpent qui se mord la queue, et le sablier. Mais il a oublié sa faux. Inattention ou oubli volontaire, induisant un sens particulier à la scène ? La figure du Temps est ambivalente ; « Au temps destructeur de toutes choses dans sa voracité insatiable³⁰⁷³ », associé à Chronos, accompagné de ses attributs sinistres (faux, corps décharnés, squelettes, etc.), et assimilé finalement à la mort, s'oppose un Temps plus "positif", proche de l'antique Fortune juchée sur sa roue. Principe d'équilibre et de recommencement : ce que le Temps détruit, le Temps peut le reconstruire. Cesare Ripa lui attribue d'ailleurs la balance, « [parce que] le temps équilibre toute chose³⁰⁷⁴ ». Il est ici protecteur pour le jeune homme, qui s'appuie sur lui. Il semble lui murmurer : « N'est-ce pas par moi le Temps/que toutes choses trouvent la paix ?³⁰⁷⁵ ». Il ne peut lui rendre ce qu'il a perdu, mais il lui montre le moyen qui va lui permettre de surmonter l'épreuve, l'Espérance, apparue au milieu des nuées, et que l'on reconnaît à l'ancre de marine. Elle lève un bras vers le ciel, vers la source de ce rayon intense de lumière qui inonde la scène. Deux symboles s'entremêlent, l'un d'origine antique, « chrétiennement interprété³⁰⁷⁶ » par les penseurs de la Renaissance, qui lui confère un rôle de père révélateur de vérité, exprimé par le titre « Vous vous reverrez un jour », et l'autre biblique, qui plonge ses racines dans l'Ancien Testament. Même s'il est peu probable que Lafitte ait eu connaissance des cogitations humanistes, il ne pouvait ignorer cette vision protectrice du Temps, que de nombreux peintres ont illustrée, et il a sans doute vu des

compliquée pour être confondue avec ces allégories énigmatiques dont on a souvent peine à saisir la pensée ». A plusieurs reprises dans ses publications, il critique la complexité de certaines allégories, qui ne conduisent qu'à l'obscurité et l'incompréhension.

³⁰⁷² *Journal typographique et bibliographique, op. cit.*

³⁰⁷³ Jean-Claude MARGOLIN, « De l'abstrait au concret : à propos de quelques symboles temporels de la Renaissance », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 83|2, juin 1976, p. 353.

³⁰⁷⁴ Guy de TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997, p. 59.

³⁰⁷⁵ Ce vers est extrait d'un ouvrage de poésie, *Pastime of pleasure*, écrit par Stephen Hawes, gentilhomme de la cour d'Henry VIII. Jean-Claude MARGOLIN, art. cit., p.357.

³⁰⁷⁶ « Érasme a fait lui-même de l'expression "*Veritas, filia temporis*" [...] un véritable lien dialectique entre la figuration païenne de Kronos-Saturne, "Père de la Vérité" et l'image chrétienne du Sauveur ». Jean-Claude MARGOLIN, art. cit., p. 355.

tableaux, comme *Le Triomphe du Temps* de Rubens³⁰⁷⁷, appartenant au cycle de Marie de Médicis, ou celui de Poussin. Il dessine donc une allégorie beaucoup plus sérieuse que les précédentes, et compréhensible, que le journal résume ainsi : « Cette composition pleine de poésie, rappelle deux idées morales et religieuses, l'une que le temps soulage les plus vives douleurs, l'autre qu'il est sans doute une vie après celle-ci³⁰⁷⁸ ».

Le sommeil de l'innocence³⁰⁷⁹. Cette estampe fait partie d'une série de quatre, déposées par Bance jeune le 13 thermidor an XIII (1^{er} août 1805). D'après le Dépôt légal, celle-ci est la seule réalisée d'après un dessin de Lafitte ; deux autres, *La Rose naissante* et *Le Papillon*, sont d'après Rousseau, et la dernière, *Les Plaisirs de l'enfance*, d'après Huet³⁰⁸⁰. « Ces compositions aimables et d'un genre neuf³⁰⁸¹ » figurent encore dans le catalogue Bance en 1831, avec la précision « Têtes d'enfants³⁰⁸² ». D'après ce document, il a existé une version en couleur.

Sur cette estampe, gravée au pointillé par Jean-Frédéric Cazenave, une fillette est sagement endormie, peut-être sur son lit. En tous cas, sa tête repose sur un oreiller bien confortable. Elle s'est assoupie, après avoir couru dans le jardin ; elle en a ramené des fleurs qu'elle n'a même pas pris le temps de poser. Elle tient aussi sa poupée dans la main. C'est une scène familière et intimiste, attendrissante aussi, et l'on ne peut s'empêcher de penser au dessin si tendre de Lafitte qui représente sa fille à « deux ans et neuf jours », elle-aussi épuisée par le jeu³⁰⁸³. L'a-t-il pris comme modèle pour celui-ci ? C'est un très joli portrait, même en noir, où l'on sent la douceur des joues rebondies, échauffées à la fois par le jeu et le sommeil profond ; le front encore un peu humide, où les petites boucles en accroche-cœur sont plaquées. Nous ne connaissons pas le dessin de Lafitte, mais la gravure de Cazenave est finement exécutée, et contribue au bel effet de ce portrait. A une époque où les enfants tiennent une place de plus en plus importante dans la famille, cette série a probablement

³⁰⁷⁷ Il figure dans le tome 8 des *Annales du Musée* de Landon publié aussi en 1805.

³⁰⁷⁸ *Journal typographique et bibliographique*, *op. cit.*

³⁰⁷⁹ BNF, Département des estampes, DC-53-FOL. 45, 70 cm x 35,50 cm.

³⁰⁸⁰ *Image of France, 1795-1880* | The ARTFL Project, n° 1240. Dépôt n° 159.

³⁰⁸¹ *Allgemeines Künstlerlexicon oder kurze Nachricht von dem Leben oder Werken der Malher ...*, Zurich, Orell, Füssli und Compagnie, 1806, p. 660. Nous ne savons pas d'où est tirée cette critique des éditeurs Joubert et Lance.

³⁰⁸² Bance, fils et successeur de Bance aîné, *Nouveau catalogue de gravures de fonds*, Paris, Imprimerie de Ducessois, 1831, p. 26. Il permet des comparaisons sur les prix des gravures à leur parution (1802 et 1803), et en 1831. Il semblerait qu'ils aient été divisés par deux. La présente gravure devait donc coûter entre 3 et 4 francs. Le catalogue ne cite que Lafitte, et pas les autres dessinateurs ; il n'indique pas non plus les graveurs. Le dictionnaire d'artistes cité dans la note précédente attribue les quatre pendants à Lafitte et Cazenave. *Allgemeines Künstlerlexicon op. cit.*, p. 660.

³⁰⁸³ [Antonia Lafitte sleeping next to playing cards and a dice], *Old masters drawings*, Christie's London King street, sale 5778, 5 décembre 1997, lot 279.

séduit une clientèle sensible aux choses enfantines. Nous n'avons pas trouvé à ce jour d'exemplaires des trois autres gravures, mais cette petite fille endormie a dû prendre sa part dans le succès, si succès il y eut.

*Les quatre mendiants : n°1 et 2*³⁰⁸⁴. Ces estampes ne sont pas datées, et nous avons bien peu d'informations sur elles. On n'en connaîtrait pas les auteurs, si le catalogue de la vente après décès ne l'avait pas dévoilé : « N° 345 : trois groupes représentant chacun quatre mendiants, d'après les dessins de M. Lafitte et gravés par M. Normand père, trois planches ». La série se vendait chez Bance aîné, en noir, mais aussi en version coloriée. Elles sont signées avec les initiales des artistes : CN et LF. Ces deux lettres « LF » sont utilisés sur des dessins antérieurs à 1800 ; elles renvoient à la forme patronymique « La Fitte », dont on trouve encore le trace dans les premières années du siècle suivant³⁰⁸⁵. On peut simplement en déduire qu'elles ont été réalisées durant la période la plus productive en estampes dans la vie du dessinateur.

Mais elles détonent singulièrement dans la production "lafittienne". Ce sont des scènes de genre, d'un réalisme cruel, représentant chacune quatre figures de pauvres gens, de ces misérables comme il devait en exister tant et tant dans les rues et sur les chemins de l'époque. La première montre un violoniste, sans doute le père des trois enfants qui l'entourent. L'attitude de la plus grande, visage triste, yeux levés vers le ciel, mouvement des mains qui soulèvent son tablier, semble indiquer qu'elle accompagne son père en chantant. Une fille plus jeune est à l'arrière-plan. Leur frère tourne le dos à la scène, ce qui nous permet d'apercevoir sa fesse à l'air, à cause de la déchirure du haillon qui lui sert de pantalon. Peut-être un détail qui se veut plus léger, ou qui peut prêter à sourire. Une main est posée sur un instrument accroché dans le dos de son père, sans doute une viole, à la tête joliment sculptée, en forme de visage. Dans l'autre main, il tient un objet, peut-être un archet ; comme il a la bouche largement ouverte, on pourrait en déduire qu'il accompagne de la voix et du geste son père et sa sœur. Malgré l'aspect misérabiliste des vêtements, des coiffures, des visages un peu grossiers, la pauvreté n'est pas si noire : ils possèdent deux instruments, et une force de travail qui les fait vivre, chichement peut-être, mais vivre tout de même.

Sur la seconde estampe, au contraire, s'étale une vraie misère. Une mère accompagnée de ses trois enfants tourne vers nous un visage ravagé par la tristesse, la douleur sans doute aussi. Elle semble une vieille, et pourtant, un bébé tête encore à une poitrine décharnée.

³⁰⁸⁴ BNF, Département des estampes, SNR 3 (Louis Lafitte). 22,5 cm x 18,5 cm.

³⁰⁸⁵ Cf. *supra*, *Hipolite*, « dessinée par La Fitte » (1801) ; *Donne la moi* et *Rends la moi* (vers 1802).

Elle tient par la main une fillette, à l'aspect aussi misérable et sinistre qu'elle. C'est elle qui demande l'aumône, en tendant une sébile, consciente déjà de la misère qui est et sera la sienne. Ce n'est pas le cas du troisième enfant, assis sur une petite chaise installée sur le dos de sa mère. Il se penche et essaie d'attraper une rave dans le panier, pour jouer certainement. Il apporte la seule note un peu plus positive à la scène, avec sa bouille ronde et ses frisottis blonds. Les figures qui représentent des gens du peuple, dans les illustrations par exemple, ressemblent à ces mendiants.

A quoi ressemblait la troisième ? Impossible à dire, tant qu'elle n'a pas réapparu. Il n'y a pas d'autre exemple à notre connaissance de dessin de Lafitte évoquant ces thèmes-là dans les œuvres que nous avons retrouvées. Mais il faut quand même signaler une estampe, très largement énigmatique à nos yeux, ayant des éléments en commun avec les *Mendiants*³⁰⁸⁶. Les deux exemplaires retrouvés sont sans la lettre, mais la signature de Lafitte apparaît en bas à gauche sur la gravure. Un vieil homme, apparemment bien mal en point, est installé dans un petit chariot, comme en utilisaient les culs de jatte. La béquille à proximité indique qu'il n'a pas perdu l'usage de ses jambes. Son chien dort à ses pieds. Une femme à genoux, assez laide, a les mains croisées ; tête en arrière et yeux clos, elle semble être en prière. Elle accompagne peut-être le vieillard, qui égrène un chapelet entre ses doigts. Derrière eux, une figure de Vierge à l'enfant, très Renaissance. A l'arrière-plan, un décor antique, temple ou bâtiment à usage politique peut-être, car un trophée de belle taille est orné de l'inscription SPQR. On voit encore à droite, un sphinx trônant sur un socle assez imposant. Derrière le vieil homme, il y a une colonne brisée, dont un morceau gît à terre. L'exemplaire du musée de Nancy a été annoté dans la marge inférieure au crayon : « Splendeur et Misère ». Ce qui pourrait expliquer l'opposition entre les figures grossières et misérables, et la Madone aux formes harmonieuses et au visage fin, mais aussi entre les riches bâtiments et la colonne détruite. Serait-ce le titre de la gravure ? Nous n'avons rien trouvé de tel dans le dépôt légal, et le mystère reste entier sur la date et les raisons de cette composition.

On pourrait glisser dans cette catégorie deux estampes déposées en avril 1816, *La jeune Brune et Charlotte au tombeau de Werther*, inspirées par le roman de Goethe. Il n'y a pas de nom de dessinateur, c'est Renouvier qui les attribue à Lafitte. Elles sont vendues chez la veuve Chazal, qui tient boutique dans le quartier Saint Jacques. Epouse d'un graveur, Léonard, elle est mère d'un peintre, dessinateur et graveur plus célèbre, Antoine Chazal. S'il a

³⁰⁸⁶ BNF, Département des estampes, SNR 1 (Louis Lafitte). Nancy, musée des Beaux-Arts, n° d'inventaire : TH.99.15.4622. Eau-forte ; 21,6 cm x 18,1 cm.

participé à la réalisation de ces deux gravures, cela ne mérite guère de rester dans son catalogue, car elles sont assez quelconques. Nous n'avons vu que la version en couleur, qui est d'un effet médiocre. Nous signalons ces œuvres simplement pour mémoire.

3.5 – Gravures d'inspiration mythologique

3.5.1 – Un épisode de la fable

1806 a été une année faste en estampes et dans les années qui suivent, Lafitte ne semble avoir dessiné qu'une fois pour une estampe d'ornement. Il donne à graver à Ruotte en 1808 *La belle jardinière* d'après Raphaël, qu'il avait déjà réalisé au trait pour l'œuvre du peintre par Landon. L'œuvre paraît cette fois chez Chaise jeune. Manque de temps, d'opportunités, de besoin ? Il ne réapparaît ensuite sur les étals de gravures que cinq ans plus tard, avec une série de quatre estampes, toujours chez Chaise, et toujours gravées par Parfait Augrand : *Le repos de Mars*, *Le sommeil*, *Le lever de l'Aurore*, et *L'Amour éloigne les mauvais songes*³⁰⁸⁷. Elles existent en noir, en couleur, et avant la lettre, au prix de 10 et 20 francs.

Certains thèmes auraient pu figurer dans la catégorie précédente. C'est le cas des deux premières, visiblement destinées à faire pendants : construction symétrique, décor identique, figure à gauche sur l'une, à droite sur l'autre. Les personnages se trouvent sur une loggia, ouvrant sur une campagne habitée : un temple rond sur l'une, et peut-être une petite ville dans le lointain sur l'autre. Des colonnes soutiennent l'entablement ; elles reposent sur un soubassement, orné de bas-reliefs représentant des *putti* et des amours. Les figures se détachent sur une partie de mur plein. Mars est à gauche, dans une position qui met bien en valeur le modelé très académique de sa musculature. Il a posé son bouclier et son épée, et un amour l'aide à se défaire de son casque. Il fera sans doute de même pour l'armure, et le dieu de la guerre pourra prendre un repos bien mérité. Dans l'image qui lui fait face, une jeune femme est allongée sur un lit. Il n'est pas sûr qu'elle dorme très profondément, car sa position, certes avantageuse pour un dessinateur nourri de classicisme, n'est guère confortable. On n'a plutôt l'impression d'une mise en scène visant à mettre en valeur les beautés et les formes de la dormeuse. Même si l'oreiller moelleux et les voilages à la tête du lit rappellent le décor du *Sommeil de l'innocence*, la comparaison s'arrête là. Cette dormeuse se tient comme si elle s'attendait à être surprise dans son sommeil, et prend la pose la plus

³⁰⁸⁷ BNF, Département des estampes, DC-53-FOL. Elles sont déposées le 8 janvier 1813. *Bibliographie de l'Empire français*, 8 janvier 1813, p. 14.

avantageuse. Des indices permettent de la nommer : le vase de fleurs et surtout la ceinture qu'elle porte sous la poitrine. Il s'agit de Vénus. Le sens de ces deux sujets s'éclaire ; il évoque les amours tumultueuses de Mars et Vénus, rapportées par la tradition. Cela explique pourquoi c'est un petit amour qui "prépare" le dieu de la guerre ; pourquoi aussi les armes sont en bonne place. Forgées par Vulcain, le mari de Vénus, elles suggèrent sa présence sur un mode un peu ironique, car il va symboliquement assister aux événements³⁰⁸⁸. Lafitte montre ici sa connaissance de la tradition, caractéristique d'un artiste de sa génération.

Dans *Le lever de l'Aurore*, la déesse aux doigts de roses, pour reprendre les termes d'Homère, s'élance dans le ciel au matin ; elle ouvre les portes de l'Orient pour laisser passer le soleil sur son char. Elle-même est montée sur un char attelé de deux chevaux, et laissent tomber sur son passage des brassées de roses. Ce n'est pas tout à fait ce que dessine Lafitte. S'inspirant peut-être de la peinture d'un plafond de Guido Reni, qu'il a pu avoir l'occasion de voir à Rome³⁰⁸⁹, il représente la déesse sans son char, mais lui ajoute des ailes de papillon. Les voiles fins et transparents de sa robe laissent deviner les contours de son corps. Elle survole la terre encore plongée dans l'obscurité, mais tout s'éclaircit, au fur et à mesure qu'elle jette ses fleurs. La version en couleur ne respecte pas tout à fait la tradition non plus, puisque la robe aurait dû être jaune et non blanche.

Avec *L'Amour éloigne les mauvais rêves*, Lafitte revient à l'allégorie³⁰⁹⁰. Le dieu, comme Mars précédemment, est représenté dans une posture qui met sa plastique très sculpturale en valeur. Ce n'est pas ici un Cupidon enfant ou adolescent, ou des petits amours charnus, mais Eros, le dieu de l'amour, importante figure dans le panthéon, sous les traits d'un jeune homme musclé. Il survole lui-aussi la terre, dont on voit la rotondité au travers des nuées. Lui qui décoche habituellement des traits bénéfiques et sème les passions dans les cœurs, s'est transformé en chasseur, et la flèche qu'il brandit comme un poignard ne veut pas du bien aux figures monstrueuses qu'il poursuit. Il les rejette dans les ténèbres, et laisse derrière lui un ciel dégagé et clarté. Lafitte a représenté plusieurs fois ces monstres aux queues de serpent et ailes de chauve-souris, véritables figures de cauchemars.

Ces deux estampes font pendants elles-aussi. L'Aurore étend sa lumière, et le jour triomphe d'une nuit débarrassée des mauvais éléments qui la hantaient. Elle complète le

³⁰⁸⁸ Onze ans plus tard, un peintre s'est emparé du sujet : Jacques-Louis David. Dans *Mars désarmé par Vénus*, on trouve les mêmes éléments : le petit amour qui déchausse Mars, les armes et le casque emportés par les Grâces, même la coupe et l'œnochoé qui va désaltérer le couple. Ces deux derniers objets figurent aussi sur la gravure, sur une petite table près de Vénus.

³⁰⁸⁹ Guido Reni (1575-1642). Peinture à fresque d'un plafond du palais Rospigliosi à Rome. Cette œuvre était connue par de nombreuses gravures, dont une de Raphaël Morghen.

³⁰⁹⁰ Cf. Annexe 7, figure 7.

travail de l'Amour, en chassant les ténèbres. L'Amour apparaît finalement comme le véritable fil conducteur des quatre estampes. Un matin serein et ensoleillé suit une nuit exempte de toute embûche — et mauvaise surprise —, quoi de mieux pour Mars et Vénus³⁰⁹¹ ?

Les dessins préparatoires de ces deux dernières estampes sont parvenus jusqu'à nous³⁰⁹². Ils nous permettent de nous rendre compte, une fois de plus, de la qualité de travail de dessinateur de Lafitte, précision et netteté, mais celle du graveur n'est pas en reste ; il a reproduit fidèlement les deux scènes, sans rien perdre dans le moelleux des formes ou la délicatesse des traits.

3.5.2 – Une série mystérieuse

Sept estampes mythologiques sont déposées le 3 juin 1820, cette fois-ci par Osterwald : *Vénus enlevée par les Amours*, *Vénus pinçant la lyre*, *Cérès répandant des fruits sur la terre*, *Vénus endormie*, *Vénus allaitant les Amours*, *Vénus jouant de la lyre*³⁰⁹³. On remarque d'emblée que les deux sujets de Vénus musicienne sont identiques, et ne représentent sûrement qu'une seule et même gravure. Mais la série réserve d'autres surprises. Le dépôt légal n'indique qu'un nom d'exécutant pour ces gravures au pointillé : Lafitte. Il est rare que seul le dessinateur soit cité ; en serait-il aussi le graveur ? Il en avait les capacités bien sûr, mais nous n'avons pas trouvé d'autres exemples de ce type auparavant. A cinquante ans, graver des plaques pour un marchand d'estampes, cela indiquerait une compétence connue et reconnue. Il occupe une fonction officielle et ne prendrait pas le risque d'un échec. Nous n'avons pas retrouvé d'exemplaires de cette série, pouvant éclairer la question.

En revanche, le catalogue de la vente après décès révèle « quatre compositions gracieuses de Vénus et d'autres déesses avec des Amours³⁰⁹⁴ ». Nous avons déjà évoqué ces dessins pouvant être mis aussi en rapport avec des modèles de papiers peints. Nous les rapprochons plutôt de ces estampes, en raison d'essais de gravures retrouvés dans un portefeuille du Département des estampes, qui pourraient correspondre à trois sujets décrits par les titres : [Vénus enlevée par les Amours], [Cérès répandant les fruits sur la terre], et

³⁰⁹¹ Les choses se passent moins sereinement dans la fable. Apollon dévoile la vérité au mari trompé, qui se venge en ridiculisant les deux amants.

³⁰⁹² *Le lever de l'Aurore* : pierre noire et rehauts de blanc ; 16,7 cm x 29,6 cm ; signé en bas à gauche : Lafitte del. 1800, Exposition, Paris, Galerie Didier Aaron, 2003, catalogue, n° 11. *L'Amour chasse les mauvais rêves : Dessins et tableaux anciens et du 19^{ème} siècle*, Christie's Paris, 15 décembre 2004, n° 176. Tous les deux sont dans des collections particulières.

³⁰⁹³ *Bibliographie de la France*, 3 juin 1820, n° 414.

³⁰⁹⁴ CAT n° 64. Dessins à la plume.

[Vénus allaitant les Amours]³⁰⁹⁵. Toutes ces scènes, soigneusement exécutées, se passent dans les nuées et sont peu différentes des modèles mis à l'honneur par le style Empire.

La première est très inspirée par l'œuvre de Prud'hon, mais aussi par le panneau du panoramique de Psyché, qui a triomphé à l'Exposition des produits de l'industrie française de 1819. Il faut sans doute y voir la raison qui a encouragé un marchand d'estampes à éditer des sujets de ce type. Le rôle de Lafitte dans l'opération le rendait indispensable à la réussite d'un tel projet. Trois amours s'affairent autour d'une Vénus très alanguie, qui se laisse aller. L'un la soutient sous l'épaule gauche, un autre se cramponne à son bras droit. Une colombe volète au-dessus de la scène.

Cérès se reconnaît à sa couronne de blé, mais la scène ne correspond pas tout à fait au titre ; ce n'est pas elle qui répand les fruits. Ce rôle échoit à un amour installé un peu à l'écart à gauche. Il tient une corne d'abondance de belle taille, d'où il tire fleurs et fruits qu'il lance du haut de son nuage. Cérès, quant à elle, présente une sorte de galette sur une assiette à un autre amour.

La troisième gravure correspond au titre, qui évoque celui d'une gravure de Cornelius Galle le jeune, sur laquelle un amour tète le sein de la déesse, tandis que deux autres se bousculent pour avoir leur part³⁰⁹⁶. Sous le crayon de Lafitte, la scène se déroule dans les airs, les voiles de Vénus sont gonflés par le vent. Il n'y a de place que pour deux gourmands, accrochés chacun à un sein. Vénus les tient serrés contre elle, en les couvant d'un regard tout maternel et attendri³⁰⁹⁷.

Les deux premières existent en deux états. On les a imprimées sur une même feuille après passage de l'eau-forte. Un nom est inscrit en dessous de Vénus : Lerouge, ce qui nous apporte une information intéressante³⁰⁹⁸. D'après l'*Inventaire du fonds français*, ce graveur exécutait des préparations à l'eau-forte, que d'autres terminaient. Son nom apparaît donc peu sur les estampes et il fait partie de cette cohorte d'exécutants, souvent bons praticiens, qui n'ont guère laissé de traces dans l'histoire de l'art. Grâce à cette épreuve retrouvée, nous savons qu'il a travaillé sur le projet avec Lafitte. Un second état, plus terminé, repris au burin certainement, notamment pour les visages et les différentes parties du corps exposées à la vue, a été imprimé sur des feuilles séparées. Il ne semble pas que cet état soit le définitif ; des

³⁰⁹⁵ BNF, Département des estampes, SNR 1 (Louis Lafitte). Nous donnons aux pièces gravées du portefeuille ces titres mis entre crochets, pour les différencier des gravures éditées.

³⁰⁹⁶ Cornelius Galle le jeune (1615-1678). L'estampe est gravée d'après Rubens. La lettre porte l'inscription : « *Crescetis, amores* ». De nombreux collectionneurs en possédaient un exemplaire à l'époque de Lafitte.

³⁰⁹⁷ Cf. Annexe 7, figure 8.

³⁰⁹⁸ Cf. Annexe 10, Lexique des graveurs.

zones sont encore imparfaitement rendues, montrant une différence tranchée avec celles qui ont été reprises. Il n'y a qu'une épreuve de [Vénus allaitant les Amours], et elle montre probablement l'état terminé. Le style des trois est bien proche de la gravure au trait : lignes sobres et nettes, zones largement hachurées, les nuées notamment, mais aussi les vêtements. Ce qui n'empêche pas un rendu très délicat des visages, des expressions, et de l'élégance dans les drapés. Une gravure claire et précise, qui est peut-être la marque du style de Lafitte. En tous cas, ces morceaux gravés ne ressemblent pas aux estampes que nous avons décrites jusqu'à présent.

Sous cette rubrique pourraient encore venir se ranger deux estampes faisant pendants, gravées par Alexandre Chaponnier, sous la direction d'un Eugène Varennes, sur lequel nous n'avons trouvé aucune information. Elles ne sont pas datées et nous ne ferons que les évoquer. Elles représentent deux figures mythologiques en pied. On reconnaît Diane en pleine action, elle vient juste de tirer à l'arc. La seconde, une couronne de fleurs à la main, est en train de danser. Ce pourrait être Terpsichore, mais on ne voit pas d'instrument qui habituellement désigne la muse. Depuis que les peintures pompéiennes circulent, c'est un modèle très courant pour représenter une danseuse. D'ailleurs celle-ci est presque identique à une corybante de la Malmaison. Ce rapprochement, la contribution de Chaponnier également, nous permet de proposer une date de réalisation dans les toutes premières années du siècle. Ce que leur style assez maniériste ne dément pas, notamment pour les effets du mouvement sur les vêtements, les retroussis, le rendu des draperies qui épousent les formes. Les attitudes élégantes, les visages plutôt jolis, les tournures élégantes, font de ces estampes deux jolis morceaux d'agrément pour un amateur, à l'instar des figures du calendrier.

4 – Des gravures témoins de leur temps

Nous faisons ici la différence entre les œuvres créées à la demande d'une autorité et celles réalisées plus ou moins spontanément, à la demande d'un marchand par exemple, mais qui expriment une opinion ou relaient un fait ayant trait à un événement politique. Elles sont assez rares dans les œuvres conservées de Lafitte.

4.1 – « Un objet d’horreur, d’éternelle horreur³⁰⁹⁹ »

D’après Renouvier, le premier mécène de Lafitte s’appelle Louis-Eugène Poirier, juriconsulte, dit souvent Poirier de Dunkerque, que son combat acharné contre Joseph Le Bon, ponctué de pamphlets violents entre août 1794 et juin 1795, a rendu célèbre. Les nombreuses rééditions et même les contrefaçons de ses ouvrages témoignent de son succès de librairie. Mais ce n’est pas assez de parler à l’esprit et au cœur, dit-il dans un de ses réquisitoires, « il fallait qu’un objet d’horreur, d’éternelle horreur, tel que l’Enfer t’a vomi de son sein restât à jamais sous les yeux, effrayât à jamais la postérité qui reculera de terreur³¹⁰⁰ ». Il “invente” donc *Les Formes acerbes*, estampe publiée le 24 floréal an III (13 mai 1795). D’où vient ce titre étrange ? D’un discours de Barère, prononcé à la Convention le 21 messidor an II (9 juillet 1794), défendant l’action de Le Bon, dénoncé par un autre député du Pas-de-Calais, Armand-Joseph Guffroy. « Des formes un peu acerbes, une sévérité outrée lui sont reprochées. [...] Les mesures vigoureuses qu’il a prises, ont sauvé Cambrai, couvert de trahisons³¹⁰¹ ». Le Bon sera tout de même arrêté après la chute de Robespierre, et l’éditeur de Poirier annonce en direct sa mise en accusation : « Pendant que nous imprimons, dans la séance extraordinaire du soir, 22 messidor [an IV], qui s’est prolongée jusqu’à 2 heures du matin, d’après l’appel nominal, la Convention nationale a décrété Joseph Le Bon d’accusation³¹⁰² ». Il sera exécuté le 23 vendémiaire an IV (15 octobre 1795). Inutile d’insister sur la part de dérision ou même d’ironie dans le choix du titre !

Il existe plusieurs états correspondant aux différentes étapes de l’affaire. Le premier est celui publié en floréal an III (mai 1795)³¹⁰³. Il n’y a aucune indication sous le trait carré. La lettre parle d’« un monstre sous la forme humaine ». Sur le deuxième état, on a gratté cette formule, pour inscrire « Joseph Le Bon ». Sous le trait carré, on a indiqué à droite la date de la publication, « 24 floréal an 3 », et, à gauche, la signature « Poirier de Dunckerque Inventeur ». Le troisième état est postérieur à l’exécution de Le Bon, que l’on rappelle en dessous du quatrain de la lettre, « Condamné à mort, à Amiens, Exécuté le 15 octobre 1795 »³¹⁰⁴. La date de publication est inscrite en calendrier grégorien, « 13 mai 1795 ». Enfin,

³⁰⁹⁹ Louis-Eugène POIRIER, *Toi ou moi, ou Le dernier coup de massue, en réponse aux impostures que Joseph Lebon s’est permises...*, Paris, Maret, messidor an III ou juin 1795, p. 3.

³¹⁰⁰ *Id.*

³¹⁰¹ P.-J.-B. BUCHEZ et P.-C. ROUX, *Histoire parlementaire de la Révolution française ou Journal des Assemblées nationales depuis 1789 jusqu’en 1815*, Paris, Paulin, 1837, tome 33, p. 326.

³¹⁰² Louis-Eugène POIRIER, *Toi ou moi...*, *op. cit.*, Nota, p. 22.

³¹⁰³ Musée Carnavalet, G. 26539. Eau-forte et burin ; dimension à la planche : 33,6 cm x 37,8 cm.

³¹⁰⁴ Musée Carnavalet, G. 26538. Eau-forte et burin ; dimension à la planche : 33,8 cm x 37,9 cm.

on a ajouté un « M » devant le nom de l'inventeur. Le quatrième état est bien plus tardif³¹⁰⁵. Il correspond au dépôt à la Bibliothèque Impériale que fait Poirier le 21 avril 1810, « Au désir de la déclaration motivée de l'Auteur pour garantir de sa propriété ». Quelle raison peut pousser Poirier, quinze ans plus tard, à assurer son droit d'auteur ? Qui pourrait le lui contester d'ailleurs ? Ces questions restent pour nous assez obscures, mais d'après une biographie ancienne, il semblerait que la fortune lui ait souri jusqu'en 1810. Puis, avec l'apparition d'embarras financiers, la situation se dégrade très vite : « Le vent de l'infortune soufflait sur lui. Ses ressources diminuaient de jour en jour et le besoin se fit sentir³¹⁰⁶ ». C'est peut-être la raison pour laquelle il croit bon de rappeler sa propriété. Mais une autre question se pose alors : la vente de la gravure produisait-elle encore des revenus substantiels ? Sur cette version, Poirier a apporté une petite modification dans la signature : on lit maintenant « M^e Poirier de Dunkerque, avocat, inv^t ». On a aussi modifié l'inscription de la stèle sur laquelle s'appuie la Convention nationale ; à la place de « Droits de l'Homme », on a préféré inscrire « Loix », terme moins évocateur de temps troublés et plus en accord avec le régime du moment.

À entendre Poirier, il est l'unique responsable de cette estampe, où il a tenté de « buriner » toute l'horreur que lui inspire Le Bon. Inventeur de l'idée, sûrement, de la mise en scène, peut-être, mais pour le reste, il s'est adressé à des professionnels³¹⁰⁷. Nous avons retrouvé la trace du dessinateur dans la vente de la collection Laterrade en novembre 1858 : « n° 920 : Les Formes acerbes, dessin original par Lafitte. Il représente Joseph Le Bon posté entre les deux guillotines d'Arras et Cambrai, s'abreuvant du sang de ses victimes. Ce dessin est bien exécuté et inspire parfaitement l'horreur des atroces exécutions de l'époque³¹⁰⁸ » ; et sous le « n° 921 : Deux gravures faite de ce sujet. Deux épreuves avec des différences dans le texte ». On peut actuellement en voir une sur le site d'un collectionneur, portant une

³¹⁰⁵ BNF, Département des estampes, Eau-forte et burin ; coloriée ; 34 cm x 38 cm. L'image est visible sur Gallica.

³¹⁰⁶ Raymond DE BERTRAND, « Notice biographique et bibliographique de l'avocat Poirier », *Bulletin de l'Union Faulconnier*, 1909, tome 12, p. 372. Fin 1810, il rentre dans sa ville natale, où il trouve quelque activité. En 1813, une vilaine affaire lui fait éprouver « un préjudice notable », qui entraîne la fin de sa carrière. Il meurt à l'Hospice Saint Julien en 1818, dans le dénuement et la solitude les plus absolus.

³¹⁰⁷ Dans l'ouvrage cité ci-dessus, l'auteur dit qu'il était dessinateur. Mais comme il cultivait aussi les Muses, parlait plusieurs langues, avait une vaste mémoire et de l'érudition, une facilité étonnante de recherche et de travail, une écriture forte et belle, on peut se demander si autant de qualités ne relèvent pas de l'hagiographie. Une pratique du dessin et de la poésie pouvait pourtant très bien se concevoir chez cet homme éduqué de la fin du XVIII^e siècle.

³¹⁰⁸ *Catalogue d'estampes, portraits, pièces historiques, règne de Louis XVIII... composant le cabinet de M. L[aterrade]*, rédigé par M. ROCHOUX, vente du 22 au 27 novembre 1858, n° 920, p. 97. « On ne sait presque rien de M. Laterrade, qui présenta à la Bibliothèque nationale en 1844, une proposition d'achat pour son recueil, composé de 42 000 estampes accumulées durant quinze années d'une quête passionnée et dans lesquelles étaient déjà venues se fondre d'autres collections comme celle du comte Chabrol de Volvic et de Bruzard. La première acquisition Laterrade, effectuée par Duchesne aîné, en date du 27 août 1845, portait sur près de 20 000 pièces. [...] surtout des estampes historiques au nombre de 8500 ». Source BNF (Marque de collection : LAT).

inscription manuscrite : « Cette eau-forte anonyme est la reproduction d'un dessin original de Lafitte appartenant à M. Laterrade. Ce dessin fut commandé et payé par un avocat de Dunkerque nommé Poirier qui édita la planche³¹⁰⁹ ». Voilà donc pour le dessin, dont l'attribution à Louis Lafitte ne fait aucun doute. La question reste cependant en suspens, de savoir comment ces deux-là en viennent à collaborer. Mais qu'en est-il du graveur ? Traditionnellement, on désigne Charles Normand, mais pour le moment, nous n'avons trouvé aucun indice le confirmant — ou l'infirmant. Est-ce parce que la deuxième estampe « inventée » par Poirier, dessinée par Lafitte, est gravée par Normand³¹¹⁰ ? Les deux artistes sont-ils déjà très liés ? À cette époque, nous ne savons pas si Lafitte travaillait avec des graveurs ; en tous cas, nous ne connaissons pas de pièces d'après ses dessins.

La lettre de l'estampe explique clairement la scène, bien connue de tous. Joseph Le Bon, présenté comme un « monstre », est stoppé dans ses œuvres par l'intervention de la Convention nationale, qui permet aux derniers prisonniers d'être sauvés. À première vue, l'ensemble est touffu. Mais la construction est pourtant rigoureuse et rien n'est laissé au hasard. Lafitte a composé son dessin selon deux axes. Horizontalement, le registre inférieur montre le niveau réel dramatique, caractérisé par une outrance stylistique, et au-dessus, sur les nuées, apparaît le monde allégorique, plus serein, traité au goût du jour ; c'est un schéma classique « reprenant les anciennes formules des tableaux à deux registres³¹¹¹ ». Verticalement, le groupe des victimes, à droite, appartient déjà presque au passé, et les survivants, à gauche, au bord du précipice, sont sauvés *in extremis*. Des liaisons existent entre ces éléments qui animent l'estampe au sens propre du terme. L'œil est conduit d'un ensemble à l'autre, sans jamais s'arrêter. Le parcours pourrait être le suivant : on est d'abord saisi par la figure (presque) centrale du « cannibale » buveur de sang, puis on s'attarde sur la masse compacte des victimes, les furies et « les animaux moins féroces qu'elles », la rivière ou le fossé rempli d'eau dont le courant emporte les corps et le sang vers la droite ; le regard revient alors sur la figure sanguinaire, s'enfonce dans le couloir formé par les deux blocs massifs des guillotines, dont les montants invitent l'œil à regarder vers le ciel³¹¹² ; il y voit le monde idéal de l'allégorie, et par un jeu de lignes reliant les bras de la Convention nationale, de la Justice, de la Vérité, l'aile du génie, et enfin de sa trompette, il redescend sur le rayon de lumière qui

³¹⁰⁹ Le collectionneur indique que la planche fut achetée en 1973 chez un libraire de Great Yarmous (Angleterre).

³¹¹⁰ Voir ci-dessous *Le Tableau de la Révolution terminée par la paix*.

³¹¹¹ *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799*, Paris, RMN, 1989, tome 2, n° 613, p. 465.

³¹¹² Sur le plan iconographique, la guillotine relie les deux niveaux du dessin. Mais sur un plan symbolique et mystique, elle est la voie vers l'au-delà pour bien des victimes. Pour eux, le portique de la guillotine est « une barrière d'éternité » au sens propre. La formule est de Chaumette, citée par Daniel ARASSE, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, collection Champs, édition 2010, p. 121.

inonde les prisonniers libérés. Cette clarté, distillée par l'Œil de la surveillance, tout en haut, modèle l'estampe et la partage aussi en deux, suivant la diagonale matérialisée par des rayons de plus en plus clairs : d'un côté, les cadavres blafards se détachent sur fond obscur, et, de l'autre, les survivants sont en pleine lumière.

Cette estampe reflète le contexte historique dans lequel elle a été créée. Elle a un sens politique, d'une part, en se faisant l'écho des passions vengeresses qui ont suivi la chute de Robespierre, rappelée sur le fanion de la trompette : « 9 thermidor. Humanité Justice Vertu à l'ordre du jour », et, d'autre part, en exprimant l'espoir de temps meilleurs de vérité et de justice. Mais en attendant il fallait "vider" l'abcès des souffrances, des injustices, et des horreurs en tous genres, qui ont contraint bien des Français à une vie suspendue. Dans la chasse aux « terroristes » qui s'organise rapidement, Poirier va s'accrocher aux basques de celui qu'il a vu à l'œuvre, et tous les moyens sont bons pour faire éclater la vérité à la face du monde, par souci de justice, ou soif de vengeance... qui sait ! L'estampe, ce « miroir ardent de la vérité [...] dont [il] aspirait à [lui] brûler les yeux³¹¹³ », se comprend dans cet ensemble³¹¹⁴. L'outrance graphique répond à l'outrance verbale. Lafitte invente là un décor digne des romans noirs les plus terrifiants, ces histoires venues d'Angleterre et qui commencent à régaler les Français. L'horreur des têtes des suppliciés mêlées aux corps nus, enchevêtrés, dévorés par des bêtes féroces, la monstruosité et l'inhumanité des furies environnées de serpents, la cruauté et la perversion du cannibale qui se repaît de sang fumant, tout y est, y compris le détail macabre du cadavre d'un enfant dans l'eau, au pied du rocher de gauche. Mais il n'oublie pas le pittoresque : les couperets trop émoussés et usés, remisés sous l'échafaud, comme en attente du passage du rémouleur. Mais en brandissant les preuves d'une abomination, on appelle à une autre abomination vengeresse ; un cercle vicieux dresse Français contre Français, et tient à distance toute promesse d'un avenir proche plus serein. Le quatrain de la lettre est on ne peut plus clair : « Ainsi donc répétons donc ce refrain : Guerre à tous les agents du crime ! / Poursuivons-les jusqu'au trépas, / Partagez l'horreur qui m'anime, / Ils ne nous échapperont pas ». D'une part, l'estampe est le reflet de la situation politique délicate du moment, et des difficultés auxquelles sont confrontés les Thermidoriens : « La politique de revanche pratiquée par le pouvoir répondait aux exigences passionnelles du moment (encore n'assouvissait-elle point les passions vengeresses déchaînées mais, au

³¹¹³ Louis-Eugène POIRIER, *Toi ou moi...*, *op. cit.*, p. 3.

³¹¹⁴ Il diffuse très largement autour de lui écrits et gravure. Il fait hommage de celle-ci au Lycée des Arts le 8 juin 1795. Il l'adresse avec ses trois opuscules à la Convention Nationale. Dans la biographie déjà citée, on lit que tout cela attira l'attention du public et que « d'autres dénonciations ne tardèrent pas à se produire », venant de tout le département du Nord et du Pas-de-Calais. Raymond DE BERTRAND, *op. cit.*, p. 357.

contraire, les attisait-elle, déclenchant ainsi de nouveaux cycles de violence et d'arbitraire)³¹¹⁵ ». D'autre part, elle contribue grandement à entretenir cet état nauséabond, en pointant ces « agents du crime », responsables du fossé majeur qui s'est créé « *in the symbolic topography of republicanism* », et qui est visible sur cette estampe, comme le souligne Ewa Lajer-Burcharth. Dans *Les Formes acerbes*, « *the idea of rupture created by the Terrorist episod in the symbolic continuum of republican history is conveyed by the rocky precipice separating the area of the terrorist abuse (centre-right) from the shore of the Thermidorian salvation on the left*³¹¹⁶ ». Massés sur le rocher à l'écart, les libérés de Thermidor sont aussi et d'abord des républicains "d'avant", et Lafitte utilise le vocabulaire davidien pour les représenter : ces hommes unis fraternellement et levant les bras vers le ciel, ne viennent-ils pas de prêter le *Serment du jeu de paume* ? Cette femme et sa fille ne sont-elles pas tout droit sorties du *Brutus* ? La génération de 1789 avait pris conscience de l'expérience républicaine au travers de ces images héroïques d'un corps social uni et cohérent, que l'intrusion des cadavres sans tête et d'êtres monstrueux fait voler en éclat, matérialisant « *a metaphore of social, political and psychic fragmentation*³¹¹⁷ ».

La rupture de Thermidor emballe les imaginations et, pour flétrir Robespierre et ses affidés, l'image de l'enfer traditionnel ne suffit plus : « l'iconographie s'enrichit des violences de « la Terreur » pour prouver que les enfers étaient aussi sur terre³¹¹⁸ ». *Les Formes acerbes*, document historique, est de cette veine-là, mais c'est aussi une œuvre de grande qualité artistique, bien rendue par une gravure à l'eau-forte et au burin soigneusement exécutée. On retrouve les qualités principales de Lafitte : rigueur de la composition, fermeté des lignes, expressions des figures ou encore vigueur des anatomies. Cette estampe « vaut aussi par la synthèse proprement "sublime" qu'elle présente des images d'épouvantes qu'a suscitées l'échafaud révolutionnaire³¹¹⁹ ».

³¹¹⁵ Bronislaw BACZKO, *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, Paris, Gallimard, 1989, p. 305.

³¹¹⁶ Ewa Lajer-BURCHARTH, « *The aesthetics of male crisis ; the Terror i the republican imaginary and in Jacques-Louis David's work from prison* », *Feminity and masculinity in eighteenth century art and culture*, Gillian PERRY and Michael ROSSINGTON ed., Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 222.

³¹¹⁷*Id.*

³¹¹⁸ Michel BIARD, *La Révolution hantée Enfers fantasmés et Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 144.

³¹¹⁹*La Guillotine dans la Révolution : exposition*, Musée de la Révolution française, Château de Vizille, 27 mars-24 mai 1787, organisée par Daniel ARASSE et Valérie ROUSSEAU-Lagarde, Florence, Institut français, 1986.

4.2 – *Tableau général de la Révolution*

Poirier est resté à Paris après l'épisode Le Bon ; il y fait une carrière d'avocat et jouit d'une réputation de sérieux et de compétence. « Royaliste sincère en 1789, fervent républicain en 1792, bonapartiste enthousiaste dès 1799³¹²⁰ », il s'intéresse toujours à la vie publique et aux institutions, et après le 18 brumaire il rallie le camp de Bonaparte, qui lui semble le gouvernant idéal pour la France. La *Décade philosophique* le décrit comme l'auteur de plusieurs ouvrages « pour la défense des principes qui assurent aujourd'hui la prospérité de la République française³¹²¹ ». Sans doute avait-il observé l'impact de son premier essai de gravure ; il récidive, mais cette fois en bonne part, pour glorifier le Premier Consul et sa politique de paix et d'ordre. Il dépose le 15 germinal an X (5 avril 1802) une gravure au titre évocateur : *Tableau général de la Révolution française, Terminée par celui de la Paix*³¹²². Cette fois, les noms des artistes impliqués sont inscrits sous le trait carré, Lafitte, pour le dessin, et Charles Normand, pour la gravure. Il prévoit une souscription, une chance pour les historiens du futur, car le prospectus envoyé aux journaux expose son projet de façon très complète³¹²³.

Il en dévoile la genèse et les différentes phases dans une lettre *Aux amis de la paix et du gouvernement pacificateur*. L'idée a dû germer peu de temps après la proclamation du Consulat, car il présente un dessin à Lucien Bonaparte, alors ministre de l'Intérieur, lors de deux entrevues, le 1^{er} vendémiaire an IX (23 septembre 1800) et 13 brumaire (9 novembre 1800). Celui-ci l'encourage sur cette voie³¹²⁴. Poirier en a conçu l'idée et le plan, qui est déjà celui d'une partie de la gravure définitive, à en juger par le descriptif qu'il en donne : « Un dessin représentant allégoriquement l'Histoire de la Révolution Française, en trois époques, et de la destruction successive de nos trois premières Constitutions, par le temps qui amène la vérité. Une quatrième époque y était présagée par quelques symboles de paix ». Il ne l'a pas publié, car il attendait la « PAIX GENERALE, qui devait compléter l'histoire de notre grande révolution ».

³¹²⁰ René GALAME, « Un Dunkerquois à travers la Révolution et l'Empire : l'avocat Poirier », *Revue de la Société Dunkerquoise d'Histoire et d'Archéologie*, 1989, n° 23, p. 77-122.

³¹²¹ *Décade philosophique*, 20 floréal an X (10 mai 1802), p. 315.

³¹²² BNF, Département des estampes : il existe plusieurs exemplaires. Voir par exemple celui conservé sous la cote RESERVE QB-201 (17015) -FT 4 ; épreuve colorisée ; Henin 12787. L'image est visible sur le site de Gallica.

³¹²³ *Précis historique des productions des arts*, an X (1801-1802), p. 162. D'après le contexte, la souscription a été insérée en floréal (avril-mai 1802). Les citations qui suivent, sauf avis contraire, sont tirées de ce texte.

³¹²⁴ Béatrice EDELEIN-Badie, *Collection de tableaux de Lucien Bonaparte*, Paris, RMN, 1997, p. 334

Le contexte historique tient en effet un rôle non négligeable dans la mise au jour de cette estampe. A "l'avènement" de Bonaparte, la France est aux prises avec la seconde coalition formée par l'Angleterre, la Russie, l'Autriche, l'Empire Ottoman et le roi de Naples. Se sentant en position favorable, ces pays rejettent la proposition de paix qu'il leur adresse en décembre 1799. Il passe alors à l'offensive en Italie et la victoire de Marengo, le 14 juin 1800, amène l'Autriche à de meilleures considérations. La paix est signée à Lunéville le 9 février 1801. L'Angleterre reste isolée, mais le renversement de William Pitt l'amène à nouveau à la table des négociations ; les pourparlers, entamés en décembre 1801, se concluent par la paix d'Amiens, le 25 mars 1802. Le début de la proclamation des Consuls affichée le jour de la promulgation de la paix de Lunéville est plus que jamais d'actualité : « Français, une paix glorieuse a terminé la guerre du continent³¹²⁵ ». Deux ans après son arrivée au pouvoir, le Premier Consul peut effectivement donner l'impression aux Français, las de la guerre, qu'enfin un avenir de paix s'ouvre à eux.

C'est un hommage à cette action pacificatrice que Poirier veut rendre au travers de son projet, en y intégrant tous ces événements, ou presque, car c'est le texte des préliminaires de paix entre la France et Sa Majesté Britannique, signé à Londres le 1^{er} octobre 1801, que l'on voit dans les mains de l'un des Consuls. Certainement conscient que l'on pourrait lui en faire la remarque, il s'en explique dans la lettre aux futurs souscripteurs. Il a d'abord gardé le dessin en exposition dans son cabinet pendant six mois, et un grand nombre de personnes l'ont pressé « d'en faire jouir le public ». Il s'est donc décidé « au moment de la proclamation de la paix » et « sur le conseil de plusieurs artistes, à mettre au jour le *Trait* ». Bien sûr, la chronologie ainsi exposée ne tient pas. Entre ladite proclamation et le dépôt de l'estampe, il s'est écoulé seulement dix jours : bien trop peu pour avoir permis la gravure, même au trait, puis l'impression, d'autant plus que les dimensions de la planche sont conséquentes, environ 41 cm sur 65 cm. On peut voir une autre explication dans l'échange de courrier entre lui et le ministre de l'Intérieur d'alors, Chaptal. Le 9 novembre 1801, Poirier lui fait part de « [son] désir de le voir souscrire pour la gravure de ce dessin, afin de propager dans la France les sentimens qui en ont fait naître les premières idées et diriger l'exécution ». Chaptal tempore : il rend justice à ses intentions, mais fait observer que « sur les encouragements réservés aux Arts, [...] le suffrage du public devait précéder la proposition d'une souscription pour le Gouvernement ». Dans sa hâte à honorer la marche vers la paix, c'est probablement après

³¹²⁵ « Bonaparte, premier consul de la république, ordonne que la proclamation ci-dessus soit insérée au bulletin des lois, publiée, imprimée et affichée dans tous les départemens de la république. A Paris, le 29 ventôse an IX (23 mars 1801), signé Bonaparte ».

réception de la réponse ministérielle, qu'il décide la gravure du dessin. Même si l'estampe n'est pas tout à fait à la pointe de l'actualité, à cause du sujet représenté, l'esprit de la paix d'Amiens y est, et elle arrive à point nommé pour fêter l'événement³¹²⁶. Le titre de la souscription est explicite : « un dessin historique, qui retrace les grandes époques de la Révolution de France, depuis la Fédération de 1790, jusqu'à la Paix générale conclue le 4 germinal an 10, ou le 23 mars 1802, et formant le sujet principal ».

On voit qu'il n'a pas abandonné sa première idée de rétrospective, mais qu'il a beaucoup agrandi l'espace consacré « aux symboles de paix ». Cette fois, il confie la réalisation de son « second dessin » à une vieille connaissance, Louis Lafitte, « cet habile artiste » dont il vante les mérites, montrant par-là qu'il a été satisfait de leur collaboration précédente, et peut-être que celui-ci n'est plus tout à fait un inconnu pour le public susceptible de s'intéresser à l'estampe. « Il a rendu [mes idées] avec un intérêt nouveau, sans se servir du secours obscur de l'allégorie, et avec les simples expressions de la vérité historique ». Le dessin mêle l'antique, le décor, et le contemporain, tous les personnages sont vêtus à la mode de l'époque. Ce type de représentation devient courant sous le Consulat ; le héros du temps, au milieu de personnages mythiques, cela ne choquait personne : « [le contraste] donne au contraire à l'image son pouvoir d'impact. Bonaparte est le commensal de l'Olympe³¹²⁷ ». Mais ici, les éléments allégoriques sont effectivement réduits ; aucun génie n'apparaît sur la scène, la seule divinité représentée l'est sous forme de statue. Doit-on y voir la trace d'une tendance nouvelle, qui conteste la prééminence de l'allégorie ? Bonaparte ne la prisait guère, et elle disparaîtra des commandes officielles de l'Empire. La composition en apparence plus chargée et confuse que celle des *Formes acerbes*, n'est pas si compliquée à déchiffrer, grâce aux indications inscrites sur l'estampe elle-même, et à l'explication qui figure dans la souscription : « les 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} plan représentent dans le lointain, les Constitutions et Révolutions de l'an 3, de 1793 et de 1791 ». Tout cela ressemble à une frise chronologique illustrée, qui commence à droite : un représentant de chacun des trois ordres prête serment au-dessus d'un autel portant la date de 1791. Des drapeaux, étendards, enseignes, puis des piques émergent de nuées et balisent un chemin qui conduit jusqu'à une scène pleine de fureur, illustrant 1793 et la « Terreur », montrant au-passage que Poirier n'a rien oublié de sa croisade contre les « terroristes ». Sur un autel est étendu le cadavre nu d'une mère, percée d'une épée, immolée avec son bébé. Le mot peut être employé, car c'est une évocation de

³¹²⁶ Il aurait été impossible de faire coïncider l'événement et sa représentation graphique, à moins de montrer un dessin et non une gravure.

³¹²⁷ Bruno FOUART, « L'accueil de la paix d'Amiens par les artistes », *La paix d'Amiens*, actes du colloque, Amiens, 24-25 mai 2002, Nadine-Josette CHALINE, Amiens, Encrage, 2005, p. 236.

sacrifice, au pied d'un terme portant l'inscription « terreur à l'ordre du jour », et surmonté d'une figure grossière et disgracieuse, coiffée du bonnet phrygien. Elle singe les représentations allégoriques de la Liberté ou de la République. Le tribunal révolutionnaire siège en dessous, et autour de lui, des sans-culottes dansent une Carmagnole endiablée, et caricaturale. Lafitte prend comme modèle les représentations classiques et traditionnelles des rondes des trois Grâces. Quelle élégance dans le jeu de jambes, quelle gracieuseté dans le mouvement des bras et des mains de cette femme aussi décharnée que la Furie des *Formes acerbes* ! Puis s'avancent les Directeurs, en deux groupes : deux à l'écart semblent effrayés, l'un a même perdu son chapeau qu'il est en train de piétiner ; les trois autres sont ceux qui ont provoqué le coup d'Etat du 18 fructidor, et le dessin rappelle la déportation qui a suivi. L'un d'entre eux tient la liste des condamnés ; contrairement aux autres, il est tourné vers le groupe des Consuls. Pourrions-nous y voir Barras ?

Dix ans d'une histoire riche en rebondissements sont ainsi condensés dans une toute petite partie du dessin ; l'essentiel est dédié au 18 Brumaire, comme l'indique l'inscription en lettres capitales au fronton du temple de la Concorde à gauche. Les figures sont placées sous la protection de Minerve, appuyée sur le bouclier de la République française, et tenant la Victoire. Derrière le socle de sa statue, des hommes portent une stèle rappelant les transformations apportées au gouvernement par la Constitution de l'an VIII, dans la foulée du 18 brumaire³¹²⁸. « Au-devant du portique, sont les Consuls, entourés des Ministres, présentant à la France les préliminaires de la Paix avec l'Angleterre. LE PREMIER CONSUL, donne la main en signe d'alliance et d'amitié, au ministre de S. M. Britannique, qui laisse voir son union avec l'Autriche ». Les autres nations impliquées, et déjà en paix, sont présentes. Les envoyés de la Porte Ottomane, avec un cheval magnifiquement harnaché, sont au premier plan, bien visibles, en raison peut-être de la pointe d'exotisme qu'ils apportent à la scène ; sur le socle de la torchère à gauche, un génie féminin sur un bas-relief, a écrit « Paix avec la Porte Ottomane ». Le ministre russe est bien caché : on en voit "une toute petite partie" coincée entre la torchère et le bord de la gravure, avec une pancarte sous le bras sur laquelle est écrit « Russie ». Mais nous cherchons encore le représentant portugais, censé être présent. L'ensemble du gouvernement français a pris place derrière une grande table, à pattes de lions ailés, bien dans le style antiquisant ; on y a posé une statuette égyptienne portant un encrier, et un globe avec un rameau d'olivier symbolise la paix générale, qui rime ici avec victoire, car

³¹²⁸ Le dessin en raccourci des événements pourrait illustrer la très célèbre affirmation qui conclut le texte de la Constitution : « Citoyens, la révolution est fixée aux principes qui l'ont commencée : elle est finie ».

des groupes de soldats font flotter fièrement leurs drapeaux aux abords de l'enceinte du temple.

Le dessin accorde une plus grande importance au ministre de l'Intérieur, placé au premier plan. Ce serait un portrait de Lucien Bonaparte, qui avait encouragé Poirier dès le début de son projet³¹²⁹. Il regarde le Premier Consul avec une intensité qui révèle la force des liens qui unissent à ce moment les deux frères, pour l'heure rapprochés par le pouvoir. Le 18 brumaire, Lucien, qui était alors président du Conseil des Cinq-Cents, avait joué un rôle important dans le coup d'Etat. Le portrait n'est pas très fidèle, mais il faut remarquer que d'une façon générale, les personnages connus ne sont guère reconnaissables ; même les traits du Premier Consul ne sont pas tout à fait ceux qu'on a l'habitude de voir à cette époque. C'est plutôt étonnant de la part de Lafitte ; à moins que ce ne soit un parti délibéré, dont la raison nous échappe. Debout près d'un fauteuil avec des pattes avant en forme de terme, surmonté d'une tête de Mercure, le ministre s'appuie sur une sorte de socle cubique inscrit au nom de son ministère et orné d'un caducée. « Au milieu des attributs des sciences, des Arts et du Commerce, [il] accueille, au nom du gouvernement, l'Orphelin, la Veuve et le Vieillard, victimes des maux que la paix doit réparer ». Deux petits enfants courent effectivement vers lui, avec dans les mains un placard expliquant leur état. Les veuves n'affichent rien, mais on les reconnaît bien à leur état de déploration. Le vieillard a été ruiné à cause des assignats et vit sûrement dans la misère. A l'arrière-plan, un phare à l'entrée d'un port et des bateaux symbolisent « la paix maritime et la prospérité du commerce »³¹³⁰. Ce que montre ici Poirier, un proche de Lucien, ce sont « les aspects de l'action ministérielle de l'année 1800 qui tinrent particulièrement à cœur au nouveau ministre³¹³¹ » : le rétablissement de la paix intérieure et extérieure, le retour de la prospérité, l'aide à ceux qui ont le plus souffert du désordre et de la guerre, et enfin le soutien aux arts et lettres, représentatif de ses idées humanistes. Le programme d'ensemble de la gravure illustre d'ailleurs la conclusion d'un discours de Lucien : « Le 18 brumaire a achevé l'œuvre du 14 juillet 1789 : tout ce que le premier a détruit ne doit plus reparaître, tout ce que le dernier a édifié ne doit plus se détruire³¹³² ». L'estampe dédiée au 18 brumaire apparaît ainsi plus comme un hommage à un des acteurs

³¹²⁹ *Lucien Bonaparte : un homme libre, 1775-1840*, exposition, Ajaccio, Palais Fensch-Musée des Beaux-arts, catalogue sous la direction de Maria-Teresa CARACCILOLO, avec la collaboration d'Isabelle MAYER-MICHALON, Milan, Silvana ed. ; Ajaccio, Palais Fensch-Musée des Beaux-arts, 2010.

³¹³⁰ Bonaparte a aussi rétabli les relations avec les États-Unis, rompues à cause d'une loi du 18 janvier 1798, qui autorisait la prise de bateaux neutres transportant des marchandises appartenant à des ennemis. Le commerce outre-Atlantique reprend au printemps 1801.

³¹³¹ *Lucien Bonaparte : un homme libre, 1775-1840*, *Ibid.*, p. 99-100.

³¹³² Cité dans *Lucien Bonaparte : un homme libre*, *op. cit.*, p. 99.

principaux de l'événement, qu'à celui qui en récolta les bienfaits politiques directs. On comprend que Chaptal ait décliné l'offre de Poirier !

Le style de gravure au trait facilite la lecture de l'ensemble. Il « est dessiné avec une pureté que la culture des arts fait rechercher à présent plus que jamais ». On a confié le travail à Charles Normand, « architecte, l'ami et le condisciple » de Lafitte. Mais ce n'est qu'un état intermédiaire, « *réservé uniquement aux souscripteurs* » pour les faire patienter, et pour leur donner une première idée de l'estampe définitive, qui sera gravée au pointillé, à la manière anglaise, par Cazenave « sous la direction du cit. Lafitte ». Que ce soit Normand ou Cazenave, on voit que Poirier s'adresse à des spécialistes du type de gravure choisie. La qualité de ce trait est telle, que « mise à l'effet du dessin, par un lavis que surveillerait le cit. Lafitte lui-même [...] elle en produirait déjà tout le charme sous le cadre où l'amateur l'aurait placée »³¹³³. Une note du rédacteur du *Précis des Arts* confirme que « la richesse de la composition, ainsi que la pureté des contours, sont du plus heureux augure pour l'exécution et l'effet harmonieux de l'ensemble ». L'estampe définitive devrait être livrée dans un délai de 10 à 12 mois, « si la souscription que j'ouvre aujourd'hui a le succès que promet le sujet de l'ouvrage ». Les souscripteurs avaient jusqu'au 14 juillet 1802 pour se décider. Elle n'a pas été réalisée — en tous cas nous n'en avons trouvé aucune trace³¹³⁴. Le prix fixé à 30 francs était-il trop élevé ? Les partisans et admirateurs du Premier Consul ont-ils trouvé que « la planche ne focalisait pas assez l'attention sur Bonaparte lui-même³¹³⁵ » ? Le « sujet » en léger décalage avec l'actualité n'a-t-il pas intéressé le public ? La gravure définitive l'aurait été encore plus ; suivant la date limite de souscription, elle aurait été livrée en mai-juin 1803, après la rupture de la Paix. Les souscripteurs en auraient-ils encore voulu ? L'événement a-t-il d'ailleurs beaucoup marqué les esprits ? D'une façon générale, la Paix d'Amiens n'a pas suscité un déferlement d'images : « La rupture de la Paix interrompt l'enthousiasme iconographique. L'événement a été trop vite contrarié³¹³⁶ ». Même le concours décrété par le ministre de l'Intérieur pour le célébrer, ne rencontrera pas un franc succès, et ne donnera lieu à aucun prix d'exécution en peinture, sculpture et architecture³¹³⁷.

³¹³³ Le Département des estampes de la BNF conserve un exemplaire partiellement colorié. C'est assez maladroitement fait, et loin d'enjoliver, cela dénaturerait plutôt l'estampe. Ce médiocre effet est-il la cause de l'arrêt de la mise en couleur ? RESERVE QB-201(170)-FT 4.

³¹³⁴ L'*Allgemeines Künstlerlexicon (1806)* ignore si la gravure définitive a jour le jour.

³¹³⁵ Bruno FOUCART, art. cit., p. 240.

³¹³⁶ *Ibid.*, p. 231.

³¹³⁷ Le 16 avril 1802, peu après le dépôt de l'estampe, un décret du ministre de l'Intérieur appelle tous les artistes à célébrer la paix d'Amiens et le Concordat du 15 juillet 1801, rétablissant le dialogue entre la République et le Saint Siège. Les résultats sont décevants : seuls les projets de médailles sont retenus, « il n'y a point eu lieu à exécution dans les Arts de Peinture, Sculpture et Architecture ». La Commission a juste accordé à quelques-uns

Le projet de Poirier était pourtant original sur bien des plans, en premier lieu parce qu'il émanait d'une initiative privée. La conception ambitieuse, tant pour la complexité des sujets représentés que pour le grand format choisi, opte pour un style réduisant au minimum l'allégorie. La réalisation est confiée à des artistes choisis pour leur talent : elle révèle « [celui] de Lafitte et son art de disposer les groupes³¹³⁸ », et celui de Charles Normand, qui amène la gravure au trait à un haut degré de perfection : « Cette gravure au trait apparaît comme un chef d'œuvre du genre et sans doute une curiosité iconographique³¹³⁹ ». Une question se pose à leur sujet : font-ils partie comme Poirier du groupe d'admirateurs proches de Lucien, ou sont-ils simplement connus de l'inventeur ? Lafitte connaît Poirier depuis *Les Formes acerbes*. Le catalogue de la vente après décès laisse entrevoir la possibilité d'un autre projet, non abouti celui-là, les ayant reliés. Il s'agit, d'après Duchesne, de la première composition « exécutée d'après l'idée de M. Poirier de Dunkerque » : une allégorie « dans laquelle on voit, le Commerce abattu, les Arts éplorés, l'Agriculture abandonnée, tandis que la Liberté paraît triomphante³¹⁴⁰ ». Il est difficile de dire quels temps vise ce dessin : l'an II ? L'avant-18 Brumaire ? Lafitte approche aussi la famille Bonaparte ; en 1800, lorsque s'élabore ce projet d'allégorie, et que le premier dessin voit le jour, il est occupé chez le Premier Consul. L'année suivante, il l'est chez Murat et Caroline. Il n'est peut-être pas tout à fait un inconnu pour Lucien. Quant au choix de Normand, il a pu être déterminé par ses relations d'amitié avec Lafitte, autant que par sa réputation de graveur au trait. Cette concentration de talents n'empêchera pas que l'entreprise soit un fiasco. Elle arrivait trop tard et focalisait sur un acteur qui avait déjà quitté la scène.

4.3 – La clémence : un *exemplum virtutis* impérial

Le droit de grâce appartenait au roi, il devient l'apanage du Premier Consul dans la Constitution de l'an X. Bonaparte en use pour la première fois à l'égard de certains complices de Cadoudal, Napoléon parsèmera son règne de gestes de clémence³¹⁴¹. Loin d'être un signe de faiblesse, elle révèle au contraire la puissance et la mansuétude du monarque. On disait Auguste réputé pour sa clémence, — que Sénèque a longuement commentée, et que Corneille

des indemnités pour les dépenses engagées. *Nouvelles des Arts*, tome 2, an XI (1802), p. 129. Lafitte ne participa probablement pas, mais Normand avait proposé un plan d'arc de triomphe.

³¹³⁸ Bruno FOUCART, art. cit., p. 239.

³¹³⁹ *Id.*

³¹⁴⁰ CAT n° 114 : dessin à la plume, non terminé.

³¹⁴¹ Cf. *Les clémences de Napoléon : l'image au service du mythe*, [exposition Bibliothèque Marmottan, Boulogne-Billancourt 2004-2005], Paris, Somogy, 2004.

a mise à l'honneur dans *Cinna* —, il n'en a pas moins été un grand empereur. Napoléon en fait un instrument politique, visant à asseoir sa grandeur et sa magnanimité, en prenant soin de faire diffuser ces gestes généreux le plus largement possible.

Souvent la générosité n'est pas seule en cause dans la prise de décision, on voit poindre une arrière-pensée utilitaire, un intérêt secondaire, qui rendra service autant à son image qu'à sa politique. Le premier, et sans doute aussi le plus significatif, est celui témoigné à l'égard du prince de Hatzfeld. A l'automne 1806, Napoléon vainqueur à Iéna, fait son entrée à Berlin. Le prince, maintenu gouverneur civil de la place, est surpris en train de transmettre des informations, fait gravissime, car les hostilités ne sont pas encore terminées entre la Prusse et la France. Son épouse, enceinte de huit mois, intercède pour lui, et obtient d'un Napoléon ému et magnanime, la grâce de son époux. En réalité, il semblerait que les renseignements transmis n'aient pas eu une grande importance militaire³¹⁴². En outre, il y avait plus d'intérêt à laisser vivre le prince de Hatzfeld, issu d'une grande famille, pour s'attirer les bonnes grâces de la noblesse prussienne. Quoi qu'il en soit le récit est publié dans le *Vingt-deuxième Bulletin de la Grande Armée* (22 octobre 1806), montrant l'importance politique de l'événement, et la place que la propagande officielle lui destine. Des nouvelles que le *Moniteur universel* du 7 novembre s'empresse de reproduire avec moult détails, fournissant ainsi la matière première aux nombreux dessins, tableaux, gravures qui vont colporter l'affaire.

On pourrait se demander comment les artistes s'emparent de ce sujet : le trouvent-ils spontanément neuf et inspirant, ou les autorités se chargent-elles de leur suggérer l'idée ? Une phrase dans une lettre de Denon à Napoléon à propos du Salon de 1808 semble aller dans ce sens : « A tous ces ouvrages ordonnés, il faut ajouter, Sire, ceux que l'inspiration que vous donnez à tout à fait entreprendre et achever. Des artistes sont venus me demander des sujets et les ont traités ; d'autres auxquels j'avais demandé de simples dessins, ont fait des tableaux de 6, de 12 et de 20 pieds³¹⁴³ ». Mais les artistes n'ont certainement pas eu besoin de ces suggestions et conseils, pour s'apercevoir qu'ils avaient là un sujet porteur de succès dans le public, et qui en outre ne déplairait pas au pouvoir. Les indications précises du journal permettaient de représenter la scène de façon très réaliste, à valeur de quasi-reportage, sans

³¹⁴² C'est que rapportent des témoignages de contemporains, dont celui du général Rapp. Jacques-Ollivier BOUDON, « Les clémences de Napoléon : une arme au service du pouvoir », *Les clémences de Napoléon, op. cit.*, p. 15. Voir aussi p. 64-65, un extrait des *Mémoires du Général Rapp*, Paris, Bossange frères, 1823.

³¹⁴³ Vivant Denon, *directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : Correspondance, 1802-1815*, éd. établie par Marie-Anne DUPUY, Isabelle LE MASNE DE CHERMONT, Elaine WILLIAMSON, Paris, RMN, 1999, AN 75, lettre de Denon à l'Empereur, 13 octobre 1808.

avoir à recourir à des renseignements officiels supplémentaires. C'est d'ailleurs ce récit qui sert de descriptif pour les œuvres exposées sur ce thème aux Salons de 1808 et 1810, le livret servant à son tour de relais pour la propagande impériale. On le retrouvera encore en légende au bas de la plupart des estampes.

4.3.1 – Lafitte au Salon

Les premières œuvres sont exposées au Salon de 1808. Dans la liste qui suit le propos de Denon sur les thèmes inspirés par l'Empereur, il cite le tableau de M^{lle} Gérard, *Clémence de S. M. l'Empereur à Berlin* (n° 252). Dans le livret, en guise d'explication, on renvoie à M. Lafitte qui a traité le même sujet. Celui-ci se trouve au n° 332, *Clémence de S. M. l'Empereur et Roi*, avec le texte détaillé du *Moniteur*³¹⁴⁴. Il y a un doute concernant la nature de l'œuvre présentée par Lafitte ; le catalogue de l'exposition à la bibliothèque Marmottan parle d'un tableau disparu. Mais nous pensons qu'il s'agit plutôt d'un dessin. Pour preuve le compte-rendu du Salon paru dans le *Journal des arts, de littérature et du commerce* : « *Clémence de S. M. l'Empereur et Roi*, dessin à l'encre de la Chine (n° 332)³¹⁴⁵ ». Ce numéro est bien celui qui figure sur le livret. Le document de dépôt au Salon enregistre peintures et dessins dans la même rubrique et ne différencie pas toujours les unes des autres. Il serait improbable que Lafitte ait déposé deux œuvres identiques, un tableau et un dessin ; encore plus improbable que le critique du *Journal des arts* se soit attaché au dessin et non pas à la toile. Enfin, nous pensons que si tableau il y avait, il aurait été cité dans la liste de Denon, pour qui Lafitte n'était pas un inconnu. Il y a donc bien œuvre disparue, mais il s'agit d'un de ces beaux dessins à l'encre noire et au lavis, comme il sait si bien les faire. Mais rien n'est moins sûr cependant, car il n'est pas au goût du *Journal des arts*, qui le critique très sévèrement et décrit les parties les plus faibles. Il est parfois difficile de discuter de l'avis d'un commentateur, une opinion sur une œuvre d'art est toujours affaire de subjectivité ; mais quand l'œuvre fait défaut, c'est une mission impossible. Nous nous contenterons donc de citer le texte de l'auteur qui signe J. D ... Y. « Plusieurs peintres ont essayé de rendre cette mémorable situation, et M. Lafitte est du nombre. A-t-il réussi ? Nous sommes loin de le croire : son dessin nous paraît une des plus chétives productions du Salon. Sec de faire, mal dessiné, il est d'une faiblesse de composition qui n'est pas ordinaire à l'auteur. Il y a absence totale de noblesse dans la figure et dans l'attitude de l'Empereur. La figure de M^{me} d'Hatzfeld est un profil de convention, et l'on se demande pourquoi M. Lafitte en a caché la moitié sous un voile, pour nous

³¹⁴⁴ Il y a encore une troisième œuvre de Pierre Auguste Vafflard, *Clémence de S. M. l'Empereur envers Mme d'Hatzfeld* (n° 587).

³¹⁴⁵ *Journal des arts, de littérature et du commerce*, 20 octobre 1808, p. 413.

dédommager de ce qu'il nous cache si mal à propos. Si le voile était [au ?] moins bien drapé ! mais il n'a même pas le mérite de l'être passablement³¹⁴⁶ ».

Certains détails pourraient faire penser à un dessin actuellement conservé au Département des estampes³¹⁴⁷. Par exemple le profil, qui n'est pas des plus heureux : ni assise, ni vraiment debout, la position du corps indique qu'elle amorce probablement un mouvement de prosternation, que peut-être sa grossesse avancée l'empêche de réaliser complètement. Son état est un élément important de l'histoire, que les différents témoignages ne cessent de rappeler. Elle est presque complètement masquée par des voiles, et par sa robe, ce qui rend la silhouette un peu disgracieuse, trop engoncée sous le tissu. Pourtant, l'émotion du moment est perceptible, justement grâce à la position du corps un peu torturé et au visage tendu vers l'Empereur. La proximité des figures — peu s'en faut qu'ils ne se touchent, chacun tenant un bout de la lettre accusatrice —, traduit l'empathie de Napoléon, et presque une forme de complicité : la lettre va être détruite d'un commun accord. L'intensité dramatique est compensée par la lueur d'espoir, et c'est un dénouement heureux que Napoléon annoncera dans une lettre à Joséphine : « Lorsqu'elle lisait son accent allait à l'âme. Elle me fit peine ; je lui dis : "Eh bien, Madame, jetez cette lettre au feu, je ne serai plus assez puissant pour faire punir votre mari". Elle brûla la lettre et me parut bien heureuse³¹⁴⁸ ». Ce n'est pas un dessin terminé. Dans les traits hâtivement tracés du décor, mais précis malgré tout — le tableau représente Frédéric II, prouvant qu'on est à Berlin — ou des deux officiers qui assistent à la scène, placés à l'arrière-plan, presque exclus de la scène, on sent la spontanéité du premier jet. Il a dû exister un autre dessin, fini celui-là, pourquoi pas celui exposé ? Mais cela pose une question : aurait-il montré au Salon une œuvre déjà commercialisée et connue par la gravure depuis plus d'un an ?

4.3.2 – L'estampe

Car il a servi de modèle à une estampe, réalisée par Louis-Jean Allais³¹⁴⁹, et publiée par Osterwald l'aîné en avril 1807³¹⁵⁰. Elle se vend un bon prix : 6 francs en noir, et 12 francs

³¹⁴⁶*Id.* Les autres dessins exposés trouvent grâce aux yeux de l'auteur, notamment la frise représentant Vulcain, Vénus et Mars, « d'un dessin correct et gracieux », et les dessins pour les romans anglais, « marqués au coin de l'esprit et du goût ».

³¹⁴⁷ BNF, Département des estampes, G 164 681. Hennin 13082. Pierre noire et rehauts de blanc ; 20, 9 cm x 28 cm ; signé en bas à gauche « Lafitte ». L'image est accessible sur Gallica.

³¹⁴⁸ *Correspondance de Napoléon I^{er}*, Paris, 1863, tome XIII, p. 488-489.

³¹⁴⁹ Louis-Jean Allais (1762-1839). Voir le Lexique des graveurs.

³¹⁵⁰ *Annales de la chalcographie*, n° XXII, 15 mai 1807, p. 350. Le nom du graveur est donné dans le *Moniteur universel*, à l'occasion de la parution d'une autre gravure, *l'Entrée de S. M. l'Empereur à Berlin* : « Chez le même, incessamment, le trait de générosité de S. M. l'Empereur envers le prince d'Hatzfeld d'après le dessin de Lafitte ». Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Marmottan, PE 4723. 39,9 cm x 48,7 cm.

en couleur. Le commentaire qui accompagne les annonces, et qui provient certainement de chez l'éditeur, parle d'une « composition à la fois riche et simple : l'artiste a su donner aux figures l'expression qui leur convenait ; et sous ce rapport, elle a l'avantage sur toutes celles qui ont paru jusqu'ici sur le même sujet³¹⁵¹ ». Dès le début de l'année 1807, les gravures se sont en effet multipliées sur le sujet. Si tous les auteurs disposaient des éléments principaux de l'histoire, encore fallait-il la mettre en scène, choisir l'attitude des figures, créer le décor. M^{me} d'Haztfeld tient le rôle principal, oscillant entre effondrement et dignité, prosternation et retenue. Tantôt effondrée sur un fauteuil, agenouillée aux pieds de Napoléon, ou plus rarement debout, elle fait face à un Napoléon qui montre inlassablement la cheminée. Parmi « toutes celles qui ont paru », nous ne pouvons retenir que des œuvres qui sont datées avec certitude. C'est le cas de l'estampe de Monsiau et Clément, déposée le 31 janvier 1807 ; ils construisent une scène très théâtrale, un peu mélodramatique, avec des témoins proches qui participent à l'action³¹⁵². Le 16 mars 1807, Parfait Augrand grave d'après Dutailly un point de vue bien différent³¹⁵³. Napoléon se réchauffe, assis presque dans la cheminée ; il se retourne vers la princesse, debout derrière lui. Elle est en train de lire la lettre ; seule marque d'émotion, sa main appuyée sur la table. Deux témoins assistent à la scène, légèrement en retrait. Entre la version mélodramatique et celle sans émotion ou presque, Lafitte compose « la version la plus vraisemblable, la plus retenue de la scène. Il montre non pas tant l'émotion de la princesse [...] cédant au bouleversement, mais l'acte final³¹⁵⁴ ». C'est un face à face, une rencontre éphémère mais intense dont on trouve des traces dans la correspondance. « Comment oublier cette expression de douceur extrême et de sensibilité avec laquelle le vainqueur du monde a daigné rassurer une femme éplorée », écrit la princesse en remerciant l'Empereur. Remerciements convenus sans doute, mais pleins d'émotions, auxquels Napoléon répond qu'« [il se souvient] avec plaisir du moment où [il a] pu finir toutes [ses] peines³¹⁵⁵ ».

4.3.3 – Clémence et bonne action dans les *Fastes*

L'événement ne pouvait que figurer dans l'ouvrage ; il y prend place à l'automne 1811³¹⁵⁶. Si le texte de Ternisien raconte bien les faits, le mot "clémence" a disparu du titre.

³¹⁵¹ *Journal général de la littérature de France*, 1807, n° 4, p. 123.

³¹⁵² Cf. *Les clémences de Napoléon : l'image au service du mythe*, op. cit., cat. n° 37.

³¹⁵³ Nous supposons que c'est l'estampe reproduite au catalogue de l'exposition à la bibliothèque Marmottan sous le numéro 27. Elle figure encore dans le catalogue de la maison Bance en 1831.

³¹⁵⁴ Bruno FOU CART, « Les clémences de Napoléon et leurs images : art et politique », *Les clémences de Napoléon : l'image au service d'un mythe*, op. cit., p. 28.

³¹⁵⁵ Ces deux lettres du 31 octobre 1806 se trouvent dans l'ouvrage cité ci-dessus, p. 64 et p. 63.

³¹⁵⁶ 14^{ème} livraison, 56^{ème} numéro, planche 167. Cette livraison est annoncée sans aucune précision dans le *Journal général de littérature de France*, le 10 septembre 1811.

On parle de *Napoléon le Grand à Berlin, au Palais de Frédéric III, Roi de Prusse, le 27 8^{bre} 1806*. Nous connaissons le dessin préparatoire, passé en vente à Drouot en 1997³¹⁵⁷, nous permettant de confirmer une fois de plus que la qualité d'exécution du dessinateur ne peut que faciliter le travail du graveur, le buriniste Jean Bosq³¹⁵⁸. Lafitte a modifié de « cette scène touchante », en reprenant le schéma de M^{lle} Gérard : la princesse est assise face à la cheminée. Mais son air est beaucoup moins affligé, le désespoir semble avoir fait place à de la tristesse, ou plutôt à ce sentiment vague d'épuisement qui succède à une émotion intense. L'inclinaison du visage et le port de tête pourraient même exprimer de la reconnaissance. Elle a d'ailleurs une main sur le cœur. Pour le reste, Lafitte n'a modifié que des détails : trois témoins se serrent à l'arrière-plan à droite, simples spectateurs des événements ; le tableau au-dessus de la cheminée a été remplacé par une taque avec l'aigle prussien. La position de Napoléon n'a pas changé : il montre toujours la cheminée d'une main, et il tient de l'autre un bord de la lettre fatidique. M^{me} d'Hatzfeld ne l'a pas encore jetée dans le feu, mais cela ne saurait tarder. Lafitte montre sur ce dessin encore une fois le moment plus apaisé du dénouement. A tel point que s'il n'y avait le long commentaire explicatif, on ne comprendrait pas nécessairement de quoi il retourne, ni le drame qui vient de se dérouler quelques minutes plus tôt. Comme le dit Ternisien, de façon peut-être plus "détendue" qu'il ne conviendrait à cette situation critique, « elle ne se le fit pas dire deux fois ».

Sans se hisser au niveau de la portée symbolique de cet épisode, un autre geste est rapporté dans les *Fastes*, qui montre la bonté et la mansuétude dont Napoléon pouvait faire preuve. Pour la gravure *Napoléon le Grand au château du Grand Veneur de Saxe, 24 8bre 1806*³¹⁵⁹, Lafitte dessine une scène assez équivalente à celle de "sa première clémence", mais avec une charge émotionnelle moins intense : une jeune femme accompagnée d'un enfant s'incline, bras tendu vers l'Empereur. Cette « jeune et jolie » Egyptienne, veuve d'un soldat français de l'armée d'Orient, a été accueillie avec son fils par le Grand Veneur. Elle se fait reconnaître par Napoléon, charmé par « cette veuve intéressante ». En plus de « paroles pleines de bonté », il lui octroie une pension de 1 200 francs et promet de s'occuper de son

³¹⁵⁷ *L'Aigle et sa légende*, étude Briest, Paris, 19 novembre 1997, lot 72. Crayon, encre et lavis ; 9,5 cm x 13,2 cm.

³¹⁵⁸ Jean Bosq (? - ?). Nous n'avons trouvé que peu d'informations sur ce graveur en taille-douce, qui aurait aussi gravé en aquatinte. « Manifestement formé à l'école du XVIII^e siècle », il grave ses plus belles vignettes d'après Moreau. Jean ADHEMAR, *Inventaire du fonds français après 1800, op. cit.*, tome 3, p. 159. Il participe à de grandes entreprises, les *Annales du Musée*, la *Description de l'Égypte* et surtout les *Fastes*. Il est au démarrage de l'ouvrage avec Couché fils, dont il termine les gravures.

³¹⁵⁹ 13^{ème} livraison, 52^{ème} numéro, planche 157. La livraison est envoyée à la bibliothèque impériale le 31 janvier 1810. AN, O² 42, cote 200.

filis. « J'avais le pressentiment qu'une bonne action m'attendait là », dit-il en guise de conclusion.

Si la grâce accordée au prince d'Hatzfeld est l'événement fondateur, et devient l'emblème de la politique de clémence de Napoléon, il y eut d'autres gestes similaires³¹⁶⁰. *Napoléon accordant sa grâce à M^{lle} de Saint Simon* en raconte une autre, qui a pour cadre la désastreuse guerre d'Espagne. Lafitte a représenté cette scène, mais nous citons seulement pour mémoire le dessin, passé en vente publique et dont nous n'avons aucune reproduction, ou même description³¹⁶¹. Son petit format le destinait probablement à une illustration. On pourrait alors penser aux *Fastes*, mais ce sujet n'est pas représenté dans le recueil. Ressemblait-il à d'autres ouvrages sur le sujet ? Les éléments du décor et les circonstances étaient également fixés par la légende : la fille d'un émigré français, le marquis de Saint Simon, condamné à mort pour avoir résisté dans Madrid (décembre 1808), se jette au-devant du cheval de l'Empereur, alors qu'il passe en revue les troupes. Emu par la piété filiale de la fille, il gracie le père³¹⁶².

Lafitte utilise ce thème de la clémence pour un des bas-reliefs du simulacre de l'Arc de Triomphe, érigé pour l'entrée de Marie-Louise. Comme il est inclus dans un ensemble, nous l'étudierons en même temps que les autres sujets, dans le chapitre suivant.

4.4 – La descendance des Lys

« Sa Majesté Louis XVIII, dont l'affection paternelle ne saurait se borner au présent, s'occupait en silence de leur bonheur futur ; voulant, dis-je, leur assurer dans l'avenir un Roi dans la dynastie légitime, il conclut le mariage du duc de Berry avec une princesse de Naples³¹⁶³ ». Cette question de la descendance se posait de façon cruciale dans cette famille des Bourbon qui manquait cruellement d'enfants. Le successeur de Louis XVIII, sans descendance, est son frère, le comte d'Artois. Lui-même n'est plus très jeune — il aura soixante-six ans à son avènement — mais il a deux fils. L'aîné, le duc d'Angoulême, deuxième dans l'ordre de succession, a fait un mariage stérile ; c'est donc sur le second, le

³¹⁶⁰ Toujours accordés non pas aux intéressés, mais à leur épouse ou fille. A ces femmes « bonnes, naïves et douces », « conciliantes », et d'une « profonde générosité », comme Napoléon les préfère. Lettre à Joséphine, ³¹⁶¹*Maîtres anciens et du XIX^{ème}. Peintures et dessins*, Arcole, GIE de commissaires-priseurs, Paris, 27 février 1989, lot 7. Plume et lavis ; signé ; 10 cm x 12 cm.

³¹⁶² Voir par exemple le tableau de Pajou fils, exposé au Salon de 1812, gravé au trait dans les *Annales du Musée. Salon de 1812*, tome 1, planches 55 et 56.

³¹⁶³ Jean LIONS, *Histoire de S.A.R. Mgr le duc de Berry, assassiné dans la nuit du 13 février 1820*, Lyon, Savy ; Lions, 1820, p. 31.

duc de Berry, que repose l'avenir de la dynastie³¹⁶⁴. Son mariage avec Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, princesse de Naples et de Sicile, a lieu le 17 juin 1816 à Notre-Dame de Paris. Puis l'attente commence, pour la famille royale, mais aussi pour leurs partisans, tout aussi conscients de l'enjeu. La future duchesse avait d'ailleurs reçu tout au long de sa remontée depuis Marseille un accueil très enthousiaste de la part de la population. Les deux estampes présentées ci-dessous, réalisées d'après un dessin de Lafitte, s'inscrivent dans ce contexte, montrant qu'un peuple vit et espère au rythme de sa famille royale. La duchesse est enceinte assez rapidement après son mariage, puis suivront deux autres grossesses, mais « les trois premiers accouchements n'ont rien offert de particulier, il ne s'est agi que de filles et d'un garçon non viable³¹⁶⁵ ». Et enfin survient « l'enfant du miracle », conçu très peu de temps avant l'assassinat du duc de Berry : le duc de Bordeaux, né le 29 septembre 1820, qui aurait pu régner sous le nom d'Henri V.

La première estampe est déposée le 11 mars 1817, à l'occasion de la première grossesse de la duchesse³¹⁶⁶. Le titre veut exprimer toute la ferveur d'un peuple : *La France sous les Traits de la Duchesse de Berri, Dans les Bras de l'Espérance*³¹⁶⁷. En-dessous, une phrase s'adresse directement à ceux que l'on veut entraîner dans le sillage : « Français, un Héritier des Bourbons vous est promis ; l'espoir du bonheur après de long revers vous sourit encore. Assurez par votre union les belles destinées auxquelles vous avez droit de prétendre ». Le contenu politique qui sous-tend l'entreprise est manifeste. Pour cette estampe de belle taille, 45 cm sur 53 cm environ, Lafitte dessine dans un décor d'architecture antique, une allégorie grandiose, parsemée de symboles. Les figures sont placées sur un emmarchement recouvert d'un tapis frangé, et installé sous une sorte de portique imposant. A l'arrière-plan, se découpant sur un fond de draperies antiques surmonté d'une frise, on voit un autel sur lequel brûle un feu ; la fumée, sans doute chargée d'encens, monte vers le ciel et peut-être aussi vers la statue de Louis XVIII juché sur un piédestal, en partie masquée par la colonne à gauche. Dans le lointain à droite, le port de Marseille rappelle que Caroline y a accostée, venant de Naples. La chaloupe à dais décoré des armes de France est encore amarrée. La figure principale, c'est la duchesse de Berry, en tant qu'incarnation de la France. Enveloppée dans le manteau fleurdelisé et doublé d'hermine, elle s'appuie sur l'imposante Espérance, qui

³¹⁶⁴ La situation est d'autant plus critique que la branche cadette des Orléans ne manque pas de rejetons.

³¹⁶⁵ Louis-Charles DENEUX, *Quatrième grossesse de la duchesse de Berri*, manuscrit inédit publié par M. le docteur A. MATTEI, Paris, A. Delahayes et E. Lecrosnier, 1881, p. 2. Le docteur Mattei avait en sa possession le manuscrit complet du médecin accoucheur de la duchesse, qui contenait par le menu tous les accouchements de sa patiente. Il a choisi de ne publier que le dernier, le plus important pour l'Histoire.

³¹⁶⁶ *Bibliographie de la France*, 15 mars 1817, dépôt n° 218,

³¹⁶⁷ BNF, Département des estampes, AA-2

occupe le centre de l'espace. Cette vertu chrétienne se reconnaît à son ancre, posée sur le berceau qui abritera l'enfant de France ; elle lui accorde ainsi sa protection. Le duc de Berry est présent lui-aussi symboliquement au-travers des armes, casque, bouclier et armure appuyés contre une sorte de piédestal. L'union du trône et de l'autel dans l'intérêt et pour le bien de tous, voilà le sens de cette estampe résolument pro-royaliste³¹⁶⁸. Sur le plan esthétique, elle est trop chargée à notre goût, et la mise en scène un peu compliquée ; ce qui n'empêche pas une lecture évidente des symboles. La figure de l'Espérance est réussie ; son visage très doux, au sourire imperceptible, rappelle les Madones de la Renaissance. La gravure est réalisée à l'aquatinte par Alix. Le fond en draperie est un peu faible, plus maladroitement rendu que le reste, mais cela ne nuit pas à la qualité d'ensemble du travail. Nous n'avons pas trouvé le prix de vente, mais par analogie avec la suivante, on peut tabler sur 10 francs en noir et si Osterwald l'aîné l'a proposée en couleur, 20 francs.

Cette première grossesse ayant échoué, deux autres vont se succéder, au rythme d'une par an. À la troisième tentative, la naissance le 21 septembre 1819 d'une fille qui survit n'est pas satisfaisante : « Monseigneur a fort à cœur que je devienne grosse promptement », explique-t-elle à son médecin, en l'encourageant à redoubler ses soins pour qu'elle puisse enfin tenir sa promesse³¹⁶⁹. Le 13 février 1820, quand le duc de Berry tombe sous le poignard de Louvel, elle l'est à nouveau. Cette fois-ci, c'est vraiment la grossesse de la dernière chance pour la couronne des Bourbon.

Il fallait bien une nouvelle estampe pour encourager le destin à se montrer favorable. Nouvelle... pas tout à fait. On reprend la précédente, à laquelle on apporte quelques modifications, pour s'adapter à la situation du moment, et on ajoute une dédicace : « dédié et présenté à Son Altesse Royale, Monsieur, Frère du Roi. Par son très humble et très obéissant Serviteur Joubert Editeur ». La plaque est donc passée chez un autre marchand. Le titre a changé, mais il est tout aussi évocateur : *Douce Espérance !... Réaliseras-tu nos vœux ?*³¹⁷⁰ Nous n'avons pas trouvé la date de dépôt à la Direction de la Librairie, mais *Le Drapeau blanc* annonce le 15 avril 1820, la parution d'une « très belle gravure représentant une allégorie relative au funeste événement du 13 février. C'est rendre service à nos lecteurs que de la leur recommander³¹⁷¹ ». Avec sa robe noire, la duchesse incarne la France en deuil :

³¹⁶⁸ Mais la protection n'a pas été suffisante, car le 16 mars, la duchesse accouche d'une fille, qui ne vivra que quelques heures.

³¹⁶⁹ Louis-Charles DENEUX, *Quatrième grossesse de la duchesse de Berry*, op. cit., p. 35.

³¹⁷⁰ BNF, Département des estampes, De Vinck, 10660 (bis). Gravure au pointillé et à l'aquatinte ; 36,7 cm x 49,6 cm.

³¹⁷¹ *Le Drapeau blanc : journal de la politique, de la littérature et des théâtres*, 15 avril 1820, n° 104, p. 2.

« Son maintien indique les consolantes pensées qui l'occupent et les tendres vœux qu'elle forme pour obtenir de la providence un héritier du trône des Bourbons ». On rappelle le défunt et on lui rend hommage en ajoutant son profil sur le piédestal de la statue de Louis XVIII. Au milieu de la lettre, un pied de lys incline ses têtes sur une urne funéraire. Enfin, un grand crucifix surmonte l'autel. Alix est décédé entre temps, et les modifications sur la plaque ont été gravées par Jean-Pierre-Marie Jazet, grand spécialiste de l'aquatinte³¹⁷². Mais il a laissé aussi la trace d'un homme ayant su s'enrichir par son travail. Ce remaniement est pour le moins curieux, et sent la bonne opportunité commerciale. La précédente s'est-elle écoulée avec profit ? Si c'est le cas, pourquoi la planche n'a-t-elle pas été conservée par Osterwald ? Lafitte n'était pas propriétaire de son dessin, en général acheté par le graveur ou l'éditeur. Il n'a sûrement pas eu son mot à dire sur la réédition presque à l'identique de l'estampe. Quoi qu'il en soit, le dessin, lui, est l'œuvre d'un fidèle du régime, attaché à la personne de la duchesse.

La gravure a été un débouché de choix pour Lafitte. Son dessin a des qualités très appréciables pour les graveurs, des dispositions naturelles peut-être, perfectionnées sûrement au cours de son passage à l'atelier de Demarteau : la rigueur, la précision, la sûreté et aussi la force du trait qui fait mouche, l'expressivité. Très peu d'exemples subsistent d'œuvres gravées par lui-même ; nous avons déjà cité les seules dont nous avons retrouvé la trace, le *Christ* d'après Valentin, et les *Cavales de Diomède* d'après Le Brun. Un doute subsiste pour la série de Vénus et Cérès. Il y avait une presse dans son atelier, mais pas d'indication d'autre matériel pour graver et tirer des planches. Elle aurait pu aussi servir à ses élèves, dont la plupart étaient graveurs. Les recueils que Lafitte a publiés en association avec un graveur, auraient pu avoir leur place ici. Mais, parce qu'ils illustrent un aspect différent de sa carrière, nous les réservons à un autre chapitre et ne les citons que pour mémoire : *Principes élémentaires de dessin et d'anatomie à l'usage des lycées et des écoles de dessin en 24 planches* (1809), Il s'intéresse toute sa vie aux différentes techniques, celles anciennes qui ont évolué, comme la gravure sur bois debout, ou nouvelles, comme la lithographie. Selon *l'Inventaire du fonds français*, « il s'est livré à quelques essais qui ne sont pas sans mérite, sur la pierre lithographique³¹⁷³ ». Mais parle-t-on de modèles donnés au lithographe ou de lithographies réalisées par ses soins ? Aucune information sur les pièces conservées ne permet de répondre. Il reste des traces de sa collaboration, en tant que dessinateur, avec le comte

³¹⁷² Jean-Pierre-Marie Jazet (1788-1871). Voir le Lexique des graveurs.

³¹⁷³ *Inventaire du fonds français après 1800, op. cit.*,

Charles de Lasteyrie³¹⁷⁴, le premier en France à avoir senti l'intérêt de la technique : *Le Chien devant sa niche*³¹⁷⁵(vers 1815), le *Jupiter Tiré du cabinet de M. Denon*³¹⁷⁶(vers 1820).

D'autres pièces sont seulement signées de Lafitte, tel ce *Jeune enfant à la collerette*³¹⁷⁷(vers 1820), et le portrait de *Lady Morgan*³¹⁷⁸, avec l'inscription « Lafitte 1816 ». Un *Portrait d'une fillette bouclée*³¹⁷⁹(vers 1815) est anonyme. Les portraits d'enfants sont de belles pièces, travaillées avec soin ; celui de Lady Morgan a beaucoup de prestance et d'élégance ; il est très "posé", même si elle est surprise dans l'intimité de sa chambre. La rêverie de la femme de lettres transparaît sur le visage au regard lointain. Nous ne savons pas si ces lithographies ont été commercialisées. Lafitte a eu aussi des relations avec un autre introducteur de la technique en France, Godefroy Engelmann³¹⁸⁰. Il l'a sans doute rencontré chez Jean-Baptiste Regnault, dont Engelmann a été l'élève aux Beaux-Arts en 1808. En 1816, il lui fournit le dessin d'un cartouche d'inspiration gothique, pour son *Recueil d'essais lithographiques* présenté à l'Institut³¹⁸¹. Quatremère de Quincy en fait un rapport très favorable, promettant un bel avenir à la technique, « qui a fait jusqu'ici très peu de prosélytes en France », repoussée « avec une sorte d'affectation », maintenue à distance par « quelques préventions et aussi quelques intérêts³¹⁸² ». Lafitte fait donc preuve de modernité. Ses dernières contributions pour *Le Temple de Gnide* sont réalisées avec la technique de gravure sur bois de bout, promise à un bel avenir dans l'illustration romantique, et que le graveur Thompson contribue à répandre en France. Les nombreuses et fructueuses collaborations à

³¹⁷⁴ Charles-Philibert, comte de Lasteyrie du Saillant (1759-1849). Voir le Lexique des graveurs.

³¹⁷⁵ BNF, Département des estampes, AA2.

³¹⁷⁶*Id.* Lithographie à la plume.

³¹⁷⁷*Id.*

³¹⁷⁸*Id.* Lithographie à la plume. Sydney Owenson, Lady Morgan (1776-1859) est une femme de lettres irlandaise, à la réputation féministe et progressiste. Durant son séjour de six mois en France en 1816, elle fréquenta les milieux de la société de la Restauration et rencontra le "monde qui compte" de Paris : personnalités politique, artistes, écrivains. Elle tira de cette expérience un livre, *France*, où on lui reprocha de montrer une connaissance très partielle de son sujet. Il déplut aux cercles conservateurs en général, et en particulier en France, où certains passages critiques sur la politique amenèrent le gouvernement à lui interdire de revenir.

³¹⁷⁹*Ibid.*, SNR 1 (Louis Lafitte). Selon nous, les deux œuvres datées vers 1815 par *l'Inventaire du Fonds français après 1800*, pourraient être un peu antérieures. Elles dateraient de l'époque du retour d'Allemagne de Lasteyrie, qui s'était fait embaucher dans un des meilleurs ateliers en 1812. Il en avait rapporté une presse et des pierres.

³¹⁸⁰ Godefroy Engelmann (1788-1839). Voir le Lexique des graveurs.

³¹⁸¹ "Un trophée au crayon imitant un dessin sur papier de couleur rehaussé de blanc, dessiné par G. Engelmann d'après Lafitte". *Recueil d'essais lithographiques dans les différents genres de dessin, tels que manière de crayon, de la plume, du pinceau et du lavis, exécutés par le procédé G. Engelmann, directeur de la Société Lithographique de Mulhouse*, Paris, chez l'auteur. Il est inséré dans les *Travaux de l'Académie des Beaux-Arts*, tome 1, n° 6, séance du 5 octobre 1816, avec le rapport qu'en fait Quatremère de Quincy. Paris, Institut de France, 4° AA 34 B (t. 1, n° 6) Usuel Balcon.

³¹⁸²QUATREMERE DE QUINCY, "De la lithographie, ou Rapport fait à l'Académie royale des beaux-arts, par une commission spéciale, sur un recueil de dessins lithographiés par M. Engelmann", *Journal des savants*, janvier 1817, p. 24 et 26.

venir entre celui-ci et Achille Devéria indiquent peut-être qu'il faisait partie du réseau relationnel proche de Lafitte.

Si on regarde l'ensemble de sa production pour la gravure, on se rend compte qu'il a essentiellement travaillé pour l'édition de planches et d'illustrations. La fourniture de dessins pour des estampes isolées est marginale. Sa carrière dans ce genre de travaux semble commencer au tout début du XIX^e siècle. A vrai dire, on pourrait se demander pourquoi il s'implique aussi tardivement dans des projets du type des *Fastes* ou des publications de Landon, qui l'occupent ensuite pendant presque une décennie. La période antérieure était pourtant riche en production gravée, il était en quête de travaux, il est donc étonnant qu'il n'y ait pas davantage de traces d'activité dans les six ans qui ont suivi son retour d'Italie. Bien sûr, il faut toujours tenir compte du hasard des découvertes et de la fréquence des estampes anonymes. Que l'on n'ait rien trouvé, ne signifie pas qu'il n'y a rien eu. Mais a-t-il vraiment cherché à s'intégrer dans l'une ou l'autre de ces entreprises de gravures ? Nous ne sommes pas loin de penser que non. Il faut se replacer dans son contexte de pensionnaire "prolongé", dans sa quête infructueuse d'atelier : Lafitte croit certainement longtemps à une carrière de peintre d'histoire, et, pour lui, un tel état n'est peut-être pas compatible avec ces petits travaux alimentaires. Il en fait, mais ne l'ébruite pas. À l'approche du basculement de siècle, vient la certitude que la carrière ne sera pas celle qu'il escomptait. Mais les talents de dessinateur sont incontestables. Le reste ne fut plus que question d'opportunité et de relations.

Chapitre 4

Au service de Leurs Majestés

Comme le titre de ce chapitre le laisse penser, nous ne reviendrons pas sur les années proprement républicaines. Les différentes traces d'une activité officielle ont déjà été montrées précédemment, tout comme sa participation aux décors de la Malmaison sous le Consulat, qui a très probablement, d'une certaine façon, servi son image de marque. Mais ce n'est pas à proprement parler un travail officiel, même s'il s'agit du service du Premier Consul, et surtout de Madame. Il sera donc question ici des commandes et travaux réalisés sous l'Empire et la Restauration.

Napoléon Bonaparte a manifesté dès les premières années du Consulat son intention d'intervenir dans le monde des arts. Le Salon de 1802 en est l'illustration parfaite. Pris de court par le rythme annuel qui leur laisse peu de temps pour présenter des œuvres nouvelles, bien peu d'artistes ont fait le déplacement, et « il n'y a dans le livret que des noms d'élèves inconnus et de barbouilleurs faméliques³¹⁸³ ». Bonaparte fait alors parvenir par l'intermédiaire du ministre de l'Intérieur une lettre aux principaux peintres, leur enjoignant d'apporter leurs œuvres avant sa visite du Salon. La plupart obtempèrent³¹⁸⁴, et l'exposition commencée sous de mauvais augures est un succès, que saluent les journaux : « Ce que la réputation de l'École, compromise par l'indifférence des plus célèbres artistes, réclamait d'eux [...] un seul mot du premier Consul l'a opéré. [...] Bonaparte a annoncé que dorénavant il ne verrait les tableaux des peintres vivants qu'au Salon d'exposition. Ce mot a tout fait³¹⁸⁵ ». Et reprenant à son compte l'idée des commandes passées aux artistes pour le compte de Louis XVI, instituées par d'Angiviller, Bonaparte arrête qu'il sera exécuté tous les deux ans, aux frais du gouvernement, quatre tableaux d'histoire.

³¹⁸³ Cité par Udolpho VAN DE SANDT, « Le Salon », *L'Empire des Muses*, Jean-Claude BONNET dir., Paris, Belin, 2004, p. 62.

³¹⁸⁴ La lettre a été envoyée à Regnault, Gérard, Girodet, Isabey, Carle Vernet, David, Vincent, Greuze, Hennequin, Prud'hon, Guérin, Serangeli. Les cinq premiers apportèrent leurs toiles la nuit précédant la visite du Premier Consul. Ménageot, Meynier, Peyron, Robert, Mme Chaudet, à qui l'on n'avait rien demandé, exposèrent "spontanément". Selon Deloynes, ce serait plutôt l'annonce par Bonaparte de l'achat des trois meilleures toiles, qui aurait motivé l'afflux de nouveaux tableaux. Coll. Deloynes, tome XXX, n° 816.

³¹⁸⁵ *Suite de exposition faite en 1802 par les artistes vivants : ouverture du Salon d'exposition annuelle des peintres vivants*. Extrait du *Journal des arts, des sciences et de littérature*, n° 229, 5 vendémiaire an XI (27 septembre 1802). Coll. Deloynes, tome XIX, n° 782

Pourtant, « Napoléon n’aimait pas les arts », selon Jean-Antoine Chaptal, qui ajoute que « c’était par politique ou par ostentation qu’il [les] encourageait³¹⁸⁶ ». L’intéressé expliquait lui-même vouloir « tourner spécialement les arts vers des sujets qui tendraient à perpétuer le souvenir de ce qui se fait depuis quinze ans » ; les sujets en question sont tirés de « cette foule d’actions de tout genre qui ont distingué l’armée et la nation, événements qui ont élevé le trône³¹⁸⁷ ». Il aurait pu poursuivre sans aucun doute ainsi : et qui continueront à l’élever, grâce à mes exploits. Car il avait compris très tôt l’importance pour sa propagande personnelle d’une bonne communication, passant par la diffusion écrite et les représentations imagées de tout ce qui touche à l’Empire et à l’Empereur. C’est pour une opération de ce genre que l’on fera appel aux talents de dessinateur de Lafitte, pour la monnaie des médailles, un des piliers de la mystique impériale. Il produira aussi des décors éphémères, reposant sur les mêmes principes, l’exaltation de la gloire impériale. Le plus important est sans conteste le simulacre de l’Arc de Triomphe de l’Etoile, pour l’entrée de Marie-Louise le 2 avril 1810.

Le retour des Bourbon propulse Louis Lafitte à une place à laquelle il n’aurait jamais pu prétendre sous les régimes précédents. Dessinateur du Cabinet du roi, un grand nombre de travaux lui incombait, dans des domaines variés, que nous sommes certainement très loin de pouvoir lister. Tout faisait-il l’objet d’un paiement particulier, en plus de sa pension, ou sa fonction incluait-elle la réalisation de fournitures diverses pour le service du souverain et de la cour ? Nous sommes parvenue à identifier un certain nombre de travaux, à la fois dans les archives, et dans le catalogue de Duchesne. Ce sont soit des objets de prestige, pour des cadeaux par exemple, soit des réalisations en rapport avec le cérémonial de la cour. Il n’entrait pas dans ses fonctions les décors des fêtes et spectacles, qui dépendaient du Garde-meuble, mais on faisait appel à lui pour les grandes occasions solennelles qui ont marqué les deux règnes sous lesquels il a servi. Sous celui de Louis XVIII, on lui demande un décor éphémère pour le retour d’Espagne du duc d’Angoulême, après sa victoire en Espagne. Mais le travail qu’il a probablement considéré comme le plus prestigieux, et qui l’a très certainement rempli de fierté, c’est celui qui touche au sacre de Charles X. Dans un chapitre précédent, nous avons exposé les déboires liés à la réalisation de l’Album du Sacre. Mais Lafitte avait été chargé aussi de fournir à l’orfèvre Cahier — avec qui il travaillait régulièrement —, les dessins des objets du culte utilisés pendant la cérémonie. Cet office-là fut une réussite.

³¹⁸⁶ Jean-Antoine CHAPTAL, *Mes souvenirs sur Napoléon*, édition présentée et annotée par Patrice GUENIFFREY, Paris, Mercure de France, 2009, p. 114.

³¹⁸⁷ Lettre à Daru, intendant général de la Maison impériale, 1805. Citée par Jean-Paul BERTAUD, *Le Consulat et l’Empire, 1799-1815*, Paris, Armand Colin, 2011, p.141.

I – Les travaux impériaux

1 – Histoire métallique de Napoléon

1.1 – La monnaie des médailles

Les médailles sont « les dépositaires les plus durables de l'histoire³¹⁸⁸ ». Voilà bien un jugement que partageait l'Empereur, à qui l'utilité de tels objets commémoratifs n'avait pas échappé. Elles peuvent circuler commodément et rapidement, être facilement identifiées, par des représentations figurées symboliques ou allégoriques répétitives, complétées par les inscriptions. Elles sont le plus sûr moyen de répandre l'image du Prince, dont le profil figure sur chacune d'entre elles. Et par-dessus tout, le support est à l'épreuve du temps ; combien d'empereurs romains auraient sombré dans un oubli total, sans les médailles qui ont reproduit leur effigie à l'envie ? Napoléon a certainement présent à l'esprit l'exemple de Louis XIV, dont le portrait à tous les âges de la vie s'est étalé sur d'innombrables médailles³¹⁸⁹. Il pense plus sûrement à cette série très rigoureuse et contrôlée, au module uniformisé, réalisée sous l'égide de l'Académie des Médailles et Inscriptions, et qui donna lieu à la publication de la première histoire métallique du règne en 1702³¹⁹⁰.

Napoléon le Grand ne pouvait pas faire moins que le Bourbon, d'autant qu'il manifestait personnellement de l'intérêt pour les médailles en général³¹⁹¹. Pendant la première campagne d'Italie déjà, il en commande sur des dessins d'Appiani, pour immortaliser ses victoires. En France, l'établissement officiel en charge de la frappe des médailles s'appelle la Monnaie des Médailles. Elle a été un peu malmenée pendant la Révolution, et elle a perdu son

³¹⁸⁸ *Institut de France. Classe des beaux-arts. Présentation à Sa Majesté l'Empereur et Roi, en son Conseil d'Etat, du rapport historique sur l'état et les progrès des Beaux-Arts*, 5 mars 1808, Paris, Baudouin, mars 1808, p. 25. Le rapport est de Joachim Le Breton.

³¹⁸⁹ L'idée que les médailles sont le mode d'expression « le plus parfait pour contenir, pour publier et pour éterniser les gloires et mémoires des Grands Princes », a été émise déjà à la fin du règne d'Henri IV, par la garde de son Cabinet des Médailles, Pierre-Antoine de Rascas, dans son ouvrage *De la nécessité de l'usage des médailles dans les monnoyes* (1611).

³¹⁹⁰ L'ouvrage fut publié sous le titre de *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand avec des explications historiques par l'Académie Royale des Médailles et Inscriptions*. Cf. Joseph JACQUIOT, « Les portraits de Louis XIV gravés sur les médailles des séries métalliques uniformes », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1967, 1969, p. 185-201.

³¹⁹¹ « En 1803, par exemple, les consuls se firent livrer des médailles du Cabinet de la Bibliothèque. De même, en 1809, M. de Rémusat vint choisir des médailles pour orner une tabatière destinée à l'Empereur ». Catherine DELMAS, « Denon directeur de la Monnaie des Médailles », *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon*, exposition, Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, catalogue établi sous la dir. de Marie-Anne DUPUY, Paris, RMN, 1999, p. 276.

monopole, « des pièces ayant été frappées un peu partout avec des thèmes très divers. Le premier effet de ce désordre dans les lieux de frappe est une décadence de la qualité de l'art, qui perd alors son aspect noble pour devenir plus populaire³¹⁹² ». Dirigé depuis 1767 par un vieil homme dépassé par les événements, l'établissement ne fonctionne plus très bien non plus. Le projet de médailles commémoratives des batailles de la campagne d'Égypte, commandées en 1800, n'aboutit pas. En 1802, l'établissement est réuni au Musée central des arts, où un nouveau directeur est nommé, Dominique-Vivant Denon³¹⁹³.

Il n'est plus besoin de présenter cette grande figure, ministre des Beaux-Arts avant l'heure, véritable cheville ouvrière de la politique artistique impériale³¹⁹⁴. Ce n'était sûrement pas fait pour lui déplaire de se trouver à la tête de l'établissement, car il s'intéressait beaucoup à cet art de la gravure. Il avait une très belle collection de pièces et médailles, commencée en Italie, et enrichie toute sa vie³¹⁹⁵. Ce n'est pas un hasard, si, sur la page de titre du catalogue de vente après décès, on voit une vignette représentant les deux faces d'une médaille : sur l'avvers, la tête de profil de Denon avec son nom, et sur le revers, deux statues égyptiennes colossales, avec la devise « Elles parleront toujours pour lui ». Son but est de redonner vie à la vieille institution des Médailles : « Mes efforts tendront à ce que le grand style et la simplicité des sujets ramènent au véritable but numismatique, qui est d'attester un fait, un événement, une époque, de les présenter par des signes simples et des inscriptions laconiques et sans équivoque, enfin d'atteindre à la gravité et à la véracité qui doivent caractériser l'histoire³¹⁹⁶ ». Belle profession de foi, qu'il va effectivement mettre en œuvre. Sur sa proposition, la Monnaie des Médailles est réorganisée en septembre 1803, et retrouve, en mars de l'année suivante, un monopole complet sur la création et la fabrication des médailles, soumises aux volontés gouvernementales. Denon s'est investi dans ce travail, au point d'inscrire « Denon *direxit* » sur chaque médaille qu'il a inspirée, ce que personne n'avait fait avant lui³¹⁹⁷. Mais quelle part exacte a-t-il pris dans le choix et le modèle des sujets ? Comme

³¹⁹² Catherine DELMAS, « Denon directeur de la Monnaie des Médailles », *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon*, exposition, Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, catalogue établi sous la dir. de Marie-Anne DUPUY, Paris, RMN, 1999, p. 280.

³¹⁹³ Voir Catherine DELMAS, *La monnaie des médailles sous la direction de Vivant Denon (1802-1815)*, thèse soutenue en 1996 à l'École des Chartes. Elle est consultable aux Archives nationales, sous la cote AB/XXVIII/1082.

³¹⁹⁴ Pour avoir une vue d'ensemble sur l'œuvre de Denon, directeur des arts de Napoléon, on se reportera au catalogue référencé ci-dessus, qui fait un tour complet et approfondi de la question.

³¹⁹⁵ A sa mort, il avait cinq médailliers et l'inventaire comptabilise 2 723 médailles. Catherine DELMAS, art. cit., p. 279.

³¹⁹⁶ AN, F²¹ 549. Rapport de Denon.

³¹⁹⁷ Catherine Delmas cite le cas de Nicolas de Launay, au début du XVIII^e siècle. Il proposait en amont le thème et la composition des médailles, mais son nom n'apparaît jamais. Catherine DELMAS, art. cit., p. 281.

il l'avait précisé dans son rapport, « le hasard [lui] ayant donné assez de facilité pour pouvoir faire une esquisse qui puisse fixer les projets de médailles, [il n'aura] besoin que d'un dessinateur exact, qui, pour 150 ou 200 francs [lui] fera les dessins nécessaires à l'exécution de chaque médaille³¹⁹⁸ ». On remarque d'ailleurs dans la vente après-décès de son neveu Dominique-Vivant Brunet-Denon, « un portefeuille contenant dessins traits et croquis par Laffitte, Fragonard, Denon, etc. pour médailles à exécuter sur les événements de l'empire³¹⁹⁹ ». Il est certain que son immense érudition lui permettait de faire face aux nombreuses sollicitations et commandes reçues de tous côtés par la Monnaie des Médailles, en raison de son monopole. Sans doute esquissait-il une idée de départ, qu'il faisait ensuite dessiner, comme le montrent les nombreuses quittances de dessinateurs retrouvées dans les archives. Et comme les dessins étaient soumis à l'appréciation finale de l'Empereur, Denon devait leur donner des directives très précises, et surveiller étroitement leur travail, comme finalement l'était le sien propre, par l'intendant général de la Maison de l'Empereur. Ce qu'on ne manque pas de lui rappeler à l'occasion : « J'ai l'honneur de vous prévenir que Sa Majesté, [...] me rend responsable de toutes les médailles qui seront frappées [...]. Son intention expresse est qu'il n'en soit frappé aucune sans que les deux plans n'aient été remis pour les lui soumettre. D'après la connaissance que j'ai de tout le zèle dont vous êtes animé pour le service de Sa Majesté, je ne doute point de votre empressement à vous conformer à cette disposition³²⁰⁰ ». Louis-François-Joseph de Bausset, ancien préfet du palais, rapporte une anecdote illustrant la pression que Napoléon exerçait sur qui le servait. Il avait reçu Denon, venu lui présenter sa série de médailles sur la campagne de 1805, depuis le départ du camp de Boulogne jusqu'au Rhin. Sur l'une d'elle, un aigle tenait un léopard dans ses serres. L'Empereur fut saisi d'une violente colère, jeta la médaille au travers de la pièce : « vil flatteur, comment osez-vous dire que l'aigle français étouffe le léopard anglais ? Je ne puis mettre à la mer un seul petit bateau de pêche que les Anglais ne s'en emparent [...] Faites fondre de suite cette médaille et ne m'en présentez jamais de pareilles³²⁰¹ ». Parmi les « dessinateurs-gladiateurs » prêts à entrer dans l'arène, se trouvait Louis Laffitte. Comme

³¹⁹⁸ AN, F²¹ 549. Rapport de Denon.

³¹⁹⁹ *Catalogue d'une belle collection d'objets d'art ... composant le cabinet de feu M. le baron Brunet-Denon*, Paris, vente le 2 février 1846 et jours suivants, par le ministère de M^c Bonnefons de Laviolle, n^o 338. Le nombre de pièces n'est pas indiqué.

³²⁰⁰ AN, O² 852. Lettre de Daru à Denon, 8 mars 1810.

³²⁰¹ Louis-François-Joseph de BAUSSET, *Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du palais et sur quelques événements de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai 1814, pour servir à l'histoire de Napoléon*, Paris, Baudouin frères, 1827, p. 67-68. Cet épisode nous montre que dans les premiers temps, la gravure des médailles anticipait les événements. Denon avait en quelque sorte vendu la peau du léopard avant de l'avoir tué. A partir de 1805, toutes les médailles seront dessinées après les faits

Napoléon et Denon, il est intéressé par les médailles et monnaies, ainsi que nous avons eu l'occasion de le souligner. Il n'en était pas à sa première expérience dans ce type d'ouvrage ; il avait dessiné pour une institution qui aurait bien pu devenir une concurrente sérieuse pour l'entreprise de Denon : la Classe d'histoire et de littérature ancienne de L'Institut national.

1.2 – Lafitte et la Commission des médailles de l'Institut

Sous ce nom de Classe d'histoire et de littérature ancienne, se cache l'ancienne Académie royale des inscriptions et belles lettres, celle-là même qui était à l'origine de l'histoire métallique du Roi-Soleil, et qui avait continué, jusqu'à sa disparition en 1793, à composer inscriptions et devises demandées par le gouvernement, notamment pour les médailles. Elle a donc de l'expertise en la matière, et un décret de Napoléon lui confirme ce rôle en 1806³²⁰². On désigne immédiatement une commission, chargée « de s'occuper de composer les médailles pour célébrer les principaux événements du gouvernement de Sa Majesté, en remontant, si [elle] le [juge] convenable au moment où il fut nommé général en chef de l'armée d'Italie et de lui présenter dans le moindre délai possible³²⁰³ ». La Commission des inscriptions et médailles se met au travail sans attendre, et commence à proposer des sujets à partir d'octobre. Les procès-verbaux des séances ne citent pas de dessinateur ; pourtant il y en a probablement un, puisqu'on s'occupe de la question de sa rémunération. Le 31 octobre 1806, la Commission demande un budget, notamment pour payer « le dessinateur provisoire qu'elle employe pour faire les esquisses et dessins arrêtés des projets de médailles³²⁰⁴ ». Car la tâche ne semble pas si facile : « six des premières médailles de l'histoire métallique de S. M. l'Empereur et Roi », présentées à la Classe le 12 décembre, entraînent des « observations ». Un seul projet est retenu, celui qui consacre le retour d'Égypte. Mais surtout, « les membres de la classe sont de nouveau invités à présenter des sujets de médailles et à concourir et aider de tous leurs moyens la Commission³²⁰⁵ ».

En 1807, il apparaît que la qualité n'est toujours pas au rendez-vous, quand la Commission décide, le 25 août, de choisir parmi les événements de la guerre contre la Prusse et la Russie, « quatre sujets dont les types dessinés avec plus d'agrément et de fini que ceux

³²⁰² Décret du 25 juin 1806. « Art. 1^{er}. La classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut est spécialement chargée de rédiger les inscriptions des monuments publics et de proposer les sujets et les légendes des médailles commémoratives des grands événements ».

³²⁰³ AIF, Z 201. Registre des procès-verbaux de la classe d'histoire et de littérature ancienne : séance du 25 juillet 1806.

³²⁰⁴ *Ibid*

³²⁰⁵ *Ibid.*, Séance du 12 décembre 1806.

dont elle a précédemment arrêté et envoyé les simples esquisses³²⁰⁶ ». C'est très probablement à ce moment-là que Lafitte entre en scène. Le procès-verbal de la commission du 1^{er} septembre 1807 présente les sujets retenus : le rétablissement de la Pologne, les royaumes créés en Allemagne, la paix de Tilsitt, et la victoire de Friedland. A la fin du document, « la Commission arrête que les esquisses de ces quatre médailles, lorsqu'elle les aura approuvées, seront dessinées et exécutées au lavis par M. Lafitte, peintre, auquel il sera alloué pour chaque dessin une somme de cent francs³²⁰⁷ ». Nous pensons avoir retrouvé ces dessins au lavis de sépia, allégoriques mais pas plus qu'il ne faut, dans une liasse aux archives de l'Institut³²⁰⁸. Ils ne sont pas signés, mais on reconnaît son style, par comparaison avec les esquisses de motifs contemporains de l'Odéon : traits fermes, lignes parfois discontinues mais précises, silhouettes musculeuses très académiques. Seuls les revers sont représentés et correspondent aux descriptifs du procès-verbal. Sur certains ont été ajoutées des annotations, rectifications ou propositions de dernière minute, dont nous ne savons pas si elles ont été suivies d'effet, car ces dessins n'ont pas été gravés. Quoi qu'il en soit, ils ont été présentés à la séance du 2 octobre 1807. La collaboration avec Lafitte s'interrompt ensuite, et il n'est plus question de lui, lorsqu'au printemps 1808, les membres de la Commissions discutent du budget : « [la commission] devra nécessairement s'attacher un dessinateur digne de coopérer³²⁰⁹ ». On demande 2 400 francs, compte-tenu de l'activité soutenue pour la réalisation de l'histoire métallique, et surtout de la « correction exigée des dessins ». La séance du 17 mai 1808 donne des précisions sur les besoins spécifiques d'une entreprise « devant offrir des médailles destinées à être frappées et destinées à être gravées en taille-douce³²¹⁰ ». Cela signifiait « une double exécution de dessins esquissés par un dessinateur et remis au net par un autre ». Pour économiser du temps et des moyens financiers, « il sera fait choix d'un dessinateur habile à faire des dessins qui puissent servir immédiatement de modèle ». D'après les quelques critiques de journaux contemporains qui reconnaissent les qualités de dessinateur de Lafitte, et ce que nous savons de ses capacités à transposer des dessins au trait – les réductions des

³²⁰⁶ Cité par Ernest BABELON, *Les médailles historiques de Napoléon le Grand Empereur et Roi, publiées sous les auspices de la Société de numismatique de New York*, Paris, E. Leroux, 1812.

³²⁰⁷ AIF, 2 G1. Registre des procès-verbaux de la Commission des Inscriptions et médailles : séance du 1^{er} septembre 1807.

³²⁰⁸ *Ibid.*, 2 G4. Cf. Annexe 9, figure 1. Ces dessins sont sans aucun doute ceux qu'Ernest Babelon déclare perdus dans l'ouvrage référencé ci-dessus. L'usage circonstancié de l'allégorie fait peut-être partie du cahier des charges pour le style général à donner aux médailles. On sait que Napoléon ne les affectionnait guère. Dans un procès-verbal annonçant le premier sujet traité, la victoire d'Iéna, il est écrit que les membres de la commission « se sont accordés à représenter l'Empereur avec le moins d'allégorie qu'il soit possible ». *Ibid.*, Z 201. Séance du 31 octobre 1806.

³²⁰⁹ *Ibid.*, 2 G1. Séance du 6 mai 1808. La citation suivante est extraite du même document.

³²¹⁰ *Ibid.* Séance du 17 mai 1808. Les citations qui suivent sont extraites du même document.

tableaux du Museum pour Landon sont bien connues –, il avait, selon nous, toutes les compétences requises pour mener à bien le travail pour la Commission des médailles. Nous ne saurons jamais — probablement — pourquoi Lafitte a été écarté ; mais peut-être un élément de réponse se trouve-t-il dans le choix de l'artiste attaché à demeure à l'entreprise, nommé en avril 1808, Antoine-Denis Chaudet. Peintre et sculpteur, celui-ci fait partie de la classe des Beaux-Arts depuis 1805 ; à sa disparition en 1810, il est remplacé par Frédéric Lemot, lui-aussi membre de l'Institut depuis 1809.

En réalité, cette Commission des médailles n'a pas fait beaucoup d'ombre à Denon. Une des raisons pourrait bien être l'attitude de Napoléon, qui s'occupait assez peu de son travail, comme le remarque Anthony Griffiths : « *He does not seem to have interfered by suggesting subject or criticising designs. [...] Clearly Napoleon saw the medallic work of the Institut as been of little political importance*³²¹¹ ». Une seule fut gravée pour célébrer la bataille d'Iéna³²¹². La réalisation de médailles n'était pas son but premier : celle de l'histoire métallique, des sujets dessinés, et accompagné d'un commentaire écrit par la Classe d'histoire et de littérature ancienne, restait certainement sa priorité. Sur cet objet, elle avait pleine autorité et expertise, et elle a consciencieusement rempli cette tâche jusqu'au 18 février 1814, date de sa dernière séance³²¹³.

1.3 – « Denon *direxit* »

Un catalogue de 1815, émanant de la Monnaie des Médailles, liste la « collection des médailles en bronze des campagnes et du règne de l'Empereur Napoléon ». Classées par ordre chronologique d'événements, elles vont de 1796 à 1815 ; un astérisque marque celles « qui ont été ordonnées par le gouvernement, composées et dirigées par M. Denon³²¹⁴ ». Celui-ci a

³²¹¹ Anthony GRIFFITHS, « *The origines of Napoleon's Histoire métallique (Part II)* », *The Medal*, n° 17, 1990, p. 38. Il les laissa par exemple rédiger les inscriptions des médailles en latin, ce qu'il interdisait formellement à Denon. Il intervint pour celle de l'Arc du Carrousel, qu'il fit mettre en français, parce qu'un monument public à une influence politique plus directe, ou en tous cas touche un plus grand public.

³²¹² Le ministre de l'Intérieur avait fait savoir à la Classe le 14 novembre, qu'il conviendrait au plus vite de donner le modèle d'une médaille commémorative de la bataille d'Iéna. Une semaine plus tard, la commission des médailles propose le modèle de médaille qui sera effectivement gravée par Louis Jaley (revers) et Bertrand Andrieu (avers).

³²¹³ Il reste au Département des manuscrits de la BNF trois volumes, contenant la plus grande partie des dessins de Chaudet et Lemot ; un quatrième volume a disparu. Mais la Commission ayant eu la prudence de faire calquer les modèles au fur et à mesure, on peut consulter l'ensemble des modèles de médailles à la Bibliothèque de l'Institut de France. Il n'y a pas, bien sûr, les esquisses de Lafitte ; mais Chaudet a repris celle proposée pour le rétablissement de la Pologne, pour le revers de la médaille illustrant le retour d'Égypte de Bonaparte. Les dessins ont été édités en 1912 par Ernest Babelon dans *Les médailles historiques de Napoléon...*, *op. cit.*

³²¹⁴ Le facsimilé de ce catalogue est publié dans l'ouvrage de Lisa ZEITZ et Joachim ZEITZ, *Napoleons Medaillen*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2003, p. 7-13.

honoré de médailles, dites « restituées », d'importants événements antérieurs au rétablissement de la Monnaie des Médailles. C'est justement le cas de la première du catalogue, la bataille de Montenotte en germinal an IV (avril 1796), frappée en 1813, d'après un dessin de Louis Lafitte. Les médailles commencent à sortir des ateliers dès 1803, sur des sujets variés : *La Vénus des Médicis au Museum* (1803), *La Fortune conservatrice* (1803), *Le Musée Napoléon* (1804), *L'Ecole des Mines du Montblanc* (1804), *Le Tombeau de Desaix* (1805), etc. Mais, progressivement, les événements militaires et politiques prennent le dessus. La première vraie série "historique" concerne l'expédition de la Grande Armée en 1805 et la première campagne d'Autriche, depuis la levée du camp de Boulogne en août, jusqu'à la paix de Presbourg en décembre³²¹⁵. Comme ce sera le cas pour toutes les campagnes à venir, on fixera dans le bronze les événements remarquables, et en premier lieu, les victoires³²¹⁶.

Restons un instant sur les vingt-six médailles réalisées entre 1803 et 1806 dont nous connaissons les dessinateurs, grâce à une liste établie par Anthony Griffith³²¹⁷. Huit sont dues à Antoine-Denis Chaudet, soit environ un tiers. Ne serait-ce pas là une autre raison à sa nomination à la Commission des médailles ? Mais, parallèlement, ne pourrait-on pas en dire autant à propos de Lafitte : a-t-il été sollicité en premier par l'Institut parce qu'il pouvait déjà se prévaloir d'une expérience dans le domaine de la médaille ? Si son nom n'est associé à aucune des vingt-six médailles citées plus haut, il n'est pas impossible qu'il en ait dessiné d'autres, restées anonymes faute d'archives³²¹⁸. Par exemple, le style général de celle pour l'Ecole des mines du Mont Blanc et son sympathique géant, rappellent tout à fait le Simplon, ou encore des dessins conservés au *British Museum*, et qui n'ont pas été gravés ; nous aurons l'occasion d'y revenir un plus peu plus loin.

1.3.1 – Une série bien documentée

Selon les sources, essentiellement d'ordre financier (quittances, états de paiements, bordereaux), Denon ne semble pas avoir sollicité Lafitte avant 1810, pour des « projets de

³²¹⁵ Denon énumère dans une liste datée du 19 février 1806 les médailles ordonnées, exécutées ou en cours d'exécution. Pour celles-ci, il pense les présenter à l'Empereur « dans le courant du mois prochain ». Il s'agit probablement de celles qui ont déclenché la colère de Napoléon racontée par Bausset. AN, AF IV 1050, pièce 13.

³²¹⁶ En consultant le catalogue cité ci-dessus, on remarque avec amusement que la campagne d'Espagne est de celle que Napoléon aurait sans doute voulu évacuer de son esprit, et surtout de la mémoire collective. Une seule médaille l'illustre, *L'Entrée à Madrid*, encore n'est-elle pas réalisée sous la direction de Denon. Il y en avait une seconde, *La Bataille de Sommo Sierra*, mais un rajout manuscrit précise qu'elle n'a pas été frappée. Denon avait pourtant fait le déplacement en Espagne.

³²¹⁷ Anthony GRIFFITHS, « *The design and production of Napoleon's Histoire métallique (Part I)* », *The Medal*, n° 16, 1990, *Appendix 1, List of designers of the medals of the Denon series, and payments made to them and the engravers*, p. 26-27.

³²¹⁸ Signalons qu'un dessin représentant l'allégorie de la paix de Lunéville (20 pluviôse an IX – 9 février 1801), et attribué à Louis Lafitte, est passé sur le marché de l'art en 2015.

médailles sur la dernière campagne d’Autriche et les événements mémorables qui en ont été la suite³²¹⁹ » (1809), et pour des médailles restituées³²²⁰. Il demande en janvier 1811 un budget de 16 000 francs pour réaliser treize médailles³²²¹. Une liste, probablement de la main de Lafitte, récapitule les modèles qu’il a lui-même fournis, en séparant les dix « dessins terminés au lavis » et les dix-neuf « médailles dessinées à la plume » ; une autre main a ajouté les prix en regard, 72 francs et 18 francs, soit un total de 1 062 francs, payés le 17 juin 1811³²²². Pour l’instant, seules nous occupent les premiers. Un échange de correspondance entre le comte Daru et Denon, nous informe sur la réception des esquisses envoyées pour examen à l’Empereur. Ce dernier n’a pas eu le temps de les examiner, et confie ce soin à son Intendant, qui ne se prive pas d’apporter commentaires et critiques. Dix projets sur les quatorze lui inspirent des réflexions “confraternelles” ; voyons ce qu’il pense de ceux de Lafitte³²²³.

La Naissance d’un Prince, qu’il appelle déjà le Roi de Rome, « offre une composition ingénieuse, et le sujet est exprimé de la manière la plus heureuse ». S’il s’agit du motif de la médaille terminée, Lafitte s’est inspiré des représentations de Vierges à l’Enfant, en y apportant toutefois un peu plus de sensualité : les formes du corps se devinent bien sous le drapé avantageux. Mais doit-on y voir l’Impératrice ou la France, comme le laisse entendre une description postérieure³²²⁴ ? À la lecture du commentaire pour le modèle de la *Naissance d’une Princesse*, on comprend que c’était une allégorie pleine de symboles antiques : il y est question de corne d’abondance, d’autel et de serpent. Ce dernier élément ne plaisait pas du tout à Daru, il n’y voyait pas le sens de « sûreté » que Denon, pense-t-il, avait voulu indiquer. *L’Attaque d’Anvers par les Anglais*³²²⁵ « est très belle et l’idée en est très heureuse ». Lui déplaisent simplement les armes de la ville dans le champ. Denon en convient, et lui répond qu’il les supprimera³²²⁶. Il semble s’en être abstenu, si l’on en juge par la médaille terminée, en tous points conforme au dessin de Lafitte conservé au *British Museum*. De façon classique, la ville est représentée par une femme debout, tenant dans une main le caducée, symbole du

³²¹⁹ AN, O² 853. Denon au comte Daru, Conseiller d’Etat, Intendant Général de la Maison de l’Empereur, 16 janvier 1811.

³²²⁰ Cf. Annexe 9, Les dessins de médailles de Louis Lafitte.

³²²¹ AN, O² 853. Etat par aperçu des dépenses à faire pour dessins et carrés des médailles des campagnes et du règne de S. M. l’Empereur, 16 janvier 1811. En réalité, le prévisionnel de dépenses s’élève à 34 200 francs, mais il reste des fonds de l’exercice 1809 et de celui de 1810.

³²²² *Ibid.* Liste des médailles, datée du 17 juin 1811 et signée de Lafitte.

³²²³ *Ibid.* Le comte Daru à Denon, 24 janvier 1811.

³²²⁴ Denon avait gravé cette médaille à l’eau-forte. Elle fait partie des 317 gravures qui constituent l’*Œuvre originale de Vivant Denon*, publiée en 1873. N° 283 : « La France soutient l’enfant qui la caresse de la main ». Cf. *infra*, p. 918

³²²⁵ Cf Annexe 9, figure 2

³²²⁶ *Ibid.* Denon au comte Daru, 29 janvier 1811.

commerce. Son pied est posé sur la proue d'un navire, rappelant que la ville est un port maritime. Le dessin de l'avvers, représentant *Napoléon à Schönbrunn* sous les traits de *Jupiter stator*, appartient également aux collections du British Museum³²²⁷. Sous ce nom, les Romains invoquaient "celui qui arrête". En réalité, Anvers n'a pas réellement été menacé, et Napoléon n'a pas arrêté l'invasion de la Hollande. On voit une légère modification sur la médaille par rapport au dessin : la balustrade derrière Jupiter a été supprimée. Une statuette de la collection de Denon a servi de modèle³²²⁸.

Un détail de *La Paix de Vienne* ne lui semble pas « clairement exprimé » : un héros met le feu à des débris d'armures, pour signifier leur inutilité. Mais « le flambeau ne paraît pas propre à brûler des cuirasses qu'on peut croire en métal ». La remarque, de bon sens, montre que l'Intendant n'est pas très sensible au langage symbolique des représentations. Qu'à cela ne tienne, Denon « [substituera] aux armures en fer des canons et des obusiers dont les affûts commencent à prendre feu ». Une esquisse de Lafitte, conservée au musée de La Malmaison, dévoile un parti un peu différent, sûrement son idée de départ³²²⁹. Au lieu d'un jeune homme dans sa nudité héroïque, dans une présentation statique, voire un peu rigide — Napoléon ? —, une jeune fille au déhanché harmonieux, enveloppée dans des voiles au drapé gracieux qui dévoile une silhouette en mouvement. Esthétiquement, elle est plus à notre goût, sans pour autant perdre de sa valeur emblématique.

Rome seconde capitale de l'Empire « est représentée d'une manière simple mais convenable ». Mais il se demande si la légende « a un rapport bien direct avec le sujet représenté ». En outre, l'inscription en latin ne convient pas. Denon promet de la remettre en français. Nous ne pouvons juger de la justesse de ces commentaires, car le dessin primitif n'a pas été conservé. Le revers de la médaille représente deux figures féminines en buste de profil, symbolisant les deux villes. On les reconnaît à leur coiffure ; l'une porte une sorte de couronne en forme de bateau, la nef symbolique de Paris, et derrière elle, Rome a un casque au cimier orné de la louve. Il n'y a pas d'autre inscription que leur nom.

La Réunion de l'Etrurie à la France le satisfait pleinement : « J'applaudis », dit-il. Ce pourrait presque être une médaille restituée, dans la mesure où l'événement remonte à mars 1808. Le principe est toujours un peu le même : l'Etrurie, c'est-à-dire la Toscane, représentée

³²²⁷ Londres, British Museum, 1989,930.132. *Anvers attaqué par les Anglais* ; plume et encre noire, lavis brun, rehauts de blanc ; diam. 65 mm. Lafitte indique une mauvaise date dans l'exergue : MDCCCXX. *Jupiter Stator*, 1989,930.132. Cf. Annexe 9, figure 2.

³²²⁸ Lafitte a lithographié cette statuette.

³²²⁹ Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, Projet de médaille pour la Paix de Vienne (1809), MM.49.2.103. Plume et encre noire ; 9,6 cm x 9,5 cm.

par une figure féminine environnée de draperie, fait face à l'Empereur, en armure romaine, tenant un long sceptre dans une main. L'Etrurie lui offre les symboles des arts et des sciences, pinceaux, rouleaux, compas. Une lyre posée contre un autel derrière eux symbolise la musique. Les figures occupent harmonieusement l'espace, les attitudes sont correctes et expressives ; l'Empereur exprime la solennité, mais aussi la puissance, et sa posture le montre tendu vers l'Etrurie, en appui sur la jambe droite, et le bras correspondant touchant presque son épaule. Le mouvement est presque identique pour la figure féminine, penchée vers l'avant, jambes légèrement repliées en signe d'humilité. Une union inégale, mais une union tout de même.

La Route du Simplon est le modèle qui suscite le plus de commentaires négatifs³²³⁰. La montagne est personnifiée par un géant, que Daru pense imiter d'Adamastor, le géant des tempêtes du Cap de Bonne Espérance, dont parle le poète Luis de Camoes³²³¹. Mais d'après lui, « la peinture de ce géant manque de noblesse », et il conteste « la composition même de [l']allégorie », en avançant des arguments aussi raisonnants et cartésiens que ceux contre *La Paix de Vienne* : « si l'on peut concevoir que des charriots passent sur les épaules du géant, on ne voit pas pourquoi ils passent sous les jambes. La régularité de l'emblème exigerait qu'ils passassent dessus puisqu'on n'a pas pratiqué des routes souterraines dans cette montagne ». Denon répond qu'il donnera plus d'élégance, mais lui signale que la route « traverse une galerie souterraine dans une de ses parties ». On peut discuter de la conception de l'élégance de l'un et de l'autre, car le dessin, que Daru a certainement eu sous les yeux, est conservé, lui-aussi, au *British Museum*, et peut être comparé avec la médaille³²³². Nous voudrions d'abord faire une première remarque concernant la source d'inspiration que Daru croit reconnaître. Si Lafitte est à l'origine de l'idée, il s'est plutôt inspiré d'un modèle plastique que littéraire. A Florence, il a peut-être eu l'occasion de voir *Le Colosse de l'Apennin*, statue monumentale réalisée par le flamand Giambologna entre 1579 et 1583, à la demande des Médicis, pour orner le parc de leur nouveau palais d'été, la *villa di Pratolino*. Selon James Millingen, il

³²³⁰ On peut lire le récit de cette entreprise gigantesque, ordonné par un arrêté consulaire de septembre 1800, et qui a duré de 1801 à fin 1806, dans *Le Conteur vaudois, journal de la Suisse romande*, n° 24, 14 juin 1890, p. 1-2 ; n° 25, 21 juin 1890, p. 1-2 ; n° 26, 28 juin 1890, p. 2-3 ; n° 27, 5 juillet 1890, p. 1-2. Les informations provenaient d'un ouvrage publié en 1837 par Robert Céard, fils du responsable du chantier, *Souvenir des travaux du Simplon*. On comptait plus de 600 ponts, et 500 mètres de galeries creusées.

³²³¹ Luis de Camoes (1524-1580) le met en scène dans le poème héroïque *La Lusidade*. Mais il est beaucoup plus effrayant que le bon géant de Lafitte : « Sa taille était gigantesque. Ses membres égalaient en grosseur l'énorme colosse de Rhodes [...]. Son front était sombre et menaçant, sa barbe était hérissée, ses yeux caves et étincelants, son regard horrible, sa chevelure épaisse et fangeuse, son teint pâle et couleur de terre, ses lèvres noires et ses dents livides. L'effroyable son de sa voix parut sortir du plus profond des abîmes ». *La Lusidade de Camoes*, par M. de La Harpe, Paris, [s.n.], 1776, p. 134.

³²³² Londres, *British Museum*, [Figure d'Atlas assis sur une montagne], 2014,7038.6. Plume et encre ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 6,8 cm. Cf Annexe 9 figures 7 et 8.

aurait déjà inspiré le « vieillard accroupi³²³³ » représentant le Mont Blanc dans la médaille sur l'Ecole des Mines, dont nous avons précédemment évoqué la similitude avec le Simplon. Jaillissant du rocher, mais faisant corps avec lui, on ne sait si c'est un homme qui se transforme en montagne ou la montagne qui devient homme. Le géant de Lafitte a une apparence bien humaine, mais sa silhouette massive, nichée au creux de la montagne, s'intègre harmonieusement à la forme générale du décor. Ce n'est plus le cas, après la modification. Il apparaît "coincé" dans l'image, remontant les épaules d'une façon assez disgracieuse. Adoptant un parti assez peu judicieux, les jambes croisées, le dessinateur construit une image inélégante et inesthétique et installe le géant dans une posture très inconfortable pour une conversation de salon sans grandeur.

Parmi les propositions de Denon non critiquées par Daru, il en reste deux dessinées par Lafitte : *Rome et la Hollande réunies à l'Empire*, et *La Bataille de Wagram*.

La première est mystérieuse, car elle ne figure pas dans le catalogue de 1815. Dessin et gravure du coin ont pourtant été payés à leurs auteurs, et Catherine Delmas signale la présence d'une médaille de la Réunion de la Hollande, dans une liste de pièces destinées à garnir le médaillon de Napoléon. Selon nous, le dessin du modèle se trouve dans la série conservée au *British Museum*³²³⁴. Il représente un trône, sur lequel un aigle s'est posé ; l'initiale « N », sur le devant, permet de l'identifier. Couchés au pied du siège impérial, la Louve romaine veillant sur Romulus et Remus, et un lion, qui représentent respectivement Rome bien sûr, et la Hollande. Pour plus de compréhension, Lafitte a fait figurer dans le champ un « R » et un « H ». On lit « Roma » sur un début de légende, le reste n'étant qu'une série de signes illisibles, et à l'exergue, « MDCCCX », année de l'événement.

La seconde médaille, *la Bataille de Wagram*, est énigmatique, car on trouve la trace du paiement de deux dessinateurs, Lafitte et Fragonard. Lequel est l'auteur de la médaille existante ? Encore une fois, nous allons trouver une réponse dans les collections du *British Museum*, qui ne renferme pas moins de deux dessins de Lafitte, réalisés avec des techniques différentes, un à la plume, l'autre au lavis, mais correspondant peu ou prou à la médaille terminée³²³⁵. Lafitte a choisi de traiter le sujet sur le mode mythologique : Hercule

³²³³ « La figure du Mont Blanc est imitée de la statue de l'Apennin qui se voit dans le jardin de Pratolino, près de Florence, et qui est communément attribuée à Michael Angelo ». James V. MILLINGEN, *Histoire métallique de Napoléon ou recueil des médailles et des monnaies qui ont été frappées depuis la première campagne d'Italie jusqu'à son abdication en 1815*, Londres, Treutel et Würtz, 1819, n° 79, Planche XXIII, p. 29-30.

³²³⁴ Londres, *British Museum*, [Trône avec le « N » de Napoléon], 2014,7038.8. Plume et encre; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 7 cm.

³²³⁵ Londres, *British Museum*, *The Battle of Wagram*, 1989,0930.130. Plume et encre noire, lavis brun ; 15,8 cm x 11,9 cm. *Id.*, [Victory crowning Hercules before figure of Antaeus who is lying on the ground], 2014,7038.5. Plume et encre ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 7 cm. Cf. Annexe 9, figures 3 et 4.

reconnaissable à sa peau de lion, arrache à un adversaire au sol la Victoire, qui s'apprête à le couronner de laurier, et qu'il tient fermement sous son bras. Les deux dessins diffèrent par des détails de mise en scène, ou d'accessoires. Sur celui à la plume, le guerrier à terre est revêtu d'une tunique à l'antique, Hercule tient sa massue baissée, et la Victoire, presque sur son épaule, le domine d'une tête. La composition, élancée et dynamique, a du relief et de la profondeur, grâce à la position d'Hercule : son corps est à l'arrière-plan, mais il enjambe son adversaire, faisant irruption au premier plan. Le dessin au lavis conserve ce volume, malgré un changement dans le positionnement des jambes des deux adversaires : cette fois-ci, c'est la jambe droite d'Hercule qui plaque son adversaire au sol au premier plan. Détail anecdotique, Lafitte a ajouté un bouclier dans la main du vaincu. Plus menaçant, Hercule a levé sa massue pour frapper, et la Victoire est redescendue à son niveau. C'est celui-ci qui s'approche le plus du parti final de la médaille, qui a beaucoup perdu, selon nous, de sa puissance et de sa noblesse. Un glissement des figures vers la droite met tout le monde sur le même plan, mais il en résulte des maladresses ; la Victoire est bien détachée du corps d'Hercule, par exemple, et donne l'impression de se couronner elle-même. L'enchevêtrement de membres, au demeurant peu proportionnés et parfois trop chétifs, renvoie une image inesthétique³²³⁶. Sans doute a-t-on voulu marquer ainsi la violence et l'âpreté des combats, visibles également dans l'attitude d'Hercule ; son buste s'incline vers le guerrier et on comprend qu'il va abattre sa massue, pour porter le coup de grâce. Très clairement, Lafitte apparaît comme l'auteur du modèle de la Bataille de Wagram, et le graveur étant tout à fait capable d'apporter les dernières modifications, probablement sur la demande de Denon, il n'était nul besoin de faire appel à Fragonard. Nous pensons que son dessin, payé 48 francs au lieu des 72 francs le plus couramment attribués, correspond à un modèle non retenu par Denon. Terminons cet aperçu, en soulignant l'absence étonnante de commentaire du comte Daru au sujet du modèle présenté ; Wagram était tout de même l'événement majeur de la campagne.

1.3.2 – La liste de Lafitte

Denon a demandé deux autres modèles à Lafitte, *La Réunion de Rome à l'Empire* (décret du 17 mai 1809), et une médaille restituée, *La Monnaie des Médailles rétablie*, avec le millésime 1804, marquant le retour du monopole de frappe des médailles. Les sujets ont été rajoutés par une autre main à la liste établie par Lafitte, et on prévoyait probablement de les réaliser dans le courant de 1811.

³²³⁶ Il faut tenir compte de la part de responsabilité du graveur dans le rendu final. D'autres médailles d'André Galle, comme *La Retraite de Russie* par exemple (1812), montrent la même tendance aux membres affinés et à la disproportion du corps.

Le premier dessin accumule les symboles mythologiques et allégoriques pour désigner Rome. Le Tibre, traditionnellement représenté, comme tous les fleuves, par un dieu barbu, est appuyé sur une urne d'où jaillissent ses eaux ; il tient d'une main un gouvernail, et de l'autre une corne d'abondance. Au second plan, est allongée la louve romaine, et surplombant le tout, le Capitole, abritant le temple de Jupiter, monument emblématique de Rome. Enfin, dans le ciel, l'aigle impérial aux ailes déployées tient le foudre dans ses serres. La médaille a été exposée par son graveur Andrieu au Salon de 1812, sous le titre *Le Tibre et le Capitole, médaille de la réunion de l'Etat romain à l'Empire*.

Pour le second modèle, Lafitte a donné une autre allégorie facile, qu'il a souvent mise en œuvre — voir les frontispices des *Fastes de la Nation française* par exemple — : « La Monnaie personnifiée, présente une médaille à Clio, La Muse de l'Histoire, qui l'inscrit dans ses tablettes ; entre les deux figures, un balancier. On voit par terre, un marteau et divers outils monétaires³²³⁷ ». Elle est ici bien utilisée, et exprime parfaitement le but recherché par Napoléon : passer à la postérité. Elle n'était pas encore frappée en mai 1813, lorsque Denon envoie son « état par aperçu » des dépenses à prévoir pour le budget de l'année³²³⁸. On a rajouté à la main « non frappée » sur le catalogue de 1815, elle l'a cependant bien été. Et comme les allégories sont universelles, le modèle a resservi comme entête à la Monnaie Royale des Médailles.

Dans cette liste, il n'y a pas de trace des deux bustes de profil, qui devaient servir d'avvers pour la série des médailles de la campagne 1809. Denon les avait présentés à l'Empereur en même temps que les autres dessins. Serait-ce les deux dessins conservés au *British Museum*³²³⁹ ? Mais il est difficile de les voir comme des modèles différents, tellement ils se ressemblent. On reconnaît cependant un des avers utilisés : le buste de Napoléon, de profil, ceint d'une couronne de laurier, dont le lien retombe sur son épaule. C'est celui que l'on voit aussi, par exemple, sur un dessin conservé à l'*Ashmolean Museum* d'Oxford, comme avers à la médaille pour la route de Nice à Rome, présentée un peu plus loin.

L'enseignement principal de ce document vient de la liste de dix-neuf « médailles dessinées à la plume », montrant qu'il dessine au trait non seulement ses dessins, mais aussi ceux des autres. Elles représentent l'ensemble des sujets prévus pour illustrer la campagne de 1809 et ses suites, ainsi que quelques médailles restituées déjà citées, la *Route du Simplon* et la

³²³⁷ James V. MILLINGEN, *op. cit.*, n° 92, Planche XXIX, p. 34.

³²³⁸ AN, O² 854. Etat par aperçu des dépenses à faire pour les dessins et gravures des carrés des médailles, 26 mai 1813.

³²³⁹ Londres, *British Museum*, *Head of Napoléon in profile to left*, 1989,0930.135 et 1989,0930.136. Plume et encre noire ; 9,8 cm x 10 cm.

Monnaie des Médailles rétablie. Il reste deux quittances, une du 17 juin 1811, pour un montant de 90 francs, pour cinq médailles³²⁴⁰, et l'autre de 108 francs pour six³²⁴¹. Le bordereau de paiement de la seconde cite deux autres sujets prévus au budget 1809 et dessinés par Fragonard ; l'une se rapporte à la guerre d'Espagne, *La Bataille de Sommo Sierra* (30 novembre 1808), et l'autre, *La Réunion de la République de Gênes (ou Ligurie) à la France*, rappelle un événement de juin 1805³²⁴².

Nous avons abordé déjà la question de la réduction au trait, ses faiblesses, mais aussi sa grande souplesse lorsqu'il s'agit de reproduire sur cuivre un dessin clair, aux lignes nettes, avec une plus grande rapidité, et à moindre coût. Mais à quoi pouvait-elle servir dans le cadre de l'entreprise de Denon ? Tout simplement à la réalisation d'un « Catalogue général des poinçons et carrés appartenant à la Monnaie », pour lequel il y avait un budget spécial, au moins depuis 1811, d'après les archives retrouvées. Mais les plus anciennes traces remontent à fin 1807 ; elles consistent en paiements dus à deux rédacteurs, Lenormand et Guyet, pour la période du 1^{er} novembre 1807 au 31 décembre 1808³²⁴³. Seul Guyet apparaît dans les documents ultérieurs, en 1809, 1811, où on lui accorde une augmentation de 300 francs par an, et 1812. Le 31 décembre 1813, Denon annonce au duc de Cadore « que les travaux sont fort avancés³²⁴⁴ ». On s'aperçoit alors de l'envergure de l'entreprise, il a réuni presque toutes les descriptions de François I^{er} à Napoléon. Les médailles de ce dernier feront l'objet d'un catalogue particulier. Il envoie en même temps la demande de paiement de 2 996 francs, pour la gravure au trait³²⁴⁵.

³²⁴⁰ AN, O² 838. Reçu du 17 juin 1811, signé de Lafitte. Il concerne la *Prise de Raab* de Fragonard, en plus des siens propres (*Prise d'Anvers, Napoléon à Schoenbrün, et Wagram*). Le règlement est tiré sur le reliquat des fonds de 1810. *Ibid.*, O² 854. Bordereau particulier des sommes payées pour les dessins et modèles en cire des médailles, duplicata du 3 juin 1813.

³²⁴¹ *Ibid.*, O² 839. Reçu du 17 juin 1811, signé de Lafitte. Il concerne les dessins de Bergeret (*Bataille d'Eckmühl et Abensberg*), de Zix (*Porte de Carinthie à Vienne*), et Fragonard (*Bataille de Sommo Sierra, Bataille d'Esling et Passage du Danube, Réunion de la Ligurie à la France*). Cette fois, le règlement est tiré sur le reliquat des fonds de 1809. *Ibid.*, O² 834. Bordereau des sommes payées pour les dessins des médailles, duplicata du 9 juin 1813.

³²⁴² *Ibid.*, O² 851. Etat par aperçu des dépenses à faire pour dessins et gravure de carrés de médailles, 20 mars 1809.

³²⁴³ *Ibid.* Rédaction du catalogue général des poinçons et carrés. Bordereau des sommes payées, 6 janvier 1809. Ils étaient payés 100 francs par mois. Nous ne savons pas qui est ce Lenormand, — peut-être le libraire — qui ne réapparaîtra plus dans les bordereaux. Quant à Guyet, il ne peut s'agir que d'Isidore, journaliste et homme de lettres, qui écrivait des articles sur les beaux-arts dans la *Décade philosophique* et *Le Publiciste*. Il fut le secrétaire particulier de Denon jusqu'à la Restauration. Pendant les Cent Jours, il collabora avec le journal polémique *Le Nain jaune*, soutint l'Empereur, et fustigea les « chevaliers de l'éteignoir ». Ce petit monde qui gravite autour du catalogue se connaît : en 1810, Guyet et Normand fils publient un ouvrage sur les bas-reliefs de l'Arc de Triomphe provisoire, sur des dessins de Lafitte. Mais se connaissaient-ils avant, ou se rencontrent-ils à l'occasion de l'Histoire métallique ? Quoiqu'il en soit, cela révèle un cercle relationnel rapproché autour de Denon, qui nous laisserait supposer que Lafitte ne se retrouve pas par hasard à réaliser presque la moitié des médailles de la campagne de 1809.

³²⁴⁴ *Ibid.* O² 854. Lettre de Denon au duc de Cadore, 31 décembre 1813.

³²⁴⁵ *Ibid.*, O² 838. Bordereau des sommes payées par le Directeur Général pour la gravure au trait des médailles, 31 décembre 1813.

Les quittances jointes montrent que Denon a fait appel à un premier graveur, François-Louis Gounod, payé pour trente-quatre planches gravées entre juillet et novembre 1808, et pour dix-huit en juin 1810. En 1809, apparaît un graveur connu de nous, Charles Normand, qui fournit quatorze planches, le 22 mars 1809, et huit, le 6 mai 1809 ; un dernier paiement a lieu en juillet 1815, pour vingt-neuf planches sur des quittances du 6 mai 1809, du 9 mars 1811, et du 12 mai 1813³²⁴⁶. Soit au total cent trois pièces.

Une question se pose alors : qui a réduit tous les dessins au trait ? Se pourrait-il que ce soit Lafitte ? Les réductions en nombre ne l'effrayent pas, il l'a montré dans sa collaboration avec Landon, pour les *Vies de peintres*. Pour l'heure, il n'y a pas de réponse, car nous n'avons retrouvé les traces que de dix-neuf dessins dans les archives. Cependant, il est difficile de ne pas évoquer une information fournie par Duchesne : « Nous ne croyons pas devoir laisser dans l'oubli un ouvrage qui, malgré son importance, ne verra jamais le jour : c'est l'Histoire métallique de cette époque, dont M. Lafitte fut chargé d'exécuter tous les dessins³²⁴⁷ ». D'autant plus que Lafitte a conservé le matériel correspondant ; soixante-trois « projets et médailles pour l'histoire de Napoléon [dont] la plupart ont été exécutées³²⁴⁸ » sont vendus avec son cabinet. Seraient-ils les vestiges des réductions pour le catalogue de Denon ?

Le directeur général s'était assuré de collaborateurs sérieux ; avec cette paire d'artistes, habitués de longue date à travailler ensemble, Lafitte et son crayon si précis, et Normand, inventeur de la technique, le catalogue était en de bonnes mains. Comme Denon l'écrivait au duc de Cadore, il ne restait que « très peu de médailles à faire graver au trait », et il pensait que « l'impression [pourrait] être ordonnée dans le courant de 1814³²⁴⁹ ». Les événements en ont décidé autrement, et le catalogue ne vit jamais le jour. Il ne reste que quelques vestiges, qu'Anthony Griffiths énumère : six planches de Gounod, au Département des estampes, six autres gravées par Denon lui-même, et publiées avec sa collection d'eaux-fortes en 1873³²⁵⁰. Quant aux textes, il faut en voir la trace dans un ouvrage publié en

³²⁴⁶ Il est possible que le travail de Gounod n'ait pas donné toutes satisfactions, car certaines planches ont été regravées par Normand.

³²⁴⁷ CAT, p. v.

³²⁴⁸ *Ibid.*, n° 100. Croquis très spirituellement faits à la plume et collés sur papier de couleur. *Collection très curieuse*. Le nombre de pièces est indiqué dans le procès-verbal de la vente.

³²⁴⁹ AN, O² 854. Lettre de Denon au duc de Cadore, 31 décembre 1813.

³²⁵⁰ Anthony GRIFFITHS, « « *The end of Napoleon's Histoire métallique (Part III)* », *The Medal*, n° 18, 1991, p. 37 et note 6, p. 99. Pour Gounod, « Douze planches d'après des médailles de Vivant Denon, vers 1806 », voir *L'Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, 1955, p. 296. En ce qui concerne Denon, « [il] avait projeté de publier une suite gravée complète de ces monuments historiques ; mais la chute de l'Empire lui fit perdre ce projet de vue, et il ne reste de cette tentative que les six pièces que nous avons recueillies », voir *L'œuvre originale de Vivant Denon ancien directeur général des musées : collection de 317 eaux-fortes dessinées et gravées par ce célèbre artiste*, avec une notice d'Albert de La Fizelière, Paris, A. Barraud, 1873, tome 2, p. XXI. Les médailles sont sous les numéros 280 à 285.

Angleterre en 1820, par Miss Ann Mudie. Le titre en est explicite: *Medallic History of Napoleon Bonaparte, translated [...] from the original manuscript intended to have been published by the late government of France*³²⁵¹. Un ouvrage du même type avait été publié en 1818 par le capitaine Laskey³²⁵² ; il commentait les médailles du catalogue de 1815 de la Monnaie des Médailles. La comparaison des deux commentaires par Anthony Griffiths tourne à l'avantage d'Ann Mudie Scargill : « *The information given on the individual medals is also of the greatest interest. Whereas Laskey honestly confessed that he could not understand some of the devices, the writer here had inside information*³²⁵³ ». La question se pose alors de savoir comment elle a pu avoir accès à ce manuscrit. Nous aurons l'occasion d'y revenir un peu plus loin.

1.3.3 – Coup de frein

D'une certaine façon, ces médailles ordonnées pour la campagne de 1809 constituent une sorte d'apogée. Les dernières années du règne n'incitent pas à multiplier les monuments commémoratifs. La situation militaire a commencé à se dégrader avec le début de l'embourbement espagnol (1808), la campagne de Russie (1812) n'annonce pas des lendemains heureux. La campagne d'Allemagne, qui la prolonge, se termine en effet par une défaite sanglante à Leipzig (octobre 1813). Deux mois plus tard, commence la campagne de France, qui mènera les nations alliées jusqu'à Paris, mettant fin une première fois à l'Empire.

A partir de 1812, le rythme de frappe de médailles ralentit, nous n'avons pas trouvé de nouvelles demandes pour cette année-là. On se contente probablement de continuer et terminer ce qui est en cours. En 1813, en revanche, Denon adresse au Duc de Cadore un état par aperçu de la dépense à faire cette année pour divers sujets concernant les campagnes de 1812 et 1813, qui, dit-il, ont été approuvés par l'Empereur³²⁵⁴. Le budget consacré à cet objet est encore conséquent, 30 000 francs, équivalent par exemple à celui de 1808, affecté aux médailles de la campagne de Prusse et de Pologne (1806-1807). Mais ces documents apportent d'autres informations intéressantes. En premier lieu, le nombre de médailles restituées dépasse celui des

³²⁵¹ Miss Ann MUDIE SCARGILL, *Medallic History of Napoleon Bonaparte ...*, London, printed for the proprietor, 1820. Sur les 137 médailles décrites (mais non reproduites), 120 appartiennent à la série « Denon *diréxit* ».

³²⁵² Captain J. C. LASKEY, *A description of the series of medals struck by the National Medal Mint by order of Napoleon Bonaparte, commemorating the most remarkable battles and events during his dynasty*, London, Printed for H. R. Young, 56 Paternoster Row, 1818. Il a commenté les médailles du catalogue de 1815 de la Monnaie des Médailles.

³²⁵³ Anthony GRIFFITHS, « *The end of Napoleon's Histoire Métallique. Part III* », art. cit., p. 38.

³²⁵⁴ AN, O² 854. Lettre de Denon au duc de Cadore, 10 juin 1813 ; Etat par aperçu des dépenses à faire pour dessins et gravures de carrés de médailles, 26 mai 1813.

médailles relatives à la campagne, neuf contre sept, montrant bien par-là la “pénurie” de sujets militaires, et notamment de victoires à commémorer. Pour celles demandées en 1811, la proportion était de quatre restituées pour dix autres. Denon n’est pas en manque d’idées, et va chercher dans le passé les actes glorieux qu’il « restitue » à ses contemporains, tels que les victoires de la campagne d’Italie, dont les médailles avaient été primitivement frappées à Milan sous le Consulat. En deuxième lieu, Denon a anticipé le travail, et sept médailles restituées sont terminées ; tout le reste est ordonné, et les artistes doivent être occupés à dessiner, peut-être même à graver. Les archives ont seulement conservé les noms des graveurs, mais il reste les dessins de Lafitte pour la *Bataille de Montenotte*³²⁵⁵ et la *Route de Nice à Rome*. Ces deux médailles étaient déjà gravées quand Denon envoie sa demande.

Montenotte est historiquement la première victoire remportée par le tout nouveau commandant en chef de l’armée d’Italie, Napoléon Bonaparte, le 23 germinal an IV (12 avril 1796), sur les armées du royaume de Sardaigne et du Saint Empire. Le général autrichien d’Argenteau entreprend de passer le col de Montenotte qui lui ouvrira, pense-t-il, la route vers Savone, pour y surprendre l’armée française. Mais il se heurte à la résistance farouche du chef de brigade Rampon, retranché dans la redoute de Monte Negino avec seulement 1 500 hommes. Ce haut-fait avait contribué à assurer la victoire à Bonaparte, et il figurait bien évidemment dans les *Fastes de la nation française* : « Sur vos canons, s’écrit-il au milieu du feu. Jurons à la patrie de mourir tous dans la redoute plutôt que de l’abandonner. Tous les rangs répètent ce serment. Rampon à leur tête fait des prodiges de valeur, il contient toute la nuit les ennemis à la portée du pistolet, et les force enfin à s’éloigner de la redoute³²⁵⁶ ». Pour l’illustrer, Lafitte avait dessiné la scène de façon classique et réaliste.

Le modèle de la médaille est tout autre ; il n’illustre pas un fait, mais le résultat. Qui a eu l’idée de cette allégorie de la victoire, Denon ou Lafitte ? Quoi qu’il soit, la représentation est efficace : la Victoire occupe presque tout l’espace, elle s’est élancée pour répandre partout la nouvelle, son épée dans une main, et la palme et les couronnes dans l’autre. Ses voiles pris dans le mouvement, se plaquent contre son corps, et dénudent ses jambes, apportant une note sensuelle et féminine à la guerrière. Les trois dessins de Lafitte sont très proches ; seule diffère l’orientation de la figure, deux sont tournées vers la droite (n°1 et 3), comme la médaille, et la

³²⁵⁵ Londres, *British Museum. The Battle of Montenotte*, 1989,0930.129 ; plume, encre noire, et lavis brun ; 10 cm x 10 cm, diam. 6,9 cm. [*Winged figure of Victory*], 2014,7038.12 ; plume, encre et lavis brun ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 6,8 cm. [*Winged figure of Victory*], 2014,7038.10 ; plume, encre et lavis brun ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 6,5 cm. Cf Annexe 9, figure 5

³²⁵⁶ TERNISIEN D’HAUDRICOURT, *Les Fastes de la nation française et des puissances alliées, ou Tableaux pittoresques gravés ...*, Paris, l’auteur, 1807. La planche correspondant à l’exploit de Rampon a paru en 1804.

troisième vers la gauche (n°2). Cette partie n'a subi que de très légères modifications sur la médaille. Ce n'est pas le cas pour la portion de terre en-dessous de la déesse, région montagneuse et accidentée de Montenotte, qui descend jusqu'à la mer. On y a représenté la redoute, que le pied de la Victoire effleure, pour signifier que tout a commencé là. Une modification importante a été apportée sur la médaille : au premier plan, le fort est toujours sur son éminence rocheuse, mais à l'arrière-plan, le petit morceau de terre ligure s'est transformée en portion de globe terrestre, où l'on voit l'Italie et l'Europe du sud. La portée symbolique du message est encore plus forte : Montenotte, le premier succès, a ouvert la voie à tous les autres, elle est le fondement, le socle sur lequel continue à s'appuyer la Victoire, « le point de départ de la marche glorieuse de l'Empereur³²⁵⁷ ». Il est symptomatique que Denon ait eu l'idée de graver la première d'une longue suite de batailles et souvent de victoires, au moment où la Fortune est en train de vaciller. La date de 1812, inscrite sur l'un des dessins, indique vraisemblablement celle de sa réalisation. Cette année-là, on peut voir au Salon d'autres hommages à cet événement, notamment le tableau de René Théodore Berthon, *La Redoute de Monte Lesino*, et celui de Adolphe Roehn, qui montre *la Réception des drapeaux à Millesimo*³²⁵⁸. Denon lui-même a fait représenter *Les Autrichiens attaquant la redoute de Montelezino*³²⁵⁹, pour la série de dessins illustrant les campagnes de Napoléon ; celui-ci est annoté « Martinet et Bourgeois, 1812 ». Quand les temps deviennent moins sûrs, il est bon de se rappeler les jours fastes.

On ne change pas de secteur géographique pour la médaille suivante, déjà réalisée en mai 1813, *La Route de Nice à Rome*³²⁶⁰, via Savone et Gênes, le long de la côte ligure. Il n'est nul besoin de revenir sur l'importance des voies de communications pour Napoléon, pour des raisons autant stratégiques — déplacement rapide et aisé des troupes, et surtout de l'artillerie—, que commerciales, en ces temps de blocus. Toutes n'ont pas la même utilité, et on connaît son opinion : « De tous les chemins ou routes, ceux qui tendent à réunir l'Italie à la France sont les

³²⁵⁷ *Correspondance administrative de Denon* (version numérisée sur Napoleonica.org), 2306 : Denon au baron de Chabrol, préfet du département de Montenotte, 10 février 1812. Denon avait rencontré le préfet lors de son passage dans la région. Il remercie Chabrol pour le dessin du fort, qu'il n'avait pas eu le temps de dessiner lui-même, et qui a pu servir de modèle pour la médaille. En outre, tous les deux ont un projet pour élever un monument, une statue « d'au moins dix mètres de haut, non compris le piédestal ».

³²⁵⁸ Ces tableaux sont aujourd'hui au musée des châteaux de Versailles et Trianon, MV 1473 et MV 1475.

³²⁵⁹ « Les [355] dessins originaux des Campagnes de Napoléon 1^{er} en Italie, avec les croquis et les légendes, le tout provenant exclusivement du Cabinet de M. Denon », acquis par l'Etat en 1895, sont conservés au Département des arts graphiques du musée du Louvre. Pour ce dessin, n° d'inventaire RF 2938 recto.

³²⁶⁰ *University of Oxford, Ashmolean Museum, Design for obverse and reverse of Napoleonic medal*, WA1990.126. Crayon noir, plume, encre brune et lavis ; 14,5 cm x 25,2 cm. Voir la reproduction d'un *dupondius* de Trajan, dans l'ouvrage de Lisa ZEITZ et Joachim ZEITZ, *op. cit.*, fig. 51, p. 182. Reproduit sur le site du musée.

plus politiques³²⁶¹ ». Route impériale de première classe n° 8, elle est une des quatre qui permettent de franchir les Alpes ; la moins utile, peut-être, parce qu'elle dessert le sud de la France, mais elle a l'immense intérêt de pouvoir être utilisée en hiver, et de conduire « de Marseille à Rome sans quitter un climat doux et tempéré », comme le fait remarquer le comte de Montalivet³²⁶². Elle devenait alors une alternative intéressante à la route du Mont Cenis.

En messidor an X (juillet 1802), on demande à un ingénieur des Ponts et Chaussées de « faire le projet de la route de Nice à Gênes en se dirigeant sur la Corniche suivant les intentions du Premier Consul³²⁶³ ». Le cahier des charges est précis : « La route projetée exigera une étude approfondie pour sa direction, elle devra être praticable pour les voitures et avoir une largeur suffisante mais modérée dans les pas difficiles ; en parlant de la corniche, vous n'êtes pas rigoureusement astreint à la suivre toutes les fois que vous pourrez vous procurer une direction plus avantageuse. [...] Je ne puis trop vous recommander de vous hâter ». Mais les travaux commencés seulement vers 1805, avancement lentement. Les journaux parlent des difficultés particulières liées à la topographie : des à-pics sur des précipices surplombant la mer, des éboulements. En avril 1810, Napoléon s'impatiente : il accorde de nouveaux fonds, et la route devra être terminée pour 1811³²⁶⁴. Le ministre de la Guerre envoie même un bataillon de 800 hommes à San Remo, pour aider aux travaux³²⁶⁵. Lorsqu'on s'occupe de la frappe de la médaille, la route est loin d'être terminée, et a déjà englouti beaucoup d'argent. Selon les indications de Montalivet de février 1813, « la route de Nice à Gênes coûtera 15 500 000 fr. ; l'emploi de 6 500 000 francs a déjà établi la communication de Nice à Vintimille et de Savone à Gênes ; les 9 millions restant à dépenser termineront cette route³²⁶⁶ ».

Denon a eu l'occasion de constater sur place le soin et l'énergie que Chabrol met en œuvre pour mener à bien les travaux de la route au cap Noli. Peut-être ont-ils évoqué tous deux le projet d'une commémoration, car Denon lui écrit en février 1812 : « Je n'ai point perdu de vue l'idée d'une médaille pour consacrer les immenses travaux de la route de la corniche ; comme il est impossible de personnifier le Cap Noli, et qu'il n'est d'ailleurs qu'une partie de la route, j'ai pensé qu'il fallait comme les Anciens représenter une femme couchée un bras appuyé

³²⁶¹ *Correspondance de Napoléon I^{er} publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Paris, Imprimerie Nationale, 1862, tome 10, n° 8723 : lettre de Napoléon au ministre de l'Intérieur, 13 floréal an XIII (3 mai 1805), p. 500.

³²⁶² Jean-Pierre BACHASSON, comte de MONTALIVET, *Exposé de la situation de l'Empire présenté au Corps législatif, dans sa séance du 25 février 1813*, Paris, Imprimerie Impériale, 1813, p. 57.

³²⁶³ Cité par Emile BONNEL, « Joseph Hyacinthe Sigaud, ingénieur des Ponts et Chaussées (1752-après 1815) », *Provence historique*, 1955, fasc. 20, p. 158. La citation suivante est extraite du même article.

³²⁶⁴ *Journal de l'Empire*, 22 mai 1810.

³²⁶⁵ *Nouvelles littéraires et politiques*, n° 168, Mannheim, le 19 juin 1810.

³²⁶⁶ Jean-Pierre BACHASSON, comte de MONTALIVET, *op. cit.*, p. 57.

sur une roue et l'autre sur une montagne percée, sur laquelle seront gravés ces mots : “Cap Noli”. Les pieds de cette figure seront baignés par la mer. A l'exergue, ou dans le champ, sera cette inscription : “Route de Nice à Livourne”³²⁶⁷ ». Il a déjà l'idée très précise de ce que sera la médaille terminée ; le modèle vient d'une monnaie romaine célébrant la *Via Trajana*, et représentant la déesse Viabilia, protectrice des voyageurs égarés. Lafitte dessine une divinité plantureuse à demi nue, à la pose avantageuse, et un peu indolente. Elle s'appuie du côté gauche sur une roue, et de sa main droite, elle se cramponne au rocher, car la place qui lui est impartie est plus qu'exiguë. Coincée entre mer et montagne, à l'image de la route elle-même, elle ne peut reposer qu'une jambe sur ce chemin étroit, tandis qu'elle laisse tremper l'autre dans l'eau. On voit sur le dessin d'Oxford l'avvers de la médaille, représentant le profil de Napoléon, très semblable aux deux conservés au British Museum, cités précédemment.

Lafitte aurait encore fait un dessin sur l'aménagement du port de Cherbourg, en même temps que Fragonard³²⁶⁸. Un bas-relief a été réalisé — nous ne savons pas sur quel modèle —, et payé en janvier 1814, mais la médaille n'a pas été frappée. Compte-tenu de l'activité de Lafitte confirmée par les sources, du nombre de dessins produits depuis 1810, il serait étonnant qu'il ne soit pas à l'origine d'un ou plusieurs modèles pour les médailles illustrant les campagnes et événements de 1812, 1813, et 1814. On pourrait voir son style allégorique, parfois monumental, dans certains sujets puissamment traités, comme *L'Aigle française sur le Borysthène*, *L'Aigle française sur le Wolga*, et *La Retraite de l'armée*³²⁶⁹. Il n'est plus question de nymphes délicates enveloppées de draperies mouillées, mais de solides et musculeuses académies de divinités fluviales, dans le style du *Gladiateur Borghèse*, arrivé au Musée en 1808.

Les années 1814 et 1815 sont bouleversées sur tous les plans, la réalisation de médailles s'en ressent. Ce n'est pas qu'il n'y aurait pas quelques commémorations à prévoir, mais le temps des événements n'est pas celui de la fabrication de tels objets. Le catalogue de 1815 de la Monnaie des Médailles ne cite qu'une médaille en 1814, *Février 1814*, et une en 1815, *Retour de l'Empereur*. En réalité, il y en eut d'autres, mais il faut embarquer à Calais pour les découvrir.

³²⁶⁷ *Correspondance administrative de Vivant Denon sous le Consulat et l'Empire, op. cit.*

³²⁶⁸ Leurs noms figurent dans une liste non datée, mais probablement de la toute fin de 1813 ou janvier 1814. Ils auraient touché 72 francs chacun. AN, O² 853. Dessins et bas-reliefs à rembourser par la caisse de la monnaie des médailles [s. d.].

³²⁶⁹ Mais le thème de « l'Aigle française » avait déjà été illustré par Fragonard pour *La Prise de Raab* (1809). L'exergue portait l'inscription : « Les Aigles françaises au-delà du Raab ».

1.4 – Le temps de la confusion

1.4.1 – Denon *and Co*

Jusqu'à la chute de l'empire, la fabrication des médailles s'est révélé une machine bien rodée. D'une part, le contrôle permanent et attentif de Napoléon : aucune médaille ne pouvant être réalisée sans qu'il en soit pleinement satisfait ; et d'autre part, le système efficace et performant mis au point par Denon, les sujets choisis dans la foulée des événements, les dessins qui s'enchaînent rapidement, suivi des gravures, ce qui demandait le plus de temps à réaliser. Cette organisation explique que les médailles prévues en 1813 étaient prêtes au moment de l'abdication ; Denon avait même eu le temps d'en faire frapper une sur les événements de février 1814. D'autres étaient prêtes, peut-être en cours de gravure, car le 14 mars, Heim reçoit le paiement de trois dessins : le départ de l'Empereur (Janvier 1814), la bataille de Champaubert (10 février 1814), et l'arrivée des Cosaques en France, sans doute le revers des *Malheurs de la guerre* (mars 1814)³²⁷⁰. Mais comment allait-on pouvoir les frapper ? Et qu'allait-il advenir après le 11 avril ? Denon avait certainement conscience d'un travail inachevé, que les Bourbon n'entendraient pas continuer à financer. De fait, le 1^{er} mai, un budget est établi pour des objets en rapport avec le retour de Louis XVIII, auxquels Denon participe d'ailleurs. Mais on ne peut mettre en doute son désir profond de mener à son terme la geste napoléonienne. Pendant les Cent Jours, il fait frapper une médaille en un temps record, *Le Retour de l'Empereur*, et comme en 1814, d'autres étaient prévues.

Le *Trésor de numismatique* répertorie ainsi une douzaine de médailles portant l'estampille « Denon *Direxit* », mais dont il n'y a aucune trace dans le catalogue de la Monnaie des Médailles de 1815. Et pour cause, elles ne sont rentrées dans les collections qu'en 1830, en provenance d'Angleterre pour six d'entre elles³²⁷¹. Les six autres, bien qu'étant indiquées « inédites », ont sans aucun doute suivi le même chemin. On le vérifie en retournant feuilleter le catalogue de Miss Ann Mudie Scargill : elle en décrit onze. Et si elle est aussi bien informée, c'est parce qu'elle est une des protagonistes de l'organisation qui a apporté à Denon une solution à ses problèmes. Anthony Griffiths en fait la démonstration, à partir d'un exemplaire dédié par un certain « *Mr Mudie* », également annoté de la même main³²⁷². A la suite de « *from the original manuscript* », on a ajouté « *by Denon* », et à côté d'« *introduction* », « *by*

³²⁷⁰ Anthony GRIFFITHS, « *The end of Napoleon's Histoire Métallique. Part III* », art. cit., p. 42.

³²⁷¹ *Trésor de numismatique et de glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs ...*, Paris, Rittner et Goupil, 1840, tome 14 : Collection des médailles de l'Empire français et de l'Empereur Napoléon. Voir pl. LX, n° 1, 5, 6, 9, 10 ; pl. LXI, n° 5, 6 ; pl. LXII, n° 1 ; pl. LXIV, n° 1, 2 ; pl. LXV, n° 4, 5.

³²⁷² Anthony GRIFFITHS, « *The end of Napoleon's Histoire Métallique. Part III* », art. cit., p. 41.

Mudie » ; le même nom figure dans l'introduction, en face d'« *importer of these medals* ». Qui est donc ce personnage ? Certainement James Mudie, auteur lui-même d'un ouvrage sur les « *national medals* » dont il sera question plus loin³²⁷³. Disons simplement, pour l'instant, que la liste d'agents cités correspond à celle indiquée dans une autre édition du livre de Miss Ann Mudie Scargill, la plus ancienne selon Anthony Griffiths ; ce qui le conduit à penser que Mudie n'est autre que le propriétaire du « *Medallic Cabinet* », qui a publié cette première version de la traduction. Tous les deux sont donc en relation : leur patronyme commun indiquerait-il des liens de parenté ? Il restait à montrer les liens entre "les" Mudie et Denon : l'auteur les voit dans les mémoires d'un manufacturier de Birmingham, Sir Edward Thomason. En 1817, celui-ci raconte sa rencontre avec un capitaine Mudie, qui envisageait de réaliser une série de médailles nationales concernant la dernière guerre. Pour convaincre le manufacturier de la qualité des médailles en question, Mudie lui assure que « *the designs would be given to him by the Baron Denon, of Paris, in whose house his daughter resided as governess of the Baron's children*³²⁷⁴ ». Son intention était aussi de faire graver les carrés des revers par les artistes français : « *Captain Mudie [...] repaired to Paris, bringing over each die as completed, so that the series might proceed, and to be delivered as they came out* ». Thomason avait eu l'occasion de constater la qualité des graveurs français, et il connaissait Denon, qui l'avait accueilli en mai 1814 pour la visite du Louvre³²⁷⁵. Qu'il y ait des relations entre Denon et l'Angleterre relativement à cette entreprise ne fait pas de doute, mais il n'a été à aucun moment question des dernières médailles de Napoléon. Signalons à leur sujet une dernière particularité de l'exemplaire de Miss Mudie Scargill annoté par Mudie : elles sont barrées, avec le commentaire « *this medal was never struck* », leur conférant ainsi un terminus *post quem*. Denon a-t-il profité de l'opportunité de la collaboration entre Mudie et Thomason pour faire financer la gravure des coins des dernières médailles impériales ? Cela pouvait s'avérer une affaire intéressante pour les deux entrepreneurs, car les Anglais raffolaient de ces objets. Aussitôt après l'abdication, une nuée de touristes anglais avait envahi le sol national, — Sir Thomason en faisait lui-même

³²⁷³ James MUDIE, *An historical and critical account of a grand series of national medals*, Londres, Henry Colburn, 1820.

³²⁷⁴ Cité dans l'article d'Anthony Griffiths, « *The end of Napoleon's Histoire Métallique. Part III* ». La citation suivante est extraite du même article. L'affirmation est erronée, car Denon n'avait pas d'enfant. En outre, si gouvernante il y avait, ce ne pouvait pas être une fille de James Mudie, né en 1779.

³²⁷⁵ Sir Edward Thomason avait fait l'acquisition d'une collection de médailles de Napoléon : « *I returned home highly gratified with the sight and purchase of the Buonaparte medals, so superior in classical taste and execution to those in England ; and I made up my mind , that every degree of liberal feeling should actuate me, whatever might be the expense, in the improvement of my artists in the medal department of my manufactory, for I was mortified to see that great disparity of excellence and good taste in the numismatic art between the two countries* ». *Sir Edward Thomason's Memoirs during half a century*, Londres, Longmann, Brown, Green, et Longmans, 1845, vol. 1, p. 66.

partie. Ils montrent alors un engouement particulier pour les médailles, les souvenirs les plus appréciés. On peut rapporter dans ses bagages son « *set of napoleonic medals* », ou l'acheter à Londres, car un commerce s'organise qui répond à une demande grandissante³²⁷⁶. Les publications signalées d'ouvrages sur la question sont un autre aspect de cette mode. L'hypothèse de l'arrivée de ces coins dans la manufacture Thomason après 1820 est tentante, et même très probable, toutefois elle ne peut être prouvée en l'état actuel de nos connaissances. Seule certitude, lorsqu'elles rejoignent le reste de la collection de la Monnaie des Médailles, elles portent bien les signatures de collaborateurs habituels de Denon ; certaines ont été frappées, d'autres non, selon les indications du *Trésor de Numismatique*.

La plupart des dessinateurs ont dû aussi répondre présent ; ce fut le cas de Lafitte, dont il reste les dessins de deux médailles. La première commémore les derniers instants à Fontainebleau quand Napoléon prend congé de sa vieille garde, et porte en exergue « Avril 1814 », ce qui lui donne son titre. Le dessin, de plus grande taille que ceux décrits jusqu'ici (21 cm sur 16 cm), est conservé au *British Museum*, et représente quatre grenadiers³²⁷⁷. Deux sont à genoux, affairés autour d'un feu : ils brûlent leurs drapeaux ; les deux autres debout derrière eux sont en train de réduire en petits morceaux les aigles. Dans la description "officielle" de Miss Mudie Scargill, la médaille porte le titre de *The Imperial Guard* : « *The soldiars, after having torn the flags, divided the fragments of the eagles, and burnt the ensigns, divided the ashes, and, in the enthusiasm of their regret, mingled them with wine, and drank them*³²⁷⁸ ». Ce n'est pas exactement ce que montre Lafitte : un soldat à genoux recueille bien les cendres dans un vase, mais on n'en voit pas en train de boire. En revanche, « une estampe du temps », signalée dans le *Trésor de numismatique*, correspond à cette description, et développe encore un peu plus l'épisode ; un brave de la vieille garde, « après avoir bu, [...] dit aux officiers royaux qui apportaient les drapeaux blancs : allez dire au duc de Berry que nos aigles sont en sûreté³²⁷⁹ ». La lettre ajoute : « Ce trait qui caractérise la grandeur d'âme française, est trop beau pour ne pas passer à la postérité ». Avis qu'avait partagé le rédacteur du manuscrit original traduit par Miss Mudie Scargill. Une autre gravure sur le même thème a été déposée en mai

³²⁷⁶ Un échange de correspondance entre un importateur de médailles de Douvres, Henry Morris, et son client, le Major Charles James, lui-même marchand, renseigne sur l'étendue du trafic avec le continent entre 1816 et 1818. Il y a un correspondant à Calais et un à Paris. Morris, peut-être pour augmenter leur prix, vante la qualité de ses moulages en soufre, faits directement sur les originaux à la Monnaie des Médailles, assure de leur rareté, ou prévient que selon ses informations, le Gouvernement français a décidé de ne plus émettre ces médailles. Anthony GRIFFITHS, « *The end of Napoleon's Histoire Métallique. Part III* », art. cit., p. 42.

³²⁷⁷ Londres, *British Museum*. [*The imperial guards burnings the flags*], 1989,0930.133; plume, encre brune, sur crayon noir; 21,4 cm x 16 cm, diam. 13,8 cm. Cf. Annexe 9, figure 9.

³²⁷⁸ Miss Ann MUDIE SCARGILL, *op. cit.*, n° 115, p. 149.

³²⁷⁹ Lettre de la gravure, dont deux exemplaires sont actuellement conservés au Département des estampes de la BNF : De Vinck, 8928 ; Hennin, 13574 (version colorisée).

1815 chez Osterwald, *Les Aigles Brûlées*. Nous n'en avons pas trouvé d'exemplaire, mais le titre montre qu'on y parle bien du même sujet. Toutes ces images nous semblent puisées à la même source, vraisemblablement légendaire, qui s'est répandue au retour de l'île d'Elbe³²⁸⁰. C'est à ce moment que Lafitte a pu dessiner le modèle de médaille ; à supposer que l'épisode ait été raconté et diffusé immédiatement après la première abdication, il n'aurait guère eu le temps de s'en emparer, pour cause de départ précipité pour l'Angleterre. Cette inspiration commune est-elle le fruit du hasard, ou la conséquence de relations entre artistes ? Il n'y a pas de réponse à cette question, bien sûr.

Le second dessin a été réalisé durant cette même période des Cents-Jours. C'est une allégorie du séjour sur l'île d'Elbe, comme l'indique la légende de la médaille³²⁸¹. La Fortune, au modelé très sculptural, environnée de draperies harmonieusement disposées, est assise sur un rocher qui surplombe la mer, symbole de l'île évidemment. Ses pieds reposent sur son attribut habituel, la roue, en perpétuel mouvement, comme le cercle zodiacal qui entoure le dessin. Elle a le regard tourné vers un aigle au repos, posé à côté d'elle : il attend sans doute le bon moment pour prendre son envol, quand la déesse lui en donnera le signal. Mais ce moment est déjà marqué dans le ciel : une étoile, emblème de Napoléon, est placée face au signe des Poissons, car c'est en février que l'Empereur a embarqué pour la France. James Mudie — si c'est bien lui l'auteur de l'introduction du manuscrit traduit — a vu le coin gravé, et vante le talent des artistes français : « *Of the more mechanical beauty of execution, rising into genius by his discernment "of differences of things", there is an exquisite specimen in the Sojourn at Elba (n°116) where the smooth surface of female, the wrinkled one of the drapery, and the stratified one of the rock, are all as distinct and palpable as in nature. The very eagle has his little body as much to himself, as he seems to have his thoughts*³²⁸² ». Un peu de ces compliments peuvent être adressés au dessin, qui ne manque pas de relief et de modelé.

Pour que le tour d'horizon soit complet, il faut encore évoquer les médailles en lien avec la geste napoléonienne, mais qui n'ont pas été ordonnées par Denon. Nous en avons retrouvé

³²⁸⁰ A ce jour, nous n'avons pas trouvé de récit contemporain des faits, seulement un poème de 1836 de J. B. Alexis Durand, « menuisier à Fontainebleau » : « Eh bien ! qu'à l'instant même ils soient réduits en cendre ; / et qu'avant le coucher du céleste flambeau, / Le sein de nos guerriers leur servent de tombeau / [...] Et l'un d'eux, sans effroi comme sans repentir, / Sur le nouveau bûcher pose l'Aigle martyr. / [...] Devant la table sainte ils viennent à leur tour, / Et dans la rouge coupe, à tous moments tarie, / Chacun reçoit sa part de la cendre chérie ». J. B. Alexis DURAND, *La forêt de Fontainebleau, poème en quatre chants*, Fontainebleau, chez l'auteur, 1836, Troisième chant, p. 91, 92, et 93.

³²⁸¹ Londres, *British Museum*. [*Napoleon on Elba*], 1989,0930.134 ; plume, encre brune, et lavis brun, sur crayon noir, avec quelques rehauts de blanc ; 21,2 cm x 15,8 cm, diam. 14 cm. Cf. Annexe 9, figure 10.

³²⁸² Miss Ann MUDIE SCARGILL, *op. cit.*, *Introduction*, p. XV.

deux : l'une concerne la visite de l'Empereur à Toulouse en 1808, et l'autre célèbre le baptême du Roi de Rome.

Toulouse avait la réputation d'être « la ville où il y avait le plus de préjugés contre Napoléon I^{er}³²⁸³ » ; dans certains milieux, « il était même de mode de lui donner le nom d'«usurpateur» ». Pour lui montrer que la majorité de la population ne partage pas cet avis, le Conseil municipal avait décidé d'envoyer à l'Empereur une députation en janvier 1808 « pour le féliciter sur ses victoires et sur la paix mémorable de Tilsitt », et pour l'inviter à venir visiter « sa bonne ville de Toulouse ». Le couple impérial y séjourne donc du 25 au 28 juillet 1808. A leur arrivée, « l'enthousiasme des Toulousains était à son comble, et cet enthousiasme éclata avec la même ardeur et les mêmes transports dans toutes les parties de la ville que S. M. parcourut³²⁸⁴ ». Présentations officielles, réceptions, festivités se succèdent durant quatre jours ; avant de partir, l'Empereur rend un décret sur Toulouse, « monument éternel de sa munificence et de son affection pour la ville de Toulouse³²⁸⁵ », constitué de trente-et-un articles sur les travaux publics, aménagements et embellissements de la ville, donations de terrains et de bâtiments, etc. Bon nombre de ces améliorations se feront aux frais de l'Etat, « une véritable série de bienfaits, qui fut le prélude de sa prospérité et de son embellissement³²⁸⁶ ». Avant le départ du visiteur impérial, le maire demande, et obtient la frappe d'une médaille commémorative. Plusieurs projets ont vu le jour dans la foulée, notamment par un professeur de belles-lettres, auteur de toutes les inscriptions placées sur les bâtiments publics en l'honneur de Napoléon. Mais qu'a-t-on réellement fourni à Andrieu, artiste régulier de "l'équipe Denon", qui grave le coin pour la Monnaie des Médailles ? Est-ce le modèle, une esquisse, ou seulement l'idée qui lui a été proposée par la ville ? En tous cas, il y a au *British Museum* un dessin du revers par Lafitte³²⁸⁷. Cette médaille visait à fixer pour la postérité les bienfaits de l'Empereur, représenté debout devant une sorte d'autel. En face de lui, Toulouse est symbolisée par une imposante figure féminine drapée et portant la couronne tourelée, emblème habituel des divinités tutélaires des villes. L'Empereur lui montre un plan des embellissements prévus par le décret. Sur le devant de l'autel, on voit les armoiries de Toulouse, l'agneau et la bannière avec la croix occitane. Contrairement à l'ordinaire, la légende est en latin, *Praesentia donisque*

³²⁸³ Jean DE L'HERS [le baron DESAZARS DE MONTGAILHARD], *La visite de Napoléon I^{er} à Toulouse : un centenaire*, Toulouse, Privat, 1908, p. 1.

³²⁸⁴ *Journal du département de la Haute Garonne*, 26 juillet 1808, p. 3.

³²⁸⁵ Junius MEMOR [le baron DESAZARS DE MONTGAILHARD], *Napoléon Ier à Toulouse*, Toulouse, Bureau de la souveraineté du peuple, 1888, p. 67.

³²⁸⁶ *Ibid.*, p. 72.

³²⁸⁷ Londres, *British Museum*, [*Personification of the town of Toulouse*], 2014,7038.2. Plume et encre ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 6,8 cm.

Tolosa Felix. Dans quelles circonstances Lafitte a-t-il réalisé ce dessin ? Avant la gravure du coin ? Il n'aurait pas été incohérent de demander à un dessinateur habituel de l'histoire métallique de faire un dessin bien adapté au travail du graveur. Ou alors après, pour le catalogue que souhaitait Denon ? L'événement montrait de façon éloquence la magnificence impériale.

La seconde médaille, dont le dessin n'est pas conservé, montre le baptême du Roi de Rome le 2 juin 1811³²⁸⁸. Le *Journal de Paris* annonce au mois d'août qu'« on travaille à une médaille qui doit être offerte à S. M. les maires et députés des bonnes villes de l'Empire³²⁸⁹ ». Elle sera présentée lors d'une audience impériale fin mars 1812. Le projet est officiel, et bénéficie d'une certaine publicité dans les journaux, qui citent les artistes chargés de l'exécution, Lafitte « peintre » et Andrieu, « l'un et l'autre également distingués par leurs talents et leur réputation ». Sur l'avers, L'Empereur en grand costume, debout devant son trône, élève son fils à bout de bras au-dessus des fonds baptismaux, pour le présenter au peuple français, « ce qui rappelle ce beau mouvement de S. M. l'Empereur au moment de la cérémonie du baptême³²⁹⁰ ». A côté de la branche d'olivier, emblème antique de paix et de richesse, on voit différents symboles religieux, livre d'évangile et vases sacrés. Sur le revers, les armoiries et les noms des quarante-neuf bonnes villes sont représentés sur deux rangs de couronnes crénelées, avec la légende « A l'Empereur, les bonnes villes de l'Empire ». Les critiques sont unanimes sur la qualité de la médaille, « sans doute la plus parfaite qui ait jamais été frappée. Elle est du fini le plus précieux, de la plus belle et de la plus grande dimension³²⁹¹ ». Remarquons qu'il y a eu une médaille commémorative du mariage dans la série officielle de Denon, et qu'il n'y en a pas pour le baptême. Une économie substantielle, sans doute, les villes ayant financé une médaille d'aussi belle qualité.

A la suite de l'énumération de ces différents travaux, on ne manque pas de remarquer la souplesse et la capacité d'adaptation de Lafitte, que la succession rapide des événements met en évidence. Après avoir participé à la célébration de Wellington, héros anglais par excellence, après peut-être s'être réjoui du retour de Louis XVIII, il reprend le travail de glorification de Napoléon avec Denon, pour être nommé, quelques mois plus tard, dessinateur du Cabinet du roi. Ce raccourci explique plus qu'un long discours qu'on ait pu lui faire une réputation de girouette.

³²⁸⁸ Cf. Annexe 9, figure 8.

³²⁸⁹ *Journal de Paris*, 4 août 1811.

³²⁹⁰ *Mercure de France*, n° DLVIII, 28 mars 1812, p. 619.

³²⁹¹ *Ibid.*, p. 618.

1.4.2 – Lafitte et les *National medals*

La série de dessins conservés au *British Museum* réserve encore d'autres surprises. Certains sont des projets pour James Mudie, même si le modèle définitif a subi de petites modifications. Malgré tout, on peut identifier les médailles n° XV, *Passage of the Douro*³²⁹², n° LXVI, *Battle of Talavera*, et fort probablement n° XXII, *Battle of Vittoria*. En outre, il en a dessiné une quatrième, reconnue par la signature du revers : n° XXXIII, *The British Army in the Netherlands*. Les événements commémorés ont principalement eu lieu durant les campagnes d'Espagne et de Portugal, tentatives infructueuses pour contrôler la péninsule, mais victoires pour les Anglais et ses alliés. La dernière célèbre l'armée des Flandres sous les ordres de Wellington, dont le rôle à Waterloo fut si déterminant.

Il convient tout d'abord de présenter davantage cette « *grand series of national medals* », qui aurait occupé James Mudie pendant six ans, selon ce qu'il avoue dans une note de l'introduction. Entreprises donc assez vite après la chute de l'Empire, ces médailles sont une réalisation patriotique, pour célébrer l'armée anglaise, car « *every one will allow that in the defeating of so formidable a power as that which NAPOLEON arrayed against Spain and England during the late war, there must have been a concurrent exercise of great talent and fortitude*³²⁹³ ». Comme son idée était de rendre la série aussi belle et diversifiée que son modèle, celle de Denon pour Napoléon³²⁹⁴, il a fait appel aux mêmes artistes, pour quelques avers, mais « *the greater part of the Reverses were supplied by the talent of France* ». Sir Edward Thomason avait émis des doutes sur le procédé, craignant un désaveu du public anglais. Il n'avait pas tort: « *the individuals who have been recorded in the Series, only a very small number have honoured it with their support*³²⁹⁵ ». Il avoue pour son projet une dépense de 10 000 livres, qu'il ne put réellement assumer, et son entreprise finit par la banqueroute. Les graveurs de médailles français lui ont coûté très cher, mais il y a eu d'autres frais, car à l'imitation du projet de Denon, il établit un catalogue. Il en rédige les notices, mais il confie la gravure des planches à un autre Normand, Louis-Marie, fils de Charles, graveur pour Denon³²⁹⁶. On reste dans le même cénacle artistique.

Le *Passage of the Douro* commémore la reconquête de Porto, le 12 mai 1809, par les forces britanniques et portugaises, commandées par Sir Arthur Wellesley, futur duc de

³²⁹² Londres, *British Museum*, [Sea god pointing to two boats in a port], 2014,7038.11. Plume, encre noire, et lavis gris ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 7 cm. En exergue, Lafitte a inscrit « Prise de Porto », avec une date erronée : 1810.

³²⁹³ James MUDIE, *op. cit.*, p. XVI. La citation suivante en est aussi extraite.

³²⁹⁴ La similitude est encore accentuée par l'indication « Mudie D. » sur les médailles.

³²⁹⁵ James MUDIE, *op. cit.*, p. xvii. Parmi les souscripteurs de marque, on note le Baron Denon.

³²⁹⁶ Huit planches sur dix sont signées « Normand fils ».

Wellington³²⁹⁷. La prise de la ville, quelques semaines plus tôt par les troupes du maréchal Soult (29 mars), avait été un événement très “contrariant” pour les Anglais : « [ils] étaient particulièrement attachés à sa conservation, parce qu’elle est l’entrepôt général de tous les vins qu’ils tirent de cette partie du royaume pour la consommation de la Grande-Bretagne et de ses établissemens à l’extérieur³²⁹⁸ ». Les Français sont installés dans Porto, située à l’embouchure du Douro, rive droite, les Anglais arrivent en face, rive gauche. Le fleuve, que l’on décrit « large et rapide, et bordé de rives élevées³²⁹⁹ », constitue donc une puissante force d’opposition et de blocage ; Lafitte le représente sous la forme classique d’un imposant dieu barbu, appuyé sur l’urne d’où s’échappent ses flots tumultueux. La place qu’il occupe dans le dessin, montre qu’il n’est pas qu’une simple allégorie, mais un acteur capable de contrer les Anglais. On le voit s’opposer de la main au passage d’une ligne de bateaux, que l’on pourrait croire venus de la mer. En réalité, il s’agit du pont fabriqué avec toutes sortes d’embarcations, assez frêles pour la plupart, apportées en hâte par les Portugais depuis la rive droite, pour permettre aux troupes libératrices de traverser. Le peu de réactivité des Français durant cette opération fut cause du succès final de Wellington³³⁰⁰. Cet épisode est d’ailleurs le point remarquable de sa campagne, et en exergue, plutôt que *Prise de Porto*, comme l’écrivait Lafitte, on préfère *Passage du Douro*. Pour cette allégorie dans le goût antiquisant, il a composé un dessin en frise ; trois plans se superposent pour lui donner de la profondeur et du relief ; ils s’imbriquent sans se gêner, permettant une lecture claire. Ce n’est plus tout à fait le cas sur la médaille, moins aérée, avec des plans plus ramassés et plus compacts. Elle perd un peu sur le plan esthétique.

La bataille de Talavera eu lieu les 27 et 28 juillet 1809, entre, d’un côté, l’armée française, conduite par Joseph Bonaparte et le maréchal Jourdan, et, de l’autre, les troupes conjointes des Anglais de Wellesley, et des Espagnols du général Cuesta³³⁰¹. Elle a été âprement disputée, et le sort de la bataille a souvent basculé, favorisant tantôt l’un, tantôt l’autre belligérant. Des dysfonctionnements se sont accumulés des deux côtés. À l’origine, des causes humaines : mauvaises interprétations des ordres, erreurs de tactiques, décisions hasardeuses, avantages non poursuivis qui profitent finalement à l’adversaire, et plus la bataille se déroule,

³²⁹⁷ Cf. Annexe 9, figure 11 : *La prise de Porto*

³²⁹⁸ *Victoires, conquêtes, désastres, revers et guerres civiles des Français de 1792 à 1815*, Paris ; C. L. F. Panckoucke, 1820, tome 19, p. 15.

³²⁹⁹ *Campaigns of field-marschal His Grace, the most noble Arthur, Duke of Wellington*, Paris, Printed by Didot s^{enr} for Galignani, [ca 1817], Campagne de Portugal, Passage du Douro, p. 4. L’ouvrage est bilingue.

³³⁰⁰ « *The enemy takes no notice of our collection of boats, or of the embarkation of troops, till after the first battalion were landed* ». George ELLIOTT, *The life of the Most Noble Arthur, Duke of Wellington*, London, Printed for Sherwood, Neely, and Jones, 1816, Appendix n° 8 : *Sir Arthur Wellesley’s account of the passage of the Douro to Lord Castlereagh, Oporto, May 12, 1809*, p. 602.

³³⁰¹ Cf. Annexe 9, figure 12.

plus la rivalité, voire la mésentente entre généraux du même camp gênent l'action. Viennent s'ajouter des causes naturelles : la configuration du terrain n'est pas à l'avantage des Français, qui doivent avancer au milieu d'oliveraies, dans des zones ravinées et vallonnées, traversées par un torrent, pour l'heure à sec, mais aux parois abruptes. Les forces ennemies tiennent des positions hautes, qu'il faut enlever au prix de lourdes pertes. Et par-dessus tout, une chaleur écrasante qui mine les combattants des deux côtés. À lire les comptes-rendus officiels, on dirait que ces hésitations du sort à trancher nettement, ont rendu tout le monde vainqueur : « Le rapport officiel du maréchal Jourdan annonce qu'après un combat fort opiniâtre, les Anglais furent délogés des hauteurs de Talavera et que l'armée française resta maître du terrain³³⁰² », et celui de Wellesley note que les Français se sont retirés en laissant derrière eux des pertes importantes, et en abandonnant de nombreux canons. Si la postérité lui accorde la victoire, c'est en l'atténuant un peu : il n'a pas poussé son avantage et s'est replié sur ses bases du Portugal. C'est sans ambiguïté possible le triomphe des Anglais, que montre le dessin de Lafitte³³⁰³. La Victoire plane sur le champ de bataille, jonché de débris ; elle a accordé la palme au lion britannique, qui tient dans sa gueule la couronne de laurier du héros. L'aigle français, aux ailes presque entièrement repliées, est encore au premier plan, mais il est vaincu. Lafitte a choisi une fois encore le langage allégorique pour illustrer l'événement. Mais en définitive, peut-être ce parti est-il bien adapté à ce type de support et à la numismatique : l'allégorie dit beaucoup en peu d'espace. Le modèle définitif n'est pas tout à fait celui-là : la Victoire "s'est posée" entre les deux animaux emblématiques, avec une couronne dans chaque main. L'aigle a encore la sienne dans le bec, et on voit à la position du corps, qu'il fait tout ce qu'il peut pour la conquérir ; c'est peine perdue, car le lion a déjà obtenu la sienne. Ce changement de parti modifie le sens de l'allégorie, en rendant mieux compte des combats longtemps indécis, et en s'approchant un peu plus du déroulé historique de la bataille. La médaille est une des rares de la série à indiquer le nom du dessinateur, écrit ici sous la forme La Fitte ; on peut ainsi être sûr qu'il est responsable des modifications.

³³⁰² Christophe Guillaume KOCH, *Histoire abrégée des traités de paix entre les puissances de l'Europe, depuis la paix de Westphalie. Ouvrage entièrement refondu, augmenté et continué jusqu'au congrès de Vienne et aux traités de Paris de 1815* par Maximilian Samson Friedrich SCHOELL, Paris, Gide, 1818, tome 10, p. 29. Napoléon apprit assez vite la vérité sur la bataille au travers des journaux anglais, et il entra dans une grande colère. Le 25 août, il écrit de Schönbrunn au ministre de la Guerre : « Témoinnez au Roi [Joseph] mon étonnement, et mon mécontentement au maréchal Jourdan de ce que l'on m'envoie des carmagnoles, et que, au lieu de me faire connaître la véritable situation des choses, on me présente des amplifications d'écoliers. [...] le fait est que j'ai perdu la bataille de Talavera ». *Correspondance de Napoléon I^{er} publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Paris, H. Plon, 1866, tome 19, n° 15711, p. 395.

³³⁰³ Londres, *British Museum*, [*Winged figure of Victory hovers over a lion and an eagle with a cannon and arrows nearby*], 2014,7038.9. plume, encre, et lavis brun ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 7 cm.

Le troisième dessin commémore la bataille de Vittoria, livrée le 21 juin 1813, encore une victoire, éclatante celle-là, d'Arthur Wellesley, maintenant vicomte de Wellington : « *Had the battle of Waterloo never been fought, the battle of Vittoriza would have remained the greatest achievement, amid the many great achievements of the duke of Wellington's life*³³⁰⁴ ». Non seulement elle porte le coup de grâce aux prétentions françaises sur la péninsule, mais encore elle ouvre aux Anglais le passage vers les Pyrénées, et au-delà vers le territoire national. Pendant tout le printemps, Wellington avait préparé ses troupes pour une offensive de grande envergure, qui démarra vers la fin mai ; elle contraignit Joseph à évacuer Madrid, puis Valladolid, pour regrouper ses forces sur la route de Burgos, qu'il jugeait facilement défendable. Cette place se révéla moins utile qu'elle ne l'avait été par le passé, manquant de vivres et de munitions ; on l'abandonna, non sans avoir fait sauter le château (14 juin). Commença alors un repli plus ou moins organisé vers les Pyrénées, qui se transforma en débandade avec la défaite de Vittoria. La route de Bayonne était coupée par les ennemis, les Français n'avaient plus qu'une voie possible de retraite par Pampelune. Désorganisation, désordre, malchance, tout se mêla, et la déroute fut telle, qu'ils abandonnèrent tout sur place, artillerie, munitions, bagages ; « *even the wives of the Generals and Officers, were left to the mercy of the conquerors*³³⁰⁵ ». On retrouva les vêtements et effets personnels de Joseph, et aussi sa réserve de vin, ses provisions, et ses rafraîchissements. Parmi le butin, on découvrit même le bâton de maréchal de Jourdan, ce qui valut le sien à Wellesley³³⁰⁶.

Sur son dessin³³⁰⁷, Lafitte a représenté la guerre sous les traits de Bellone, cette « déesse en fureur », que les anciens montraient ordinairement « prête à s'élancer de son char, traîné par des chevaux fougueux, qui foulent à leurs pieds tout ce qui se rencontre sur leur passage³³⁰⁸ ». Qualifiée par Homère d'impitoyable « destructrice des cités », elle porte avec elle « l'insatiable tumulte du carnage³³⁰⁹ », et sème mort et désolation. Le champ de bataille est effectivement

³³⁰⁴ James MUDIE, *op. cit.*

³³⁰⁵ *Campaigns of field-marschal His Grace, the most noble Arthur, Duke of Wellington, op. cit., Campaign of Spain, battle of Vittoria, seventeenth plate, p. 3.* Heureusement pour elles, Lord Wellington, « gallantly », les renvoya le lendemain dans leur carrosse, à Pampelune, où leurs courageux maris et les forces qu'il leur restait étaient arrivés sans trop d'encombre.

³³⁰⁶ « *You have sent me, among the trophies of your unrivalled fame, the staff of a French Marshall, and I send you in return that of England. The british army will hail it with enthusiasm ; while the whole universe will acknowledge those valourous efforts, which have so imperiously called for it* ». Lettre du Prince Régent à Lord Wellington, Carlton House, July 3, 1813. Citée dans *Campaigns of field-marschal His Grace, the most noble Arthur, Duke of Wellington, op. cit., Campaign of Spain, battle of Vittoria, seventeenth plate, p. 4.*

³³⁰⁷ Londres, *British Museum*, [Victory holding lightning bolts and palm fronds riding a chariot led by rearing horses], 2014,7038.7. Plume, encre, et lavis brun ; 7,6 cm x 7,6 cm, diam. 6,8 cm. Cf. Annexe 9, figure 13.

³³⁰⁸ Ces deux citations sont extraites du *Dictionnaire de la Fable ou Mythologie grecque, latine, égyptienne, etc.*, par François NOËL, Paris, Le Normand, an IX (1801), tome 1, p. 158.

³³⁰⁹ Homère parle ici en réalité d'Enyo, "homologue" grecque de Bellone.

jonché de débris. Peut-être Lafitte se souvient-il de la statue de Cartelier, destinée au Sénat conservateur, et exposée au Salon de l'an VIII (1800)³³¹⁰. Sa Bellone y ressemble beaucoup : l'allure martiale, vêtue d'une tunique courte, casquée et armée du foudre, un objet habituellement réservé à Jupiter, comme marque de sa souveraine puissance. Mais au lieu de l'épée, que Cartelier a placée dans la deuxième main de sa statue, Lafitte a représenté une palme, symbole de la victoire. La bataille de Vittoria et ses conséquences heureuses pour les alliés apparaissent ainsi comme une sanction divine, une récompense logique pour le rétablissement d'un ordre qui n'aurait jamais dû être dérangé. Un *ubris* est toujours puni ! Le sens est encore plus net sur la médaille, qui a subi quelques modifications : du foudre jaillissent de gigantesques éclairs, dont l'un a détruit un char marqué d'un « N ». L'énigme n'est pas bien compliquée à déchiffrer ! On retrouve cette idée plus tard, dans une déclaration des puissances signataires du traité de Paris, après le retour de l'évadé de l'île d'Elbe : « En rompant la convention qui l'avait établi à l'île d'Elbe, Bonaparte détruit le seul titre légal auquel son existence se trouvait attachée. [...] Les puissances déclarent en conséquence que Napoléon Bonaparte s'est placé hors des relations civiles et sociales, et que, comme ennemi et perturbateur du monde, il s'est livré à la vindicte publique³³¹¹ ». Plus marqués sur le dessin que sur la médaille, le mouvement en avant de Bellone, bien rendu par les plis plaqués sur son corps, la fougue des chevaux presque cabrés, ajoute à la fulgurance de l'action, pour cette scène pleine de fureur.

La dernière médaille pouvant être attribuée à Lafitte représente « *The british army upon the Scheld* », n° XXXIII du catalogue Mudie. Le dessin n'en est pas conservé, mais le revers de la médaille est signé « L.F. F. », où nous retrouvons une manière de signer du début de sa carrière³³¹². Le *British Museum*, qui en possède un exemplaire, le cite d'ailleurs comme un des auteurs. La médaille ne commémore pas un événement à proprement parler, elle est plutôt une allégorie à la présence dans les Pays-Bas de l'armée anglaise. Dans le plan d'action des puissances alliées, Wellington commandait l'armée des Flandres, composées des forces anglo-hollandaises ; son quartier général était à Bruxelles. On pourrait aussi trouver un autre sens à cette médaille, en y voyant l'expression d'une revanche sur la désastreuse tentative des Anglais pour remonter l'Escaut en septembre 1809, qui s'était soldé par un cuisant échec. D'une certaine façon, cette médaille est une réponse en pied de nez à celle qui commémorait *Anvers attaquée*

³³¹⁰ Landon avait incéré une notice sur cette statue dans le volume 1 des *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts*, planche soixante-douzième, p. 147-148.

³³¹¹ Cette déclaration de politique générale, a été signée par les huit puissances du traité de Paris. Elle a été suivie de discussions entre les quatre principales, à savoir l'Angleterre, l'Autriche, la Prusse, et la Russie, pour préparer des mesures militaires contre Bonaparte. Le 25 mars, était signé un traité de coalition, auquel toutes les nations européennes étaient invitées à adhérer. Cf Thierry LENTZ, *Le congrès de Vienne*, Paris, Perrin, 2013, p.

³³¹² Cf. Annexe 9, figure 14.

par les Anglais, pendant le séjour de Napoléon à Schoenbrün. Cette fois-ci, les bateaux anglais sont sous la protection du dieu du fleuve, qui occupe majestueusement la plus grande partie du revers. Et les régiments britanniques qui arrivent depuis le mois d'avril à Ostende, semblent plutôt bien reçus, mais peut-être pas uniquement grâce à l'efficacité de la protection divine, comme le remarque un officier de hussard : « Tout le monde ici déteste les Prussiens et fait l'éloge des Anglais : l'argent fait des miracles³³¹³ ».

« *The paradoxical result of this procedure was that Mudie's so-called "National Medals" must in fact more properly be viewed as a series of French medals* », estime Anthony Griffiths, que nous suivons dans sa conclusion³³¹⁴. L'entreprise de James Mudie constitue en quelque sorte un complément à l'Histoire métallique de Napoléon, qui comble les "creux" de l'épopée impériale. Nous avons souligné dans la série de Denon la quasi absence de couverture des opérations ayant eu pour cadre l'Espagne et le Portugal ; en fait, seules les victoires éclatantes où l'armée était conduite par Napoléon en personne ont été commémorées. Mudie complète, et peut-être dans l'esprit de Denon, cela était-il une autre façon d'honorer le grand homme, en montrant que les victoires ennemies n'ont été possibles que lorsqu'il n'était pas sur le champ de bataille.

Il nous semble que les médailles décrites ne sont qu'une partie de celles réalisées à partir de ses dessins ; rappelons qu'il y en avait soixante-trois dans son catalogue, presque tous gravés. Ainsi, le *British Museum*, si riche en la matière, conserve encore trois projets, sans doute pour le même événement, que nous n'avons pas pu reconnaître³³¹⁵. Un géant barbu, analogue à celui du Simplon, porte l'océan sur ses épaules. Deux bateaux sont ainsi relégués, coincés sur le bord supérieur de la médaille. On dirait qu'il les empêche de passer, ce qui pourrait faire penser à une allégorie du blocus. On pourrait encore voir la trace d'un projet de médaille dans un dessin conservé au musée de Picardie, qui représenterait la rupture de la paix d'Amiens en mai 1803³³¹⁶. Nous avons aussi décrit dans un chapitre précédent la médaille pour les souscripteurs de la *Description de l'Égypte*, gravée par Jean-Jacques Barre. Les papiers de cette famille de graveurs dans les archives de la Monnaie des Médailles permettent en outre de mettre en lumière une activité à destination des particuliers, ou plus exactement d'entreprises. Dans une lettre non

³³¹³ *Journal du lieutenant Woodberry : campagne de Portugal et d'Espagne, de France, de Belgique et de France (1813-1815)*, traduit de l'anglais par Georges HELIE, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1896, p. 264.

³³¹⁴ Anthony GRIFFITHS, « *The end of Napoleon's Histoire Métallique. Part III* », art. cit., p. 44.

³³¹⁵ Londres, *British Museum*, 2014,7038.4 ; 2014,7038.3 ; 2014,7038.1. Plume et encre noire ; 7,6 cm x 7,6 cm. Cf. Annexe 9, figure 15.

³³¹⁶ Amiens, Musée de Picardie, M. P. 92.6.1. Pierre noire, rehauts de blanc et lavis brun sur papier chamois ; diam. 21 cm.

datée, Lafitte remercie Jean-Jacques Barre pour lui avoir confié un travail, sans doute le premier, mais nous ne savons pas lequel, et espère qu'il lui fera confiance à nouveau³³¹⁷. Ce fut le cas, car on trouve plusieurs collaborations pour des projets divers dans les dernières années de sa vie : *Le Quadriga de Minerve*, beau dessin pour la *Médaille des victoires des Français* offerte en 1820 par Panckoucke aux souscripteurs de *Victoire, conquêtes, désastres, revers et guerres civiles des Français (1817-1821)*³³¹⁸ ; un dessin pour une médaille commémorative de l'érection de la statue de Turenne à Sedan en 1823³³¹⁹, pour un jeton de la compagnie d'éclairage au gaz Manby et Wilson en 1827³³²⁰, pour la Direction générale des Ponts et Chaussées³³²¹, pour la Compagnie d'assurance maritime³³²². Pour ce dernier projet, on retrouve l'artiste formé à l'école néo-classique ; le Dieu des eaux des assurances maritimes pourrait figurer sur des médailles pour l'histoire métallique. On se souvient que Lafitte faisait état de son expertise dans le domaine, quand il réclame la fonction de dessinateur de médailles, et c'était probablement une réalité.

³³¹⁷ SAEF, S6-0000001/3. Lettre de Louis Lafitte à Jean-Jacques Barre, datée 10 avril.

³³¹⁸ *Ibid.*, S6-0000004/1, chemise 23, pièce 53. Crayon noir, plume, trace de lavis ; diam. 9,5 cm. Le titre est impropre : il s'agit en réalité de la Victoire distribuant des couronnes sur toute l'Europe.

³³¹⁹ *Ibid.*, S6-0000004/1, n° 33.

³³²⁰ *Ibid.*, S6-0000004/3, chemise 31, pièce 128. Crayon noir ; diam. 6 cm. la date de 1827 est indiquée en bas de la page. La compagnie, fondée en 1824, pour installer l'éclairage au gaz, n'a pas fait de très bonnes affaires ; elle est mise en faillite en 1833. C'est une allégorie à la lumière, naturelle et artificielle, comme l'indique la légende *Deficiente Uno Surgit Alter*. Le soleil se couche à l'horizon, tandis que le bec de gaz s'allume pour éclairer la rue ; une usine, un peu à l'écart de la ville, symbolise l'activité économique facilitée par la nouvelle énergie. Nous avons vu un jeton octogonal sur un site marchand. Le parti général du dessin a été conservé, mais avec une simplification : la vue en perspective de la rue s'est transformée en présentation frontale d'une maison évoquant un temple antique, et l'usine s'est rapprochée, occupant une place égale à celle de la maison.

³³²¹ *Ibid.*, S6-0000004/2, chemise 30, pièce 110. Le dessin représente un coq. Crayon, plume, et aquarelle ; diam. 3 cm. Il date probablement de l'extrême fin de la vie de Lafitte, car nous avons vu sur un site marchand le jeton avec le portrait de Louis Philippe à l'avers.

³³²² *Ibid.*, pièce 115. La représentation de Neptune est en rapport avec l'activité. Plume, encre noire, lavis ; diam. 6,5 cm.

2 – Le simulacre de l’Arc de Triomphe de l’Etoile³³²³

Inventé par la Rome antique, l’arc de triomphe, « monument du spectacle politique³³²⁴ », constitue l’expression privilégiée d’un art officiel tout entier dévoué au service de l’Etat. D’abord symbole de piété religieuse, il reliait le peuple à Jupiter, qui avait permis la victoire, par l’intermédiaire du général en chef. Il était donc aussi un formidable outil de propagande militaire pour le triomphateur, qui devenait durant le temps de la cérémonie le double humain du dieu. Progressivement, le geste se dépouilla en bonne part de l’aspect religieux, pour assurer à l’*imperator* une autorité et une puissance de plus en plus larges, au point de faire de lui non plus le double, mais l’équivalent de Jupiter : « L’arc manifestait un transfert de souveraineté de Jupiter vers l’empereur : au lieu de faire apparaître dans le monde des humains le pouvoir d’un dieu, le dispositif triomphal fut progressivement employé pour définir et enraciner dans la réalité le pouvoir d’un homme que son caractère inclassable rendait sacré³³²⁵ ». Par glissement de la personne à la fonction, l’arc, monument républicain par essence, est finalement devenu le symbole d’une institution monarchique et dynastique. Et c’est revêtues de cette signification que ces formes architecturales antiques ont connu la plus grande prospérité, car les seuls vestiges restant en place sont ceux d’arcs impériaux. Ils sont relevés et étudiés dès la Renaissance, et ils profitent des investigations archéologiques qui s’amplifient au cours du XVIII^e siècle. Les architectes romains avaient mis au point plusieurs types d’arc, modulés selon leur plan, leur élévation, ou encore leur emplacement. Selon l’époque, on préfère tel ou tel type de construction : les baroques préfèrent les élévations compliquées, avec profusion de décors sculptés, l’opulence étant associée à la monarchie ; l’architecture néoclassique en fait grand cas, et sous la Révolution, ils inspirent de très nombreux projets, tel celui de Jacques Cellerier au Champ de Mars pour la fête de la Fédération le 14 juillet 1790. Les temps sont alors à la simplicité et la sobriété des formes, sensées symboliser l’égalité. Les guerres de la période donnent de la vigueur au modèle, qui devient sous le crayon des architectes, le centre de véritables complexes triomphaux, avec pyramides, portiques, colonnes commémoratives, etc.³³²⁶.

³³²³ Cf. Annexe 9, figure 16 : *Entrée dans Paris de l’Empereur et de l’Impératrice le jour de la cérémonie de leur mariage*. Dessin : Percier et Fontaine, gravé par Ch. Normand.

³³²⁴ Isabelle ROUGE-DUCOS, « Les arcs de triomphe de l’Antiquité au XX^e siècle. Essai sur la postérité artistique et idéologique du monument triomphal », *Sociétés et Représentations*, 2008/2, n° 26, p. 183.

³³²⁵ *Ibid.*, p. 184.

³³²⁶ La plupart de ces projets de la Révolution à l’Empire n’ont existé que sur les plans de leurs auteurs, inventés à l’occasion de concours, comme celui de l’an II.

L'arc étant par essence lié au triomphe militaire, il était logique que l'on songeât à en édifier en l'honneur des victoires de l'armée d'Italie, et surtout de son général en chef. A cette époque, Bonaparte n'est guère intéressé par ce qu'il appelle des « colifichets » ; il avait même déclaré après Marengo, que « [son] intention [était] d'avoir ni arc de triomphe ni aucune espèce de cérémonie ». Il ne connaissait, disait-il encore, « pas d'autres triomphes que la satisfaction³³²⁷ ». Durant le Consulat, il montre à plusieurs occasions le même désintéressement, mais son avis change assez vite après la proclamation de l'Empire. Deux décrets du 18 et du 26 février 1806 ordonnent la construction d'un arc, place de la Bastille, et d'un autre, place du Carrousel. Pas en son honneur, il est vrai, mais en celui de la Grande Armée, à laquelle il avait déclaré après Austerlitz : « Soldats, vous ne rentrerez dans vos foyers que sous des arcs de triomphe³³²⁸ ». Trois mois plus tard, il met encore en avant des raisons pratiques, quand il expose à l'Intendant Daru son projet d'installer quatre arcs dans différents quartiers de Paris : « Les arcs de triomphe seraient un ouvrage futile et qui n'aurait aucune espèce de résultat, que je n'aurais pas fait faire, si je n'avais pensé que c'était un moyen d'encourager l'architecture. [...] Avec ces quatre arcs, je prétends alimenter la sculpture de France pendant vingt ans³³²⁹ ». En réalité, l'intérêt général, prospérité et développement des arts, se confond avec la glorification de sa propre personne ; et s'il fait mettre en avant l'armée ou le bien public, il n'échappe à personne qu'il est l'organisateur de tout. Il est possible qu'il ait présent à l'esprit le « vandalisme » contre les sépultures de Saint Denis et les statues des rois installées sur les places de Paris, et que cela lui inspire beaucoup de prudence. Il était préférable de construire des monuments qui le glorifiaient indirectement. Après Austerlitz, beaucoup voient en lui un nouveau César, et pensent comme ce M. de Montgaillard, « que les actions de l'Empereur des Français l'emportent sur les exploits de tous ces demi-Dieux de la Grèce ou de Rome auxquels les Nations élevaient cependant des autels et des temples³³³⁰ ». Il y avait donc une logique évidente à réclamer l'érection d'« un Arc de Triomphe à l'Immortelle Gloire de Napoléon ». Lui-même en prend la décision, mais la dédicace — prudente — sera pour la Grande Armée.

³³²⁷ Cité par Isabelle ROUGE-DUCOS, *L'Arc de triomphe de l'Etoile : panthéon de la France guerrière : art et histoire*, Dijon, Fatou, 2008, p. 56.

³³²⁸ Le texte figurait sur la face extérieure de l'arc de triomphe provisoire de la barrière de Pantin, construit pour l'entrée de la Garde impériale, le 25 novembre 1807. Elle rentrait d'une campagne victorieuse, qui s'était achevée par Tilsit. Le texte de toutes les devises du monument, rédigées par la troisième classe de l'Institut, a paru, entre autres, dans le *Journal de l'Empire*, 20 novembre 1807.

³³²⁹ Note de Napoléon, Saint Cloud, 14 mai 1806, *Correspondance de Napoléon publiée par ordre de Napoléon III*, Paris, Plon, 1863, tome 12, n° 10 235, p. 373.

³³³⁰ M. M^{ec} de Montgaillard, *Mon vœu*, Paris, de l'imprimerie de Bertrand Pottier, 24 frimaire an XIV (15 décembre 1805), p. 6. La citation suivante est extraite du même ouvrage, p. 8.

Le nom de Lafitte est associé à ce monument de curieuse façon. Avant que d’entrer dans le détail de cette participation, il nous a semblé utile de revenir sur la genèse d’un bâtiment emblématique de la capitale. Long à sortir de terre, menacé parfois de démolition, il sera malgré tout terminé trente ans après le décret de février 1806, et dans l’ensemble, il a conservé l’allure générale voulue par son inventeur impérial, et la marque de son concepteur, l’architecte Chalgrin.

2.1 – Une genèse lente et parsemée d’obstacles

En souhaitant un monument national et commémoratif, Napoléon se rattachait aux conceptions léguées par la Révolution, qui avait insisté sur le rôle politique des bâtiments. Pour lui, ce sont les seuls dignes de l’intervention du souverain. En outre, l’emplacement primitivement choisi, à l’entrée du faubourg Saint Antoine, avait une fonction urbanistique, la mise en valeur de la partie est de Paris, par l’ajout d’un bâtiment prestigieux sur une voie existant déjà. D’une façon générale, les nouveaux édifices voulus par Napoléon se placent à des points de circulation stratégiques, qu’il importe de marquer de l’empreinte impériale, quelle que soit la nature du “marqueur” : colonne, obélisque ou arc. Selon l’architecte Fontaine, celui qui devait s’élever à l’Etoile a plusieurs fois varié : d’abord une colonne triomphale (hiver 1805-1806), un arc de triomphe (9 mai 1806), puis un obélisque, alors que les travaux pour un arc sont déjà commencés (février 1808)³³³¹. L’emplacement était remarquable, il concluait la perspective dans l’axe du Louvre et des Tuileries, aligné avec l’arc du Carrousel, décidé en février 1806, et le monument à venir sur la place de la Concorde. C’était le même genre de projet que voulait Napoléon à l’est de Paris, en plaçant l’arc d’Austerlitz au faubourg Saint Antoine. La perspective se déroulait depuis l’arrivée à la barrière de Vincennes de la place du Trône jusqu’à la place de la Bastille ; le dégagement de l’espace en direction de la colonnade du Louvre était un projet datant déjà de l’Ancien Régime, remis sur le devant de la scène, mais abandonné en raison du coût très élevé de l’opération³³³². Isabelle Rouge-Duclos évoque un autre projet envisagé par Napoléon reliant la colline de Montmartre au Palais Législatif en passant par le Temple de la Gloire et la rue Royale³³³³. En prévoyant de placer des monuments remarquables aux carrefours et points

³³³¹ Pierre-François-Léonard FONTAINE, *Journal (1799-1853)*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1987, tome 1, p. 131 et 192.

³³³² Le projet nécessitait des démolitions très nombreuses, et notamment celle de l’église Saint Germain l’Auxerrois. Le tracé « projeté » est indiqué sur le plan de Charles Piquet (1814). Cf. BNF, Département des cartes et plans, GE C-6979.

³³³³ Napoléon aurait confié ce projet à Cambacérès lors de la guerre d’Espagne. Il envisageait la construction d’un Temple de Janus, sur un plan circulaire et de forme conique. Cf. Isabelle ROUGE-DUCOS, *L’Arc de triomphe de*

stratégiques de sa capitale, il est possible que Napoléon, admirateur de l'Antiquité, ait voulu imiter Rome. On pourrait voir diverses motivations en ce qui concerne le choix du faubourg Saint Antoine, par exemple la volonté d'ensevelir le passé révolutionnaire du quartier sous le sceau impérial. Une autre raison paraît cependant bien convaincante : le souvenir de l'arc de triomphe que Charles Perrault devait édifier sur la place du Trône, pour commémorer le retour et l'entrée du couple royal, Louis XIV et Marie-Thérèse³³³⁴. Plein de modestie et d'humilité — toutes relatives — jusqu'à la proclamation de l'Empire, Napoléon n'hésita pas ensuite à encourager les comparaisons entre son règne et celui du Roi-Soleil.

Le ministre de l'Intérieur Champagny, chargé d'exécuter les ordres impériaux, rencontre immédiatement des difficultés, principalement pour ce qui concerne la localisation. Le quartier est encombré, avec de nombreuses constructions disparates, dues aux activités artisanales de toutes sortes, et irrégulier, avec des rues coudées ou non-alignées, si bien qu'aucune perspective directe, ni est-ouest, ni nord-sud, ne pouvait être dégagée. Le choix de l'architecte n'est pas non plus une simple formalité. Dès mars 1806, Chalgrin et Raymond, tous deux membres du Conseil des bâtiments civils, avaient envoyé des plans, à la demande de Champagny, semble-t-il, comme le laisse supposer Chalgrin : « ceux que Votre Excellence nous a demandés ayant été faits en deux jours, ne peuvent être considérés que comme des esquisses³³³⁵ ». Mais le ministre en avait demandé aussi à d'autres artistes, et Napoléon voulait une commission pour juger. La suite de la lettre de Chalgrin montre à quel point ils sont affligés de la décision : « par les travaux considérables que nous avons faits comme membres de l'Institut, nous avons l'espoir d'être honoré du suffrage de Votre Excellence, ou bien d'être jugés par l'Institut ». Il est clair que les deux architectes se sentaient à juste titre désignés pour cet ouvrage : Chalgrin n'avait-il pas proposé un projet d'arc de triomphe pour Bonaparte dès Marengo ? Champagny nomme effectivement une commission composée d'architectes et de sculpteurs, tous membres de l'Institut, qui devrait « examiner sans exception les plans de tous ceux qui désireraient concourir³³³⁶ ». Il ne semble pourtant pas qu'un concours ait été organisé — même si l'idée a pu circuler —, ne serait-ce qu'à cause de

l'Etoile, op. cit., p. 60. Le plan cité ci-dessus montre un départ de rue « projetée » en direction du nord-est, prenant naissance à l'arrière du Temple de la Gloire.

³³³⁴ La première pierre fut posée le 6 août 1670, mais on ne monta la maçonnerie que jusqu'à la hauteur des assises des piédestaux des colonnes. On finit par dresser un arc provisoire en plâtre, pour juger de l'effet. Le monument fut détruit sur l'ordre du Régent en 1716. Curiosité du sort : le monument voulu par Napoléon à L'Etoile aurait pu subir le même sort. Il n'était guère plus élevé lorsque Louis-Philippe en décida l'achèvement.

³³³⁵ AN, F¹³ 203. Lettre de Chalgrin au ministre de l'Intérieur Champagny, sur l'arc projeté boulevard Saint Antoine, 31 mars 1806. La citation suivante est extraite de la même lettre.

³³³⁶ *Ibid.* lettre du ministre de l'Intérieur Champagny à Chalgrin, 7 avril 1806.

l'avis défavorable émis par la commission³³³⁷. Elle suggérait au ministre de choisir parmi les architectes officiels au sein de l'Institut, « c'est ainsi qu'on pourra [...] obtenir un monument qui soit l'ouvrage non d'un élève mais d'un maître et qui puisse marquer véritablement le point où l'art est arrivé à cette époque³³³⁸ ». La messe était dite, et Champigny revint à son choix premier, Chalgrin et Raymond seraient chargés du projet.

L'intervention de la commission est plus directe en ce qui concerne la forme du monument, dépendant étroitement de la localisation, difficile à choisir en raison de la configuration des lieux. Les avis divergent entre le ministre et la commission. Celle-ci souhaite un arc de plan carré, soit à quatre faces, au centre de la place de la Bastille, avec une importance symbolique marquée, « le point indiqué se trouvant coïncider exactement sur le grand bastion de la Bastille, l'arc y deviendrait doublement historique et monumental, et rappelant plus d'un souvenir intéressera la postérité sous plus d'un rapport³³³⁹ ». Le ministre préfère un arc à deux faces, à l'extrémité du boulevard Saint Antoine, seul axe permettant une vue perspective d'importance en continuité avec le boulevard du Temple. La présence de bâtiments environnants gênant la vision des faces latérales, que déplore la commission, ne dérange pas le ministre, pour qui seul importe la partie faciale, répondant à la fonction utile de l'arc, c'est-à-dire un lieu de passage. Chalgrin penche pour l'avis de Champigny, et ses trois projets sont faits pour l'entrée du boulevard Saint Antoine. Ils ont trois arches, pour s'adapter à un flux de circulation plus important, des colonnes corinthiennes adossées. Il avait prévu de larges surfaces pour des décors sculptés.

Pour sortir de cette situation bloquée, Champigny soumet une nouvelle question à la commission : « Y a-t-il dans Paris, ou à l'une de ses entrées, un point plus propre à l'érection d'un arc de triomphe que la place formée à la réunion du boulevard, de la rue Saint Antoine et celle du faubourg³³⁴⁰ ». Après avoir évoqué différents lieux, elle fixe son choix sur la Concorde, et propose d'édifier l'arc à l'entrée du pont. L'idée de ces ponts triomphaux n'était pas nouvelle ; ils avaient même fait souvent l'objet de concours architecturaux sous l'Ancien Régime, comme en 1786, lors de la construction du pont Louis XVI, où le sujet avait été proposé à l'Académie. C'était, pour ces anciens élèves devenus membres de l'Institut, l'occasion de reprendre un thème familier. D'ailleurs, Chalgrin lui-même avait retenu cette

³³³⁷ Isabelle ROUGE-DUCOS, *L'Arc de triomphe de l'Etoile*, op. cit., p. 65.

³³³⁸ Troisième rapport fait à Son Excellence le ministre de l'Intérieur sur l'arc de triomphe près les boulevards de la Bastille, 8 avril 1806. Cité par Isabelle ROUGE-DUCOS, *L'Arc de triomphe de l'Etoile*, op. cit., p. 67.

³³³⁹ *Id.*

³³⁴⁰ Rapport fait à Son Excellence, le ministre de l'Intérieur, sur l'emplacement le plus propre à l'érection d'un arc de triomphe, 15 avril 1806. Cité par Isabelle ROUGE-DUCOS, *L'Arc de triomphe de l'Etoile*, op. cit., p. 73.

option pour son projet en l'honneur de Bonaparte, en alternative à un modèle plus classique érigé à l'Etoile. En 1806, il opte pour la seconde possibilité, à laquelle Champigny pensait déjà depuis un moment. Aussi, dans son rapport à l'Empereur, le ministre passe en revue tous les emplacements dans Paris, mais insiste particulièrement sur le site de l'Etoile, qui réunit tous les avantages : le prestige, « il ne faut pas aussi se dissimuler que cet arc, supérieur à tout ce qu'on a fait jusqu'à présent dans ce genre, exigerait qu'il eût, pour cette position, des dimensions presque colossales³³⁴¹ », et l'économie, car il n'y aura aucune démolition à faire. Ce dernier argument est particulièrement doux à l'oreille de Napoléon, et le 9 mai 1806, il donne son accord.

On ne tarde guère pour commencer les travaux, et le 30 mai, le *Journal de l'Empire* annonce que « les ouvriers creusent un terrain d'environ trente mètres carrés, pour y asseoir les fondations de ce nouveau monument », qu'il pense être « une colonne triomphale³³⁴² ». Un mois plus tard, deux cavités d'une douzaine de mètres de profondeur ont été creusées, de chaque côté de la route. Elles sont prêtes à recevoir le massif de pierre, destiné à servir de base à un monument qui « paraît devoir être remarquable surtout par sa grande dimension³³⁴³ ». La pose officielle de la première pierre a lieu le 15 août de cette année-là, à l'occasion des fêtes pour l'anniversaire de Napoléon. Pour la circonstance, on érigea une pyramide éphémère, sur laquelle on pouvait lire les noms de tous les héros d'Austerlitz, à commencer par celui de l'Empereur, bien entendu. L'événement a peut-être passé inaperçu au milieu du déchaînement festif du jour, le *Journal de l'Empire* en tous cas, n'en dit mot. Début septembre, on pose « le premier lit de pierre qui doit servir de fondement au monument³³⁴⁴ ». Ensuite les nouvelles du chantier deviennent plus rares, on s'est habitué sans doute. Des travaux de cette ampleur n'avancent que lentement, et le *Journal de Paris* avait fait preuve d'un optimisme un peu prématuré en clamant avec enthousiasme, qu'« un arc de triomphe voté aux armées est à peine décrété, qu'il s'élève, pour ainsi dire, magiquement, et semble, dans son exécution, imiter la rapidité des victoires qui en font l'objet³³⁴⁵ ». En réalité, lorsqu'on décide l'élévation d'un simulacre au début de 1810, les sept assises sont montées, arrivant à la hauteur de la corniche du piédestal. Entretemps, le plan définitif avait été longuement discuté, les deux architectes désignés en 1806 ne sont pas parvenus à s'entendre,

³³⁴¹ Rapport du ministre de l'Intérieur Champigny à l'Empereur [n. d.]. Cité par Isabelle ROUGE-DUCOS, *L'Arc de triomphe de l'Etoile*, op. cit., p. 74.

³³⁴² *Journal de l'Empire*, 30 mai 1806.

³³⁴³ *Ibid.*, 4 juillet 1806.

³³⁴⁴ *Ibid.*, 6 septembre 1806.

³³⁴⁵ *Journal de Paris*, 8 août 1806. L'article s'extasie sur les transformations de Paris, et compare l'action de Napoléon à celle d'Auguste, qui « avait trouvé Rome bâtie en briques et qu'il avait laissée revêtue de marbre ».

et le projet de Chalgrin, resté seul aux commandes fin 1808, reçoit enfin l'aval impérial en mars 1809.

Raymond et Chalgrin devaient imaginer d'autres plans, pour s'adapter au lieu retenu. Ils étaient tombés d'accord pour un arc à une seule arche, en s'inspirant de la porte saint Denis, construite par François Blondel en 1672. Ils se heurtent à des détracteurs, qui stigmatisent le manque de noblesse du modèle, selon eux plus proche d'une porte de ville que d'un arc triomphal. Les commentaires finissent par arriver jusqu'à l'Empereur, qui demande alors l'avis de son architecte, Pierre-François-Léonard Fontaine. Tout en rappelant que les arcs antiques étaient principalement à trois arches, celui-ci reconnaît que dans le cas de l'Etoile, le croisement de la route et du boulevard pourrait nécessiter un monument à une seule arche. Selon lui, « un arc à quatre faces égales percées de deux grandes ouvertures dans l'axe des deux routes doit convenir mieux qu'aucun autre³³⁴⁶ ». Quelques jours auparavant, l'Empereur l'avait déjà sollicité pour une autre question, la profondeur des fondations qu'on juge démesurée : « L'Empereur, à qui probablement on a fait part de cette opinion m'a demandé si je ne croyais pas qu'on eût dû éviter une aussi forte dépense. J'ai répondu qu'entièrement occupé de ce qui me concerne je n'avais pas fait attention aux fouilles de l'Arc de l'Etoile³³⁴⁷ ». Mais il ajoute que le ministre a choisi des « hommes habiles », qui n'ont pas voulu « se hasarder au danger de compromettre la solidité du monument », en faisant une « faible économie de quelques pieds d'hauteur de fondement ». On comprend mieux le doute qui s'immisce dans l'esprit de l'Empereur, et pourquoi il songe à revenir à son idée première, l'élévation d'une colonne triomphale. Il demande d'ailleurs à Fontaine de lui proposer un modèle³³⁴⁸. En réalité, les architectes ont été obligés de creuser assez profondément, à cause de la nature du sous-sol, composé de sables de différentes natures ; des « fouilles » de 7,72 mètres avaient été nécessaires, pour atteindre une couche de tuf et de meulières, fournissant une assise bien plus stable³³⁴⁹. Comme si ces commentaires critiques ne suffisaient pas pour rendre le climat déplaisant, un désaccord apparaît entre les deux artistes, à propos du style de colonnes à employer. Car les premiers projets des deux architectes sont inspirés par un style antiquisant, certes, mais celui des années 1750-1760, correspondant à leurs années d'études : « S'ils avaient été exécutés, les premiers dessins élaborés pour l'Arc

³³⁴⁶ Pierre-François-Léonard FONTAINE, *Journal, 1799-1853*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1987, tome 1, 28 février 1808, p. 193.

³³⁴⁷ *Ibid.*, 10 février 1806, p. 191-192. Les citations suivantes sont extraites du même passage.

³³⁴⁸ Fontaine lui présente effectivement un projet le 28 février, mais l'affaire en restera là.

³³⁴⁹ AN, F¹³ 1028, d. 3. Rapport sur la situation de l'arc de triomphe à la barrière de l'Etoile, présenté à Monsieur le Maître des Requêtes, Directeur des travaux publics de Paris, par Goust, contrôleur des travaux dudit arc, 20 février 1811.

par Chalgrin et Raymond aurait introduit un programme sculpté antiquisant et chargé d'ornements, un style marqué par la profusion de colonnes, de reliefs à l'antique, et [...] de statues juchées sur des entablements supportés par des colonnes³³⁵⁰ ». Ce style prévaut encore en 1806 dans les milieux académiques, mais ne correspond pas du tout au caractère plus austère et sévère qui caractérise l'art impérial. Aussi, peu importe que Raymond tienne aux colonnes engagées, et que Chalgrin les préfère isolées, Napoléon met tout le monde d'accord, en les supprimant. Une fois encore il avait demandé l'avis de Fontaine, qui avait prudemment répondu que la question était d'abord de savoir si elles étaient utiles dans le cas présent. L'arc devait être vu de loin, « l'élévation et la grandeur doivent être la principale beauté³³⁵¹ ». Il s'enhardit ensuite, sentant qu'il a l'oreille de l'Empereur, et revient à son idée d'arc à une seule arche, de plan carré, « percé dans les deux sens principaux », plutôt « qu'un arc orné de colonnes avec des plates-bandes et autres détails d'une exécution difficile, dispendieuse à cause de la grandeur de l'échelle et qui seront perdus pour l'œil dans un emplacement aussi vaste ». Ce 3 mars 1808, enfin, « l'Empereur arrête que l'Arc de Triomphe de l'Etoile sera élevé sans colonnes et à quatre faces égales ». Chalgrin et Raymond doivent une fois de plus revoir leur copie ; probablement les travaux sont-ils interrompus, comme le laisse entendre Thibaudeau³³⁵², ou au moins considérablement ralentis, et les mois qui suivent ne s'écoulent pas dans l'harmonie créatrice.

« Les personnes qui ont réfléchi sur les arts, et même en général sur toute composition, prévirent qu'il arriverait de deux choses l'une : ou que les deux artistes [*i. e.* Chalgrin et Raymond], par de mutuelles complaisances conviendraient d'un plan amalgamé des idées auxquelles chacun tiendrait le plus réciproquement, et qui, par cette raison, n'aurait ni caractère ni unité ; ou que ne s'accordant pas, un des architectes abandonnerait la partie. C'était là le moindre inconvénient, surtout entre deux artistes habiles, et ce fut ce qui arriva. Raymond donna sa démission³³⁵³ ». Chalgrin, resté seul maître du chantier le 31 octobre

³³⁵⁰ Isabelle ROUGE-DUCOS, *L'Arc de triomphe de l'Etoile*, *op. cit.*, p. 90.

³³⁵¹ Pierre-François-Léonard FONTAINE, *op. cit.*, p. 200. Les citations suivantes sont extraites du même passage.

³³⁵² « Les travaux avaient été quelque temps suspendus pour des modifications à faire au plan des architectes, Chalgrin et Raymond de quarante-cinq pieds d'ouverture, il fut réduit à quarante-deux ; les colonnes furent supprimées ». Antoine-Clair THIBAudeau, *Le Consulat et l'Empire ou histoire de la France et de Napoléon Bonaparte de 1799 à 1815*, Paris, Jules Renouard, 1835, tome 3, p. 515.

³³⁵³ « Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Raymond, ancien architecte du Roi, membre de l'Institut impérial de France et du Conseil des bâtiments civils, architecte de S. M. l'Empereur et Roi, au Palais de Saint Cloud ; lu à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France, le 2 octobre 1813, par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la Classe », *Magasin encyclopédique*, 1813, n° V, p. 379-380. Cf. AN, F¹³ 1027. Lettre de Raymond au ministre de l'Intérieur, 28 octobre 1808. Il confirme par écrit ce qu'il lui a dit quinze jours auparavant, à savoir qu'il ne peut plus « remplir la tâche d'un des directeurs de cet important édifice » ; mais il ne revient pas sur les motifs exacts, certainement déjà connus du ministre. D'après Georges Poisson, Raymond aurait profité de la maladie de Chalgrin au printemps 1808 pour faire « établir des fondations

1808, présente un nouveau projet, accepté le 27 mars 1809³³⁵⁴. Les journaux recommencent à donner quelques nouvelles de l'avancée des travaux : « On travaille dans ce moment avec beaucoup d'activité à l'arc de triomphe de l'Etoile. Les premières assises sont déjà à plusieurs pieds au-dessus du sol³³⁵⁵ ». Au mois de novembre, on a posé cinq assises de pierre de Château-Landon, et le *Journal des arts* croit savoir qu'on n'en placera pas d'autres avant le printemps, « mais une foule d'ouvriers sont occupés à scier et à tailler ces pierres³³⁵⁶ ». Les journaux ne publient pas toujours des informations plaisantes pour Chalgrin ; ainsi un article du *Journal de Paris* de janvier 1810 le met très en colère. On y défigure le monument en donnant des « mesures absolument fausses », ouvrant le champ « à des critiques mal fondées ». Il demande un contrôle strict des journalistes : obligation pour eux de demander l'autorisation avant de rendre compte d'un édifice public, et soumission préalable de leurs articles à l'artiste chargé de la direction du bâtiment³³⁵⁷.

Un *Etat de la situation générale des travaux* permet de savoir où en est le chantier début 1810 : « Pendant les années 1806-1807, on a exécuté les fouilles, commencé les fondations et fait la clôture d'enceinte. [...] En 1808, on a continué les fondations [...]. En 1809, on a terminé les fondations et le stylobate s'est élevé [...] jusqu'à la hauteur de sept assises³³⁵⁸ ». Le fait est qu'à quelques mois du mariage impérial, l'arc triomphal n'est pas bien haut, et l'Empereur entend bien lui faire jouer un rôle officiel lors des cérémonies : « c'est à cette barrière que leurs Majestés seront reçues par toutes les autorités de Paris³³⁵⁹ ». Aussi prend-il la décision de recourir à un dispositif fréquemment utilisé, la construction provisoire, « pour donner de la pompe à [sa] grande entrée dans Paris ». Chalgrin en est informé le 2 mars, et il a jusqu'au 20 du même mois pour réaliser en charpente et en toile, un

correspondant à ses projets à lui. Chalgrin, rétabli, se plaint et Raymond dut se retirer ». Georges POISSON, « La curieuse histoire de l'Arc de triomphe », *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 432, janvier 2001, p. 43.

³³⁵⁴ Suzanne DAMIRON, « Projet de Chalgrin pour l'arc de triomphe de l'Etoile : documents originaux », *Urbanisme et architecture : études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan*, Paris, H. Laurens, 1954, p. 103.

³³⁵⁵ *Journal des arts, des sciences, de littérature et de politique*, 29 mai 1809, p. 237.

³³⁵⁶ *Ibid.*, 12 novembre 1809, p. 81.

³³⁵⁷ AN, F¹³ 1027. Lettre de Chalgrin au ministre de l'Intérieur, 23 janvier 1810.

³³⁵⁸ *Ibid.*, F¹³ 1028, d. 3. Etat de la situation générale des travaux de l'arc de triomphe de l'Etoile, depuis la prise de décision du 12 mai 1806, jusqu'à la fin de décembre 1810, et des constructions qu'on peut exécuter pendant l'année 1811, afin de rendre compte des fonds employés et de ceux qu'il est nécessaire d'ouvrir, 20 décembre 1810. Ce document est probablement un des derniers signés par Chalgrin, qui décède un mois plus tard.

³³⁵⁹ AN, F¹³ 1028, d. 3. Lettre du ministre de l'Intérieur à Chalgrin, 2 mars 1810. La citation suivante est extraite de la même lettre. On eut recours à des arcs éphémères lors des retours triomphants des armées, après les campagnes victorieuses de 1806 (Iéna), et 1807 (Friedland). Un tableau célèbre de Nicolas-Antoine Taunay immortalise le passage de la garde impériale sous l'arc de triomphe édifié à la Barrière de la Villette, le 25 novembre 1807 (Versailles, musée national des châteaux de Versailles et des Trianon). En tant qu'architecte des fêtes, Chalgrin s'était chargé de ce simulacre, qui présente des points de ressemblance avec ce que sera finalement l'arc de l'Etoile.

arc, sinon de la même hauteur que prévue, au moins dans de bonnes proportions, orné de dessins et d'inscriptions.

2.2 – L'entrée en scène de Lafitte

2.2.1 - « Rien de plus gracieux que ces compositions³³⁶⁰ »

Jusque-là, il n'avait encore jamais été question de décors sculptés, mais selon nous, Chalgrin en avait déjà parlé avec Lafitte. Peut-être même avait-il déjà pensé au programme d'ensemble de l'arc terminé. Les deux artistes se connaissent, au moins depuis la reconstruction de l'Odéon. Il ne fait aucun doute que l'architecte, sitôt prévenu du projet, n'avait guère le temps de tergiverser ou d'hésiter sur le nom de l'artiste adéquat ; s'il a immédiatement pris contact avec Lafitte, c'est qu'il savait pouvoir compter sur lui. Il lui fait parvenir une note lui donnant des détails techniques, et présentant succinctement le programme : « 4 bas-reliefs de 29 pieds de long [9,41 m] sur 14 de haut [4,54 m]. 2 de 54 pieds [17,53 m] sur 14 pieds³³⁶¹ ». Il suggère « des sujets analogues au mariage de l'empereur » ou en rapport avec la réception du couple impérial par les autorités. Cela a été fait dans la précipitation sans doute, car en réalité, il manque les deux reliefs placés sous l'arc, mesurant 45 pieds (14,60 m). Les modèles sont prêts le 5 mars, lorsque Lafitte reçoit de Chalgrin un billet l'informant que le ministre compte voir les dessins dans la journée³³⁶².

Il a pu y voir beaucoup d'allégorie, dont Lafitte use plus que jamais. C'est apparemment réussi, au goût du critique du *Journal de l'Empire* : « Les personnages historiques sont ajustés avec beaucoup de goût, sans trop s'écarter de la vérité de costume nécessaire pour indiquer le rang et le caractère de chacun ; l'effet du tout ensemble est rehaussé et soutenu par l'intervention de personnages allégoriques, d'enfants nus, d'accessoires empruntés de l'antique, de fonds d'architecture représentant les plus beaux monuments de Paris³³⁶³ ». Peut-être pour désamorcer les critiques, Lafitte a l'excellente idée de publier dans la foulée l'ensemble de ses dessins, gravés au trait par ses partenaires habituels, Normand père et fils, et Jean François Ribault³³⁶⁴. Une initiative commerciale pour

³³⁶⁰ M. B. [Boutard], « Arc de Triomphe de l'Etoile (II^e article) », *Journal de l'Empire*, 12 mai 1810. On parle ici en particulier des deux reliefs sous la voûte du grand arc.

³³⁶¹ BHVP, MS-NA-181, folio 233. Note manuscrite de Chalgrin [n. d.].

³³⁶² *Ibid.*, folio 231. Lettre de Chalgrin à Lafitte, 5 mars 1810. Le ton de la lettre montre une certaine familiarité : « Bien le bonjour à M. Lafitte ». La formule de politesse se rapporte à une époque passée : « Salut et amitié ».

³³⁶³ M. B. [Boutard], « Arc de Triomphe de l'Etoile (II^e article) », *Journal de l'Empire*, 12 mai 1810.

³³⁶⁴ Louis LAFITTE, *Description de l'arc de triomphe de l'Etoile et des bas-reliefs dont le monument est décoré. Les gravures et les notes explicatives ont été données par M. Lafitte, peintre*, Paris, chez l'auteur, Nicole, Debray,

eux, pédagogique pour les journaux, qui saluent en général l'idée : « On l'attendait avec d'autant plus d'empressement qu'aucune inscription placée au-dessus ne sert à en expliquer les sujets³³⁶⁵ ». L'ouvrage nous permet de connaître par le détail les huit grands bas-reliefs, et d'avoir la description des médaillons. En outre, le sort a voulu que sept dessins parviennent jusqu'à nous : une documentation remarquable, pour appréhender un ensemble qui n'a eu qu'une très brève existence.

Six bas-reliefs d'égale hauteur sont disposés tout autour de l'arc, au-dessus de l'imposte : les quatre plus petits mesurent 9,40 mètres de long, et occupent l'espace au-dessus des piédroits sur les faces principales, et les deux plus grands, 18,20 mètres, sur toute la longueur des faces latérales. Deux autres, de 14,40 mètres de long, ont été placés sous la voûte, ce qui était finalement le meilleur emplacement, puisque le couple impérial passait sous l'arc, et ne risquait pas de voir les reliefs des côtés et ceux de la face tournée vers Paris. **La Législation** (Face du côté de Paris, gauche du spectateur)³³⁶⁶. Napoléon, revêtu des habits impériaux, est assis sur son trône. Il montre de la main les tables où sont inscrits le code civil et le code criminel ; à côté, des symboles de la justice, notamment les faisceaux et la balance. A ses pieds, « pénétrés de reconnaissance pour un si grand bienfait qui assure le bonheur et la tranquillité des générations présentes et futures, des citoyens se prosternent devant le Héros législateur [...]. L'Innocence, sous les traits d'une jeune vierge, assurée désormais de la protection des lois, se livre paisiblement au sommeil au pied du trône de Sa Majesté³³⁶⁷ ». Les "adorateurs" sont dans des postures rappelant bien des toiles antiquisantes, à commencer par celle de *Regulus* : les corps se projettent vers l'avant, bras tendus vers le ciel, genoux fléchis, visage levé et perdu dans la contemplation de l'idole.

L'Industrie nationale (Face du côté de Paris, droite du spectateur). Après l'œuvre législative, c'est l'action dans le domaine économique qui est célébrée, et particulièrement le commerce, comme le montre la statue de Mercure à l'arrière-plan. Des marchands déballent des caisses de marchandises, et montrent des rouleaux de tissu à l'Empereur, qui récompense l'un d'eux par une médaille. Le textile est une industrie majeure pour l'économie française, et une grande source d'enrichissement. Le lieu de la scène est symbolique : dans le fond, la barrière de la Villette, près du bassin du même nom où arrivent les eaux du canal de l'Ourcq, dont le nom est inscrit sur un ballot sur le quai au premier plan. Signe de l'intense activité

de l'impr. de Gillé fils, 1810. Il coûtait 75 centimes, et 3 francs avec les dix gravures au trait : cinq exécutées par Normand fils, quatre par Normand père et une par Ribault.

³³⁶⁵ *Journal typographique et bibliographique*, n° XIV, 2 avril 1810, p. 111.

³³⁶⁶ Cf. Annexe 9, figure 18.

³³⁶⁷ Louis LAFITTE, *Description de l'arc de triomphe de l'Etoile*, op. cit., p. 5.

commerciale rendue possible par le canal, un bateau est prêt à accoster et à décharger des tonneaux. Cet aménagement décidé en mai 1802 faisait partie d'un vaste projet d'adduction d'eau dans la capitale, mais devait servir aussi à son approvisionnement : « On ne bâtira jamais de magasins sur le quai du Louvre ; le commerce de la Seine doit être porté dans d'autres quartiers³³⁶⁸ », tel était l'avis de l'Empereur, qui voyait dans ce canal prolongé jusqu'à celui de Saint Quentin, un maillon d'un vaste ensemble qui reliait Paris à Anvers.

Embellissements de Paris (Face du côté de Neuilly, gauche du spectateur). A côté d'aménagements destinés à l'amélioration de la vie des Parisiens, comme le canal de l'Ourcq, l'action urbanistique de Napoléon visait à couvrir Paris de monuments symboliques, à la portée plus politique : leur rôle, souligner la puissance du monarque. On le voit ici entouré d'architectes, en train de consulter, et sûrement de commenter les plans des futures constructions. Ces travaux de Paris enthousiasment les contemporains, comme s'en fait l'écho le *Journal de Paris* en 1806 : « L'histoire a dit qu'Auguste avait trouvé Rome bâtie en briques et qu'il l'avait laissée revêtue de marbre. On peut dire dès à présent : Napoléon a trouvé Paris obstrué, dépouillé, encombré des ruines de son ancienne splendeur ; il l'a déjà ouvert, assaini, abreuvé, et bientôt il l'aura décoré, enrichi et paré enfin de tout le luxe des beaux-arts³³⁶⁹ ». C'est une référence moins ancienne qu'un bâtiment romain de l'époque impériale, mais tout aussi emblématique que Lafitte choisit pour illustrer son bas-relief : le Louvre, dont on voit la célèbre colonnade ordonnée par Louis XIV à l'arrière-plan. En voyant l'outil de levage émergeant au-dessus du fronton, on pourrait penser qu'il s'est inspiré d'une gravure de Sébastien Le Clerc, représentant justement les machines utilisées dans la construction du fronton³³⁷⁰. Depuis 1806, on suit les différents travaux effectués dans le bâtiment dans le *Journal de Fontaine*, chargé des opérations. D'après nous, il pourrait même être l'architecte au crâne légèrement dégarni, debout devant l'Empereur. En outre, Napoléon a repris à son compte « le grand dessein » d'Henri IV : la réunion du Louvre et des Tuileries. Ce qui inspire à Lafitte cette certitude que « la postérité n'apprendra pas sans étonnement que ce Palais, commencé sous François I^{er} et continué sans pouvoir être achevé par tous les rois qui

³³⁶⁸ P. S. GIRARD, *Mémoires sur le canal de l'Ourcq et la distribution de ses eaux sur le dessèchement et l'assainissement de Paris*, Paris, Cavilian-Goeury, 1831, p. 61. L'auteur, ingénieur en chef du projet, rapporte ces mots prononcés lors d'une importante réunion le 17 mars 1805, jour où fut décidé que le canal serait navigable et accessible aux bateaux de moyenne taille. Le bassin de la Villette avait été rempli solennellement et symboliquement, le 2 décembre 1808, en l'honneur de l'anniversaire d'Austerlitz.

³³⁶⁹ *Journal de Paris*, 8 août 1806.

³³⁷⁰ Sébastien LE CLERC, *Représentation des machines qui ont servi à élever les pierres qui couvrent le fronton du Louvre*, vers 1670-1672. Cf. le site Passerelles de la BNF, *Les engins de levage et de transport à travers les siècles* : passerelles.bnf.fr/album/levage/index.htm.

succédèrent à ce Monarque, fut terminé en quelques années sous le règne de Napoléon³³⁷¹ ». Lafitte a encore représenté de solides ouvriers scieurs et tailleurs de pierre, reconnaissables à leur outillage, et très affairés de chaque côté de la scène : ils « servent à montrer la rapidité avec laquelle s'achèvent les embellissements de Paris montrant par-là combien leur nombre contribue à l'avancée rapide des travaux ». En réalité, les ouvriers du bâtiment se montrèrent souvent turbulents, cherchant à monnayer leurs talents, d'autant plus intransigeants qu'ils se savaient indispensables. Nous verrons un peu plus loin que ces revendications ont perturbé l'édification de l'arc de l'Etoile, et entraîné l'intervention de la police.

Clémence de l'Empereur (Face du côté de Neuilly, droite du spectateur). Pour la mise en scène générale, Lafitte n'a pas fait preuve de beaucoup d'originalité, en reprenant celle de la Législation. Mais il faut dire à sa décharge que cette disposition en frise correspond parfaitement un bas-relief. À gauche, Napoléon sur son trône est couronné par la Victoire ; à droite, un groupe de figures, des soldats vaincus, s'inclinent vers lui avec humilité. Ils ont déposé leurs armes à ses pieds, et une accumulation de trophées remplace les codes de loi. A l'arrière-plan, on voit les tentes d'un campement militaire. C'est ici « la vie active et guerrière » du héros, que le bas-relief évoque. Lafitte pourrait « rapporter plusieurs traits de modération de Sa Majesté au sein même de ses plus brillantes victoires. [...] mais dans ces jours de fêtes et d'allégresse, on ne doit offrir à la mémoire rien de ce qui peut rappeler les souvenirs de la guerre ». Et nous ferons comme lui, ayant consacré un paragraphe sur les *Clémences* dans un chapitre précédent.

Les dessins correspondant à ces quatre bas-reliefs sont conservés à la bibliothèque Thiers³³⁷². Par le jeu particulièrement expert des crayons noir et blanc, et par une savante répartition de la lumière, le rendu du modelé est tel que l'on pourrait se croire devant un relief. L'utilisation de papier brun accentue encore l'impression sculpturale, et le trompe l'œil est étonnant. Il semblerait que ces quatre dessins aient été séparés des autres, car ils ne figurent pas dans le catalogue de vente de Lafitte, au contraire des quatre plus grands, vendus pour 112 francs. La technique indiquée par Duchesne, « crayons noir et blanc », montre qu'il s'agit bien de la même série. Nous ne savons pas si Chalgrin avait prévu de conserver ces modèles pour la version définitive de l'Arc, mais la probabilité est forte : grâce à la qualité

³³⁷¹ Louis LAFITTE, *Description de l'arc de triomphe de l'Etoile*, op. cit., p. 8. La citation suivante est extraite de la même description. Sous Louis XIV, Le Vau avait été chargé de l'achèvement du palais. La monumentale colonnade face à la ville est édifiée entre 1667 et 1672. On termina le gros œuvre, mais Louis XIV délaissait de plus en plus le Louvre, et le palais resta inachevé.

³³⁷² Paris, Institut de France, Bibliothèque Thiers, DM 129.A ; DM 129.B ; DM 129.C ; DM 129.D. crayon noir, rehauts blancs, sur papier brun ; 17,7 cm x 34 cm.

des dessins de Lafitte, il savait exactement à quoi s'attendre, même avant qu'ils n'aient été reproduits en grand sur la toile. Comme l'avait remarqué si justement Boutard dans le *Journal de l'Empire* : « Les sculpteurs pourront y déployer toutes les ressources et toutes les richesses de leur art : c'est ainsi qu'il faudrait toujours composer pour la sculpture³³⁷³ ».

Le Musée des Beaux-Arts de Rouen conserve également quatre dessins ; mais la technique en est différente, ils sont plus sobrement dessinés à la mine de plomb. Sobrement, mais tout aussi soigneusement, comme pour tout dessin de Lafitte. Ils pourraient correspondre, selon nous, à ceux réalisés pour la gravure au trait du recueil. Trois d'entre eux représentent les plus grands bas-reliefs des faces latérales et du dessous de la voûte. Le quatrième n'a pas été utilisé ; c'est un sujet militaire, un défilé ou une parade, où les soldats de la Grande Armée sont très précisément décrits ; J. Vilain propose le titre bienvenu de *Cortège triomphal de Napoléon I^{er}*³³⁷⁴. Si l'on se souvient de la remarque de Lafitte, pensant qu'il était préférable de ne pas « rappeler les souvenirs de la guerre », on comprend mieux que ce sujet ait été écarté.

*Alliance de Leurs Majestés*³³⁷⁵ (Face du côté de Passy). Ce qu'il n'avait pu faire dans un espace plus restreint, Lafitte le réalise ici. Il déploie largement toute sa faconde allégorique, de part et d'autre du groupe central : Napoléon et Marie-Louise, en grand apparat et entourés des emblèmes de la France et de l'Autriche, se donnent la main devant un autel surmonté d'une statue de la Paix. On ne compte plus les cornes d'abondance et rameaux d'olivier, signes de félicité et de paix. Les armes ne servent plus qu'à garnir les trophées, celui derrière Napoléon est de bonne taille. A l'extrême gauche, un terme de Janus, qui connaît la passé et l'avenir ; complément indispensable, si souvent utilisé par Lafitte, la Muse de l'Histoire écrit sous la dictée du Temps, « l'époque d'un événement si mémorable³³⁷⁶ ». Vient ensuite un char tiré par deux chevaux fougueux et conduit par un Amour, qui emporte l'Archiduchesse vers son destin. La future impératrice est « fort bien caractérisée par la grâce du mouvement, la délicatesse des traits, surtout par une expression de pudeur et d'amour très bien rendue³³⁷⁷ ». Derrière elle, une figure féminine imposante tient le sceptre, symbole de pouvoir. A gauche, on voit l'allégorie de la Seine, représentée à de nombreuses reprises sur l'ensemble des bas-reliefs. La Renommée la survole, et répand la bonne nouvelle, en même

³³⁷³ M. B. [Boutard] « Arc de Triomphe de l'Etoile (Ile article) », *Journal de l'Empire*, 12 mai 1810.

³³⁷⁴ Rouen, Musée des Beaux-arts, 975-4-31 J. VILAIN, « A propos de quelques dessins français de la période néo-classique », *Etudes de la Revue du Louvre*, I, 1980.

³³⁷⁵ Rouen, Musée des Beaux-Arts, 975-4-31

³³⁷⁶ Louis LAFITTE, *Description, op. cit.*, p. 10.

³³⁷⁷ M. B. [Boutard] « Arc de Triomphe de l'Etoile (Ile article) », *Journal de l'Empire*, 12 mai 1810. Les citations suivantes sont extraites du même article.

temps que les fruits de sa corne d'abondance. La danse effrénée des *putti* marque la joie des peuples. D'après Boutard, il « s'est glissé dans la notice une erreur qui a déjà donné lieu à une critique différente de celle que je me propose de faire ». On reproche à Lafitte d'avoir représenté Marie-Louise à deux reprises, mais l'auteur croit plutôt que la digne figure qui donne la main à Napoléon n'est pas l'Impératrice, mais l'allégorie de « la puissance autrichienne ». Ce qu'il juge comme « une faute contre le goût, un écart d'imagination », car on ne met pas, selon lui, « un personnage réel en rapport d'action avec un personnage fantastique ». Cette faute, pense-t-il, apportera de l'eau au moulin des « zéloteurs de la peinture exacte », c'est-à-dire aux pourfendeurs de l'allégorie. Mais ne fait-il pas lui-même preuve d'une grande rigueur logique et cartésienne ? En peinture, on ne manque pas d'exemples de rapprochements entre figure allégorique et personnage réel, ni même d'ailleurs de représentations, sur une même composition, de personnages à différentes périodes de leur vie, ou à différents moments de l'accomplissement d'une action.

Arrivée de l'Archiduchesse à Paris (Face du côté du Roule). La scène est beaucoup moins allégorique que la précédente ; on y voit cependant encore une fois la Seine, appuyée sur son urne et tenant une corne d'abondance. De gauche à droite, de nombreuses figures occupent l'espace : l'escorte militaire, les dames de la cour de Marie-Louise, qui s'avance au bras de Napoléon vers les magistrats parisiens. Ceux-ci lui présentent les clés de la ville sur un coussin, sous les yeux de la statue de Paris. Au second plan, Lafitte a représenté « une grande affluence de citoyens, qui des branches de laurier à la main, se précipitent au-devant de Leurs Majestés³³⁷⁸ ». Il dit avoir représenté dans le fond « ce même Arc de triomphe sous lequel va passer le cortège », mais à dire vrai, on aperçoit des colonnes que l'on sait être absente du monument. L'Antiquité n'est pas très présente dans cette scène plutôt contemporaine, par les costumes. Il y a toutefois un objet, présent sur plusieurs autres reliefs, et qui a attiré les critiques de Boutard : le char. D'après lui, pour respecter la vérité historique, il aurait fallu un carrosse tiré par huit chevaux « soupe de lait³³⁷⁹ ». Il avait déjà repéré cet « *anachronisme* » sur le bas-relief du mariage : « quelle imprudence ! De quelles affreuses ténèbres les siècles à venir sont menacés, s'il faut que l'article carrosse de l'Encyclopédie n'aille pas jusqu'à eux !³³⁸⁰ ». Ce bas-relief est le seul dont nous n'ayons pas retrouvé le dessin.

³³⁷⁸ Louis LAFITTE, *Description, op. cit.*, p. 7.

³³⁷⁹ La robe "soupe de lait" est formée de poils blanc jaunâtre, tirant sur la couleur du beurre frais.

³³⁸⁰ M. B. [Boutard] « Arc de Triomphe de l'Etoile (Ile article) », *Journal de l'Empire*, 12 mai 1810.

La Prospérité de l'Empire est le thème commun aux deux derniers sujets, placés sous la voûte. Le premier est placé du côté de Passy³³⁸¹. Le couple impérial est installé dans une salle du palais qui évoque plutôt une terrasse : des colonnes scandent l'espace au second plan, et « à travers les divers entre-colonnements s'aperçoivent les principaux monuments dont Sa Majesté a ordonné l'exécution³³⁸² ». L'arc de triomphe de l'Etoile est en bonne place à gauche ; puis on peut voir la colonne de la Grande Armée et la Bourse. Des bustes allégoriques des différents ministères sont placés sur le rebord de la terrasse. A gauche, les arts sont à l'honneur : gravure, peinture, sculpture, architecture. Plusieurs détails évoquent la Monnaie des Médailles, une source de travaux importante pour Lafitte, et une réalisation essentielle pour la mystique impériale : à l'extrême droite, un balancier, et au pied de l'Empereur, une figure féminine présente un médailler. A droite, Lafitte a une fois de plus représenté l'Histoire, qui consigne tous « les événements glorieux du règne » ; mais cette fois, elle est entourée d'enfants venus « s'instruire du récit de ces faits héroïques ». Les bienfaits du règne s'étendent à l'économie et les produits de l'industrie nationale s'étalent au sol ; on voit essentiellement de l'orfèvrerie. Vient ensuite l'agriculture, représentée des paysans chargés de paniers remplis des fruits de la terre.

Le second sujet placé du côté du Roule³³⁸³, présente les mêmes thématiques et la même composition : à gauche les arts, à droite les bienfaits d'une économie florissante. Le couple impérial est toujours au centre, mais cette fois, il a pris place dans un char. Napoléon et Marie-Louise, parcourent leur empire, « en répandant sur leur passage l'abondance et l'allégresse³³⁸⁴ ». La scène est romantique à souhait : Napoléon enlace la nouvelle impératrice sous les yeux d'un Amour, blottis contre eux. La population les acclame en brandissant des branches de laurier. Comme sur le dessin précédent, on voit dans les lointains, les bâtiments récemment construits ou en passe de l'être, et « principalement celle de l'obélisque projeté sur le terre-plein du Pont Neuf ». L'intense activité artistique entraînée par toutes ces créations nouvelles est perceptible au travers des muses affairées : on peint, on sculpte, on dresse des plans. De l'autre côté, on met à l'honneur le commerce « que la navigation des nouveaux canaux a rendu plus actif » : des bateaux bourrés de marchandises ont accosté, non loin d'une allégorie de l'Abondance, entourée de putti. Tout près se trouve un Hermès symbolisant la Nature, entre une grosse gerbe de blé et une vigne qui a grimpé le long d'un arbre fruitier.

³³⁸¹ Rouen, Musée des Beaux-Arts, 975-4-31

³³⁸² Louis LAFITTE, *Description, op. cit.*, p. 11.

³³⁸³ Rouen, Musée des Beaux-Arts, 975-4-31

³³⁸⁴ Louis LAFITTE, *Description, op. cit.*, p. 12.

En bref, des sujets bourrés de poncifs iconographiques et sans grande surprise, mais qui satisfont pleinement Boutard : « rien de plus gracieux que ces deux compositions. Je ne vois pas ce qu'on y pourrait reprendre³³⁸⁵ ». C'est aussi l'avis de l'architecte Nicolas Goulet, qui écrit dans son ouvrage sur les Fêtes à l'occasion du mariage : « Ces huit bas-reliefs ont été composés et peints par M. Lafitte, qui a joint aux talents qu'on lui connaît, et dont il a fait preuve dans ces compositions et dans beaucoup d'autres ouvrages, une facilité et une célérité étonnante³³⁸⁶

Les autres décors demandés à Lafitte se composent de médaillons placés sous la voûte, et le registre allégorique est largement sollicité : « un laurier qui pousse plusieurs rejetons », « l'Amour couronnant de myrtes et de roses le casque de Mars », « le soleil avec l'arc en ciel », les inévitables figures de la Seine et du Danube, les portraits des heureux époux, les armes de France et d'Autriche. Bien entendu, le tout est légendé d'inscriptions ronflantes et pompeuses. Ces décors ont été posés le 28 mars, selon le compte-rendu du *Journal de Paris*, qui se moque un peu d'un médaillon. Une figure a fait l'objet d'une critique un peu moqueuse, « une bête, dans une attitude morne et accroupie ; elle a de grosses pattes, de longues griffes, et une grande queue. Ce n'est cependant point un lion, car elle n'a pas de crinière³³⁸⁷ ». À la lumière de l'inscription qui l'accompagne, « Il riait de nos discordes, il pleure de notre union », on comprend qu'il est question du fier léopard anglais, ici en bien piteuse mine, et on se demande si la raillerie visait le dessin ou le modèle.

2.2.2 - Une déconvenue financière

Les trois mémoires de Lafitte pour ses travaux sont conservés à la BHVP³³⁸⁸. Le total des frais s'élève à la somme de 33 157 francs et se décompose comme suit : le 1^{er} Mémoire, peinture des bas-reliefs, est de loin le plus élevé, 29 957 francs ; le 2^{ème} Mémoire concerne un « supplément de décor demandé et exécuté », la réalisation des dix médaillons et du grand aigle de la voûte, 2 400 francs ; le 3^{ème} Mémoire concerne une « réparation et retouche faite à l'un des grands bas-reliefs endommagé par un coup de vent », 800 francs³³⁸⁹. Sur cette somme importante, il lui appartient de rémunérer les peintres qui reproduisent les modèles sur la toile, soit un total de 17 777 francs. Les peintres de figures sont les mieux payés, 14 000 francs, les

³³⁸⁵ M. B. [Boutard] « Arc de Triomphe de l'Etoile (Ile article) », *Journal de l'Empire*, 12 mai 1810

³³⁸⁶ *Fêtes à l'occasion du mariage de S. M. Napoléon Empereur des Français Roi d'Italie avec Marie-Louise, Archiduchesse d'Autriche*, Paris, L. CH. Soyer, 1810, p. 7.

³³⁸⁷ *Journal de Paris*, 30 mars 1810, n° 89, p. 631.

³³⁸⁸ BHVP, MS-NA-181, folio 235 à 252. Mémoires des bas-reliefs de l'arc de triomphe, 2 avril 1802.

³³⁸⁹ *Ibid.*, folio 237. Total des frais et de l'exécution des bas-reliefs de l'arc de Triomphe de l'Etoile, composé exécuté pour l'arrivée de l'Archiduchesse à Paris.

peintres d'ornement touchent seulement 3 777 francs. Ce n'est sûrement pas une question de talent ou de compétence : la meilleure rémunération des premiers s'explique par le très grand nombre de figures dans les compositions de Lafitte. Parmi les neuf artistes signataires d'un « Etat des travaux faits pour M. Lafitte³³⁹⁰ », nous ne savons pas qui est spécialistes de quoi ; tous sont présents dans l'*Almanach du commerce de Paris*, sous la rubrique « Peintres artistes », sans plus d'indications. « Le travail de M. Lafitte » ne lui rapporte que 7 000 francs, ce qui est une somme honnête malgré tout. Mais la facture de 800 francs lui revient sans doute, car il semble avoir effectué lui-même, sur place, la réparation du bas-relief de la *Prosperité de l'Empire* abimé par les intempéries. La réalité sera bien différente de ce qu'il avait imaginé, car le chantier va se dérouler moins bien que prévu.

Pour mener à bien des travaux d'une telle ampleur en aussi peu de temps — trois semaines, rappelons-le —, il n'y a guère d'autre solution que d'embaucher des ouvriers en nombre. Lesquels ouvriers s'aperçoivent immédiatement de l'opportunité qui s'offre à eux de réclamer un supplément de salaire, et de bout en bout, le chantier se déroule sur fond de conflit social. Le journal du contrôleur permet de suivre les événements. Les soucis commencent deux jours après le démarrage du chantier : « Lors de la rentrée des ouvriers, ils se sont inquiétés de ce qu'ils gagneraient par jour, le sieur Ballu n'a pas eu la précaution de leur donner de certitude, ils ont quitté l'ouvrage sur le champ. J'en ai rendu compte à M. Barbier-Neuville, qui m'a rendu la réponse de Son Excellence qu'il fallait leur accorder ce qu'ils demanderaient, et le prix de la journée à mon retour a été fixé à 9 francs³³⁹¹ ». La somme est énorme, près du triple de ce que reçoit un ouvrier du bâtiment à l'époque ; Fontaine par exemple parle d'un salaire fixé à 3 francs 15 centimes pour les tailleurs de pierre en 1807³³⁹². Le ministre avait en effet autorisé Chalgrin « à [s'] adjoindre tous les collaborateurs, à prendre tous les aides qui [lui] seront nécessaires³³⁹³ ». Tout, pourvu que tout soit fini en vingt jours ! L'architecte s'aperçoit vite de la dépense que cela va entraîner ; le 15 mars il adresse un état des acomptes à payer aux entrepreneurs, et il prévient le ministre que la nécessité d'aller vite va entraîner un surcoût considérable : « J'ai l'honneur d'observer à Son Excellence que la multiplicité des travaux et la célérité qu'on veut y apporter, ont fait naître

³³⁹⁰ *Ibid.*, folio 235. Etat des travaux réalisés pour M. Lafitte par les soussignés : Dammane, Fleury, Leroy, Lebel, Lafond jeune, Pellier, Vauthier, plus deux autres dont la signature est illisible.

³³⁹¹ BHVP, 8-MS-FG-00079 : Journal du contrôleur Goust qui constate les travaux et les événements arrivés lors de la construction du simulacre de l'Arc de Triomphe à l'Etoile, 8 mars 1810. Ce manuscrit est relié à la suite de la *Description de l'arc de triomphe* de Lafitte.

³³⁹² Il rapporte des faits similaires sur la grogne des ouvriers : « [ils] veulent être payés 3 francs 15 centimes, ils font grève, c'est-à-dire qu'ils ont tous quitté le travail en se promettant de ne le reprendre qu'autant qu'il serait fait droit à leur demande ». Pierre FONTAINE, *op. cit.*, p 162.

³³⁹³ AN, F¹³ 1028 d.3. Lettre de Montalivet à Chalgrin, 3 mars 1810.

une telle prétention aux ouvriers dans le prix de leurs journées, que la charpente seulement se portera au double que dans un temps ordinaire³³⁹⁴ ». Dans le budget joint, le total de l'aperçu approximatif de la dépense se monte à 681 500 francs. Le contrôleur rapporte que le ministre a convoqué sur le champ Chalgrin et « les employés », c'est-à-dire certainement les entrepreneurs, pour avoir des explications sur une somme qu'il juge colossale. On ne sait s'il en a eu, et si elles l'ont satisfait, en tous cas les revendications ouvrières continuent : le même jour, ce sont les serruriers qui exigent d'être payés comme les charpentiers. Ils sont moins chanceux, « ils ont été renvoyés, pour en prendre d'autres³³⁹⁵ ». En plus, le mauvais temps, le vent et surtout la pluie, sont de la partie quasiment depuis le début, et un accident mortel survient le 17 mars. C'est une bonne occasion pour les « cabaleurs qui se sont répandus dans les cabarets » pour exiger plus, vu que le levage « devenait très dangereux³³⁹⁶ ». Les autorités ne pouvaient guère supporter plus longtemps cette fronde, et le préfet convoque tout le monde sur le chantier le lendemain — un dimanche — à sept heures du matin. L'inspecteur général, accompagné par des dragons, leur donne lecture d'une proclamation très ferme : « Charpentiers, le Préfet de police est indigné de votre conduite. Vous avez abusé des bontés du gouvernement. Vous avez exigé 18 francs par jour, et déjà plusieurs d'entre vous ont osé dire qu'ils demanderaient vingt-quatre francs. Il est temps qu'un tel abus cesse, vous n'aurez plus que quatre francs par jour³³⁹⁷ ». Ils sont mis en réquisition, avec interdiction de quitter le chantier, sous peine de châtiments terribles : les désobéissants seront reconduits par la gendarmerie dans leur commune d'origine, après une détention qui sera prononcée contre eux, et surtout, ils n'auront plus le droit de travailler à Paris. Il y a bien quelques arrestations de « mauvais sujets » qui s'étaient sauvés en jetant des pierres à la garde, mais globalement, la situation se rétablit, le temps aussi : « Il a fait beau et le travail a bien été », nous dit le contrôleur le lendemain.

Ce chantier que chacun s'accorde à reconnaître comme un travail extraordinaire par son immensité, et surtout son urgence, était apparu comme un gouffre financier au ministre de l'Intérieur, dès l'examen du premier état. À travail exceptionnel, contingence proportionnelle : on n'a pas pu recourir à la procédure de marché, et « les entrepreneurs se sont à l'instant trouvés sous la dépendance de leurs ouvriers³³⁹⁸ ». Mais les « prétentions »

³³⁹⁴ *Id.*, F4 2408. Etat des sommes qu'on propose à son excellence de faire payer aux entrepreneurs ci-après nommés, à compte sur les travaux qu'ils exécutent pour l'érection de l'Arc de Triomphe à la Barrière de l'Etoile à l'occasion du mariage de sa Majesté, 15 mars 1810.

³³⁹⁵ BHVP, 8-MS-FG-00079. 15 mars 1810.

³³⁹⁶ *Ib.* 17 mars 1810.

³³⁹⁷ AN, F¹³ 1028 d. 3. Proclamation du Préfet de police, 18 mars 1810.

³³⁹⁸ *Id.* Rapport à la Commission nommée par le Conseil des Bâtimens civils, 8 octobre 1811.

salariales des travailleurs ne sont pas seules en cause, car d'autres obligations ont entraîné des surcoûts. On a dû par exemple déplacer, puis remettre en place 100 000 pieds cubes de pierre, selon les estimations de Chalgrin, pour faire place nette pour le passage du cortège. Ensuite, il a fallu procéder au démontage de cet ensemble éphémère. L'architecte a donc bien eu du mal à réduire les frais, toujours évalués à environ 680 000 francs, dans le deuxième état qu'il envoie au ministre à la fin des travaux, le 29 mars, et à 661 000 francs, dans un « Etat très approximatif » le 18 juin, après le démontage. D'une certaine façon, Chalgrin a réduit la facture, car dans ce dernier montant, il inclut 42 000 francs du déplacement des pierres, compensés par les reprises des différents entrepreneurs du matériel déposé. C'est encore trop pour le ministre : « Il ne faut avoir aucun égard aux prétentions exagérées. L'ensemble des dépenses ne doit certainement pas monter à plus de quatre cents mille francs et c'est encore un prix très élevé³³⁹⁹ ». Il a apparemment réussi à diminuer encore un peu, passant à un total de 579 000 francs, comme on le voit dans un « Etat général des dépenses », ajouté par Goust à la fin de son journal. Il n'est pas daté, mais il correspond à la dernière proposition de règlement de Chalgrin, envoyée au ministre le 5 novembre 1810. Un commentaire a été ajouté postérieurement : « Les règlements [...] ont été de nouveau révisés par le directeur des travaux publics [le Chevalier Bruyère] en vertu d'ordres supérieurs et définitivement arrêtés à un règlement général de 501 000 francs, qui a été adopté et liquidé³⁴⁰⁰ ».

Mais quels sont ces « ordres supérieurs » qui ont entraîné la diminution drastique de la facture ? Le ministre bien sûr, qui, à réception de l'état des dépenses du 5 novembre, décide de confier l'affaire au Conseil des Bâtiments. On nomme une commission le 7 décembre, et Chalgrin a tout juste le temps de transmettre ses dossiers, il meurt le mois suivant. Sans doute les nombreuses tracasseries et déconvenues de ce dernier chantier n'y ont pas été pour rien. Les travaux de la Commission traînent en longueur — « On fut plusieurs mois à me remettre les documents », se plaint le rapporteur —, et il lui faut un an pour examiner la masse de dossiers, reprendre les mémoires des entrepreneurs, et trouver les factures susceptibles de diminution. C'est ce qu'elle fait en comparant le coût des travaux réalisés dans des conditions extraordinaires, avec celui exécuté en temps ordinaire, sans les contraintes du temps, et surtout des prix élevés accordés aux ouvriers. Elle applique le pourcentage de bénéfice des entrepreneurs non pas à la première valeur, mais à la seconde. Il en résulte une économie substantielle, dont Lafitte va faire les frais comme les autres.

³³⁹⁹ *Id.* lettre du ministre à Chalgrin, 23 juin 1810.

³⁴⁰⁰ BHVP, 8-MS-FG-00079.

Revenons donc à ses prétentions, telles qu'elles apparaissent dans ses mémoires 33 357 francs, pour s'apercevoir d'abord qu'il y a une différence entre son total et le chiffre indiqué dans le premier état de Chalgrin, le 21 mars, 24 000 francs. Ce montant est toujours celui figurant dans le deuxième état du 29 mars. C'est la trace d'une première entente entre Chalgrin et Lafitte, lorsqu'il n'était question que du seul décor des faces externes de l'arc, comme Lafitte l'explique lui-même dans une de ses nombreuses lettres de réclamation : « Ma première demande par aperçu avant les travaux a été de 24 000 francs³⁴⁰¹ ». Sur le chantier, devant l'ampleur de la tâche, il a été obligé de faire appel à des peintres « au talent reconnu » et le montant du mémoire s'en est ressenti : il est passé à 29 957 francs. Les deux autres mémoires, nous l'avons indiqué déjà, correspondaient à une commande postérieure et à une réparation. Le total de 33 357 francs apparaît dans l'état du 5 novembre, mais il a subi, comme tous les autres entrepreneurs, une première réduction de la part de Chalgrin, qui propose un règlement de 26 975 francs.

Lafitte a déjà touché deux acomptes, lorsque la question du paiement du solde est suspendue à la décision d'une commission : le 21 mars, 8 000 francs, et le 5 avril, 3 000 francs, ce qui ne couvre même pas les frais liés à la sous-traitance, soit 17 777 francs. Il est en compte avec les peintres qu'il a employés : « Ces collaborateurs me pressent aujourd'hui pour leur paiement définitif », explique-t-il dans sa première lettre de réclamation au ministre³⁴⁰². *A priori*, on devrait lui rétorquer qu'il doit attendre ; mais le chef de la 3^{ème} division, Barbier Neuville, qui résume l'affaire en marge du courrier, ajoute un curieux commentaire : « Lorsque l'opération de la Commission sera terminée, j'aurai l'honneur de prendre les ordres de Votre Excellence sur la question de savoir s'il entre dans ses intentions de faire payer M. Lafitte par préférence, ou de lui faire suivre le sort des autres entrepreneurs ». Mais il semble que l'artiste bénéficie à ce moment-là d'une protection efficace, car sans attendre l'avis de la Commission, on lui verse immédiatement un nouvel acompte de 10 000 francs. Il n'aura pas toujours cette chance.

La commission a adopté, pour traiter le cas Lafitte, les mêmes principes que pour les entrepreneurs : examiner combien un tel ouvrage aurait pu être payé à un artiste en temps ordinaire. Et leur verdict tombe : « D'après la connaissance que nous avons du mérite et de l'importance du travail de M. Lafitte, mais en comparant ce travail avec ceux du même genre, exécutés par d'habiles peintres à la même époque et avec les mêmes difficultés, nous pensons

³⁴⁰¹ AN, F¹³ 1028 d.3. Lettre de Lafitte au ministre de l'Intérieur, 4 juin 1812.

³⁴⁰² *Ibid.*, F⁴ 2408. Lettre de Lafitte au ministre de l'Intérieur, 20 novembre 1810. Il est probable que Lafitte a été informé de la désignation d'une commission, qui allait nécessairement geler tout paiement des mémoires, en attendant la décision finale. La citation suivante est extraite du même document.

qu'en temps ordinaire, ce travail eût été équitablement payé de 16 à 18 000 francs³⁴⁰³ ». Elle reconnaît tout de même les conditions particulières, et les frais qu'il a dû faire pour « se procurer des collaborateurs nombreux et intelligents que la chose exigeait », et elle propose de lui accorder la somme de 24 000 francs.

Nous ne savons pas à quel moment il eut vent de cette diminution, sans doute lorsqu'une lettre d'avis du chef de la comptabilité lui parvient au début de juin 1812, c'est-à-dire au moment où Bruyère, Directeur des travaux publics de Paris soumet au ministre sa proposition de paiement pour solder les comptes de l'édification du simulacre. Mais à la fin de l'année 1811, il ne pouvait pas ignorer que la Commission avait rendu son avis. Il est difficile de croire que rien n'ait filtré, et de toute façon, on devait savoir la raison de son existence : trouver des moyens de diminuer la facture des travaux du simulacre. Quoiqu'il en soit, Lafitte écrit au ministre entre début janvier et juillet 1812, cinq lettres, presque une par mois, systématiquement transmises à Bruyère, mais auxquelles il ne reçoit aucune réponse. Du moins n'en avons-nous pas retrouvée. Une sixième lettre accompagnée de ses mémoires n'est pas datée, mais il est probable qu'il l'a envoyée courant 1811, avec sans doute l'idée qu'elle serait suivie du même effet que celle de novembre 1810. Chacune de ces lettres nous renseigne sur l'état d'esprit de Lafitte. Dans celle de janvier, nous apprenons que les paiements chaotiques ne le découragent pas ; il a apparemment rencontré le ministre récemment, et lui a présenté « deux ouvrages ». Le sens de sa lettre est très clair : « Votre excellence par cette faveur [le paiement du solde] aura tranquilisé un artiste dont tous les efforts ont été de mériter son suffrage avec l'espérance de l'obtenir encore par d'autres travaux³⁴⁰⁴ ». En février, il revient à la charge : « Voilà bientôt deux ans que j'ai été appelé par vos ordres », rappelle-t-il au ministre. Ses « intérêts » sont compromis, si on ne le paie pas rapidement. Lequel ministre commence à s'agacer. Sur la lettre, transmise à Bruyère, on peut lire un commentaire sans équivoque : « Urgent. Prière de me mettre à portée de liquider définitivement toute l'affaire de l'arc de triomphe provisoire de l'étoile³⁴⁰⁵ ». Dans la lettre d'avril, il exprime très directement ses attentes déçues : « Deux ans se sont écoulés depuis cette époque, et rien ne s'est présenté pour justifier de nouveau la confiance dont elle [Son Excellence] a bien voulu m'honorer³⁴⁰⁶ ». Il souhaiterait au moins pouvoir « terminer un long travail qui entraîne toujours de grands frais ». Lafitte parle du tableau pour la salle de

³⁴⁰³ *Ibid.*, F¹³ 1028 d.3. Rapport de la commission.

³⁴⁰⁴ *Id.* Lettre de Lafitte au ministre de l'Intérieur, vers le 15 janvier 1812.

³⁴⁰⁵ *Id.* 12 février 1812. Lettre du ministre au Chevalier Bruyère, 15 février 1812.

³⁴⁰⁶ *Id.* 22 avril 1812.

l'Empereur au Sénat, sur lequel il travaille en effet depuis 1809. Sans doute a-t-il dû louer un atelier pour réaliser cette grande pièce, peut-être en voie d'achèvement, car il dit vouloir l'exposer au prochain Salon. Dans la lettre suivante, Lafitte vient d'apprendre qu'on ne lui réglerait plus que 3 000 francs sur ses mémoires. Elle est longue, et pleine de ressentiment ; il veut à nouveau justifier sa demande de 33 157 francs, mais surtout « en même temps rappeler à Son Excellence la promesse qu'elle a eu la bonté de [lui] faire que [son] mémoire ne serait point fixé au-dessous de 30 000 francs³⁴⁰⁷ ». Était-ce lors de l'audience dont il parle en janvier, ou y en a-t-il eu une seconde ? Sur le plan personnel, il est blessé dans son orgueil d'artiste et fait remarquer qu'il n'est pas entrepreneur. Financièrement, cette opération se solde par un lourd préjudice, si on ne lui règle pas l'intégralité de ses mémoires ; il insiste une fois encore sur les sacrifices consentis, pour arriver au résultat qui lui a valu les marques de satisfaction du ministre. Mais cette fois, il chiffre ses pertes : « deux milles écus de mes économies ont été déplacés depuis deux ans pour l'acquis de ces travaux³⁴⁰⁸ ». Les 3 000 francs qu'il lui reste à recevoir, selon la réduction, ne les couvriront pas. Dans cette affaire, c'est surtout le prix de son travail qu'il déplore, car les acomptes reçus, 21 000 francs, couvraient la rémunération des peintres associés et le matériel, portés à un total d'environ 18 000 francs, d'après son premier mémoire³⁴⁰⁹. A la suite de cette réclamation, restée sans réponse, il demande, et obtient une audience avec le ministre, ce qui est peut-être signe d'une certaine reconnaissance malgré tout. Nous en connaissons la teneur grâce à la dernière lettre de Lafitte, le 14 juillet 1812. Est-ce par ignorance ou pour se débarrasser d'un opportuniste que le ministre lui fournit une fausse information ? Lafitte le sait, mais pourtant ne lui en fait pas la remarque sur le moment, par crainte sans doute. Il est malaisé de dire à un ministre qu'il se trompe, ce qui revient à lui montrer qu'il ne connaît pas ses dossiers. Lafitte est plus téméraire à l'écrit : « Je supplie Votre Excellence de me pardonner si j'ose encore lui adresser deux mots que j'ai oublié de lui expliquer dans la dernière audience qu'elle me fit l'honneur de m'accorder. La réduction que l'on fait supporter à mon mémoire n'est pas seulement d'un dixième comme le croit Votre Excellence mais bien d'un quart et plus sur la somme totale³⁴¹⁰ ». La réclamation ne fut pas suivie de plus d'effet. Nous n'avons pas retrouvé d'autres lettres de Lafitte, et il est certain qu'il a dû se contenter de ce qu'on lui accordait.

³⁴⁰⁷ *Id.* 4 juin 1812.

³⁴⁰⁸ *Id.* L'écu valant 5 francs, la somme totale qu'il a avancée s'élève à 10 000 francs.

³⁴⁰⁹ Ce total ne correspond pas à celui figurant sur un autre document signé par les peintres employés, et qui se monte à 15 040 francs. BHVP, MS-NA-181, folio 235. Etat des travaux faits pour M. Lafitte par les soussignés.

³⁴¹⁰ AN, F¹³ 1028. Lettre de Lafitte au ministre de l'Intérieur, 14 juillet 1812.

Quant au ministre, il est hypocrite dans cette affaire, ainsi qu'on s'en rend compte dans une lettre de Bruyère. Lorsque ce dernier lui adresse le projet de distribution pour solder les paiements, il récapitule les différentes variations du total des travaux, depuis le règlement de Chalgrin, en novembre 1810. Figure la proposition du règlement établi par la Commission, et « enfin une dernière révision ordonnée par Votre Excellence d'après les réclamations des entrepreneurs et dans lequel on a fait état de quelques augmentations que vous avez bien voulu allouer³⁴¹¹ ». Toutes les réclamations ne sont donc pas restées sans réponse. La question financière a empoisonné la vie du chantier, pendant les travaux, et surtout dans les mois, et même les années qui ont suivi. Elle a aussi poursuivi Lafitte, qui n'a même pas eu une compensation sous forme de travaux supplémentaire. Un fiasco et une opération blanche pour lui, même s'il ne faut pas forcément prendre au pied de la lettre les pertes qu'il décrit. Et pour peu bien de chose : « LL. MM. se sont arrêtées environ dix minutes sous l'arc de triomphe, où elles ont été complimentées par les autorités de Paris³⁴¹² ».

3 – Des travaux de moindre importance

Lafitte a eu d'autres occasions ponctuelles de travailler pour des manifestations officielles sous l'Empire, notamment pour les grands événements festifs que sont le mariage et la naissance du Roi de Rome. Mais ces travaux ont été commandés par le Sénat Conservateur ; Lafitte bénéficie probablement de son amitié avec François Baudelaire, et probablement aussi du soutien de Chalgrin, car pour le mariage ils travaillent de nouveau ensemble. L'architecte construit pour le Palais du Sénat un portail éphémère de 14,60 mètres de large et 29 mètres de haut, composé de deux ordres superposés de chacun huit colonnes et d'une grande arcade au milieu, il est surmonté d'une rotonde avec une coupole terminée par une lanterne³⁴¹³. La participation au décor de Lafitte consistait en un grand transparent intégré dans l'arcade du second ordre (Annexe 9, figure 19). Il représentait « le Sénat sous l'emblème d'une Minerve, appuyée sur le dépôt sacré de la constitution de l'Empire, tenant d'une main le symbole de la Prudence, et recevant de l'autre l'alliance de LL. MM. que lui présentent deux génies³⁴¹⁴ ». Lafitte reçoit pour ce travail 600 francs, le 30 avril 1810³⁴¹⁵. Mais il les obtient de façon plutôt curieuse, et même surprenante si l'on songe à cette longue bataille pour

³⁴¹¹ *Id.* F⁴ 2408. Bruyère, Directeur des Travaux Publics de Paris, au ministre de l'Intérieur, 2 juin 1812.

³⁴¹² *Journal de l'Empire*, 3 avril 1810. Cf. Annexe 9, figure 16.

³⁴¹³ Nicolas GOULET, *Fêtes à l'occasion du mariage de S. M. Napoléon Empereur des Français Roi d'Italie avec Marie-Louise, Archiduchesse d'Autriche*, Paris, L. CH. Soyer, 1810, p. 25 et planches 13. Cf. Annexe 9, fig. 19.

³⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 25 et planche 14.

³⁴¹⁵ Archives du Sénat, 71 S 18 chapitre 3. Mandat de paiement à Louis Lafitte, 30 avril 1810.

obtenir le paiement de son travail à l'arc de triomphe. Dans sa lettre aux Prêteurs, il transmet seulement « le montant de [ses] frais de couleurs et autres frais³⁴¹⁶ », qui s'élèvent à 368,12 francs. Il détaille même de façon très précise les produits utilisés pour la fabrication d'un transparent, encollage, vernis d'Hollande, papier végétal, huile d'œillet, etc. On découvre les couleurs communes : les ocres, les terres de Sienne, jaune de Naples, noir d'ivoire, vermillon, mais aussi des plus spéciales, que l'on utilisait dans les peintures à la cire, comme la terre de Cologne, ou le style de grain d'Angleterre. Le petit matériel est aussi décrit, plumes de corbeau, crayons de conté noir et blanc, et les brosses pour peindre, article le plus cher, puisqu'il lui coûte 9 francs. Il emploie un « homme de journée » payé 24 francs pour cinq jours, et probablement un autre peintre, à 72 francs la journée. Avec un tel document, on approche un peu plus près du travail de l'artiste. Après avoir soigneusement détaillé tout cela, Lafitte conclut ainsi : « Je vous prie, Messieurs, d'avoir la bonté (après avoir pris connaissance de mes débours) d'allouer la somme que vous jugerez convenable à mon travail ». Les mémoires, notes de frais et demandes de paiement étaient renvoyés à l'architecte du Sénat pour avis. Chalgrin et Baraguey achèvent donc d'expliquer cette curieuse attitude. Lafitte avait demandé dans un premier temps 1 000 francs, ce qui avait semblé un prix trop considérable. Les Prêteurs lui avaient alors proposé la somme de 500 francs, à quoi « il a répondu qu'on lui donnerait ce qu'on voulait » ; ce qui était un accord tacite. Mais les architectes, en raison du montant élevé des débours, proposent de lui accorder 600 francs, proposition que les Prêteurs agréeront.

Pour les illuminations à l'occasion de la naissance du Roi de Rome, le 9 juin 1811, le Sénat lui demande un autre transparent, pour orner la grande arcade au-dessus de la porte d'entrée principale du Palais du Sénat, du côté de la rue de Tournon. Cette fois, ce sera sans Chalgrin, décédé quelques mois plus tôt³⁴¹⁷. L'objet a disparu depuis longtemps, mais il nous reste une aquarelle le représentant³⁴¹⁸, et la description de Lafitte sur le mémoire adressé aux Prêteurs. C'est encore un sujet allégorique : le Sénat, représenté sous les traits de Minerve, se penche sur le berceau ; elle tient d'une main le symbole de la prudence, et de l'autre, la branche de laurier de la victoire et de la paix. À côté du berceau, on voit sur un piédestal les emblèmes de la royauté, et à côté de Minerve, un coffre antique avec l'inscription

³⁴¹⁶ AN, CC 127 d.1121. Lettre de Lafitte aux Prêteurs du Sénat conservateur, 21 avril 1810. Il y a adjoint le montant des frais d'exécution.

³⁴¹⁷ Le nouvel architecte du Sénat n'est autre que l'ancien adjoint de Chalgrin, Baraguey. Ce n'est donc pas un inconnu pour Lafitte.

³⁴¹⁸ Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de la Malmaison et de Bois-Préau, *Allégorie de la naissance du Roi de Rome*, n° inv. MM.40.47.3246. Aquarelle ; 21 cm x 10,8 cm. Dépôt à Fontainebleau, musée national du château. Cf. Annexe 9, figure 20.

Constitution de l'Empire, ainsi que divers attributs de la justice. Tout en bas, Lafitte a réuni au premier plan la Rome antique, avec Romulus et Remus, et la Rome moderne dans le lointain : « [La louve] paraît vouloir s'occuper du second fondateur de Rome³⁴¹⁹ ». Les figures apparaissent dans les nuages, éclairées par la lumière d'un disque, sur lequel sont inscrites les initiales de l'Empereur et de l'Impératrice. Le fond est traversé par un arc en ciel qui représente le zodiaque du mois de mars, époque de la naissance du Roi de Rome. Pour le paiement de son travail, Lafitte procède de la même façon que pour le transparent du mariage : qu'on lui accorde ce qu'on jugera convenable de lui allouer. Les débours sont plus importants, 583,50 francs, en raison de frais de personnel plus conséquents : il a fallu huit journées de travail pour deux personnes à 60 francs par jour. A ce prix, ce ne sont pas des hommes de peine ordinaire. Et cette fois, il a eu recours à un tapissier, dont le mémoire s'élève à 48 francs. Baraguey est d'avis de lui accorder 1 000 francs « pour le satisfaire en entier du transparent en question ». Les Prêteurs le suivront, et c'est la somme que reçoit Lafitte le 21 juin 1811³⁴²⁰. On a réutilisé le motif pour un des huit panneaux en velours destiné au salon du Roi de Rome au palais du Luxembourg ; il y eut quelques légères modifications, comme la disparition de l'arc en ciel, fait pour être vu en transparence et qui ne convenait pas à l'épaisseur du textile. Ce panneau est le seul qui a été détruit en 1814³⁴²¹.

Lafitte a été inspiré par ce thème de la naissance pour un dessin dont nous ne connaissons pas la destination finale, peut-être un projet d'estampe. Vendu sur le marché de l'art sous le titre *Allégorie de la maternité ou de la naissance du Roi de Rome*³⁴²², il représente un groupe installé dans les nuées, comme pour les transparents précédents ; un très jeune enfant, tenant un bouquet de fleurs, est assis sur les genoux de sa mère. Son vêtement à l'antique avec un long voile, qui permet au dessinateur des effets de draperie, et sa coiffure compliquée faite de tresses montées en chignon, la rapprochent, sur le plan stylistique, des figures du calendrier. Ce qui frappe surtout, c'est la distance qui semble exister entre la mère et l'enfant : celui-ci a les yeux au ciel et l'air facétieux, celle-là se détourne et son regard se perd dans le vague. On est loin des Vierges à l'Enfant de Raphaël.

Quelques traces de participation de Lafitte à des projets officiels subsistent encore, comme le monument prévu à l'éperon du Pont Neuf et la médaille pour l'Ordre de la Réunion.

³⁴¹⁹ AN, CC 128 d.1240. Demande de paiement de Lafitte.

³⁴²⁰ Archives du Sénat, 71 S 29. Mandat de paiement à Louis Lafitte, 21 juin 1811.

³⁴²¹ « Allégorie de la naissance du Roi de Rome », *Enfance impériale : le Roi de Rome, fils de Napoléon*, exposition Fontainebleau, château de Fontainebleau, 26 février – 23 mai 2011, sous la direction de Christophe BEYELER et Vincent COCHET, Dijon, éditions Faton, 2011, n° 49, p. 122.

³⁴²² Kâ-Mondo, *Vente de prestige*, Paris, 18 décembre 2015, lot 40. Plume et encre brune, lavis de bistre et rehauts de gouache blanche ; 20,5 cm x 16,5 cm. Reproduit.

Pour le premier, cela nous est révélé par le catalogue de la vente de Lafitte : « Projets de bas-reliefs pour l'obélisque qui devait être élevé à l'éperon du Pont Neuf ». Il y avait quatre dessins à la plume. C'était un autre projet démesuré, qui avait été décrété à Schoenbrün le 15 août 1809, en l'honneur de la Grande Armée et de ses exploits lors des campagnes d'Iéna et de la Vistule. L'Empereur voulait un obélisque de 180 pieds (près de 58 mètres) en granite de Cherbourg, avec l'inscription : *Napoléon au peuple français* ; sur les côtés seraient représentés tous les faits honorables qui ont marqué ces deux campagnes. Des projets ont été demandés par le ministre de l'Intérieur, et examinés par une commission d'artistes, dont faisait partie Fontaine³⁴²³. Celui raconte le déroulement de l'affaire. Le concours n'a pas soulevé l'enthousiasme, il y eut peu de propositions, et aucune n'emportait vraiment les suffrages. Sans décerner vraiment de premier prix, la commission « a désigné premièrement Monsieur Chalgrin, comme ayant offert le plan le plus simple et le plus exécutable de tous. [...] comme l'opinion générale était plutôt contre que pour la totalité des objets mis en concours, on avait retardé à expédier au ministre le rapport qui devait contenir les doutes et les observations que la majorité de l'assemblée avait énoncés³⁴²⁴ ». D'une certaine façon, cela n'a pas ému le ministre, car Denon s'est immiscé dans l'affaire, et a envoyé le projet de l'architecte Lepère. Au cours de la réunion où la commission doit rendre son avis, le ministre demande à ce qu'il soit examiné, mais les artistes consultés, vexés que l'on accorde si peu d'attention à leurs avis, s'en tiennent à leur première décision. D'autant plus que le plan de Lepère est « dessiné négligemment au crayon, comme pour remplir une formalité qu'on eût voulu éviter, mais à laquelle on s'est conformé par obéissance³⁴²⁵ ». Fontaine juge sans complaisance la conduite de Denon, qui ne fera que dégoûter un peu plus les artistes des concours publics : « Il paraît que Monsieur Denon se regarde comme spécialement chargé de la direction de l'obélisque³⁴²⁶ ». Il voit juste, c'est effectivement le projet envoyé par Denon que le ministre adresse à l'Empereur le 14 février suivant, en précisant que celui-ci tient essentiellement à des bas-reliefs³⁴²⁷. Ainsi, les dessins de Lafitte ont pu être exécutés soit en collaboration avec Chalgrin, soit pour Denon, qui le fait beaucoup travailler au même moment pour les médailles. Un dessin actuellement conservé au Département des estampes pourrait en

³⁴²³ AN, F¹³ 203 31. Rapport des artistes, 19 janvier 1810.

³⁴²⁴ Pierre François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, tome 1, 28 décembre 1809, p. 245.

³⁴²⁵ *Ibid.*, p. 252.

³⁴²⁶ *Id.*

³⁴²⁷ AN, AF IV 1290 n°126. Lettre du ministre de l'Intérieur Montalivet à l'Empereur, 14 février 1810.

être un vestige ; il représente Napoléon parmi ses hommes, au milieu de la bataille³⁴²⁸. C'est exactement le style de reliefs qu'on s'attend à trouver sur un monument commémoratif

C'est encore dans un projet piloté par Denon, que l'on trouve une trace du passage de Lafitte : la création de l'emblème et de la médaille d'un nouvel ordre, celui de la Réunion, décrété par Napoléon le 18 octobre 1811. Il répondait à des besoins que Napoléon décrivait ainsi : « L'extension de notre Empire a fait croire le nombre de nos sujets qui se distinguent [...] les services de tout genre que nous nous plaisons à récompenser se sont multipliés au point que les limites de la Légion d'Honneur ont déjà été dépassées³⁴²⁹ ». Chaque fois qu'un nouveau pays était réuni à l'Empire, Napoléon en abolissait les ordres nationaux. Ainsi fut fait pour l'Ordre de l'Union de Hollande, créé en 1807 par son frère Louis. C'est d'ailleurs en référence à cette institution hollandaise que fut baptisé l'Ordre de la Réunion. Pour la devise, Napoléon désirait évoquer les vastes limites de l'Empire, l'alliance de la Méditerranée, de la Baltique, de l'Adriatique et de l'océan ; il opta pour « Tout pour l'Empire » sur l'exergue, et « A jamais » sur l'avvers. Pour l'insigne, il y eut comme d'habitude de nombreux allers et retours entre Napoléon et Denon. Il semble que les quatre modèles que celui-ci décrit dans une lettre à Cambacérès, soient, sinon les derniers, au moins les plus proches de la version finale. Denon décrit les propositions 1 et 4, « d'un effet également riche », et qui, d'après lui, « paraissent réunir toutes les intentions de Sa Majesté³⁴³⁰ ». Pour un tel sujet, on ne pouvait guère compter que sur la symbolique, et c'est le parti adopté : « L'union de la Hollande y est représentée par le lion ; celle de Rome par la louve et celle de Livourne et de Hambourg par les deux tridents ». Il avoue à la fin sa préférence pour la proposition 1, « par la clarté de l'ordre, et à cause du bon effet de l'ensemble ». Nous pensons que ces dessins commentés par Denon sont ceux passés en vente publique en novembre 2016, en même temps d'ailleurs que l'original de la lettre de Denon à Cambacérès³⁴³¹. Selon une annotation dans le bas du projet 3, « ces modèles ont été dessinés par M. Denon », tout comme le projet 4. Mais c'est la proposition 1 qui nous intéresse tout particulièrement, d'une part parce qu'il a été retenu, avec des modifications, pour la plaque définitive exécutée par Biennais, mais aussi et surtout parce

³⁴²⁸ *Bas-relief allégorique relatif à une bataille entre les Français et les Russes commandée par Napoléon*, BNF, Département des estampes, RESERVE QB-201(170-16)-FT 4.

³⁴²⁹ Préambule du décret du 18 octobre 1811, cité dans les *Carnets de la Sabretache : Revue militaire rétrospective*, n° 85, 31 janvier 1900, p. 1.

³⁴³⁰ AN, AF IV 592 f. 34.

³⁴³¹ Osenat, *L'Empire à Fontainebleau, souvenirs historiques, tableaux, dessins, etc.*, Fontainebleau, 20 novembre 2016, lot 475. Plaque de l'Ordre par Lafitte, plume, aquarelle et gouache ; 18 cm x 18 cm. Un autre dessin, non retenu, représente un insigne d'officier, plume et aquarelle ; 18 cm x 10 cm. Lettre originale de Denon à Cambacérès, 14 août 1811. Napoléon avait chargé Cambacérès de la création de l'Ordre.

qu'il est de Lafitte³⁴³². Ce n'est pas si fréquent dans les œuvres retrouvées à ce jour, le dessin à la plume est entièrement colorié à l'aquarelle et à la gouache ; celui de l'insigne qui l'accompagne l'est également. Il est toutefois possible que ces dessins soient postérieurs à ceux que Denon décrit, car certains détails ont été ajoutés, comme par exemple la fleur de lys de Florence dans les pattes d'un des lions. On aura noté la similitude entre ce dessin et celui pour une médaille que nous avons proposé d'identifier comme étant celle de la réunion de la Hollande³⁴³³.

Selon nous, il a travaillé plus qu'on pourrait le penser pour des ouvrages officiels, mais les participations des dessinateurs ne laissent pas souvent de trace de leur passage. En janvier 1812, il écrit avoir présenté deux ouvrages au ministre. Proposition spontanée certainement, mais qui n'a pas débouché sur une commande. Il n'y a pas eu que des échecs ; il avait conservé dans son cabinet un dessin aux crayons noir et blanc, représentant le général Bonaparte à Marengo ; Duchesne ajoute la précision : « Un bas-relief en bronze a été exécuté d'après ce dessin ». On en rencontre dans les catalogues de vente anciens, comme « ce dessin original [qui] a été présenté à Napoléon par le ministre de l'Intérieur, en 1808, comme modèle d'un bas-relief devant représenter l'Empereur recevant sa garde au retour d'une victoire³⁴³⁴ ; ou plus récents, un dessin représentant le Roi de Rome, vendu en 2000 dans une étude parisienne³⁴³⁵. Nous avons vu à la Bibliothèque Thiers une estampe représentant Napoléon Premier, gravée par Parfait Augrand d'après un dessin de Lafitte, dans les dernières années du règne³⁴³⁶. Ses motifs circulent, nous l'avons vu avec la tenture de velours du salon reproduisant le transparent du Sénat. Nous avons retrouvé plusieurs objets ayant utilisé la scène de la médaille du baptême : une tasse et sa soucoupe de la manufacture de Dilh³⁴³⁷, une tabatière avec une reproduction de la médaille insérée dans le couvercle, et surtout un superbe vase étrusque de Sèvres, peint en 1812 et mis en vente pour la fin de l'année, au prix de 1 200 francs³⁴³⁸. S'il n'avait pas atteint la célébrité, et si son nom n'était

³⁴³² Cf. Annexe 9, figure 21.

³⁴³³ Cf. Annexe 9, figure 22.

³⁴³⁴ *Catalogue d'une jolie collection de tableaux et curiosités dépendant du cabinet de feu M. Boulanger, ancien administrateur général des postes*, 8 janvier 1827, n° 43, Paris, Laneuville, 1827.

³⁴³⁵ Libert Castor, Drouot, Paris, 28 avril 2000, lot 25. Dessin à la mine de plomb, estompe ; 22 cm x 27 cm.

³⁴³⁶ Paris, Institut de France, Bibliothèque Thiers, 32/1150. Estampe, 17 cm x 14 cm.

³⁴³⁷ Paris, Musée de la Légion d'honneur, inv. 03192.

³⁴³⁸ Paris, Fondation Napoléon. Vase étrusque carafe, fond beau bleu, cartel reproduisant la médaille du baptême du Roi de Rome, peint par Jean-Marie Degault, spécialisé dans l'imitation des camées et pierres dures. Les ornements sont peints par Claude-Antoine Déperais. La monture et le socle en bronze sont de Thomire. Ce vase fut offert par l'Empereur à comtesse de Noailles, dame du Palais de l'Impératrice pour le nouvel an 1813.

pas universellement connu, on peut au moins dire que son style était en adéquation avec les goûts de son époque, et plaisait assez pour que des entrepreneurs utilisent ses motifs pour fabriquer des objets de luxe, certes, mais reproduits en plusieurs exemplaires.

II – La Restauration

1 – Un dessinateur actif et diversifié

Sa place de dessinateur du Cabinet du Roi comportait un devoir de production pour le Mobilier ; c'est certainement ce qu'il a fait, mais paradoxalement, on ne trouve pas beaucoup plus d'ouvrages officiels d'importance que pour la période précédente. Cette production quotidienne ne donne pas lieu à des traces écrites, des bons de commande, ou des commentaires particuliers. A cette catégorie appartiennent par exemple le médaillon avec les profils de François I^{er} et Louis XVIII³⁴³⁹, les différents entêtes pour le Musée ou encore la vignette pour le cartouche de la Garde nationale. On se souvient d'un jugement estimant que les dessins renvoyés par la veuve Lafitte ne peuvent servir qu'à ce pour quoi ils ont été prévus. Des dessins soignés, reconnaît-on, mais ordinaires, et ne méritant guère de paraître dans les collections du Musée. Dans la notice biographique de Lafitte, Duchesne écrit que ses « travaux furent généralement admirés », mais en cite peu ; il faut parcourir les pages du catalogue pour en voir quelques traces. Il y a eu de grandes célébrations d'événements, mais il faut rappeler que l'organisation des fêtes et cérémonies dépendait des Menus, et qu'*a priori*, Lafitte n'avait pas à intervenir. Cependant, au travers du catalogue, apparaissent toutes les occasions officielles du règne, essentiellement pour celui de Louis XVIII. Sous Charles X, on compte un seul motif de célébration, mais il est de taille : le sacre. Il a mobilisé tout le monde : « Les administrations des Menus, du Mobilier, de la Grande Aumônerie et de la Chambre du Roi sont dans le plus grand mouvement³⁴⁴⁰ », et Lafitte y prit sa part.

Voici quelques exemples documentés, imputables à Lafitte, pour des objets de la vie quotidienne à la cour du roi ; ils concernent deux types de réalisation, l'orfèvrerie et le costume, des domaines très importants dans un monde si attaché au paraître, et surtout à l'affirmation du rang par l'apparence extérieure. Probablement que Lafitte aimait le travail du métal, son goût pour la gravure et la médaille en témoigne. Dans un tel matériau, les lignes sont franches ; un peu froides, mais nettes et très précises, comme son dessin finalement. Au début de la Restauration, il entame une relation fructueuse avec Jean-Charles Cahier, l'orfèvre favori de Louis XVIII et Charles X³⁴⁴¹. Lafitte lui fournit un dessin pour l'épée de cérémonies

³⁴³⁹ Cf. Annexe 9, figure 24.

³⁴⁴⁰ Pierre François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, tome 2, p.

³⁴⁴¹ Au Salon des produits de l'industrie en 1819, ils exposent une fontaine à thé qui remporte un grand succès, et qui vaudra à Cahier la médaille d'or. Cf Soyer, *Modèles d'orfèvrerie choisis à l'exposition des produits de*

des Pairs du royaume ; il réalise plus ou moins “en vrai” celle qu’il mettait un peu partout dans ses œuvres depuis longtemps, à pommeau en forme de tête de lion, avec la poignée qui sort de sa gueule³⁴⁴². En bronze doré finement ciselé et décoré de rinceaux, de cornes d’abondance et d’entrelacs floraux, avec des applications de nacre sur la fusée, cet objet est l’élégance et le raffinement même. Il est probable que la création de cette épée date des toutes premières années de la Restauration, et qu’il en a dessiné d’autres, car le catalogue contient des études de poignées et de fourreaux. En 1816, le comte de Pradel, Directeur de la Maison du Roi, lui commande un Saint Sacrement, destiné à la cathédrale Saint Just de Trieste, en remerciement pour avoir accueilli les cendres des tantes de Louis XVIII. Il touchera les 450 francs demandés en mars 1817³⁴⁴³. C’est encore une fois Cahier qui est chargé de la fabrication, et lorsque l’ostensoir est présenté au roi, le 11 juillet 1818, « Sa Majesté en a été si satisfaite qu’elle a ordonné qu’on les fit graver³⁴⁴⁴ ». Exposé aux Menus, il fait l’admiration de tous : « Tous ses ornements, et l’ensemble de l’ouvrage, dont les proportions sont remarquablement belles ont été exécutés sur les dessins de M. Lafitte³⁴⁴⁵ ». En mai 1826, il adresse une note de frais pour un autre genre de fourniture : une masse pour les huissiers de la Chambre du Roi. Devant être exécutée en argent doré, et « enrichie d’ornemens, de médaillons, des armes de France et d’une couronne au-dessus », elle est destinée à servir les jours de cérémonie. Il demande 200 francs pour ce dessin terminé au lavis et en grandeur réelle³⁴⁴⁶. Cela correspond probablement au projet de changer les masses existantes, jugées trop lourdes et peu maniables. Mais le vicomte de La Rochefoucauld, chargé du département des Beaux-Arts, se demande si la dépense est bien utile, car elles venaient d’être changées trois ans plus tôt, et il en avait déjà coûté 10 065 francs au budget de la Maison³⁴⁴⁷ : « Vous

l’industrie française en 1819, Paris, 1822. Les dessins de Lafitte sont au Musée Magnin à Dijon. On se rend compte de l’intérêt de Lafitte pour le genre dans son catalogue : au n° 152, il y avait douze modèles de « Grands vases d’orfèvrerie et autres objets ». Sur Jean-Charles Cahier, voir Anne DION-TENEBAUM, « Jean-Charles Cahier et l’orfèvrerie religieuse », *L’orfèvrerie au XIX^e siècle*, Rencontre de l’Ecole du Louvre, 1994, p. 22-33.

³⁴⁴² Les épées portent sur la lame les inscriptions « Manufre royale du Klingenthal, Couleaux frères » et « Cahier et Manceaux – Lafitte dessinateur du cabinet du Roi ». Voir par exemple celle du général Coutard, conservée au Musée de l’Armée, aux Invalides, n° d’inv. 8706 ; Cc217.

³⁴⁴³ Il touchera 500 autres francs en même temps pour des dessins de jetons pour le roi, et pour la commission honoraire des musées royaux. Cf. Annexe 9, figure 23.

³⁴⁴⁴ *L’Ami de la religion et du roi*, n° 411, 18 juillet 1818, p. 315.

³⁴⁴⁵ *Le Moniteur universel*, n° 196, 15 juillet 1818, p. 846. Cf. Annexe 9, figure 25 : dessin de l’ostensoir, New York, Metropolitan Museum of Art, 2014.123 (reproduit) ; figure 26 : dessin de *La Cène* ornant le socle. Vente Artcurial, *Tableaux et dessins anciens et du XIX^e siècle*, Paris, 10 avril 2013, n° 52. Localisation inconnue.

³⁴⁴⁶ AN, O³ 531. Note des frais des dessins composés, calques... des broderies pour les costumes des officiers des différents services de la Maison du Roi (1^{ère} et 2^{ème} classe), mai 1826.

³⁴⁴⁷ AN, O³ 1906 dossier X. Le baron de Ville d’Avray, intendant du Garde-Meuble, au marquis de Lauriston, ministre secrétaire d’état de la Maison du Roi, 28 octobre 1823. Les gentilshommes de la Chambre réclamaient depuis longtemps le renouvellement des masses en bois sculpté et doré, utilisées depuis le début de la Restauration :

comprendrez ainsi qu'il est impossible de changer tous les ans ce qui a été fait l'année d'avant³⁴⁴⁸ », répond-il d'abord, en demandant un devis détaillé et des précisions sur une éventuelle réutilisation des masses mises au rebut. Les réponses de La Ferté ne le satisfont pas, et « [il a] fait réflexion que ces masses ne servent que dans des cérémonies qui ne sont pas fréquentes, qu'alors même les huissiers s'appuient sur elles plutôt qu'ils ne sont obligés de les transporter et que, par conséquent, leur pesanteur n'est point rigoureusement un obstacle à l'usage auquel elles sont consacrées³⁴⁴⁹ ». En outre, comme il faut impérativement « faire régner une stricte économie dans le service », il ne sera pas donné suite à la demande.

Les costumes des officiers de la Maison du Roi l'occupent à différentes reprises, probablement à partir de la fin de l'année 1818, comme le montre une lettre de Pradel, directeur général de la Maison du Roi, en date du 25 mars 1819. Lafitte avait envoyé une facture de 7 750 francs, que les architectes des Menus ont finalement réglé à 7 000 francs. Ce qui semble encore élevé à Pradel, mais « [il] approuve toutefois le paiement », qui concerne 70 dessins ou peut-être 103, selon ce qui a été rajouté dans la marge³⁴⁵⁰. Lafitte a conservé dans son cabinet de nombreuses traces de ce travail exécuté sur les ordres du duc de Duras, et d'abord les dessins originaux, « la plupart dessinés à la sépia, quelques-uns coloriés, d'autres au simple trait. 83 pièces³⁴⁵¹ ». Selon nous, ils correspondent à ceux conservés dans un recueil au Département des estampes³⁴⁵². Les différents services de la Maison devaient être en possession des modèles de costumes, aussi ont-ils été réunis dans un ouvrage composé de cinquante-trois planches, « dont 4 sur cuivre et les autres lithographiées³⁴⁵³ ». Les notes de Lafitte, datées du 20 février 1821, donnent le détail des cinquante pierres de différentes tailles valant de 12 à 35 francs, fournies par l'imprimeur lithographe Villain³⁴⁵⁴, ainsi que du papier utilisé. Au total, Lafitte a réglé 1 231 francs, qu'on lui rembourse en avril, en même temps

« la forme [...] est ancienne, les ornements n'en sont pas de bon goût, la dorure d'ailleurs a disparu presque entièrement ». Le dessin a été réalisé par Dugoure, dessinateur du garde-meuble.

³⁴⁴⁸ AN, O³ 241. Le vicomte de la Rochefoucauld au vicomte de La Ferté, 4 avril 1826.

³⁴⁴⁹ *Id.*, Le vicomte de La Rochefoucauld au vicomte de La Ferté, 11 avril 1826.

³⁴⁵⁰ *Ibid.*, O³ 242. Le comte de Pradel au baron de La Ferté, 25 mars 1819.

³⁴⁵¹ CAT n° 155. Peut-être auparavant avait-il dessiné des projets de costumes de la Maison civile de Louis XVIII : figures en pied, 16 aquarellés et 4 au simple trait (n°154).

³⁴⁵² BNF, Département des estampes, Lh-22-Fol. *Projets de dessins de broderies composées et exécutés par M. Lafitte dessinateur du Cabinet du Roi, sous la direction de M. le duc de Duras, Premier gentilhomme de la Chambre ; recueil de dessins au bistre et en couleur*. Duchesne avait acheté tous les lots ayant trait à la broderie : serait-ce l'origine de la présence de ce recueil à la BNF ?

³⁴⁵³ CAT n° 441.

³⁴⁵⁴ Jean François Villain, né en 1790, a obtenu son brevet d'imprimeur-lithographe le 25 juillet 1818, et a installé son atelier rue de Sèvres. On lui doit une abondante production d'images légitimistes. Il fut d'ailleurs l'imprimeur lithographe de la duchesse de Berry. École nationale des Chartes, Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle, Édition en ligne de l'École des Chartes (Élec).

qu'on lui accorde une gratification de 2 000 francs³⁴⁵⁵. Ce paiement est suivi d'un autre plus conséquent de 10 600 francs en août de la même année³⁴⁵⁶. Des ajustements se sont avérés nécessaires quelques années plus tard, en raison des « changements apportés aux costumes de Messieurs les Officiers³⁴⁵⁷ ». Sa note de frais, d'un montant de 1 597 francs, énumère des travaux exécutés de 1824 à 1826 ; cette fois le prix de ses dessins est indiqué, en moyenne 50 francs, en même temps que celui de la gravure sur cuivre. Il y en a cinq au total, qui complètent les lithographies précédentes. Deux documents conservés dans les archives de la Maison du Roi nous permettent de reconstituer l'essentiel du recueil cité par Duchesne sous le numéro 441. Le premier est un registre de 123 pages, contenant 37 planches de modèles pour les habits de grande tenue et de petite tenue des grands officiers de la Couronne, les premiers officiers, les officiers des différents services de première classe et de seconde classe³⁴⁵⁸. La série est presque complète de la planche 1 à 38, et deux autres sont numérotées 47 et 48. Les planches 39 à 46 se trouvent dans un autre dossier non relié³⁴⁵⁹. Elles ont été tirées dans l'atelier de lithographie de Villain. Les cinq gravures sur cuivre se trouvent dans le registre ; elles portent la date de décembre 1825, correspondant à la note de frais de Lafitte. L'activité a été rémunératrice pour le dessinateur, qui a touché entre 1819 et 1826 plus de 21 000 francs pour ses modèles.

A côté de ces productions, on peut trouver la trace de réalisations pour les cérémonies officielles. Le premier événement important survient en juin 1816, lorsque le duc de Berry épouse Marie-Caroline de Bourbon, princesse des Deux-Siciles. De cette union, des fruits qu'elle apporterait, dépendait la continuité dynastique des Bourbon, qui comporte beaucoup de branches stériles : Louis XVIII est sans descendance, comme son neveu le duc d'Angoulême, le second sur la liste dynastique ; l'espoir réside donc dans la descendance du troisième sur la liste, le duc de Berry. Les régimes se succèdent, mais les décors pour les célébrer demeurent. Le catalogue mentionne deux dessins pour les « transparents exécutés pour le mariage de S.A.R. Mgr le duc de Berry³⁴⁶⁰ ». Nous n'avons pas retrouvé de documents indiquant où ils étaient installés : a-t-il travaillé pour le compte des mises en place

³⁴⁵⁵ AN, O³ 531. Note des pierres lithographiques et Note d'impression, papier, transport : 20 février 1821. Quittances du 7 et du 27 avril 1821. Gratification pour les dessins de broderie :

³⁴⁵⁶ *Ibid.*, O³ 243. Le marquis de Lauriston au baron de La Ferté, 9 août 1821. Le premier demande au second de faire examiner « scrupuleusement » par les architectes de l'Intendance, la note de Lafitte qu'il juge « bien élevée ».

³⁴⁵⁷ *Ibid.* O³ 531. Lettre de Lafitte au ministre de la Maison du Roi ; Note de frais, 19 mai 1826.

³⁴⁵⁸ *Ibid.*, O³ 532. Grands officiers de la Couronne : modèles de broderies d'uniforme.

³⁴⁵⁹ *Ibid.*, O³ 531. Cabinet du ministère, puis de l'Intendance générale de la Maison du Roi. Uniformes : modèles de broderies.

³⁴⁶⁰ CAT n° 76. Dessins lavés à l'encre de Chine.

officielles, ou à la demande d'une institution particulière, comme cela avait été le cas pour les célébrations impériales ? Dans les jardins des Tuileries, les illuminations ont été faites au compte des Bâtiments, et Fontaine décrit le dispositif mis en place, « des lampions rangés à peu près comme à l'ordinaire, avec un temple à l'hymen, de forme circulaire, décoré de transparents et de colonnes en verre de couleur au pourtour du grand bassin³⁴⁶¹ ». Les comptes-rendus des journaux signalent les innombrables illuminations : « On a également remarqué dans la ville un grand nombre d'inscriptions et de tableaux allégoriques. Plusieurs édifices, et particulièrement le Palais Bourbon et l'Hôtel du ministre de la Police, étaient illuminés d'une manière très brillante³⁴⁶² ». Le *Journal de Paris* précise davantage : « au-devant du fronton [du Palais Bourbon] était un transparent représentant l'union de LL.AA.RR. le duc et la duchesse de Berri. Au-dessus de leurs têtes, voltigeait un Amour qui les conduisait à l'autel, et à leurs côtés étaient deux Génies portant des branches de myrte et de laurier. [...] Dans l'intérieur de Paris, une foule de transparens, de devises, d'ingénieuses allégories, reproduisaient en mille façons, l'allégresse populaire³⁴⁶³ ». Il y avait donc de nombreux clients potentiels pour Lafitte, même si la probabilité la plus forte est quand même une demande des Bâtiments. Le Temple de Fontaine, assez proche de celui élevé en 1782 en commémoration de la naissance du dauphin, présente un aspect charmant sans doute, mais passé de mode³⁴⁶⁴. Un style de « décor d'autrefois », renouant avec un XVIII^e siècle élégant et raffiné, n'était sans doute pas pour déplaire à Lafitte.

La mort du duc de Berry n'a laissé qu'une trace dans le catalogue, un dessin allégorique à la *sepia*, encore n'est-il pas terminé : « L'Hymen pleurant et l'Amour brisant son arc auprès du tombeau du duc de Berry³⁴⁶⁵ ». Lafitte a été plus présent dans la circonstance officielle et festive de la naissance tant attendue de « l'enfant du miracle », le duc de Bordeaux. Nous avons signalé déjà les deux estampes célébrant la première grossesse de la duchesse en 1817, et celle de 1820, *Douce Espérance !... Réaliseras-tu nos vœux* ; mais c'était des ouvrages décidés par un éditeur, à des fins commerciales. Lafitte avait conservé un petit dessin à la sépia, *La France recevant le duc de Bordeaux des mains de l'Espérance*, qui pourrait avoir un rapport avec cette dernière estampe³⁴⁶⁶. Mais on trouve aussi un dessin plus

³⁴⁶¹ Pierre-François Léonard FONTAINE, *op. cit.*, tome 1, p. 523, 3 mai 1816. Voir aussi p. 526, 26 juin 1816.

³⁴⁶² *Le Constitutionnel, journal politique et littéraire*, 18 juin 1816.

³⁴⁶³ *Journal de Paris*, 18 juin 1816.

³⁴⁶⁴ Françoise WAQUET, *Les fêtes royales sous la Restauration, ou l'Ancien Régime retrouvé*, Genève, Droz et Paris, Arts et Métiers, 1981, p. 72.

³⁴⁶⁵ CAT n° 77.

³⁴⁶⁶ CAT n° 78.

intéressant, un « projet de médaille pour le baptême du Duc de Bordeaux³⁴⁶⁷ », qui est peut-être celui passé en vente publique en 2013. Tous les deux ont des caractéristiques communes, même technique (encre brune), et dimensions très proches, diamètre de 17,6 cm pour le premier, correspondant à peu près au diamètre intérieur du second³⁴⁶⁸. Le dessin évoquant en réalité la naissance, est d'une grande finesse, et d'une richesse symbolique toute particulière. Il montre la France enveloppée dans un voile de deuil recouvrant aussi une urne posée auprès d'elle. Elle reçoit l'enfant des mains de Paris, reconnaissable à la nef à l'arrière-plan. Survolant le groupe et protégeant l'héritier du trône de France, un magnifique Saint-Michel terrasse une hydre diabolique à souhait. On retrouve ce modèle, l'archange en moins, sur une médaille d'Andrieu, figurant au catalogue de la monnaie des médailles³⁴⁶⁹. Mais il y a une médaille pour la naissance beaucoup plus connue de Jean-Charles Cahier, orfèvre du roi, gravée par Jean-Pierre Montagny et roi, et signée « Lafitte D. ». Cette belle médaille, exposée au Salon de 1822, représente au revers « la France drapée et casquée, [qui] élève vers le ciel le jeune duc de Bordeaux qu'elle aide à tenir un lis ; la France regarde dans la direction d'une croix rayonnante ; à ses pieds, une hydre terrassée³⁴⁷⁰ ». Un sujet allégorique et une manière de le traiter bien dans son style ! Lafitte a dessiné aussi pour la commission formée pour l'acquisition du domaine de Chambord à offrir au duc de Bordeaux³⁴⁷¹. Des souscripteurs nombreux de toute la France avaient répondu à l'appel, à partir de la fin de l'année 1820. On lui doit le dessin qui décore les certificats donnés à chacun d'entre eux : le plan du château est présenté à l'enfant, âgé d'à peine quelques mois, au milieu de la cour réunie autour de son berceau³⁴⁷². Le domaine, acquis en mai 1821, fut seulement remis par la commission à Charles X le 7 février 1830. A part des modèles pour des médailles, Lafitte a représenté la cérémonie du baptême ; un calque à la mine de plomb figure dans le catalogue, mais nous ne savons pas à quoi il devait servir³⁴⁷³. Peut-être a-t-il un rapport avec cette commande

³⁴⁶⁷ CAT n° 102. Dessin à la *sepia* ; diam. 17,6 cm environ.

³⁴⁶⁸ Dautrebente, *Estampes, tableaux et dessins anciens, etc.*, 29 novembre 2013, lot 39. Nous remercions l'étude de nous avoir envoyé la photo de l'objet.

³⁴⁶⁹ *Catalogue des coins, poinçons et médailles du musée monétaire de la commission des médailles*, Paris, A. Pihan de la Forest, 1833, n° 50, p.408.

³⁴⁷⁰ *Naissance du duc de Bordeaux*, Paris, Musée Carnavalet, ND4066. Notice de l'objet. Cf. Annexe 9, figure 28.

³⁴⁷¹ Sur cette question de l'acquisition de Chambord, voir Bruno CENTORAME, « Le don de Chambord à "l'enfant du miracle" », *Les lys et la république : Henri, comte de Chambord (1820-1883)*, Emmanuel de WARESQUIEL dir., Paris, Tallandier, 2015, p. 43-64.

³⁴⁷² BNF, Département des estampes, SNR1 (Louis Lafitte). Il y avait dans le catalogue de la vente Lafitte une vue du château de Chambord, n° 134 : un dessin à la *sepia*, de très petite taille (5,4 cm x 10,8 cm), qui est quand même vendu 15,60 francs.

³⁴⁷³ CAT n°79. Le baptême du Duc de Bordeaux dans l'église métropolitaine de Paris.

officielle, « exécuté par ordre de Sa Majesté³⁴⁷⁴ ». Il est payé 1 200 francs, ce qui indique une pièce d'importance, que nous n'avons malheureusement pas retrouvée à ce jour.

Les événements se succèdent, heureux ou malheureux, pour les Bourbon, comme pour tout un chacun. En septembre 1824, disparaît Louis XVIII. Lafitte s'est forcément trouvé impliqué, pour les cérémonies funéraires. Plusieurs indications concernant les travaux exécutés par Lafitte pour la circonstance figurent dans le catalogue de Duchesne, mais pour l'heure, nous n'en avons pas trouvé de trace dans les archives. Il s'agit d'« ornements et détails divers pour la cérémonie funèbre³⁴⁷⁵ ». Très peu de choses ont refait surface ; signalons juste une esquisse dessinée représentant un monument funéraire pour Louis XVIII³⁴⁷⁶, un premier jet, spontané et nerveux, comme nous en avons si peu de Lafitte. De la cérémonie à Saint Denis, il restait dans sa collection un plan et deux vues de l'église³⁴⁷⁷. Le terme « croquis » utilisé par Duchesne indique qu'ils devaient avoir des similitudes avec le dessin précédent.

Combien de dessin a-t-il ainsi réalisés, et pour quels types d'objets ? Sans doute beaucoup, et les esquisses, croquis, ou œuvres plus finies qui réapparaissent sur le marché de l'art périodiquement apporteront peut-être de bonnes surprises dans l'avenir. Nous avons évoqué les cartons pour les Gobelins, une déconvenue, — plus pour sa veuve que pour lui d'ailleurs — ; il avait été associé à un projet somptuaire de ce type dès le début du règne de Louis XVIII. A l'initiative du comte de Pradel, une commande est passée en 1818 pour quatre vases monumentaux, évoquant différents événements de la vie de Louis XIV, pour orner la Galerie des Glaces à Versailles. Le projet, resté en sommeil jusqu'à la mort de Louis XVIII, est mis en chantier en 1826. Brongniart, administrateur de la Manufacture de Sèvres, pense à Lafitte pour le décor d'un « grand vase de forme étrusque A.B. 1^{ère} grandeur, à rouleaux (H. 1,76 m ; D. 0,78 m.) en cinq pièces évoquant les débuts du règne³⁴⁷⁸ ». Il donne le dessin du bandeau du premier vase, *Louis XIV règne par lui-même*, sur lequel on retrouve l'attirail habituel de l'allégorie : la Seine appuyée sur une urne et tenant une corne d'abondance et une figure ailée écrivant sur une tablette « Règne de Louis XIV ». Elle ressemble à toutes ces

³⁴⁷⁴ AN, O³ 1396 dossier « Etat de proposition de paiement », n° 569. Facture de Lafitte, 15 décembre 1821. Le paiement est effectué pour le compte du service du Grand Chambellan.

³⁴⁷⁵ CAT n° 87. Croquis à la plume, 9 pièces.

³⁴⁷⁶ Harvard, *Fogg Art Museum*, 1964,28. *Design for the tomb of Louis XVIII ; verso Sketch of a weapon* (?). Plume et encre brune sur mise en place au crayon noir ; verso, plume et encre brune ; 17,7 cm x 28,3 cm

³⁴⁷⁷ CAT n° 86. Le plan et deux vues de l'église Saint Denis lors des funérailles de Louis XVIII : trois croquis, dont un aux crayons noir et blanc.

³⁴⁷⁸ *Objets d'art : Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL dir., Paris, Fatou, 2004, p. 328.

représentations de Clio, qui a figuré si souvent au répertoire de Lafitte³⁴⁷⁹. Il lui sera payé 1 490 francs³⁴⁸⁰. Un deuxième vase sera réalisé, mais après la disparition de Lafitte, et donc sans sa collaboration.

Nous ne pouvons terminer cet inventaire des travaux réalisés pour la monarchie restaurée, sans évoquer sa participation à un projet symbolique important sur le plan politique, l'élévation de la chapelle des Alouettes, à la mémoire de la Vendée. On connaît le rôle important tenu par les moulins établis sur ce lieu élevé — il culmine à 233 mètres —, qui servaient de sémaphores, relayant les ordres aux armées, et leur indiquant la position des républicains. C'est là que s'est regroupée la grande armée catholique, avant sa victoire de Fontenay le Comte, le 25 mars 1793. La monarchie restaurée avait un devoir de mémoire et se devait d'entretenir les liens avec la Vendée. Le duc d'Angoulême y est envoyé en novembre 1817, mais son passage aux Alouettes est plus discret que celui de la duchesse, le 18 septembre 1823, accueillie par 15 000 anciens soldats. Au cours du banquet qui marque la journée, elle annonce son vœu de voir s'élever une chapelle commémorative en ces lieux, et s'inscrit en première donatrice sur la liste de souscription. La première pierre est posée deux ans plus tard, jour pour jour, par la femme du préfet de Vendée, au nom de la dauphine. Mais les fonds s'épuisent vite, et en 1827, le préfet sollicite le ministre de l'Intérieur ; celui-ci répond en invoquant « l'épuisement total des crédits destinés à cette nature de dépenses³⁴⁸¹ ». Il promet de revoir la question, mais on en reste là. En juillet 1828, c'est au tour de la duchesse de Berry de venir s'y recueillir, lors de son passage triomphal en Vendée. Mais peu après la Révolution de 1830, la construction s'arrête, le Conseil général vote l'abandon des travaux, aux motifs que l'édifice est « élevé par la flatterie, moins par un motif religieux que dans le but caché d'entretenir, parmi la population peu instruite de la Vendée, le fanatisme politique et de perpétuer dans leur cœur le souvenir des discordes civiles³⁴⁸² ». La monarchie de Juillet se sentait-elle moins redevable envers la Vendée combattante ? Une série de plans et dessins visés et approuvés par le préfet de Curzay, le 14 juin 1826, atteste que Lafitte a travaillé sur le projet³⁴⁸³. Cependant, comme il existe dans les archives de Vendée, des plans et devis établis par l'architecte des Travaux Publics de Paris, Macquet, et que c'est selon eux

³⁴⁷⁹ L'Inventaire général des richesses d'art de la France y voit la figure de la Renommée. *Inventaire général...*, Paris, Plon Nourrit et C^{ie}, Province, monuments civils, tome 5. p. 42.

³⁴⁸⁰ Archives de la Manufacture nationale de Sèvres, carton Pb 7, liasse 2, dossier 5. Feuilles d'appréciation des pièces entrées dans le magasin de vente le 30 janvier 1829. Le dessin est conservé au musée de la Manufacture : dessin à la sépia rehaussé de blanc ; 0,37 m x 1,02 m

³⁴⁸¹ Cité dans « Chroniques », *Revue du Bas-Poitou*, 1916, 3^{ème} livraison, p. 175.

³⁴⁸² *Ibid.*, p. 175-176.

³⁴⁸³ Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, OC 1990 158 à 160. Vue extérieure, coupe longitudinale, coupe transversale et plan général ; plume, encre, aquarelle. Voir la *Revue du Louvre*, 1991, n° 1, p. 134.

que la chapelle a été construite, une étude plus approfondie serait indispensable, pour connaître les raisons de ce basculement. En l'état actuel de nos connaissances, nous ne pouvons que supposer une impossibilité de Lafitte à entreprendre la construction — raisons de santé, ou peut-être priorité donnée à l'*Ouvrage du Sacre*. Au demeurant, le schéma adopté par Macquet pour cette chapelle, peut-être une des premières d'inspiration néo-gothique dans la région, ressemble beaucoup à ce qu'avait proposé Lafitte. Macquet et lui se connaissaient, semble-t-il : il est présent à la vente de décembre 1828.

2 – Le retour du duc d'Angoulême

Par rapport à la page impériale qui vient de se tourner, la Restauration est en manque d'actions glorieuses ; il lui fallait trouver l'occasion de briller, pour son image intérieure et extérieure. La situation critique du roi d'Espagne lui en fournit l'occasion. Ferdinand VII a récupéré son trône après l'échec cuisant des armées napoléoniennes et l'expulsion du roi Joseph, en juin 1813. La ferveur populaire des premiers instants fait bientôt place à une vive déception : peu à peu, un absolutisme insupportable pour les Espagnols s'installe. En 1820, un coup d'état militaire contraint le roi à accepter une constitution libérale. Pendant trois ans, le parti royaliste complotait pour se rétablir ; Ferdinand VII rejoint en 1822 la Sainte Alliance (Autriche, Prusse et Russie), dont il sollicite l'aide, afin de restaurer sa monarchie absolue. Le traité de Vérone (23 janvier 1823) confie ce soin à la France, qui tient enfin une opportunité pour retrouver sa place dans le concert des nations européennes³⁴⁸⁴. Ce qui apparaissait comme le moyen de briller sur un terrain où Napoléon s'était incliné, ne donna pas lieu à une glorieuse chevauchée, ponctuée de victoires éclatantes, mais à une "honnête" expédition, émaillée d'affrontements de peu d'ampleur. Certains ne s'y trompent pas : « Après trente ans d'une gloire guerrière qui a frappé l'Europe de stupeur et d'admiration, dans la vie d'un peuple qui compte parmi ses journées récentes celle d'Arcole, de Marengo, d'Austerlitz, de Friedland, et tant d'autres dont les malheurs qui les ont suivies n'ont pas même affaibli l'éclat, la campagne de 1823 ne peut revendiquer qu'une page modeste et un souvenir d'estime et de

³⁴⁸⁴ Sur l'expédition d'Espagne, voir l'ouvrage d'Emmanuel LARROCHE, *L'expédition d'Espagne. 1823 : de la guerre selon la Charte*, préface de Francis DEMIER, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013. L'auteur y étudie l'événement, non pas sous l'angle de l'histoire militaire, mais sous celui de la politique intérieure : « L'ouvrage met aux prises deux logiques dont la lutte constitue le fil rouge tout au long de la monarchie des Bourbons. D'un côté celle de la Charte qui repose sur un compromis entre la France de l'Ancien Régime et celle de la Révolution, de l'autre celle des ultras qui s'acharnent à voir dans les lendemains de la chute de l'Empereur, la page blanche sur laquelle on pourrait continuer à écrire l'histoire de l'ancienne monarchie ». Francis Démier, Préface, p. 7.

bienveillance³⁴⁸⁵ ». L'affaire est rapidement conclue, à peine sept mois de campagne et l'armée est de retour après la capitulation du dernier bastion de résistance, Alicante, le 11 novembre 1823. Victoire de peu d'ampleur, mais victoire tout de même, qui arrive à point nommé pour « redorer le blason d'une dynastie dont les derniers représentants sont plus coutumiers du chemin de l'exil que de celui des champs de bataille³⁴⁸⁶ ». C'est sur la personne du duc d'Angoulême mis en avant par Louis XVIII, que rejaillit la gloire ; il lui appartient d'incarner le prestige et l'autorité de la dynastie, et d'assurer son avenir. Il convenait donc de célébrer avec éclat son retour à la tête de ses régiments : « de la frontière espagnole jusqu'à Paris, le duc d'Angoulême et ses troupes avaient été fêtés et complimentés : des illuminations, des arcs de triomphe, des bals, des discours, des feux d'artifices célébraient les succès de l'armée française et de son chef³⁴⁸⁷ ».

À Paris, les attendent les festivités les plus brillantes, commandées par le comte de Chabrol, préfet de la Seine, au dessinateur du cabinet du Roi. La date de l'entrée dans Paris n'est sans doute pas qu'un effet du hasard : le 2 décembre, jour d'Austerlitz. Le lieu non plus, la troupe arrive par la barrière de l'Etoile. Un premier décor y est installé, un pavillon évoquant une tente de campagne. A son sommet, deux figures soutenaient les armes royales. De part et d'autre, deux colonnes rostrales, traditionnellement destinées à célébrer les victoires navales ; ici, elles rappellent que le duc est grand amiral de France. Lafitte a voulu accorder son décor au thème du jour, mais « l'in vraisemblable attirail guerrier échafaudage autour d'une déesse casquée³⁴⁸⁸ », qui orne les colonnes rostrales n'ont peut-être pas déclenché l'enthousiasme et l'émotion attendus. Car le décor se découpe sur la masse imposante et froide de l'arc de triomphe, encore inachevé, mais toujours « symbole de l'orgueil napoléonien et des victoires des armées impériales, [qui] écrasait et ridiculisait les colonnes de toiles et les trophées de plâtre des cent mille fils de Saint Louis ». Lafitte a publié les dessins de ses décors, et une planche montre la perspective de la place de l'Etoile³⁴⁸⁹ ; l'effet n'était pas des plus heureux, en effet. Un autre dessinateur a représenté cette entrée sous un angle différent et dans un cadre resserré³⁴⁹⁰. L'arc n'est pas visible, l'ensemble du décor paraît plus harmonieux. Des festivités furent organisées à l'hôtel de ville, au frais de la

³⁴⁸⁵ Jean-Baptiste SYLVERE DE GAYE DE MARTIGNAC, *Essai historique sur la révolution d'Espagne et sur l'intervention de 1823*, Paris, Auguste Pinard, 1832, p. 1.

³⁴⁸⁶ Emmanuel LARROCHE, *op. cit.*, p. 183.

³⁴⁸⁷ Françoise WAQUET, *op. cit.*, p. 96.

³⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

³⁴⁸⁹ Louis LAFITTE, *Entrée triomphale de S.A.R. Monseigneur le duc d'Angoulême, généralissime de l'armée des Pyrénées*, Paris, imprimerie de Firmin Didot, 1825, planche XXIII. Cf. Annexe 9, figure 29.

³⁴⁹⁰ Jean-Charles Develly, *Entrée du duc d'Angoulême*, Musée Carnavalet, D 7033.

municipalité, sous la responsabilité de son architecte Molinos. Il ne reste aucune archive sur la question, mais les comptes-rendus des journaux permettent heureusement de se faire une idée de l'ensemble de la mise en scène. Le recueil de Lafitte s'avère également une source essentielle. Une vaste tente était montée devant le perron, servant en quelque sorte de hall pour l'accueil des visiteurs : les voitures entraient par un bout et ressortait par l'autre. Aux quatre coins de la place étaient érigées des colonnes triomphales et quarante trophées. Lafitte a donné quatre modèles, sur des thèmes différents : à la valeur militaire, à la marine, aux arts et aux sciences. A-t-on fait dix exemplaires de chaque, ou étaient-ils seulement placés au pied des colonnes triomphales ? Rien ne permet de le dire. Sur le plan stylistique, ils montrent le même enchevêtrement d'objets et de symboles divers, amoncelé autour de la divinité tutélaire en rapport avec le thème choisi. L'ensemble n'est guère esthétique, et nous ne sommes pas loin de partager le jugement sévère de Françoise Waquet : sur le trophée des arts, on voit « un jeune dieu ailé guère plus expressif que le précédent », c'est-à-dire le guerrier représentant la valeur militaire ; sur celui de la marine, « un personnage fat et lourdaud qui n'a rien de bien hardi » ; le Mercure du trophée des sciences « semble chercher une vaine inspiration ». Bref, « les modèles sont lourds, figés, sans élégance ; les visages des jeunes dieux sont bouffis et inexpressifs, leurs poses conventionnelles, les draperies de leurs "vêtements" raides. Heureusement, la couleur corrigeait peut-être les défauts³⁴⁹¹ ». Il faut bien reconnaître que Lafitte nous a habitués à plus de grâce et de raffinement. Il était aussi chargé de décorer la salle dite du café, où les princes s'attarderont après le repas, « un salon dont la décoration est du meilleur goût et d'une recherche ingénieuse³⁴⁹² ». Le décor, décrit en quinze planches par Lafitte dans son recueil, consiste en un bas-relief en plâtre, d'environ 73 cm de haut, sur près de 36,60 mètres de long³⁴⁹³. Du départ en Espagne, jusqu'à l'arrivée à Paris, un imposant cortège rend hommage au chef victorieux, bien sûr, mais aussi aux troupes qui lui ont permis de l'être, ce qui est plutôt nouveau, l'armée ayant été jusque-là mise à l'écart du régime³⁴⁹⁴. Ce sont surtout les divers corps de la Garde qui sont mis à l'honneur, suivant une certaine hiérarchie. En tête, les chasseurs faisant halte devant le château des Tuileries ; ils sont accueillis par une allégorie de la monarchie (planche II). Viennent ensuite l'artillerie, les tambours et la musique de la Garde (planche II à V). La planche VI est consensuelle et symbolique sur le plan politique : « le drapeau de la Garde royale est ici entourée de vieux et

³⁴⁹¹ Françoise WAQUET, *op. cit.*, p. 98.

³⁴⁹² *La Quotidienne*, 3 décembre 1823.

³⁴⁹³ Il a été sculpté par Valois, Laitié, Raggi, David (d'Angers), Bra, Roman, Petitot, Debay, Cortot, Caillouette, Leboeuf-Nanteuil et Ramey fils.

³⁴⁹⁴ Emmanuel LARROCHE, *op. cit.*, p. 190.

jeunes soldats, idée heureuse qui rappelle l'union qui a régné entre l'ancienne et la nouvelle armée³⁴⁹⁵ ». Le discours est plutôt nouveau sur la solidarité intergénérationnelle qui règne dans l'armée, et apaise les tensions entre les Vétérans de l'Empire et les nouvelles recrues³⁴⁹⁶. La planche IX est tout entière dédiée au duc d'Angoulême, aux hommages que la population parisienne enthousiaste lui rend, sous les yeux de Louis XVIII et de l'allégorie de la Seine. La planche X est encore une particularité que souligne Emmanuel Larroche, elle se « compose du brillant état-major qui l'accompagnait à son entrée dans la capitale³⁴⁹⁷ ». À la planche XIII, les troupes passent sous l'arc de triomphe, au milieu des ovations, des couronnes de laurier et branches d'oliviers³⁴⁹⁸. Ainsi l'armée s'étire-t-elle jusqu'à Madrid, début du cortège, où l'on voit quelques Espagnols remercier les militaires français, et notamment un ecclésiastique, qui a particulièrement des raisons de le faire (planche XVI).

La commande avait été passée le 1^{er} novembre. La rapidité des travaux explique sans doute la faible valeur artistique de l'ensemble. Peut-être les bas-reliefs de Lafitte sortaient-ils du lot, car ils eurent une vie après l'exposition, comme on peut le voir dans un relevé officiel de commandes d'objets d'arts³⁴⁹⁹. Ils furent offerts en 1825 au duc d'Angoulême par la ville de Paris, et transportés au château de Villeneuve l'Etang. Le relevé indique les prix reçus par les sculpteurs ; pour Bra, il note : « sur les 4 140 francs, 1 140 ont été alloués à M. Bra pour le bas-relief et 3 000 francs à M. Lafitte pour le dessin de la frise ». Pour les autres sculpteurs, on ne note plus que la somme qui leur est due ; nous en avons conclu que le montant indiqué est celui que Lafitte a touché pour l'ensemble de ses dessins, et non pas seulement pour celui de Bra. Cette œuvre de circonstance, exécuté dans la précipitation, a finalement eu une durée de vie plus longue, mais nous ne savons pas ce qu'il est advenu de ces reliefs. Au moment où Bellier de la Chavignerie commence son *Dictionnaire général des artistes*, dans les années 1860, la plupart des sculptures sont encore en place³⁵⁰⁰. Ils ont dû être détruits au cours des combats qui ont fait rage en 1870, et qui ont laissé le château dans un bien mauvais état. Ce ne fut pas la dernière occasion solennelle dont Lafitte eut à s'occuper. Bientôt allait s'annoncer la plus prestigieuse qui se puisse organiser : un sacre royal.

³⁴⁹⁵ Description de Lafitte.

³⁴⁹⁶ Emmanuel LARROCHE, *op. cit.*, p. 202-204.

³⁴⁹⁷ Lafitte cite leurs noms : maréchaux duc de Reggio, duc de Raguse et marquis de Lauriston, les généraux Bordesouille, de Béthisy, de la Roche-Jacquelin et de Guiche. Cf. Emmanuel LARROCHE, *op. cit.*, p. 190.

³⁴⁹⁸ Le dessin rappelle celui de l'entrée de l'Empereur et de Marie-Louise, avec la statue de Paris.

³⁴⁹⁹ Joseph-Aimable GREGOIRE, *Relevé général des objets d'art commandés depuis 1816 jusqu'en 1830 par l'administration de la ville de Paris*, Paris, chez l'auteur, 1833

³⁵⁰⁰ Emile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours (...)*, Paris, librairie Renouard, 1882-1885.

3 – Le sacre de Charles X

S'il est un moment important dans une monarchie, c'est bien celui-là ; il constitue le plus grand événement d'un règne, pour le roi lui-même et pour son peuple. A la mort de Louis XVIII, voilà dix ans que les lys ont fleuri, mais aucune cérémonie n'a eu lieu. Il y a eu plusieurs projets, Françoise Waquet en dénombre trois, toujours repoussés pour des raisons diverses. Celui de 1814-1815 fut arrêté par les Cents-Jours. Après Waterloo, la monarchie restaurée pour la seconde fois, était aux prises avec des problèmes suffisamment graves pour différer la cérémonie ; le mauvais état des finances, aggravés par le paiement de l'indemnité de guerre et les troubles intérieurs étaient de nature à faire passer au second plan la question du sacre. Elle revient sur le devant de la scène à la fin de l'année 1818 : le roi lui-même annonce son intention dans son discours d'ouverture des Chambres. Journaux et opuscules s'en emparent, et se livrent à des concours de pronostics. On prévoit le sacre pour le printemps suivant, puis pour l'été. Mais quelques dépenses engagées à l'automne laissent supposer qu'il pourrait en réalité avoir lieu dans l'hiver 1819-1820. L'assassinat du duc de Berry a dû mettre fin au projet, car il n'en est plus question jusqu'à la fin du règne. En réalité, l'idée était toujours présente à l'esprit de certains, comme le montre une lettre de l'architecte Hittorff datée de décembre 1823. Il y parle de travaux qui « doivent s'entamer [...] dans le courant de l'année prochaine. Ce serait une bonne fortune pour [eux] que la décision du sacre du Roi³⁵⁰¹ ». Le mauvais état de santé de Louis XVIII interdisait désormais tout projet en ce sens.

On aurait pu croire alors « le sacre irrémédiablement relégué dans les profondeurs du passé monarchique³⁵⁰². Mais le comte d'Artois, conservateur et catholique fervent, est le chef de file des ultramonarchistes. Régner signifie pour lui renouer avec toutes les traditions de la monarchie, et le sacre sera le signe le plus éclatant de l'union du trône et de l'autel. Aussi dès son avènement, Charles X annonce son intention ferme de se faire couronner à Reims, comme ces prédécesseurs l'on toujours fait : « Je veux que la cérémonie de mon sacre ait lieu avant la fin de la première cession de mon règne », annonce-t-il aux Chambres, dans son discours du 22 décembre 1824. La Maison du Roi se met immédiatement en mouvement, comme en témoigne Fontaine : « Les administrations des Menus, du Mobilier, de la Grande Aumônerie et de la Chambre sont dans le plus grand mouvement...chacun dans sa partie semble avoir

³⁵⁰¹ Lettre citée par Françoise WAQUET, *op. cit.*, p.103.

³⁵⁰² Frédéric LACAILLE, « Le dernier sacre des Bourbons », *Sacres royaux : de Louis XIII à Charles X*, exposition, Reims, Palais du Tau, 28 mai-2 novembre 2014, Paris, Editions du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2014, p. 11.

carte blanche avec la seule condition de faire plus et mieux que ce qui a été fait jusque-là³⁵⁰³ ». L'organisation d'un tel événement mobilise en effet beaucoup de monde, car il se déroule en deux lieux différents, qu'il faut orner et parer comme il convient ; mais qu'il faut aussi réparer, voire reconstruire. A Reims, l'église Saint Rémy est dans un tel état de délabrement, qu'il faut renoncer à restaurer, on se contente de réparations qui garantiront au roi et à sa suite un minimum d'abri. Ce sont les Menus qui ont la plus lourde charge de travail ; outre Saint Rémy, ils doivent s'occuper de la cathédrale, de la décoration des deux églises, et des fêtes à la cour. La ville de Reims avait chargé Isabey de la décoration de la ville ; celle de Paris devait préparer la réception traditionnelle ; enfin, celles que traversait le cortège devaient veiller à ce que tout soit parfait pour l'accueil du royal visiteur. C'est dire si l'activité des uns et des autres doit aller bon train, et les travaux commencent le 15 décembre dans les ateliers des Menus, pour un sacre fixé d'abord au 12 juin, puis au 29 mai.

Dessinateur du Cabinet, Lafitte était naturellement en première ligne. Il est possible qu'il ait déjà travaillé pour le sacre de Louis XVIII, notamment pour les costumes. Ce sera d'ailleurs avec le manteau prévu pour son frère que Charles X sera sacré. De quoi le charge-t-on en 1824 ? D'une tâche particulièrement importante, l'orfèvrerie. Depuis quelques années, Lafitte collabore avec l'orfèvre du roi, Jean Charles Cahier, et leurs créations reportaient de grands succès aux expositions des produits de l'industrie. Ils avaient travaillé ensemble à l'ostensoir pour Trieste, ou pour les épées d'officiers de la Maison civile. Ils ont déjà commencé le somptueux reliquaire de la Sainte Ampoule, commandé par l'archevêque de Reims en 1822, et qui va servir au sacre. La liste des pièces à fournir est impressionnante ; il faut équiper plusieurs autels et chapelles : la chapelle du trône, celle du prélat consécrateur, l'orfèvrerie du maître-autel, et les offrandes du roi. Une vingtaine d'objets différents, du plus simple comme les plateaux ou les patènes, au plus sophistiqué, tels les encensoirs ; la plupart devaient être réalisés en plusieurs exemplaires. Comme le voulait la tradition, Charles X a offert beaucoup de ces objets à la cathédrale de Reims, où on peut toujours les admirer³⁵⁰⁴. Cahier les détaille très précisément dans un mémoire fourni en juillet 1825³⁵⁰⁵

Cahier reçoit la commande en novembre 1824. Il commence immédiatement à se concerter avec Lafitte. Celui-ci a-t-il déjà dessiné ? Quoi qu'il en soit, tous les deux travaillent d'arrache-pied, comme l'explique Cahier dans une lettre au baron de La Ferté : « trop fatigué des longues soirées passées à travailler chez Monsieur Lafitte je n'en ai pas manqué une

³⁵⁰³ Journal inédit de Pierre François Léonard Fontaine, cité par Françoise WAQUET, *op cit*, p. 109.

³⁵⁰⁴ Reims, Musée du Tau.

³⁵⁰⁵ AN, O³ 809. Mémoire de Jean Charles Cahier, 3 juillet 1825.

d'autant plus qu'il y a 3 ou 4 vases principaux qui nous prendrons à eux seuls tout le temps que vous pourrions nous donner³⁵⁰⁶ ». Sans doute est-il pressé par le baron, car il se dépêche de le prévenir qu'il ne peut lui envoyer son devis, à cause de Monsieur Lafitte « n'ayant point encore fixé les grandeurs ». Pour le presser à décider, il lui a apporté des maquettes « afin de mieux déterminer les volumes et pour le fixer dans les ensembles qu'il veut accorder ». Il ne veut pas livrer de « devis hasardé », mais il estime l'ensemble en vermeil à moins de 80 000 francs. Il n'est pas loin du compte dans sa soumission, qui se monte à 79 971 francs³⁵⁰⁷. Tous les dessins ont été arrêtés par la Chambre du Roi suivant les indications et corrections de M. Lafitte. En réalité, il augmentera de façon conséquente son prix, 21 000 francs de plus, pour avoir été dans l'obligation de se conformer à des dessins d'une exécution difficile³⁵⁰⁸. Lafitte avait gardé les croquis des objets d'orfèvrerie, et notamment celui du reliquaire de la Sainte Ampoule. Il n'avait pas fait preuve d'originalité dans leur conception ; alors que l'ensemble des décors sont d'inspiration néo-gothique, au goût du jour, ils sont restés dans une ligne très antiquisante. Les aiguères, par exemple, empruntent des formes étrusques que l'on voyait déjà à la fin du siècle précédent.

Louis Lafitte a fourni d'autres dessins, dont on trouve la trace dans des mémoires de fournisseurs. Les joailliers de la Chambre, Ouizille et Petitjean ont fourni entre autres, la croix pectorale de l'archevêque de Reims, réalisée en or ciselé et émeraudes d'après le dessin de M. Lafitte. Malet, tapissier décorateur, envoie sa facture pour la fourniture du matériel nécessaire à la construction du dais de la procession, à colonnes en cuivre doré et bois sculpté, lui-aussi selon le plan de Lafitte. Les tentes et le plafond sont réalisés en brocard d'or richement brodés. Pourtant le catalogue de Duchesne mentionne une « composition exécutée sur le dais³⁵⁰⁹ », représentant la Cène. Nous ne savons pas de quel dais il s'agit ; quatre étaient utilisés au cours du sacre. Le numéro 95 du catalogue est plus curieux : « composition allégoriques et détail du plafond peint, dans l'une des salles de l'Hôtel de Ville de Paris, pour les fêtes du Sacre en 1825 ». Aurait-on fait appel à lui, comme cela avait été le cas, lors de l'entrée du duc d'Angoulême ? En l'état actuel de nos recherches, nous n'avons la réponse à cette question.

Il serait sans doute difficile de retrouver tout ce que le dessinateur a réalisé pour l'occasion ; Duchesne énumère un grand nombre de dessins ; particulièrement des scènes

³⁵⁰⁶ *Ibid.*, O³ 241. Lettre de Jean Charles Cahier au baron de la Ferté, 13 novembre 1824. Les citations suivantes sont extraites de la même lettre.

³⁵⁰⁷ *Id.* Soumission de Charles Cahier, orfèvre du roi, 3 décembre 1824.

³⁵⁰⁸ AN, O³ 231.

³⁵⁰⁹ CAT n° 92. Dessin à la sépia.

prises sur le vif, au cours des cérémonies et du banquet. Ils devaient lui servir pour représenter les différents moments du sacre, immortalisé dans un album officiel. Nous avons indiqué qu'il ne sera jamais réalisé, et que cela fut probablement source de désagrément, peut-être de conflit avec la Maison du Roi, pendant les trois ans qui ont précédé sa disparition. Le sacre, qui, sans mauvais jeu de mot, aurait dû être le couronnement de sa carrière, a tourné à l'aigre, et sa veuve en a fait la cruelle expérience. Du sacre, il ne reste donc que cinq dessins dans un album factice³⁵¹⁰, quelques estampes dont certaines ne sont pas terminées³⁵¹¹, mais aussi de très beaux objets d'orfèvrerie dans une vitrine, qui figent à jamais l'élégance de son style, la préciosité de ses motifs et la vigueur de ses figures.

³⁵¹⁰ Ils sont conservés dans les collections des Arts graphiques au Louvre, INV 27418 à 422. Un autre dessin, inachevé, est passé dans le marché de l'art en 1971. Un titre est inscrit au dos : *Le Sacre de Charles X*. Serait-ce un dernier dessin pour *l'Album du Sacre* ?

³⁵¹¹ Les plaques sont conservées à la Chalcographie du Louvre. Voir Annexe 9, figure 30, *Le Festin royal*, gravé par Sellier, Musée Carnavalet, G.50912.

Conclusion

Nous voici parvenue au terme de cette étude, et pourtant, le tableau de la vie de Louis Lafitte n'est encore qu'à l'ébauche. Nous avons abordé cette recherche en sachant que le terrain était inexploré, et qu'il fallait d'abord rassembler le plus d'informations possibles puisées dans les écrits de son temps, au risque de gonfler et d'alourdir la liste des sources et des documents anciens, au risque aussi d'un approfondissement moindre. On pourra d'ailleurs nous reprocher d'émailler un peu trop notre texte de citations d'ouvrages anciens, contemporains la plupart du temps de Louis Lafitte. C'est de propos délibéré, pour donner à notre texte le parfum de son temps. Ces informations éparses posent autant de jalons, ou, pour continuer à filer la métaphore artistique, chaque donnée est une petite tache de couleur isolée de sa voisine ; elles ne révéleront la forme de l'ensemble qu'avec une prise de recul. Notre travail se veut ce point de départ, la pose sur la toile de ces pointillés, qu'il conviendrait ensuite de relier par une recherche plus approfondie, et d'enrichir en complétant tout ce qui n'a pas été suffisamment développé, parfois faute de temps, parfois faute de compétence. D'une certaine façon, c'est presque la biographie que nous aurions aimé trouver pour ne pas partir de si loin.

Sans aller jusqu'à penser avec Socrate, « je sais que je ne sais rien », il faut reconnaître que le personnage se laisse difficilement approcher. Nous croyons avoir cerné les grandes lignes de sa vie, mais bien des points restent encore obscurs, faute de sources adéquates. La plupart du temps, les informations collectées proviennent d'annonces de parutions de livres et de gravures, ou de nouvelles d'un chantier, assorties dans le meilleur des cas de commentaires succincts, qui jugent l'artiste et pas l'homme, ou encore de critiques de salons. Ces dernières sont rares, d'une part parce que Lafitte n'a pas tant participé que cela à l'exposition du Louvre³⁵¹², et d'autre part parce que sa participation s'est limitée souvent à l'accrochage de dessins³⁵¹³. Ceux-ci sont bien moins intéressants que les toiles pour un critique, et peu s'y arrêtent. Ces données alimentent avec bonheur le catalogue, mais pas toujours la personnalité

³⁵¹² Il expose en 1791, 1795, 1798, 1806, 1808, 1810, 1817.

³⁵¹³ Sur 50 œuvres exposées : 36 dessins, 3 tableaux, 10 dont il est impossible de dire s'ils sont dessins ou peintures, avec une forte probabilité que 5 le soient.

de l'auteur, à moins de voir des indices dans le choix des travaux réalisés. Mais ceux-ci, dans le cas de Lafitte, répondent sans doute plus souvent à des impératifs économiques, qu'à l'expression d'un choix personnel et intime. Au moins les premières années, il a connu le sort de presque tous les artistes de son époque : précarité, incertitude quant aux lendemains, pauvreté. Alors pourquoi ne pas avoir davantage exposé ? Le Salon aurait pu être pour lui un bon moyen de se faire connaître. Il semble avoir eu sur la question un point de vue pragmatique : il expose quand il a de quoi. Hâtons-nous d'expliquer cette lapalissade : il paraît au Salon, quand il estime avoir des ouvrages qui attireront le visiteur, en raison du sujet représenté. Un bon moyen pour se faire remarquer. Peut-être espère-t-il aussi qu'un peu de l'intérêt, sinon du succès destiné à ce sujet, rejaillira sur ses ouvrages. Ce que nous voulons dire, c'est qu'en observant les œuvres exposées, on s'aperçoit qu'elles ont un lien direct avec l'actualité du moment ou qu'elles concernent des publications qui bénéficient par elles-mêmes d'une bonne presse : en 1798, l'armée d'Italie et l'Odéon ; en 1806, *Paul et Virginie*, *Les Fastes* ; en 1808, la clémence de l'Empereur — un thème qui bat son plein — et les romans anglais ; en 1810, les frises de l'arc de triomphe ; enfin en 1817, les panneaux de papier peint de Psyché, qui sont un vrai succès commercial. Il y mêle d'autres œuvres, peu nombreuses, mais en général représentatives de sa production : au moins un portrait, et, au plus fort de l'Empire, un dessin de décor. Il expose d'ailleurs la même frise aux Salons de 1806 et 1808, puis plus rien ensuite : il faut peut-être y voir la trace d'une place moindre de cette sorte de travaux dans son activité.

Selon nous, cet usage rationnel de l'institution traduit la transformation d'un artiste, qui s'éloigne d'un mode traditionnel de promotion, et trouve d'autres voies pour engager sa carrière. Nous avons montré qu'il n'avait guère eu le choix en réalité. Il ne pouvait valoriser que son talent pour le dessin, et il l'a fait avec brio, s'appliquant à trouver des débouchés et ne dédaignant pas ce que l'on considérait jusque-là, avec un certain mépris, comme de l'artisanat, même s'il s'agissait de production de luxe, comme le papier-tenture ou l'orfèvrerie. La personnalité de Lafitte nous apparaît ambiguë, à la fois inscrite dans la modernité et tournée vers le passé. Probablement que parmi ses contemporains, nombreux sont dans son cas ; les changements ont été radicaux et brutaux. Moderne, il l'est par son adaptation aux nouvelles conditions artistiques, la diversité des types de travaux pour lesquels il dessine ; on le voit aussi dans l'intérêt qu'il porte à des techniques nouvelles comme la lithographie ou la gravure sur bois de bout ; la présence dans sa bibliothèque de plusieurs collections sur les arts industriels va dans le même sens. Et, en même temps, certaines de ses fréquentations viennent en droite ligne d'un XVIII^e siècle éclairé ; les graveurs pour qui il

dessine, utilisent toujours des techniques qui ont fait les beaux jours de la gravure du temps de Demarteau ; quant à ses choix de lecture, en matière de poésie, ils vont clairement vers un style désuet et archaïque, totalement passé de mode.

La constatation amène tout naturellement une question ; cet attachement aux vestiges d'un monde qui n'est plus, est-il simplement une réaction nostalgique, ou correspond-il à un caractère plus profond ? Autrement dit, est-ce lié aux orientations politiques de Lafitte, et quelles sont-elles au juste ? La tentation est grande de relier cette tendance passéiste avec sa conduite franchement monarchiste à la Restauration. Pourtant, on pourrait voir d'autres raisons au choix des graveurs : par exemple le fait qu'il en connaît certains depuis longtemps, et qu'il se sent bien dans ce réseau aux habitudes et manières familières. C'est dans les premières années du XIX^e siècle qu'il travaille avec eux, à un moment où nous pensons que commence vraiment sa carrière, après la fin de la longue période de la pension. Quant à la poésie, il aime celle qu'il entendait peut-être déclamée par son père, grand amateur de l'*Almanach des Muses*. Mais c'est se faire l'avocat du diable, car en réalité, même si nous n'avons pas retrouvé de traces concrètes ou de preuves irréfutables, il y a un faisceau d'indices permettant de répondre par l'affirmative à la question posée au début de ce paragraphe. Les deux seuls portraits authentifiés appartiennent à d'authentiques aristocrates, issus de deux grandes familles de France. La malheureuse jeune femme n'a guère d'importance pour notre propos. Mais son mari, Ferdinand de Bertier de Sauvigny, est un des fondateurs en 1810 des Chevaliers de la Foi, qui ont travaillé au retour des Bourbon. Il appartient à la frange ultra-royaliste, comme les soutiens de Lafitte, lorsqu'il arrive au Cabinet du Roi, et comme tous ceux qu'il côtoiera le restant de sa vie. Selon nous, il avait antérieurement des relations avec ce milieu, ce qui lui a permis d'obtenir très vite la place de dessinateur. L'aurait-on nommé si l'on n'avait pas été sûr de sa bien-pensance ? La présence dans sa bibliothèque d'un auteur comme Charles Lacretelle, historien notoirement antijacobin et monarchiste, rallié à Napoléon par pur opportunisme, prêche en ce sens. Sans doute ne trouvera-t-on jamais de preuve, car l'aventure romaine l'a rendu prudent : il travaille avec la même constance, et propose ses services, sans montrer la moindre humeur envers le régime du moment. À aucun moment on ne le voit prendre ses distances.

Une remarque, qui sonne comme un reproche la plupart du temps, accompagne fréquemment des commentaires sur Louis Lafitte : il a travaillé pour tous les régimes de la Révolution à la Restauration, laissant sous-entendre qu'il mériterait de prendre rang parmi les élus du *Dictionnaire des girouettes*. Mais ne devrait-on pas plutôt dire travailler "sous" tous les régimes ? Il était difficile de s'abstraire de la voltige politique du moment, et il ne fait pas

différemment des autres artistes contemporains. Fait-on semblable reproche à Girodet, Gros, Gérard, pour ne citer que les plus célèbres ? Pour les peintres d'histoire lauréats du premier prix de l'Académie, le débouché naturel était le service du roi, des grands dignitaires laïques et ecclésiastiques, et aussi de riches familles de la bourgeoisie. La source a été coupée brutalement dès les premiers temps de la Révolution, et ce n'est que peu à peu qu'une clientèle enrichie a pris le relais et proposé des débouchés aux artistes. En attendant, ceux-ci ont tout naturellement continué à se tourner vers l'Etat, qui a essayé de jouer un rôle de soutien, et a institué concours, prix d'encouragement et commandes, avec plus ou moins de suivi sur le plan financier. Sous le Consulat et l'Empire, l'engagement n'est pas moindre envers les artistes, qui jouent un rôle fondamental dans l'établissement de la mystique du grand homme. La Restauration change assez peu de choses dans le domaine des arts, sauf pour les thèmes bien sûr, à commencer par les lys qui font leur retour et remplacent les aigles. Les Bourbon ont une certaine expertise en la matière ; la politique culturelle fait partie de leur préoccupation depuis longtemps, et nous avons montré dans la première partie combien les artistes sont favorisés par de multiples commandes dès les premiers mois de règne de Louis XVIII. À cet égard, les états de paiement de la Maison du roi pour des ouvrages d'art sont édifiants³⁵¹⁴. Rares ont été, probablement, ceux qui ont renoncé volontairement à ces possibilités de travail. Louis Lafitte a-t-il montré des soumissions ou dévotion particulières aux différents gouvernements qui se sont succédé ? La réponse est oui à deux occasions au moins : républicain pendant son séjour italien, peut-être même activiste, puis ensuite montrant une foi sans faille envers la monarchie la plus réactionnaire. Un grand écart ! Quel est le cheminement politique entre les deux ? Dans quelles circonstances abandonne-t-il sa ferveur républicaine ? A-t-il, à un moment ou à un autre, montré un engagement envers Bonaparte ou Napoléon ? Nous n'en avons trouvé aucune trace, mais nous pourrions envisager une hypothèse : le séjour romain a viré au cauchemar, causant probablement un traumatisme durable dans l'esprit de ce jeune homme. De retour en France, il est confronté à une radicalité elle-aussi source de violence, qui calme probablement définitivement ses ardeurs républicaines. Il règle ses comptes avec l'an II au travers des *Formes acerbes*, et juge préférable, et surtout prudent, de rester ensuite à distance de tout ce qui pourrait ressembler de près ou de loin à un engagement politique actif. Mais rappelons une fois encore qu'avant la Restauration, s'il a fait preuve d'un assujettissement aux régimes successifs, il n'en a pas tiré

³⁵¹⁴ Un exemple parmi d'autres : le carton O³ 1400 contient plus de cent mandats de paiement de commandes d'œuvres d'art et d'acquisitions pour l'année 1818. Sur cette question de la politique artistique, voir l'ouvrage de Marie-Claude CHAUDONNERET, *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999.

de grands avantages, ni profit particulier, autre que la rémunération de son travail. Et selon nous, plutôt que de parler d'un artiste qui a soutenu les différents régimes, il vaut mieux le considérer comme un artiste qui a composé avec la réalité et servi sans état d'âme, parce que tel était son intérêt vital. D'état d'âme, il n'en a pas pendant les Cent-Jours, lorsqu'il fournit à Denon les dessins de deux médailles, l'une commémorant les adieux de Fontainebleau, et l'autre symbolisant le séjour de l'île d'Elbe. Gageons que si Napoléon avait fait un retour durable, Lafitte aurait continué à rechercher les occasions de travail pour le gouvernement. En espérant sans doute qu'on avait oublié qu'un an plus tôt, il avait contribué aux décors de la fête en l'honneur de l'ennemi le plus impitoyable de Napoléon.

Il ne peint pas de tableaux d'histoire, mais il se construit une carrière qui assure son ordinaire, et probablement même plus. Nous ne pouvons déterminer à quel moment sa situation matérielle s'améliore, mais s'il a pu réellement disposer de 2 000 écus d'économies entre 1810 et 1812, comme il l'affirme au ministre, c'est probablement que ces affaires marchaient correctement depuis quelques années. Le chantier rémunérateur de l'Odéon a dû y être pour quelque chose. Dans ces années-là, Lafitte achète plus de livres ; hier comme aujourd'hui, quand on peut consacrer une part de son revenu pour les biens culturels, c'est que le reste est assuré. La difficulté d'estimer, autant son niveau d'activité, que son degré d'aisance, vient du fait qu'il réalise, tout au long de sa vie, la plus grande part de son chiffre d'affaire avec une clientèle privée, qu'il est impossible de cerner ; la chose est encore compliquée par ses domaines de prédilection, le portrait et le décor, qui ont laissé très peu de traces. Malgré la déconvenue consécutive au travail pour le simulacre de l'arc de triomphe, il ne nous semble pas que sa situation se soit détériorée, au contraire. Nous avons montré qu'il jouit d'un niveau de vie certain avant son entrée au Palais des Arts, et qu'il ne cesse de progresser jusqu'au bout.

Les documents administratifs émanant de l'institution apportent des informations le plus souvent d'ordre financier ; ce sont mémoires, notes de frais, propositions de règlement, etc. Tout commentaire qualitatif est exclu. La lettre de félicitation du Sénat conservateur, après l'achèvement de l'Odéon est une exception qui confirme la règle. Une telle lettre de satisfaction de clients qui en "redemanderont", puisqu'on lui confiera ensuite trois chantiers³⁵¹⁵, sont de nature à appréhender la réputation attachée aux pas de l'artiste. La commande du tableau d'histoire pour la salle de l'Empereur nous apparaît proprement incroyable : il n'a rien fait de ce genre depuis la figure du *Guerrier mourant* réalisée à Rome

³⁵¹⁵ Les transparents pour le mariage de l'Empereur et le baptême du Roi de Rome, et surtout la *Proclamation de la République Cisalpine*.

en 1792. La toile est destinée à un lieu emblématique, concernant la personne même du souverain, et selon nous, l'amitié de François Baudelaire ne suffit à expliquer la décision des Préteurs. Il a dû bénéficier de protections mieux placées, comme l'indique le « on lui a promis » en face de son nom, mais le problème reste le même : Lafitte était en compagnie d'artistes bien plus confirmés que lui dans le domaine, et il fallait avoir grande confiance dans son talent. Confiance que manifestait aussi Denon, quand il écrivait dans le rapport sur le Salon de 1810, qu'on allait voir de quoi Lafitte était capable, en parlant justement de ce tableau. Le ton enthousiaste de la note nous donne à penser d'ailleurs, que le directeur des musées a plus utilisé l'artiste que les traces subsistantes le laissent entrevoir. Fait-il partie de « cette médiocrité servile » dont s'est entourée Denon ? Une médiocrité « d'après laquelle on jugera très mal de l'état de nos arts sous le règne de Napoléon », selon Chaptal³⁵¹⁶. Malgré tout, il semble manifeste que l'on connaît l'artiste, que l'on reconnaît ses capacités, qu'il bénéficie d'un capital sympathie, pour le dire comme aujourd'hui, au moins dans certains milieux. On le perçoit dans les courts entrefilets des journaux, qui ajoutent fréquemment un adjectif laudatif à son nom. D'une certaine façon, ce courant est parvenu jusqu'à nous, puisqu'on se souvient du nom, si l'œuvre et la vie sont depuis longtemps oubliés. Comme la raison ne se trouve pas dans les ouvrages importants ou officiels qu'il a réalisés³⁵¹⁷, propagés aux quatre coins de la République, de l'Empire ou du royaume, on est obligé de revenir une fois encore à la rumeur diffuse, mais efficace, d'un réseau de clientèle constitué au fil du temps, et qui comporte, selon nous quelques personnages bien placés. Ainsi s'expliquerait le paiement facile et inattendu de l'acompte des travaux de l'arc de triomphe, fin 1810, ou plus tard et dans un autre contexte, sa nomination au Cabinet du Roi.

Les mémoires et notes de frais sont intéressants sur un autre plan que financier. Ils montrent un Louis Lafitte non pas artiste isolé, mais presque entrepreneur, bien qu'il s'en défende³⁵¹⁸. A plusieurs reprises, on le voit employer des « hommes de journées », mais aussi des « artistes au talent reconnu », parfois en nombre important, et même des peintres particuliers, comme les Hollandais spécialistes des fresques qu'il fait venir aux Invalides. Mais la correspondance administrative nous a permis de découvrir aussi un aspect particulier de la personnalité de Lafitte, l'opiniâtreté. Que ce soit pour les demandes d'atelier, pour être

³⁵¹⁶ Jean-Antoine CHAPTAL, *Mes souvenirs sur Napoléon*, Paris, Mercure de France, 2009, p. 116. Pour l'auteur, Denon lui-même était d'une « médiocrité de talent qui fait honte au dix-neuvième siècle ».

³⁵¹⁷ Si l'on excepte La Malmaison, il n'a réalisé que quatre chantiers d'importance : l'Odéon, qui a brûlé, l'arc de triomphe, monument éphémère, les restaurations aux Invalides, et l'orfèvrerie du sacre de Charles X.

³⁵¹⁸ « Je ne suis pas un entrepreneur », écrit-il au ministre de l'Intérieur, dans l'une de ses lettres de réclamation à propos du paiement de son mémoire du simulacre de l'arc de triomphe.

payé, ou pour obtenir une place ou une décoration, il fait preuve d'une ténacité et d'une obstination, qui malheureusement pour lui n'aboutissent pas souvent. Pour réclamer le solde de ses mémoires de l'arc de triomphe, il n'envoie pas loin de six lettres en sept mois, presque une par mois, dans lesquelles il égrène inlassablement les mêmes phrases, les mêmes arguments et les mêmes supplications. Il n'obtient jamais de réponse. Après l'avant-dernière, il obtient une audience, le ministre lui donne de fausses informations. Qu'à cela ne tienne, il revient à la charge une dernière fois pour expliquer au ministre son erreur. Parfois, on le sent prêt à perdre patience, et il se permet une remarque comme celle où il rappelle au ministre que deux ans se sont écoulés après l'arc de triomphe, et qu'il n'a toujours rien vu venir. On lui avait sans doute promis une nouvelle commande. Une telle pugnacité lui a été sans doute d'une grande utilité pour vaincre les obstacles, les incertitudes du début, et forger une carrière solide. Les échanges administratifs permettent enfin de lever le voile sur le déroulé de cette carrière, grâce aux lettres accompagnant ses demandes de médailles. Il révèle des activités qui n'ont pas laissé de traces — ou si peu —, et que nous n'aurions jamais imaginées sans ses aveux. Il a probablement saisi toutes les opportunités qui passaient à sa portée. L'atelier d'élèves constituait un débouché facile et classique pour un artiste. Plus ponctuel a été le travail pour le musée de Lille, peut-être y en eut-il d'autres, permettant un appoint financier bienvenu en attendant des commandes plus copieuses. Nous regrettons de ne pas savoir quel rôle a joué sa femme dans l'économie familiale, puisqu'il indique au tout début de sa carrière qu'elle cultive les arts avec lui.

L'ensemble de toutes ces données a permis de proposer un premier catalogue de son œuvre. On s'aperçoit immédiatement que le nombre d'ouvrages est important, mais en général de petite taille, et que ce sont presque tous des dessins. Sa réputation de « dessinateur correct et toujours noble dans ses compositions³⁵¹⁹ », bien établie depuis Duchesne, se vérifie : il y a des dessins pour tout type de support, papier, métal, porcelaine, bâtiments, etc., et pour des objets divers et variés. Ce n'est pas réellement une surprise, le contenu de son cabinet révélait déjà une multitude de dessins, de la simple petite vignette au dessin un peu plus conséquent, mais rarement de très grande taille. Nous avons essayé de décrire son style, précis, net, vigoureux, en reconnaissant parfois de la froideur et un peu de sécheresse dans le trait. A cet égard, il a été significatif de consulter l'exemplaire de *Paul et Virginie*, contenant les dessins originaux³⁵²⁰. Celui de Lafitte est d'une concision quasi photographique, au point de pouvoir le confondre avec la gravure. Celui de Girodet, au contraire, bien que réalisé avec

³⁵¹⁹ CAT, *Notice sur la vie et les ouvrages de Louis Lafitte*, p. vj.

³⁵²⁰ L'ouvrage, ayant appartenu à Bernardin de Saint Pierre, est conservé à la BNF.

les mêmes techniques, a des contours plus flous, plus vaporeux, en un mot, il a un souffle déjà romantique ; on voit sans peine le tableau qu'il en aurait tiré. Toute la distance entre le dessinateur et la peintre ! Dans ses années d'Académie, Lafitte a fait de tels dessins, plein de fougues, parfois d'exaspération, toujours d'inspiration, qui nous font regretter que sa carrière l'ait détourné de la peinture. Selon nous, ce pourrait bien être la pratique intensive du dessin au trait au tournant du siècle, qui a comme aseptisé et rendu plus formelle sa pratique. Le qualificatif d'allégorique, attaché à son nom, n'est pas usurpé. Les allégories sont nombreuses, et comme elles utilisent toujours le même vocabulaire, répétant à l'envi les mêmes motifs, pour la même signification, on a souvent l'impression de "déjà vu". Ce sont de belles "machines", mais elles nous laissent sans émotions. Il y a plus d'originalité et de saveur dans les vignettes d'illustration, qui sont autant de petits tableaux, composés comme l'aurait été une toile de grande taille. Il y transparaît toute la science de composition et d'organisation de l'espace, de profondeur et de relief, dont était capable un élève de l'Académie. Il n'oublie jamais qu'il l'a été, et il met toute sa vie ce titre en avant : Peintre d'histoire. Chalgrin ne l'oublie pas quand il rédige l'adresse sur le billet qu'il lui envoie. Il ajoute ensuite souvent « pensionnaire de l'Académie de France à Rome », et « professeur de l'Académie de Florence ». Tout est vrai dans cette titulature ronflante, mais elle sonne un peu faux : peintre d'histoire, il l'est par état, et bien peu en action ; pensionnaire à Rome, il n'a pas pu finir son temps ; membre de l'Académie de Florence, c'est un titre honorifique accordé facilement, d'autant plus que l'on peut justifier des deux précédents. Faut-il y voir l'expression d'un sentiment d'orgueil, voire de vanité, ou encore la marque d'une nostalgie et de regret ? Remarquons simplement que ce titre lui a certainement été très utile, lorsqu'il s'est agi de trouver une clientèle ; c'était un gage de qualité et même d'excellence, qui pouvait en convaincre plus d'un. Quant à savoir comment cela a été considéré dans le milieu artistique, c'est une autre histoire. Il nous semble s'être isolé, ou avoir été isolé, très rapidement après son retour d'Italie, d'abord géographiquement, car le microcosme des artistes est regroupé au Louvre dans les ateliers, ce que lui n'a jamais réussi à obtenir. Il faut bien avouer qu'il y a pour nous, dans les années qui suivent le retour, un mystère que nous n'avons pas réussi à percer. Que s'est-il passé, pour qu'il se retrouve marginalisé en quelque sorte ? Suvée signale presque comme une incongruité qu'ils ne soient plus que deux pensionnaires à ne pas avoir d'atelier. Ce n'est pas un point de détail, car il explique en grande partie l'orientation future de sa carrière. Dans le meilleur des cas, il n'a pas d'appui, mais dans le pire, il s'est fait des ennemis. Par exemple, il n'a jamais été tout à fait à l'aise dans le milieu de l'Institut, qu'il a approché à plusieurs reprises, sans jamais réussir vraiment à s'imposer. Sous la Restauration,

ses tentatives répétées pour être élu à l'Académie des Beaux-Arts, se sont soldées par des échecs. Nous avons retrouvé dans ses archives à l'Institut, une petite note de décompte de voix qui semblait concerner le renouvellement d'un professeur à l'École de dessin, Bien peu se sont portées sur Lafitte.

Il y a une inconnue dans la vie de Louis Lafitte, telle que nous avons pu la reconstituer. L'artiste s'est laissé pister, mais pas l'homme. Il y a vraiment très peu de témoignages directs sur l'individu Lafitte. Il apparaît parfois bien peu sympathique. Mais n'est-ce pas justement parce la source d'une telle réflexion se trouve dans un seul récit ? Comment savoir si sa conduite envers ses neveux malheureux était un comportement exceptionnel, dans une situation qui ne l'était pas moins, ou s'il révèle un fond de sécheresse de cœur. En l'observant par le prisme de sa carrière, nous l'avons trouvé pragmatique, obstiné, opportuniste, orgueilleux. Heureusement, d'après Duchesne, il avait « le cœur bon et les mœurs douces » et il obtint le bonheur et la satisfaction d'une vie familiale réussie. Il y a probablement quelque fond de vérité dans cette description apologétique ; sa fille a certainement été une présence importante dans sa vie. L'application et les soins qu'il a apportés à son éducation le démontrent assez. Antonia est sans conteste un objet de fierté que Catherine Welby évoque parfois avec un peu d'aigreur, jalouse qu'on ne remarque pas plus son Augustus de fils.

Sa personnalité est à peine dévoilée, mais il reste des sources inexploitées, comme les archives de cet architecte suisse Stürler, qui, aux dires de Duchesne, aurait entretenu des relations d'amitié avec Lafitte toute sa vie. Le Centre britannique de Yale ne détient pas la totalité des archives de la famille Pugin ; de la correspondance de Charles Auguste est conservée en Angleterre, et il y a probablement des documents concernant les travaux auxquels il a participé. Les sources italiennes seraient à dépouiller, notamment à Florence, où il est manifeste qu'il a travaillé. Le dessin de Turin n'est peut-être pas le seul conservé en Italie, et une prospection dans les musées, au moins d'Italie du nord jusqu'en Toscane, pourrait dévoiler des surprises. Quant au catalogue, il s'agrandit continuellement, par l'arrivée sur le marché de l'art d'œuvres, la plupart du temps de dessins qui dormaient dans les collections. La qualité des catalogues, leur diffusion par les moyens modernes de communication, font des grandes maisons de vente, françaises ou internationales, des "fournisseurs" de données majeurs. Les recherches sont donc loin d'être terminées, et beaucoup reste encore à découvrir sur ce personnage, classé au rang d'artiste mineur, parce que mesuré à l'aune des "rejetons" de l'école davidienne. C'était comparé l'incomparable : s'il n'est pas un peintre, il est un dessinateur excellent.

Sommaire

DEUXIEME PARTIE L'ŒUVRE	421
CHAPITRE 1 LOUIS LAFITTE, PEINTRE D'HISTOIRE... VRAIMENT ?	423
I - « GRANDES MACHINES ET TABLEAUX DE CABINET»	429
1 - Le parcours académique	429
1.1- Le contexte	429
1.2 – Régulus retourne à Carthage	430
1.3 - La figure d'émulation, gage du travail à Rome	436
2 - La Proclamation de la République Cisalpine : une commande officielle, enfin !	440
2.1 – La salle de l'Empereur au Sénat.	440
2.2 - Une réalisation laborieuse.	442
2.3 - Le point de départ de la carrière napoléonienne.	444
2.4 – Campo della Federazione o campo di Marte, le 8 juillet 1797.	445
2.5 – la Proclamation vue par Lafitte.	447
3 - Portraits	451
3.1 - Portrait de famille	455
3.2 – Le général Servan	456
3.3 – Le couple Lefèvre d'Ormesson-Bertier de Sauvigny	462
4 - Les vestiges d'une carrière avortée.....	469
4.1 – Les œuvres conservées sont rarissimes	469
4.2 – Les « œuvres-fantômes »	472
4.3 - Le Christ en croix	474
5 - Dessins préparatoires ou « dessins-tableaux » ?	476
5.1 - <i>La mort de Virginie</i>	477
5.2 - <i>Le Jugement de Paris</i> (1789)	478
5.3 - <i>Oreste pourchassé par les Furies</i> (1790)	479
5.4 - <i>Achille pleurant sur le corps de Patrocle</i> (1790)	481
II - DECORS PUBLICS ET PRIVES.....	485
1 - La Malmaison, un début ?.....	489
1.1- « Des petites dispositions » conduites comme une campagne militaire	489
1.2 – Le rôle de Lafitte	491
2 - D'autres chantiers bien mal documentés.....	507
2.1 – le grand domaine de Villiers et Neuilly	507
2.2 – le château de Stains	509
2.3 – D'autres traces, mais bien peu de certitudes	513

3 - L'Odéon	517
3.1 - Un « rétablissement » qui traîne	517
3.2 - Nouvelles du chantier	519
3.3 - La soumission de Louis Lafitte	521
3.4 - Les décors	523
3.4.1 - Premières, deuxièmes et troisièmes loges	523
3.4.2 - Les loges d'avant-scène	527
3.4.3 - Le rideau de scène et le manteau d'Arlequin	530
3.4.4 - Le plafond	532
3.5 - Qu'en pense le public ?	536
III - LE PAPIER PEINT DE TENTURE.....	541
1 - Essor d'un art industriel et raffiné	543
2 - La manufacture Dufour et le papier peint de luxe	545
2.1 - Joseph Dufour.	545
2.2 - Un « tableau sans fin »	547
3 - Psyché et Cupidon	550
3.1 - Un thème littéraire et artistique de choix	550
3.2 - Un thème de choix pour les arts industriels	552
4 - La contribution de Lafitte.	556
4.1 - Le panneau 6, <i>Psyché abandonnée</i>	556
4.2 - Le panneau 3 : <i>Psyché au bain</i>	557
4.3 - Les panneaux 9 et 10	557
4.4 - Et les autres sujets ?	558
5 - Un succès en demi-teinte ?	559
IV - RETOUR AUX SOURCES DE LA GRANDE PEINTURE : LES INVALIDES	563
1 - Les Evangélistes des pendentifs	565
2 - Les embrasures des deux fenêtres du sanctuaire	568
3 - La troisième campagne de travaux.....	573
4 - Les rendez-vous manqués	574
CHAPITRE 2 LES DESSINS D'ILLUSTRATION	579
I - ŒUVRES MAJEURES	587
1 - Le théâtre	587
1.1 - <i>Œuvres complètes</i> de Jean-Baptiste Rousseau	587
1.2 - <i>Œuvres dramatiques de N. Destouches</i> (1811)	590

1.2.1 - <i>Le Curieux impertinent</i>	593
1.2.2 - <i>L'Irrésolu</i>	595
1.2.3 - <i>Le Philosophe marié ou le mari honteux de l'être</i>	597
1.2.4 - <i>Le Glorieux</i>	599
1.2.5 - <i>Le Triple Mariage</i>	603
1.2.6 - <i>Le Dissipateur ou L'honnête friponne</i>	605
1.2.7 - <i>La Fausse Agnès ou le poète campagnard</i>	607
1.2.8 - <i>Le Tambour nocturne ou Le Mari Devin</i>	609
1.2.9 - <i>La Force du naturel</i>	611
1.2.10 - <i>L'Homme singulier</i>	615
1.2.11 - <i>Le Mari confident</i>	620
2 - <i>Paul et Virginie</i> (1806)	622
2.1 - Une souscription difficile	623
2.2 - Les illustrations	625
2.3 - La participation de Lafitte	629
2.4 - Des espérances déçues	636
3 - La « Collection des meilleurs romans anglais ».....	639
3.1 - Les Français ont soif de romans	639
3.2 - L'édition de Théophile Barrois fils	643
3.2.1 - Oliver GOLDSMITH, <i>The Vicar of Wakefield, a tale supposed to be written by himself</i> , 1806.....	645
3.2.2 - Elisabeth HELME, <i>Louisa or the cottage on the moor</i> , 1807.....	646
3.2.3 - Henry MACKENZIE, <i>The man of feeling</i> , 1807	648
3.2.4 - Matthew Gregory LEWIS, <i>The Monk, a romance</i> , 3 vol., 1807	652
3.2.5 - Regina Maria ROCHE, <i>The children of the abbaye : a tale in five volumes</i> , 1807	660
3.2.6 - Elizabeth Inchbald, <i>A simple story</i> , 2 vol., 1808	667
4 - <i>Description de l'Égypte</i> (1809-1828)	671
4.1 - « Le grand ouvrage sur l'Égypte » : la première édition	673
4.2 - La 2 ^{ème} édition : le frontispice de Lafitte	677
4.3 - Un cadeau supplémentaire pour les souscripteurs : la médaille	685
II – DES ILLUSTRATIONS VARIEES	691
1 – Œuvres identifiées	691
1.1 - <i>Les ruines de Paestum</i> (1799)	691
1.2 - <i>Les Œuvres d'Horace</i> (1806)	692
1.3 - <i>Les Satires</i> de Juvénal (1810)	694
1.4 - <i>Les Anténors modernes</i> (1806)	698
1.5 - Ponce-Denys-Écouchard Le Brun (1808)	704
1.6 - <i>Voyage en Espagne du Chevalier de Saint Gervais</i> (1809)	709
1.7 - <i>Éloge historique de Jean Gensfleisch dit Gutenberg</i> (1811)	713

1.8 - <i>Point de lendemain</i> (1812)	715
1.9 - <i>Les enfans : contes à l'usage de la jeunesse</i> (1812)	720
1.10 - <i>Le Jupiter-Olympien</i> (1814, 1815)	726
1.11 - <i>Henri IV peint par lui-même</i> (1815)	729
1.12 - <i>Avis aux femmes qui entrent dans l'âge critique</i> (1816)	734
1.13 - <i>L'Illusion</i> (1816)	739
1.14 - <i>Promenade aux cimetières de Paris</i> (1816)	744
1.15 - <i>Histoire abrégée de la vie et des exploits de Jeanne d'Arc</i> (1821)	751
1.16 - <i>Le Temple de Gnide</i> , Montesquieu (1824)	756
2 - Les traces d'autres travaux	763
2.1 - <i>Histoire chronologique de l'art du dessin</i> (1808)	763
2.2 - Illustrations connues par diverses sources écrites	767
3 - « Il devint enfin grand dessinateur de vignettes »	770
3.1 - Les données chronologiques	770
3.2 - Les données quantitatives.	771
3.3 - Les données qualitatives	773
CHAPITRE 3 DESSINER POUR GRAVER	777
I - LES RECUEILS DE PLANCHES	785
1 - <i>Les Fastes ...</i> par Ternisien d'Haudricourt	785
1.1 - « Tableaux pittoresques »	786
1.1.1 - Parutions et éditions.....	786
1.1.2 - les variations de titres et de sujets	788
1.1.3 - La réception de l'ouvrage.....	790
1.2 - Les artistes associés	792
1.2.1- Habiles, mais (presque) anonymes	792
1.2.2 - Les deux frontispices	796
1.2.3-Des critiques plutôt positives.....	798
2 - <i>Le Temple de la gloire</i> (1819-1820).....	802
3 - Charles-Paul Landon (1761-1826)	804
3.1 - Les différents recueils	805
3.1.1 - Les Nouvelles des arts	805
3.1.2 - Les Annales du Musée	809
3.2 - Le rôle de Lafitte dans les différents recueils	811
3.2.2 - « Plusieurs autres artistes distingués »	811
3.2.2 - Vies et Œuvres des peintres les plus célèbres.....	814
4 - <i>La Galerie du Palais royal</i>	818
II - LES ESTAMPES EN FEUILLES	823
1- L'Annuaire de l'ancien et du nouveau calendrier	824
1.1 - La « mise au jour » de l'Annuaire	824

1.2 - Un ensemble unique	826
1.3 - Dessins <i>versus</i> estampes	827
1.4 - Des thèmes sans surprise	831
1.5 - Un contenu symbolique	834
1.5.1 - « Au signe de Thémis passe l'astre du jour ».....	834
1.5.2 - L'éternel retour	835
1.5.3 - Un monde d'abondance	836
1.5.4 - ... et d'amour.....	837
1.5.5 - Le retour de l'Âge d'or.....	838
1.6 - Opération idéologique ou commerciale ?	839
2 - Apollon et les Muses.....	842
3 - « Estampes détachées ».....	846
3.1 - Les maîtres d'œuvre	846
3.2 - Principes de dessin	848
3.3 - Sujets gracieux pour boudoirs	854
3.4 - Sujets familiers	858
3.5 - Gravures d'inspiration mythologique	863
3.5.1 - Un épisode de la fable.....	863
3.5.2 - Une série mystérieuse.....	865
4 - Des gravures témoins de leur temps.....	867
4.1 - « Un objet d'horreur, d'éternelle horreur »	868
4.2 - <i>Tableau général de la Révolution</i>	873
4.3 - La clémence : un <i>exemplum virtutis</i> impérial	879
4.3.1 - Lafitte au Salon	881
4.3.2 - L'estampe	882
4.3.3 - Clémence et bonne action dans les <i>Fastes</i>	883
4.4 - La descendance des Lys	885
CHAPITRE 4 AU SERVICE DE LEURS MAJESTES	891
I - LES TRAVAUX IMPERIAUX.....	895
1 - Histoire métallique de Napoléon.....	895
1.1 - La monnaie des médailles	895
1.2 - Lafitte et la Commission des médailles de l'Institut	898
1.3 - « Denon <i>direxit</i> »	900
1.3.1 - Une série bien documentée.....	901
1.3.2 - La liste de Lafitte.....	906
1.3.3 - Coup de frein	910
1.4 - Le temps de la confusion	915

1.4.1 – Denon <i>and Co</i>	915
1.4.2 – Lafitte et les <i>National medals</i>	921
2 – Le simulacre de l’Arc de Triomphe de l’Etoile	928
2.1 – Une genèse lente et parsemée d’obstacles	930
2.2 – L’entrée en scène de Lafitte	937
2.2.1 - « Rien de plus gracieux que ces compositions »	937
2.2.2 - Une déconvenue financière	944
3 – Des travaux de moindre importance	951
II – LA RESTAURATION	959
1 – Un dessinateur actif et diversifié	959
2 – Le retour du duc d’Angoulême	967
3 – Le sacre de Charles X.....	971
CONCLUSION.....	975

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^e 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