



**HAL**  
open science

# Heurs et malheurs d'un interprète de Gérard : le peintre et graveur Jean Godefroy

Véronique Meyer

► **To cite this version:**

Véronique Meyer. Heurs et malheurs d'un interprète de Gérard : le peintre et graveur Jean Godefroy. Bulletin (Association des historiens de l'art italien), 2005, 11, pp.80-110. hal-01944384

**HAL Id: hal-01944384**

**<https://hal.science/hal-01944384>**

Submitted on 14 Jan 2019

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

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

# L'ART ITALIEN

bulletin de l'association des historiens de



2005 - N° 11

**Bulletin de l'Association des Historiens  
de l'Art Italien** **N° 11**

---

**Directrice de la publication :**

*Paola Bassani Pacht*

**Comité de rédaction et coordination scientifique :**

*Paola Bassani Pacht, Maryse Bideault, Sylvie Deswarte-Rosa,  
Pascal Dubourg-Glatigny, Cordélia Hattori, Michel Hochmann,  
Estelle Leutrat, Catherine Monbeig Goguel*

**Adresse postale :**

A.H.A.I. – Istituto Italiano di Cultura  
50, rue de Varenne  
75007 Paris  
<http://artitalien.free.fr>

**Contact :**

Si vous souhaitez envoyer un article, vous devez l'adresser  
avant le 31 mai 2006 à :  
Cordélia Hattori (2 rue Boissonade 75014 Paris)  
ou Estelle Leutrat ([estelleleutrat@wanadoo.fr](mailto:estelleleutrat@wanadoo.fr))

Le Bulletin de l'A.H.A.I., n° 11-2005, a été publié avec le concours de :

Istituto Italiano di Cultura, Paris  
le Centre national du livre  
Jacques Leegenhoek Sarl  
Paul Prouté SA  
Rudiano et Giorgio Rusconi  
Eric Turquin

---

ISSN n° 1265-0935

Imprimerie Floch/London  
13, rue de la Grange Batelière - 75009 Paris

## Sommaire

### Études

- La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino : Paolo Uccello e i Bartolini :  
le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie*  
Pietro Roccasecca ..... p. 5
- Francesco Salviati and Vincenzo De' Rossi*  
Miles Chappell ..... p. 21
- Le mystérieux Cesar Augustus Ferrarien. Note sur un tableau  
de l'église Saint-Leu-Saint-Gilles à Paris*  
Guillaume Kazerouni ..... p. 25
- A previously unpublished compositional study by Anton Domenico Gabbiani  
for his late Rest on the Flight into Egypt at Marina di Carrara (Massa Carrara)*  
Nicholas Turner ..... p. 28
- L'intermediazione del mercante Filippo San Michele per le opere di Gio. Carlo Doria :  
nuove acquisizioni per le collezioni genovesi di Gio. Vincenzo Imperiale e Francesco Maria Balbi*  
Stella Seitun ..... p. 32
- Entre Gênes et Rome : le cardinal Lorenzo Raggi, amateur éclairé et homme d'affaires averti*  
Anne Rivoallan ..... p. 42
- Heurs et malheurs d'un interprète de Gérard : le peintre et graveur Jean Godefroy*  
Véronique Meyer ..... p. 80
- "Me laisser le soin de me diriger moi-même dans mes études" :  
qualche riflessione sui carnets italiani di Girodet*  
Chiara Savettieri ..... p. 111
- Les épigones italiens d'Auguste Rodin et la question du monument public à travers un exemple :  
le Monument à Dante Alighieri d'Alfredo Pina*  
Barbara Musetti ..... p. 121
- 1917, Parigi-Roma. La stagione dei Balletti Russi al Teatro Costanzi :  
uno straordinario evento e il suo prologo*  
Teresa Calvano ..... p. 128



**Conférence :**

*Paysages. La transformation du monde humain*

Massimo Venturi Ferriolo ..... p. 138

**Bibliographie critique :** par Michela Becchis, Pascal Dubourg-Glatigny,

Michel Hochmann, Claudine Lebrun-Jouve, Stéphane Loire, Catherine Monbeig Goguel,

Colette Nativel, Chiara Savettieri, Michele Tomasi, Kathleen Wilson-Chevalier ..... p. 144

**Bloc-notes :** par Hélène Sueur ..... p. 163

- Colloques, conférences, journées d'étude, séminaires

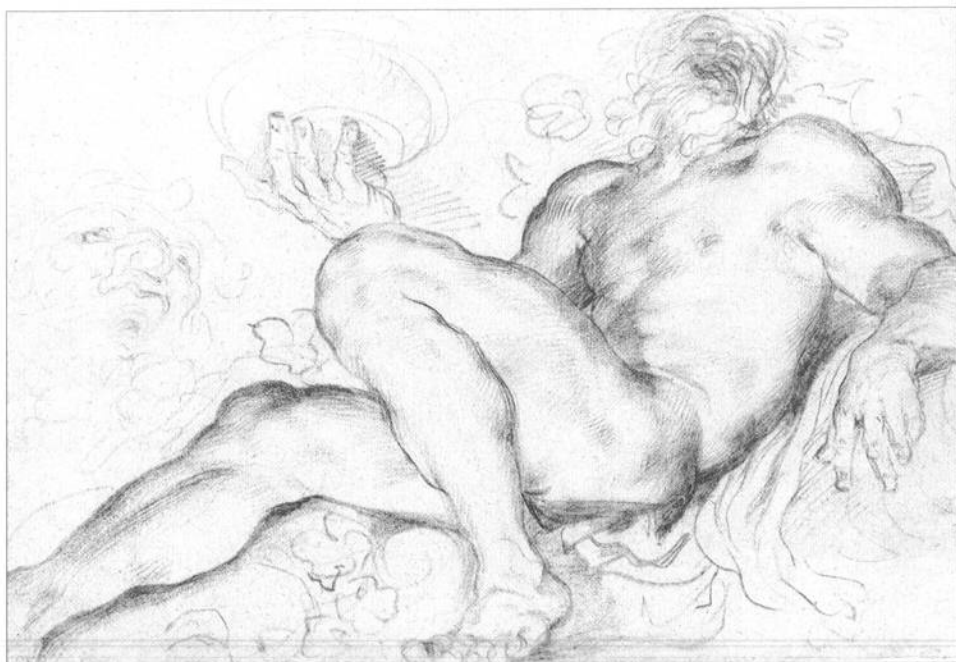
- Expositions

- Publications

**Thèses soutenues en 2004-2005 – Nominations – Hommages** ..... p. 169

Les auteurs des articles et comptes rendus publiés dans ce Bulletin  
sont responsables de leurs opinions scientifiques et des références citées dans leurs notes.  
Elles n'engagent nulle autre personne.

# DE BAYSER SA



**Domenico Maria CANUTI** (1620-1684) – *Etude pour Loth* – Pierre noire

69 rue Ste Anne – 75002 Paris  
tel : 33-1-47-03-49-87 – [galerie@debayser.com](mailto:galerie@debayser.com)

NOUVEAU : découvrez notre « **cabinet d'amateur** »  
Sur le site de la galerie [www.debayser.com](http://www.debayser.com)

<sup>155</sup> En 1687, Ferdinando hérite de la bibliothèque romaine du cardinal Lorenzo Raggi qui, lui-même, l'avait héritée, en 1644, du cardinal Ottaviano Raggi ; voir Archivio di Stato di Ravenna : *Atti notarili di Ravenna*, notaire Giuseppe Maria Cardoni, 1406, janvier 1687, fol. 45 r. - 60 v. Testament du cardinal Lorenzo Raggi. Sur le cardinal Lorenzo Raggi et son cousin Ferdinando, voir aussi M. Giustiniani, *Gli scrittori liguri descritti dall'abate Michele Giustiniani Patrio Genovese De' Signori di Scio dedicati alla Serenissima Repubblica di Genova*, Rome, 1667, p. 215.

<sup>156</sup> Annexes, I, I, f ; 5, a.

<sup>157</sup> *Ibid.*, I, 6, f.

<sup>158</sup> *Ibid.*, I, 5, a.

<sup>159</sup> Le 9 avril 1668, le neveu du cardinal Lorenzo, Giovanni Antonio Raggi, devint le propriétaire du palais Cybo de la via del Campo. Des travaux d'embellissement furent immédiatement entrepris ; ils s'échelonnèrent du 1<sup>er</sup> décembre 1668 au 22 décembre 1671. Le peintre bolonais Paolo Brozzi perçut plusieurs sommes d'argent pour des peintures murales. Des ornements en marbre furent réalisés par l'atelier Carlone ; voir C.S.D.S.E.G., fonds Doria, série Salvago Raggi, 6 : 1668 in 1670 : *Libro di spese caosate alla fabbrica del Palazzo acquistato dal Signor Principe di Massa per redificarlo, migliorarlo e ridurlo in foma più nobile, con ditinzione molto esatta di tutto*, 27 / 158.

<sup>160</sup> Annexes, II.

<sup>161</sup> Voir note 91.

<sup>162</sup> Annexes, I, 6, a.

<sup>163</sup> *Ibid.*, I, 6, b.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*, I, 6, c.

<sup>166</sup> *Ibid.*, I, 6, f. Deux suites de tapisseries illustrées de verdure, provenant de l'héritage de Marguerite d'Autriche († Ortona, 18 janvier 1586), épouse d'Ottavio Farnèse, mesuraient respectivement dix-sept, quatorze, onze et huit palmes de hauteur ; dans un inventaire du palais Farnèse, daté de 1644, elles sont mentionnées comme suit : « 2727. Dodici pezzi d'arazzi a verdure fine, armati di nuovo, con sue corde nove, alti palmi 17 in circa. (...) 2739. Un pezzo d'arazzo a verdura alto palmi 14. 2740. Un altro simile alto palmi 11. 2741. Un altro simile alto palmi 8 » ; voir G. Bertini, « L'inventario dei beni di Margherita d'Austria ritrovati alla sua morte nel 1586 nelle residenze di Ortona e de L'Aquila », dans cat. exp. *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone ...*, op. cit. note 36, p. 225-226, n° 13. Le cardinal Francesco Maria Farnèse, frère du duc de Parme et de Plaisance, mourut le 12 juillet 1647.

<sup>167</sup> C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può verdersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Gênes, 1780, p. 235.

<sup>168</sup> G. P. Bellori, *Nota delli musei*, ... op. cit. note 46, p. 104.

<sup>169</sup> Voir notes 30 et 92.

<sup>170</sup> M. G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons : paintings and prints*, 2 vol., Doornspijk, 1993, vol. I, p. 516.

<sup>171</sup> Cette gravure, conservée à la Graphische Sammlung Albertina de Vienne, est décrite par Bénédicte Gady dans *Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655-1724)*, site Internet : [www.e-stampe.com](http://www.e-stampe.com), 1998 - 2002, fiche 135. Voir aussi du même auteur, « Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens et contemporains (1655-1724) », *Studiolo*, n° 1, avril 2002, p. 93, n° 135.

<sup>172</sup> G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti*, Rome, 1983, p. 109, note 10 et p. 383.

<sup>173</sup> Annexes III.

<sup>174</sup> Voir note 73.

<sup>175</sup> S. Bruno, « Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (Genova 1609-Mantova 1664) », dans cat. exp. *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, op. cit. note 43, p. 299, n° 9.

<sup>176</sup> Sur le portrait du cardinal Giacomo Franzone gravé par Albert Clouet d'après un tableau de Gaulli, voir R. Enggass, *The painting of Baccio, Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, University Park, 1964, p. 171. Sur le portrait par Gaulli de Giovanni Francesco Invrea, sénateur de la République de Gênes à partir de 1682, voir L. Pessa, *La Collezione Torriglia a Chiavari*, Gênes, 1995, p. 18, p. 42-44, n° 17, p. 53, fig. 17.

<sup>177</sup> Archivio di Stato di Roma : *Miscellanea famiglie*, ..., op. cit. note 37.

<sup>178</sup> « Lodato dal Bernino per una Portiera. In un Sigillo non si rimara bene », voir *ibid.*

<sup>179</sup> M. C. Galassi, « Documenti figurativi per un soggiorno romano di Bernardo Strozzi », *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, n° 40-42, 1992, p. 45-60, fig. 3 et 4.

<sup>180</sup> À propos de la galerie de portraits des ancêtres de la Maison Raggi, voir P. Boccardo, A. Orlando, « I ritratti Raggi », dans cat. exp. *L'Età di Rubens ...*, op. cit. note 8, p. 327-351.

<sup>181</sup> Ferdinand II (Graz 1578-Vienne 1637), empereur d'Allemagne en 1618, nomma Tommaso Raggi le Jeune marquis du Saint Empire romain germanique en 1634 pour son engagement actif dans les affaires politiques et diplomatiques en faveur du Saint-Siège durant la guerre de Trente Ans.

<sup>182</sup> Épouse du sénateur Giacomo Raggi, Geronima di Negro était aussi la mère de Tommaso et d'Ottaviano Raggi et la grand-mère du cardinal Lorenzo.

<sup>183</sup> D. Graf, « Liguria Triumphant. Un capolavoro di Giovanni Battista Gaulli, mai eseguito », dans cat. exp. *El siglo de los Genoveses. E una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi*, Gênes, Palazzo Ducale, 1999-2000 (sous la direction de P. Boccardo, C. Di Fabio), Milan, 1999, p. 346-347, fig. 3, p. 350-351, n° XII. 2- 4, p. 352, n° XII. 5, p. 353, n° XII. 8.

<sup>184</sup> G. P. Bellori, *Nota delli musei*, ... op. cit. note 46, p. 104.

<sup>185</sup> Dans son testament, enregistré à Ravenne en 1687, le cardinal Lorenzo Raggi lègue à son neveu l'abbé Lorenzo Raggi : « una Casa posta à mano manca della strada per andare al seminario Romano », voir Archivio di Stato di Ravenna : *Atti notarili di Ravenna*, notaire Giuseppe Maria Cardoni, 1406, janvier 1687, fol. 56 v.

Voir aussi au C.S.D.S.E.G., Fonds Doria, série Salvago Raggi : *Pianta della casa dell'Ill.mo Abbate Lorenzo Raggi posta in Roma nella strada che dalla Piazza della Rotonda tende verso S. Ignazio, 1689, Giugno 20, 39 / 259*. Voir enfin le testament de Tommaso Raggi conservé à l'Archivio di Stato di Roma, *Archivio dei 30 notari capitolini (ufficio del consolato dei fiorentini)*.

## Heurs et malheurs d'un interprète de Gérard : le peintre et graveur Jean Godefroy

Véronique Meyer

Très tôt, les graveurs d'interprétation ont protesté non seulement contre les copies de leurs propres œuvres, mais aussi contre les estampes tirées de tableaux d'après lesquels ils avaient eux-mêmes travaillé. Avant tout, il s'agissait pour eux de défendre leurs droits à l'exclusivité, à laquelle ils prétendaient pour se protéger de la concurrence. Les vicissitudes de la production de John Godefroy (1771-1839) permettent de juger des dommages causés à un graveur par la parution de nouvelles versions gravées de ses compositions, et des difficultés que les artistes éprouvaient à se défendre de procédés souvent déloyaux. Par deux fois, le bénéfice que lui procuraient ses planches les plus célèbres fut anéanti de la sorte. Les démarches qu'il entreprit pour empêcher la parution de pièces rivales permettent de mieux comprendre les conflits du monde de l'estampe, qui revit à travers sa défense et la réaction des contemporains.

Car loin de concerner seulement le graveur, la contrefaçon impliquait aussi le peintre, le propriétaire du tableau et parfois même l'État. En effet, les procès que Godefroy intenta à ses adversaires reflètent les problèmes qui agitent alors l'opinion publique en matière littéraire comme en matière artistique. L'opuscule qu'il fit paraître explique son combat contre la contrefaçon. Mais avant d'aborder cet aspect de la carrière de Godefroy, il convient de présenter l'artiste, la position à laquelle il était parvenu quand ces conflits éclatèrent, ses succès, ses échecs et ses relations avec les artistes de son temps.

Comment s'imposa ce Français venu d'Angleterre, comment évoluèrent son talent et sa carrière ? Nous suivrons ses heurs et malheurs pour mieux appréhender la lutte dans laquelle il succomba.

Aujourd'hui tombé dans l'oubli<sup>1</sup>, John Godefroy eut son heure de gloire, et certaines de ses gravures connurent un succès retentissant comme *L'Amour et Psyché* (fig. 7) et la *Bataille d'Austerlitz* (fig. 5) d'après Gérard, ainsi que le *Congrès de Vienne* d'après Jean-Baptiste Isabey. Des articles d'Edme-François Miel<sup>2</sup> en 1839-1840 et de Paul Lacroix en 1862<sup>3</sup> attestent de la place importante qu'il avait occupée dans le monde de l'art. L'un parut l'année même de sa mort, l'autre 23 ans plus tard. Mais si ses gravures sont parfois citées, ses dessins et ses peintures sont aujourd'hui totalement ignorés, à tel point que certains sont attribués à des homonymes<sup>4</sup>.

### Godefroy à Londres

John Godefroy naquit à Londres de parents français le 25 juillet 1771. Son père, Louis, originaire de Lanquetot en Normandie, était manufacturier. Appartenant à la religion réformée, Godefroy fut baptisé à l'Église française de Londres le 11 août 1771<sup>5</sup>. Il montra de bonne heure un goût marqué pour le dessin, et fut placé très jeune chez un ébéniste ; peu après, un amateur français nommé Martel le prit dans son atelier, et l'ambition de Godefroy fut alors de devenir peintre d'histoire<sup>6</sup>. Cependant, malgré ses dispositions, il abandonna la peinture pour la gravure, et en 1785 environ, il entra dans l'atelier du gra-



veur Jean-Pierre Simon (1764-1813) où il demeura durant 4 ou 5 ans<sup>7</sup>. Il participa alors à l'exécution des œuvres les plus prestigieuses de son maître, qui lui furent commandées pour la *Galerie de Shakespeare*. Quelques gravures, des portraits pour la plupart, donnent une idée de son talent et de ses relations sociales. En 1794, pour le peintre Richardson<sup>8</sup>, il donna des versions gravées de deux miniatures, un autoportrait de *Thomas Flatman* (vers 1637-1688) qui lui appartenait<sup>9</sup> et un portrait de *William Poppe of Wroxton Abbey* gravé d'après Cornelius Jonson, propriété d'Isaac Reed<sup>10</sup>. Ces pièces exécutées à l'eau-forte et au pointillé<sup>11</sup> montrent la parfaite maîtrise à laquelle Godefroy était parvenu. C'est à cette époque qu'il s'associa pendant trois ans au peintre et dessinateur italien Valentini Rosetti<sup>12</sup>; trois planches, *Apollon, Saturne et Minerve* (J.7), témoignent de leur collaboration. Comme Simon, Godefroy accordait déjà une place importante à la technique du pointillé. Il semble qu'il ait également profité de l'expérience du graveur italien Francesco Bartolozzi (1727-1815), avec qui il exécuta un *Portrait de Georges III* d'après Gainsborough (J.14). Pour certains amateurs, Godefroy passait même pour un de ses élèves<sup>13</sup>. Il travailla à plusieurs reprises d'après Thomas Stothard (1755-1834), aquafortiste, peintre d'histoire et de portraits, illustrateur fécond, membre de la Royal Academy depuis 1794, qu'il avait probablement connu chez Simon. Godefroy grava également<sup>14</sup> vingt portraits de méthodistes d'après des dessins du miniaturiste Henri Edridge (1769-1821), qui depuis 1782 exposait lui aussi à la Royal Academy (J.38).

### Les débuts parisiens 1797-1800

En 1797, Godefroy choisit de quitter son pays d'adoption<sup>15</sup>. Le moment n'était pas opportun, la France et l'Angleterre étant en guerre. Installé à Paris, le graveur rencontra la méfiance de l'autorité, comme le prouve le dossier<sup>16</sup> de police constitué entre le 6 germinal de l'an VII et nivôse de l'an VIII. Il lui fallut prouver que bien qu'étant né à Londres, il était français. Godefroy précise ainsi que peu après sa naissance, son père l'avait envoyé à Bolbec, en Normandie, avec sa mère Suzanne Guérin<sup>17</sup>, chez Pierre Abraham Godefroy, son oncle. En 1783, celui-ci se rendit à son tour à Londres pour affaires, avec sa femme, ses enfants, sa belle-sœur et John âgé de 12 ans. Ce séjour devant être momentané, ils conservèrent la nationalité française. En 1797, ses parents et son oncle étant morts, John, qui venait de se marier, décida de rentrer en France avec sa tante et ses neveux. Il passa par la Flandre, où il avait quelques parents et séjourna à Amsterdam, Bruxelles et La Haye où il exécuta quelques gravures<sup>18</sup>. Le 29 thermidor de l'an V (juillet 1797), il obtint du consul de France à Berg-op-Zoom un passeport pour Paris. Il était accompagné de sa femme, Louise Cox, « née à Londres, âgée de 28 ans, et de leurs deux enfants, l'un de trois ans et l'autre de 17 mois »<sup>19</sup>. Le passeport précise : « Le ministre a laissé librement passer Jean Godefroy graveur en taille douce natif de Londres, domicilié à Londres, âgé de 26 ans, 4 pieds, 6 pouces (soit 1m 50 environ<sup>20</sup>), cheveux et sourcils châains foncés front moyen; nez large, bouche moyenne, menton rond. Allant à Paris (...) ». Arrivé à Paris le 14 vendémiaire an VI (14 septembre 1797), il fut employé par le célèbre imprimeur et libraire Pierre Didot qui lui donna le 23 prairial une attestation « de bonne conduite et de talent dans sa profession »<sup>21</sup>. Tout semblait aller pour le mieux, lorsqu'un an plus tard il fut déclaré en situation irrégulière. Une enquête de police fut ouverte, et dès le 18 ventôse an VIII (février 1799), en attendant la décision du ministre, il fut surveillé de près<sup>22</sup>. Une erreur du copiste de Bolbec qui avait relevé son état-civil était cause de ces difficultés : au lieu de 1783, il donnait 1793 pour date de son départ en Angleterre. Dans le premier cas, il avait quitté la France étant enfant, avant la Révolution, et dans le second, adulte et en pleine tourmente, il devenait un émigré.

Il fallut que Godefroy démontrât qu'il n'était pas un espion anglais. La suspicion dura une année pendant laquelle il fut menacé d'expulsion. Les textes législatifs étaient clairs : selon l'article 7 de la loi du 28 vendémiaire an VI (22 septembre 1797), « les étrangers voyageant



Fig. 1 - Jean Godefroy d'après François Gérard, *Portrait de Mme Barbier-Walbonne*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.



Fig. 2 - Jean Godefroy d'après Raphaël, *Portrait de Balthasar Castiglione*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

dans l'intérieur de la république ou y résidant, sans y avoir mission des puissances neutres et amies reconnues du gouvernement français ou sans y avoir acquis le titre de citoyen sont mis sous surveillance spéciale du Directoire exécutif qui pourra retirer leurs passeports et les enjoindre de sortir du territoire de France s'il juge leur présence susceptible de troubler l'ordre et la tranquillité publique»<sup>23</sup>. Révisée le 23 messidor (23 juin 1798), cette loi obligeait « tous les étrangers nés dans les pays avec lesquels la république étoit en guerre » de sortir du territoire français. Ainsi, « d'après ces principes incontournables (...) Godefroy ne peut continuer d'habiter en France (...) ». Arguant de sa bonne foi, l'artiste adressa au ministre une pétition qui fut signée par le graveur Barthélemy Roger<sup>24</sup> et les peintres Frédéric Schall<sup>25</sup>, Girodet<sup>26</sup> et Prud'hon<sup>27</sup>, et des certificats de bonne conduite de ses logeurs, Angelo Fontana, rue du Fossé Saint-Jacques au collège de Maître Gervais, chez qui il résida de nivôse an VI à ventôse an VII, et Mocquais, rue d'Angivilliers, chez qui il habitait depuis germinal an VII<sup>28</sup>. Cette enquête et les différentes recommandations décidèrent le préfet de police à écrire au ministre que « le bon témoignage qu'on rend d'ailleurs de sa moralité et de ses talents, (...) le fait qu'il appartienne à une famille honnête lui font croire qu'il n'y a aucun inconvénient à autoriser son séjour à Paris, en le mettant provisoirement sous surveillance »<sup>29</sup>. Enfin, en 1800, le préfet écrivit de nouveau au ministre : « Il semble qu'on a mis beaucoup trop d'importance à cette affaire » qu'il résumait à grands traits, et conclut : « On pense qu'il y a lieu à lui accorder le droit de domicile à Paris ».

La réputation que Godefroy avait acquise à Londres, et quelques travaux qu'il avait apportés avec lui, disposèrent les éditeurs d'estampes en sa faveur. Ses succès à Paris furent rapides. Ils datent au plus tard de 1798, lorsque l'éditeur Gamble<sup>30</sup> le chargea de graver d'après les dessins allégoriques de Chaudet, Percier et Fontaine, l'*Éventail* que la Ville de Paris avait commandé pour l'offrir à Joséphine Bonaparte<sup>31</sup>. Payé 800 francs, ce travail remporta un vif succès. L'œuvre tirée en bistre fut exposée au Salon de 1799, le premier auquel Godefroy participa ; sa qualité détermina Gérard à le prier de graver le portrait qu'il venait de peindre de *Mme Barbier-Walbonne* (fig. 1), cantatrice du théâtre des Italiens<sup>32</sup>. Exposée au salon de 1800, cette gravure connut un succès non moins grand, et Godefroy reçut le prix de troisième classe<sup>33</sup> de 3000 francs, qui lui valut d'être choisi pour

graver un tableau à sa convenance, de préférence de Raphaël, conservé dans les collections du Muséum des arts. Il opta pour le portrait de *Balthasar Castiglione* (fig. 2), mais l'absence d'atelier au Louvre en retarda l'exécution. Selon la copie d'une lettre de Chaptal, ministre de l'intérieur, adressée le 24 prairial an IX (24 mai 1801) à Joubert, administrateur du Musée central : « Le citoyen Godefroy qui a commencé à graver le portrait du Comte Castiglione peint par Raphaël désirerait qu'il lui soit permis de continuer de travailler dans l'intérieur du musée central (...) et demande de vouloir bien lui en procurer la facilité si vous ne trouvez pas d'inconvénient à accéder à cette demande »<sup>34</sup>. La gravure fut exposée au salon de 1802, dès qu'elle fut terminée.

Le prix qu'avait obtenu Godefroy lui attira la jalousie des graveurs déjà mécontents qu'il ait reçu la commande de l'*Éventail*. On accusa les pouvoirs publics de favoriser un étranger. Godefroy était en partie responsable de cette acrimonie, car loin de faire oublier ses rapports avec l'Angleterre, il les revendiquait : dans le livret du salon de 1802 il précisait qu'il était né à Londres, et élève du graveur anglais Jean-Pierre Simon ; de plus, il signa longtemps ses planches John Godefroy, prénom qu'il finit par franciser en Jean. Il jouait sans doute délibérément la carte anglaise : Jean-Pierre Simon son maître venait d'arriver à Paris, et jouissait alors d'une certaine notoriété, et la gravure anglaise était très appréciée. On assistait depuis plusieurs décennies à une rivalité entre graveurs des deux nations, et certains amateurs parisiens regrettaient de ne pas trouver en France ces accents pleins de noblesse et de virilité, et ces sujets graves, alors si fréquents outre-manche. Son attitude maladroite lui valut le surnom de « Godefroy l'anglais », et ses rivaux lui reprochaient de s'approprier les honneurs et les commandes qui auraient dû leur revenir. Il ne parvint jamais à faire oublier cette suspicion, comme le prouve le post-scriptum d'une lettre qu'il adressa le 22 avril 1822 au président de l'Institut, lorsqu'il se présenta sans succès à un siège vacant de l'Académie des beaux-arts : « Il m'est revenu qu'il pouvait être douteux que je fusse porté sur la liste des candidats parce que, dans l'opinion de plusieurs personnes, je passe pour être étranger. J'aurai donc, Monsieur le Président, l'honneur de vous exposer mes droits, comme français. Je suis né à Londres le 25 juillet 1771 et j'ai été baptisé dans la chapelle française le 11 août de la même année, amené en France, par mes parents, à l'âge d'un an, j'ai habité à Paris, il est donc incontestable que je suis français<sup>35</sup> ».

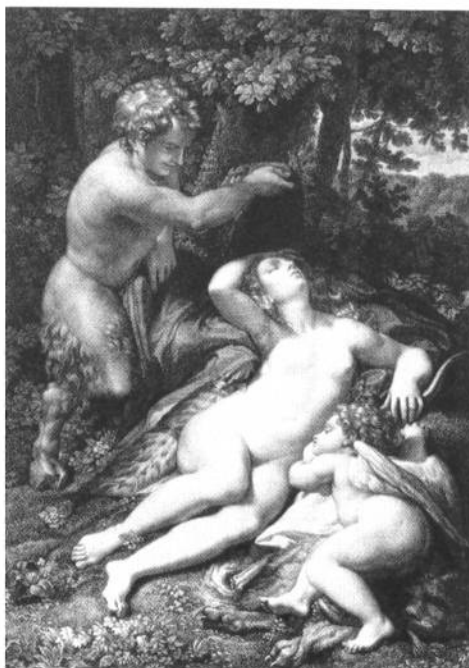


Fig. 3 - Jean Godefroy d'après Corrège, *Jupiter et Antiope*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

### Une période faste : 1800-1827

#### L'œuvre gravé

Jusqu'en 1827 environ la carrière de Godefroy se déroula sous les meilleurs auspices. Son portrait de *Balthasar Castiglione* l'avait signalé à l'attention de Robillard-Perronville et de Laurent, éditeurs du *Musée français*, qui en 1802-1803 le chargèrent de l'interprétation de deux tableaux italiens du Muséum des arts : *Jupiter et Antiope* de Corrège<sup>36</sup> (fig.3) et *Christ mort sur les genoux de la Vierge* d'Annibal Carrache<sup>37</sup>. Selon Miel, « L'Académie et



Fig. 4 - Jean Godefroy d'après Jean-Baptiste Isabey, *Le Congrès de Vienne*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

Prud'hon ne tarissaient pas d'éloges sur ces deux gravures, et avaient surnommé Godefroy le *Corrège français*. Mais hormis quelques autres compositions, Godefroy travailla avant tout d'après les œuvres des artistes contemporains : d'après Frédéric Schall (*La Fausse apparence*, 1800), Carle Vernet (*La mort d'Hippolyte* et *Le retour de la course*, 1804), Antoine Chaudet (*Portrait de Napoléon* et *Énée*, 1809, dédié par Godefroy à « Monsieur le Chevalier Denon membre de l'Institut et directeur des Musées »), Elisabeth Chaudet (*Le Matin*, 1800), Gérard (*Mme Barbier-Walbonne*, 1798, *L'Amour et Psyché*, 1801, *La Bataille d'Austerlitz*, 1813), Isabey (*Le Congrès de Vienne* (fig. 4), 1819). Il grava également quelques planches d'après ses propres dessins : en 1810, le portrait de *Marie-Louise dans le parc de Saint-Cloud*, en 1812 celui du compositeur *Dussek*, et en 1814 ceux de membres de la famille royale : du *Duc d'Angoulême*, du *Duc* et de la *Duchesse de Berry*<sup>38</sup>, de *Louis XVIII*... C'est alors que sa réputation s'accrut. Ces derniers portraits connurent une diffusion considérable, car selon Lacroix, personne en France n'avait encore gravé leurs effigies. Godefroy les dessina *ad vivum*, dès leur arrivée en France, et les interpréta immédiatement, devançant ainsi ses concurrents.

Si cet exemple montre que l'artiste prenait parfois l'initiative de certaines gravures, bien souvent le peintre lui-même, un collectionneur, ou la famille du modèle de quelque portrait<sup>39</sup>, venaient le trouver<sup>40</sup>. Ainsi, son ami Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) insista pour qu'il grave *Le Congrès de Vienne*<sup>41</sup> en 1819, et triompha de ses hésitations quant à la difficulté et la longueur de la tâche. Peut-être prit-il là une sorte de revanche : malgré les démarches de Vivant Denon et de Gérard, il n'était pas parvenu à se faire recevoir par l'Empereur à qui il désirait présenter les premières épreuves d'*Ossian* ou de *La Bataille d'Austerlitz*, mais il illustra l'acte qui consacra sa défaite.

### L'art de Godefroy

La formation classique de Godefroy, son admiration pour Michel-Ange, Raphaël et Poussin, et le rôle essentiel qu'il accordait au dessin le rapprochèrent de Gérard, Isabey,



et Chaudet. Comme il le raconte dans un mémoire sur la gravure dont on ne conserve que des fragments<sup>42</sup>, dès sa jeunesse, il lisait avec passion tous les traités et les écrits sur la peinture : ceux de Léonard de Vinci, de Félibien, Roger de Piles, Richardson, et Winckelmann et s'intéressait « surtout à ce qui avait rapport à l'Italie ». À Londres, il avait suivi à la Royal Academy, les cours de dessin d'après l'Antique, de modèle vivant et de perspective, et il semble qu'à Paris il fut soucieux de se perfectionner encore<sup>43</sup>. En atteste une « Étude et composition, faite à l'académie de Paris, d'après le modèle vivant. Ce dessin au crayon est certifié et signé » par Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), professeur chargé alors de faire poser le modèle<sup>44</sup>.

Godefroy avait une haute idée de son métier. À propos de l'*Éventail* offert à Joséphine, Miel rapporte qu'« il se crut même en position de réhabiliter, par son coup d'essai en France, l'art tombé dans l'avilissement »<sup>45</sup>. Rien chez lui n'était laissé au hasard, tout était réfléchi et raisonné, comme en atteste son traité manuscrit<sup>46</sup>.

Ses principes dérivait d'une observation de son maître Jean-Pierre Simon selon laquelle de tous les graveurs en pointillé, Gavril Ivanovic Scorodoumoff (1755-1792)<sup>47</sup> réussissait le mieux, car il « avait traité chaque objet avec un travail différent », et d'une constatation de William Dickinson (1746-1823)<sup>48</sup> pour qui « un bon graveur doit avoir du caractère ». À cela s'ajoutait l'étude attentive des gravures des grands maîtres : « Cela me fit voir que la gravure, outre le dessin et le clair-obscur, n'est pas simplement un mécanisme, mais un art qui, par la façon dont on peut le traiter, doit reproduire exactement la peinture. J'avais étudié le pointillé et la taille douce, ainsi que la manière noire, roulette et lavis ou l'aquatinte ; le résultat de ces différents procédés est de produire des teintes qui ne sont qu'un assemblage très serré de points très fins qu'on distingue à peine, mais on voit à l'examen que l'assemblage est différent. Or, étant familier de tous les genres de gravure, je pouvais les employer à volonté, et je m'arrêtais à considérer la gravure comme devant donner ou faire naître l'idée : 1<sup>e</sup> de la nature des objets, suivant leur apparence externe, 2<sup>e</sup> de leur couleur, 3<sup>e</sup> de l'éloignement ou du rapprochement des objets, par comparaison l'un à l'autre ».

Ainsi, pour traduire la nature des objets, le graveur dispose d'une variété infinie de tailles (lisse, rude, droite, ondulée, pointillée...) dont l'organisation et le choix lui appartiennent, puisqu'elles n'existent pas dans la nature. Pour obtenir différentes couleurs « ainsi que des tons brillants, vifs, éclatants, sourds et obscurs », il faut varier les travaux mais surtout, « il faut exécuter sur toute l'étendue d'un objet le même genre de travail, quoique plus assourdi dans les ombres que dans les clairs ; sans quoi l'on ne produira qu'une variété de travaux sans couleur ni caractères, et la gravure ne serait plus alors qu'un ingénieux mécanisme au lieu d'être un art ».

Le graveur doit également s'attacher à la perspective, qui dépend de la position des objets et de leur forme que les tailles doivent épouser, ce qui les amène à quitter souvent leur direction pour suivre le mouvement de la surface des objets suivant leur mouvement perspectif, si bien que quelque soient leurs variétés, elles seront plus serrées au fur et à mesure qu'elles se rapprochent du point de vue ou du « point accidentel où elles aboutiront », au fur et à mesure qu'elles s'approcheront de l'horizon. Si l'effet en est désagréable à l'œil, « on prendra alors de préférence une direction neutre ou verticale qui n'aboutira pas absolument à faire aboutir les tailles à un point perspectif ».

« La perspective de l'ensemble de la totalité des objets représentés sera ainsi le résultat de l'emploi des tailles et des travaux écartés sur les premiers plans, quoique souvent il arrivera que sur ces premiers plans on emploiera aussi les tailles et les travaux les plus serrés, cela suivant la grossièreté ou la finesse des objets ; mais à mesure que les plans seront plus éloignés, où ils deviendront tous serrés à peu près au même degré, en gardant toutefois dans les masses d'ombre un travail plus serré que dans les masses de clair ; et à mesure que les derniers plans seront plus éloignés des premiers, le caractère des travaux sera moins prononcé ».

Par ailleurs, il faut se garder de donner la même direction de taille à deux objets voisins pour éviter la confusion, et donc réserver les travaux éclatants pour les objets principaux, « là où l'œil doit être attiré de préférence (ainsi on verra le tableau et non des tailles et des points comme trop souvent) ».

Le but de Godefroy n'était pas d'innover, mais de « raisonner les causes qui devaient me guider » à partir des « principes de mes illustres devanciers ». « Ce sont ces principes qui m'ont en quelque façon rendu original. Aussi je ne prétends pas m'être approprié dans mon ouvrage la manière et les procédés d'Albert Durer, de Marc-Antoine, de Rembrandt, d'Edelinck, de Gérard Audran, etc. Mais, après avoir étudié les productions de ces grands maîtres, je me suis arrêté à m'en rapporter à mon imagination, guidé par mes principes et mon raisonnement sur la nature des choses de l'art ».

Dans la lettre adressée en 1822 à Quatremère de Quincy, secrétaire de l'Académie des beaux-arts, Godefroy décrit ainsi son métier : « Permettez, Monsieur le Président, qu'une faible explication sur les principes que je me suis formés, et qui m'ont guidé dans la conduite de mes travaux, trouve ici sa place. En voyant les ouvrages de nos célèbres devanciers, j'ai pensé que la variété des différens travaux de gravure, sur une même planche, pourrait aider à rendre avec avantage l'effet de la Peinture tant sous le rapport des formes que sous celui de la couleur. Je me déterminai à ne rien entreprendre avant de m'être familiarisé avec tous les genres. Le tableau d'Ossian de M. Gérard est le premier qui m'a donné l'occasion de mettre mon idée à exécution ; il y a dans ce tableau deux choses bien distinctes, la partie réelle et la partie idéale, j'ai gravé l'une (le personnage principal et le paysage) en taille douce, et l'autre (la partie idéale) avec un mélange de tailles et de points. La bataille d'Austerlitz m'a fourni plus que l'Ossian l'occasion d'employer les différens genres de gravure ; l'eau-forte, le pointillé, la pointe-sèche, la taille-douce<sup>49</sup> et la manière noire y concourent également ; c'est à l'invention et à la disposition de ces différens travaux que j'ai pu donner dans cette gravure une idée de la couleur des choses, de leurs matières, des plans et de la perspective. J'ai gravé depuis le Congrès de Vienne dans les mêmes principes »<sup>50</sup>.

Ces propos ajoutés à quelques remarques de Godefroy lui-même rapportées par Lacroix, et à ceux de Miel et Bruun Neergaard<sup>51</sup>, permettent de comprendre sa méthode. Il s'élève contre la pratique si fréquente à l'époque, qui consistait à faire intervenir différents graveurs spécialisés dans une même planche, ce qui selon lui entraîne une dureté et un manque d'harmonie et d'accord dans les travaux, « le tout n'ayant pas été dirigé par le graveur lui-même, et chacun ayant fait à sa propre manière » (Miel p. 9). Aussi évita-t-il ce genre de travail en collaboration. On notera cependant qu'il y fut parfois contraint, comme en 1798 pour *L'Amour conduit par la Folie* d'après Monsiau, qui fut préparé à l'eau-forte par Alexis Chataigner (1772-1817)<sup>52</sup>, élève de Queverdo, en 1799, pour le portrait de Mme Gonthier dans le rôle de Perrette, gravé en collaboration avec Ruotte<sup>53</sup>, pour *l'Éducation d'Achille* d'après Regnaud, gravée avec Jacques-Louis Pérée<sup>54</sup>, et en 1820, pour *Cincinnatus* d'après Francisque Millet (1697-1777) et *Œdipe et Antigone* d'après Valenciennes (1750-1819), gravés par son ami Victor Pillement (1767-1814)<sup>55</sup>, dont il exécuta les figures, pour *l'Amour tenant une jeune femme prisonnière* d'après Collet<sup>56</sup>.

Le catalogue de ses dessins dressé par Lacroix montre qu'avant de graver, Godefroy faisait de ses modèles une étude très poussée, parfois même en couleurs, qui lui permettait sans doute de le mieux comprendre. On trouve ainsi deux grands dessins aux pastels<sup>57</sup> et aux crayons de couleur, l'un d'après le *Saint Michel* de Raphaël (J.20) et l'autre d'après *Énée et sa famille fuyant l'incendie de Troie* de Chaudet (J.17). Parfois, il exécutait aussi une esquisse à l'huile, comme en atteste celle du *Songe d'Ossian* (J.10)<sup>58</sup> ; souvent, il se contentait d'un dessin au crayon comme pour *Le Soir* d'Élisabeth Chaudet. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger le portrait au crayon du général Rapp probablement tiré de la *Bataille d'Austerlitz* qu'il a sans doute exécuté afin d'arriver à plus de ressemblance avec son modèle. En 1801, dans son opuscule *Sur la situation des Beaux-Arts en France ou lettre d'un*

danois à un ami, T.C. Bruun Neergaard indique que contrairement aux autres graveurs qui voulaient garder le sens de la composition, Godefroy travaillait sans miroir, directement d'après le tableau, afin de préserver le feu de la première action et la finesse de l'interprétation<sup>59</sup>.

Il semble que pour chacune de ses gravures d'après Gérard, Godefroy ait travaillé sous l'œil attentif du peintre. Un article anonyme du *Journal des spectacles de musique et des arts* (n° 1 : 2 frimaire an X, p. 3) précise à propos du tableau d'Ossian, « Ps. Les souscriptions à Londres pour la gravure de ce tableau seront sans doute nombreuses ; elle doit être parfaitement exécutée » ; ces propos rappellent ceux qu'on trouvera le 9 avril 1811, dans une lettre de Gérard adressée au général Rapp qui prouve le souci que le peintre avait de l'interprétation de son œuvre : « Général... J'ai eu l'honneur de vous prévenir que je ferai faire une grande planche gravée de cet ouvrage. Je n'ai pas besoin de vous dire que je mettrai un soin particulier à ce que votre ressemblance soit parfaite »<sup>60</sup>. Une autre lettre, datée d'avant 1815<sup>61</sup>, à propos d'une gravure qui doit paraître d'après son dessin représentant le général Bonaparte signant le concordat, atteste aussi de l'importance que Gérard accordait à la collaboration avec ses interprètes : « le procédé ne m'a paru remarquable que parce qu'il devrait nuire nécessairement au succès même de l'entreprise, en effet, il est rare qu'on fasse graver l'ouvrage d'un auteur vivant sans réclamer sa surveillance »<sup>62</sup>.

Mais Godefroy n'était pas seulement interprète, et il a gravé plusieurs compositions d'après ses propres dessins. Une lettre au préfet de la Seine Nicolas Frochot (1761-1828) du 4 juin 1810<sup>63</sup> montre son souci de la ressemblance et sa manière d'obtenir une séance de pose : « Je m'occupe dans ce moment de graver le portrait en pied de sa Majesté l'Impératrice Marie Louise, de même grandeur que le portrait de sa M. l'Empereur à la Malmaison<sup>64</sup> dont je suis l'auteur ; désirant le plus de vérité et de ressemblance qu'il m'est possible, je vous prie Monsieur Le Comte de bien-vouloir m'accorder l'entrée de la fête qui doit-avoir lieu à l'hôtel de Ville afin d'avoir l'occasion de revoir sa M. l'Impératrice pour faire les observations qui seront utiles à mon travail ; je prends la liberté Monsieur le Comte de rappeler à votre souvenir plusieurs ouvrages connus dont je suis l'auteur tel que l'Amour et Psyché (sic), Ossian, la mort d'Hipolythe (sic), le retour de la Course, Enée et Anchise &c. Je suis avec respect Monsieur le comte Votre très humble et très obéissant serviteur. J. Godefroy ».

La conscience que Godefroy avait de son rôle dans le renouveau de la gravure, et les succès qu'il remportait alors, l'amènèrent à ouvrir un atelier « où il enseignait la jeunesse studieuse ». Malgré ce rôle pédagogique, on ne lui connaît qu'un élève, André Joseph Mécou (1771-1837),<sup>65</sup> qui l'était également de Barthélemy Roger. La jalousie de certains de ses confrères est une autre preuve de ses succès, qui, profitant d'une de ses absences, tentèrent de lui dérober un de ses burins. Ils croyaient en effet qu'il en avait inventé un nouveau à plusieurs pointes : stupéfaits, ils constatèrent qu'il travaillait avec le même genre d'instrument qu'eux. Certains cherchèrent à imiter son travail, mais de façon si mécanique que « c'en était la caricature ». L'un, ayant consulté Prud'hon sur certains effets de carnations et lui ayant demandé si ses études rendaient bien la chair : « oui, répondit le peintre, cela fait la chair de poule à merveille »<sup>66</sup>. Si l'on considère que ces jaloux sont comme lui des praticiens du pointillé, il pourrait s'agir de Roger, l'interprète de Prud'hon, de François Girard<sup>67</sup>, de Ruotte ou d'Allais<sup>68</sup> ; ces deux derniers étant les moins habiles, c'est peut-être à eux que Miel fait allusion.

### Vie sociale

Le milieu dans lequel évoluait Godefroy ne se limitait pas à celui des peintres, dessinateurs et graveurs. Il semble que le succès avait attiré chez lui les curieux ; la malveillance et la jalousie de certains confrères l'amènèrent en 1805 à se retirer dans une « charmante maison de campagne qu'il avait acquise dans les ruines de Montfort L'Amaury »<sup>69</sup>. Mais « ses

projets de solitude furent contrariés par l'empressement des visiteurs qui affluèrent des environs dans son atelier. Une société élégante s'y donna rendez-vous, un peu malgré lui. On y remarquait, entre autres, le vieux marquis de Villarceaux, esprit aimable et distingué qui représentait l'ancienne société française, et le jeune M. Guizot, qui représentait la nouvelle. Tous les matins, pendant que l'artiste était à son travail, on faisait de la musique, on causait de science, d'art et de littérature (...). Cet atelier était un salon où chacun participait à l'agrément de tous. (...) Parmi ses hôtes habituels [on trouvait] Paër<sup>70</sup>, Dukett [sans doute Dussek<sup>71</sup>], Nadermann<sup>72</sup>, et les plus illustres maîtres de la musique allemande<sup>73</sup>. Ces quelques musiciens de nationalités variées, française, italienne, tchèque, compétaient parmi les plus remarquables du moment. Ces amitiés n'étaient pas fortuites : Godefroy était grand amateur de musique, et on sait qu'il aimait aller à l'opéra avec Nadermann. L'*Œuvre Dernier : Et Posthume de J.S. Dussek deux sonates pour le Forte piano avec accompagnement de Violon et Basse Dédiées par l'auteur à Monsieur C. Briancour*<sup>74</sup> témoigne des liens qui unissaient Dussek, Nadermann et Godefroy. Pour rendre hommage au musicien disparu, Nadermann l'orna du portrait que Godefroy venait de graver avec cette dédicace : *Dessiné et gravé par son ami J. Godefroy*<sup>75</sup>, et lui commanda un bandeau montrant un jeune musicien assis, une partition à la main, devant le mausolée de Dussek orné d'une lyre<sup>76</sup>.

Parmi les amis musiciens de Godefroy, on trouve également Alexandre-Charles Sauvageot (1781-1860) second violon à l'Opéra. Ce collectionneur, modèle du *Cousin Pons*<sup>77</sup>, grand donateur au Louvre, avait habité rue Meslay, puis rue du Faubourg Poissonnière, et était donc voisin du graveur.

Selon Miel, Godefroy était un fervent amateur de musique italienne ; Lacroix<sup>78</sup> précise qu'il appréciait par-dessus tout Cimarosa et Mozart, et qu'il fréquentait assidûment avec sa femme le théâtre des Italiens<sup>79</sup>. Les jours de relâche, il allait chez Nadermann : « quand celui-ci était appelé dans quelque réunion au dehors, les préparatifs de l'hospitalité n'en étaient pas moins faits. Des livres, des portefeuilles, des partitions, quelques instruments de jeu et jusqu'à des cigares, attendaient Godefroy, qui disposait du salon de son hôte absent comme du sien propre, à onze heures, il se retirait... » : il semble donc que Godefroy jouait de quelque instrument et que Nadermann collectionnait dessins et gravures.

Cette fréquentation de l'opéra explique que lui furent commandés dès 1799 des portraits d'actrices ou de chanteuses : *Madame Gonthier*, de l'Opéra Comique, dans le rôle de *Perrette*<sup>80</sup> et *Mme Barbier-Walbonne*<sup>81</sup>. Déjà en Angleterre, il avait montré de l'intérêt pour la musique : en 1796, il avait gravé le portrait d'*Anna Morichelli dans le rôle de Violanta dans l'opéra la Frascatana* du Napolitain Paisiello d'après Ludwig Guttenbrunn<sup>82</sup>, et en 1797 celui de la *Signora Storace*<sup>83</sup> (J.43) et du pianiste et compositeur tchèque *Léopold Kozeluch* (1747-1818)<sup>84</sup>. Les connaissances qu'il avait liées avec certains mélomanes se poursuivirent en France et lui servirent sans doute d'introduction à Paris. Ainsi, est-ce à Londres que Godefroy pourrait avoir fait connaissance de Dussek, le maître de Kozeluch, car le musicien y vivait depuis 1789<sup>85</sup>.

Également amateur de théâtre, il avait gravé avant son départ pour la France le portrait de l'actrice *Elisabeth Farren* (1759?-1829)<sup>86</sup> d'après une miniature de Wright of Derby (1734-1797), celui de l'acteur tragique Holman d'après Tendi (J 9), diverses effigies d'actrices sur des dessins de Corbould (J35), ainsi que celle du poète écossais *James Thomson* (1700-1748)<sup>87</sup>.

Il est naturel qu'ayant grandi dans cette ambiance, ses filles en prissent le goût ; selon Jacob, elles se firent « un nom dans l'art musical qu'elles cultivèrent avec un talent de premier ordre » ; Marie devint professeur de piano, excella dans sa profession, et fut également peintre<sup>88</sup> ; une de ses sœurs, « Madame Hammond-Godefroy<sup>89</sup>, élève de son père dans l'art du dessin », fut portraitiste, et épousa Pierre-Paul Hamon (1817-1860), élève de Corbould, qui exposa au salon de 1845 des portraits, des paysages et des scènes de genre<sup>90</sup>.



Cette pratique et ce goût de la peinture n'avaient rien d'étonnant puisque Godefroy était également peintre et était lié avec de nombreux artistes, Gérard, Isabey, Prud'hon, Chaudet..., pour la plupart aussi férus de musique. Une autre de ses filles, Lucie devint « maîtresse de langues ». Mais aucune ne semble avoir gravé, bien que son atelier fut probablement fréquenté par des hommes du métier ; on peut supposer que son ancien maître Jean-Pierre Simon, arrivé à Paris en 1802, était du nombre<sup>91</sup>.

Le séjour à Montfort L'Amaury fut de courte durée : Godefroy revient à Paris en 1810 « pour être plus à portée d'exécuter les grands travaux qui lui étaient confiés. » (Lacroix p. 15). Alors qu'en 1803, au moment où il édita *Le songe d'Ossian*, il habitait au n°211 rue d'Argenteuil, Buttes des Moulins<sup>92</sup>, en 1809 au plus tard, il s'installa au n°20 de la rue de Bellefond<sup>93</sup> où il réédita *Énée* de Chaudet, puis en 1812 *Le Retour de la course* de Vernet et *L'Amour et Psyché*. Avant juillet 1810, il s'installa au n°37 de la même rue<sup>94</sup> où il publia le portrait de Dussek, et en 1814, ceux du duc d'Angoulême, du comte d'Artois et de Louis XVIII. En 1827 au plus tard, il déménagea de nouveau et s'installa au 3 Rue des Fossés Montmartre, près de la Place des Victoires, adresse qui apparaît sur le *Soir*, et en 1828 sur la *Bataille d'Austerlitz* de Couché fils, éditée par Godefroy lui-même.

### Godefroy, Gérard et le droit de gravure

Godefroy et Gérard s'étaient sans doute connus chez les Didot qui les employaient de conserve, l'un au dessin, l'autre à la gravure. Tout était fait pour rapprocher ces deux hommes sensiblement du même âge, tous deux fils d'expatriés, car François Gérard est né à Rome en 1770, un an avant Godefroy. La mère de Gérard était italienne, mais son père, intendant du cardinal de Bernis, était français. Arrivé à Paris bien avant Godefroy, en 1782, il retourna en Italie de 1791 à 1793, comme second prix de Rome. Si les premiers succès de Godefroy datent de 1798, ceux de Gérard remontent à 1795, quand il exposa au salon *Bélisaire portant son guide piqué par un serpent*. Mais en 1799, au moment où il vint trouver Godefroy, son assise n'était pas encore bien solide. Ses débuts furent difficiles et comme le remarque Villot, « les dessins qu'il faisait pour Virgile<sup>95</sup> et Racine publiés par les frères Didot, étaient en quelque sorte, ses seuls moyens d'existence ». « Ce ne fut qu'en 1800 que sa réputation comme peintre de portraits s'établit, et dès lors toutes les célébrités voulurent être peintes par lui »<sup>96</sup>. Cette année-là<sup>97</sup>, Bonaparte le chargea de plusieurs commandes, dont celle du *Songe d'Ossian* pour la Malmaison : dès lors, il devint un peintre à la mode.

Comme on l'a vu, l'initiative de la collaboration entre les artistes viendrait de Gérard qui en 1798 demanda à Godefroy de graver le portrait de *Mme Barbier-Walbonne*. Exposée au salon de l'an VII (14 nov. 1800), la gravure rencontra un succès extraordinaire qui assura sans doute la réputation du peintre. Gérard eut rapidement conscience de l'importance de la gravure pour la diffusion de son œuvre. Il travailla avec Godefroy jusqu'en 1813, et fut à l'origine de quelques-unes des estampes les plus remarquables de la production européenne contemporaine. Au portrait de *Mme Barbier-Walbonne* succédèrent les illustrations de *Daphnis et Chloé* pour Didot (1800), *L'Amour et Psyché* (1801), gravé encore à la demande du peintre après le succès du portrait de *Mme Barbier-Walbonne*, puis *le Songe d'Ossian* (1803)<sup>98</sup>, le *Portrait du général O'Connor* (vers 1804)<sup>99</sup> et enfin la *Bataille d'Austerlitz* (1813). Ce ne sont que quelques planches, mais Godefroy a peu gravé<sup>100</sup> et ne s'est attaché à aucun artiste. En outre, la finesse d'exécution de ses œuvres et leur grand format demandaient un travail infini.

### La Bataille d'Austerlitz (fig. 5)

En avril 1806, sur ordre de Napoléon, Gérard reçut commande par Vivant Denon, directeur général du Muséum des arts, d'un tableau représentant la bataille d'Austerlitz. La composition devait montrer « le général Rapp présentant à l'Empereur les drapeaux, les



Fig. 5 - Jean Godefroy d'après François Gérard, *La Bataille d'Austerlitz*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

canons, le prince Reppine et plus de 800 prisonniers nobles de la garde russe »<sup>101</sup>. Selon le général Rapp<sup>102</sup>, l'idée de la composition venait de Napoléon lui-même : « J'allais rendre compte de cette affaire à l'Empereur. Mon sabre à moitié cassé, ma blessure, le sang dont j'étais couvert, un avantage décisif remporté avec aussi peu de monde sur l'élite des troupes ennemies lui inspirèrent l'idée du tableau qui fut exécuté par Gérard ». Gérard reçut 50.000 fr pour ce tableau qui devait être terminé pour l'exposition du 15 août 1808. Avant d'être installé au plafond de la salle du Conseil d'État aux Tuileries, l'œuvre fut exposée au salon de 1810, puis de nouveau en 1811, où il fit sensation<sup>103</sup>. Les *Mémoires* du général de Marbot (1782-1854) confirment les dires du général Rapp : « j'étais présent à cette scène si imposante, que ce peintre a reproduite avec une exactitude remarquable. Toutes les têtes sont des portraits, même celle de ce brave chasseur à cheval qui, sans se plaindre, bien qu'ayant le corps traversé d'une balle, eut le courage de venir jusqu'à l'Empereur et tomba raide mort en lui présentant l'étendard qu'il venait de prendre ! (...) Napoléon, voulant honorer la mémoire de ce chasseur, prescrivit au peintre de le placer dans cette composition »<sup>104</sup>.

Le succès remporté par le tableau explique qu'en novembre 1810, lorsque le graveur italien Raphaël Morghen (1761-1833) offrit ses services à l'Empereur, dans l'espoir d'ouvrir une école à Paris, Vivant Denon proposa que parmi les interprétations qui pourraient lui être demandées figure la *Bataille d'Austerlitz*<sup>105</sup>. Il précisait, « Votre Majesté pourra voir enfin Gérard à la place qu'il devrait occuper depuis longtemps & se montrer un des plus grands talents de l'Europe ». Le 14 avril 1812, Vivant Denon réitéra sa proposition ajoutant, « Le prix avantageux que sa majesté peut mettre à ces gravures engagera M. Morghen à se fixer à Paris »<sup>106</sup>. Heureusement pour Godefroy qui y travaillait déjà, et probablement pour cette raison, le choix se porta sur *Bonaparte au Grand-Saint-Bernard* et sur le *Portrait de l'Impératrice*. En définitive Morghen n'entreprit que le portrait de Bonaparte, pour lequel il reçut un acompte de 40.000 francs, mais qu'il laissa inachevé.

Godefroy commença à graver le tableau en 1811, et selon Lacroix, s'y consacra nuit et jour pendant deux ans. Sa gravure n'était pas encore finie quand elle fut exposée au salon de 1812<sup>107</sup>, mais l'eau-forte était très avancée, et il en tira un petit nombre d'exemplaires pour la vente<sup>108</sup>. Il multiplia ensuite les états. Le second est avant toute lettre, le troisième avant le titre avec sous la composition à gauche, à la pointe, *F. Gerard Pinx<sup>t</sup>. 1810* – à droite, *J. Godefroy sculp<sup>t</sup>. 1813* et au bas, *a Paris chez J. Godefroy rue Bellefond n°37 F.B. Montmartre*. Le quatrième est avec le titre en lettres grises<sup>109</sup>. Puis, afin de satisfaire l'amateur soucieux de qualité, à trois reprises Godefroy arrêta l'impression et tira à

chaque fois cent épreuves, différenciant chaque cent par un point ajouté dans la marge, à gauche, après la signature *Gérard pinx*<sup>110</sup>. Il en mit ainsi deux pour le cinquième état, où les lettres du titre sont noires, puis trois pour signifier le troisième cent, et enfin quatre pour les tirages suivants quel qu'en soit le nombre.

Selon Lacroix, Godefroy vendait sa gravure avant la lettre 500 francs<sup>111</sup>. Comme l'usage veut que le prix des premiers états fût double, on peut supposer qu'une épreuve des autres valait 250 francs, mais il est probable qu'il s'agit ici de prix après souscription. Ceux qu'indiquent Isabey dans son annonce de vente pour le *Congrès de Vienne* confirment cette hypothèse<sup>112</sup> : « Le prix en souscrivant est de 120 francs avec la lettre, et de 240 avant la lettre ; il sera du double pour les personnes qui n'auront pas souscrit (...) On s'inscrit pour les premières épreuves en payant la moitié d'avance. L'autre moitié en rapportant son reçu, pour retirer les épreuves retenues. A Paris chez Mr. Isabey, rue des 3. Frères N°7. Et à Vienne à son logement, Leopoldstadt, au caffè Jüngling N°500. Jusqu'au premier Mars Prochain. Janvier 1815 »<sup>113</sup>. On peut supposer que Godefroy adopta la même démarche. Parmi les souscripteurs de la *Bataille d'Austerlitz*, le gouvernement impérial s'inscrivit pour 100 épreuves. Pour se protéger des contrefaçons, Godefroy déposa des épreuves au Cabinet des estampes en octobre 1813<sup>114</sup>. Dépasant le cadre du salon, le succès de l'estampe fut international. Selon Miel, les Anglais ont particulièrement apprécié l'épreuve achetée par le marchand Colnaghi, et il y eut un défilé devant sa boutique pour venir la voir. De passage à Paris en 1814, le portraitiste Thomas Lawrence (1769-1830) rendit visite à Godefroy, et le peintre d'histoire Benjamin West (1738-1820), président de la Royal Academy, désirant le charger de graver ses tableaux, tenta en vain de le faire revenir à Londres<sup>115</sup>. Les Anglais ne furent pas les seuls à apprécier son œuvre. Charles Bervic (1756-1822), au zénith de sa gloire, se serait exclamé : « M Godefroy, quand on traite ainsi le pointillé, on a droit de prendre le titre de graveur, et j'essaie de faire quelque chose de semblable »<sup>116</sup>. Selon Miel, cette gravure fit dire que Gérard, « non moins heureux que Le Brun, avait trouvé son Audran ». Une lettre d'Ingres envoyée de Rome à Gérard le 17 août 1818 donne une idée du succès de la planche : « *Les Renommées* et la belle estampe d'*Austerlitz*, dont vous me fîtes don d'une manière si flatteuse pour moi, me donnent le plus vif désir d'en admirer les peintures »<sup>117</sup>.

Les événements politiques furent favorables à Godefroy, et donnèrent une nouvelle actualité à son œuvre : ministre de l'Intérieur pendant les Cent-jours, Carnot ordonna une seconde souscription<sup>118</sup>. Mais, sous la Restauration, la chance faillit tourner : « Quelques marchands d'estampes vinrent l'avertir que la police devait faire saisir et briser la planche à cause du sujet (...) [il] la porta chez un de ses amis, l'archéologue Ch. Sauvageot »<sup>119</sup>. Ce ne fut qu'une fausse alerte, et la préfecture le rassura<sup>120</sup>. En 1826, le tableau fut de nouveau exposé au Salon, ce qui n'était pas indifférent pour Godefroy, dont la gravure trouvait ainsi une nouvelle actualité.

### Contrefaçon et propriété artistique

Tant en France qu'à l'étranger<sup>121</sup>, un grand nombre d'interprétations gravées du tableau de Gérard avait paru. Godefroy décida de s'opposer à cette concurrence<sup>122</sup>. En 1821, 1825 et 1831, il intenta une série de procès à ceux qu'il considérait comme des contrefacteurs, à Dien notamment qu'il eut le plus à redouter, et à leurs complices. Il fit saisir sa planche et cita le graveur, les éditeurs et marchands d'estampes Daudet<sup>123</sup>, Chaillou<sup>124</sup>, Pichard, devant la police correctionnelle. Ces procès s'étagent sur dix ans et furent jugés de façon contradictoire ; ils défrayèrent la chronique et firent jurisprudence.

Trois sources permettent de saisir les péripéties des procès : *La Gazette des tribunaux*<sup>125</sup>, une plaquette éditée à la demande de Godefroy, non datée, de 23 pages, co-signée par Marie, Sagot, et Delachapelle, respectivement avocat, avocat du Roi et avoué au procès, intitulée *Précis pour M. Godefroy, graveur, contre MM. Dien, Daudet, Chaillou*, et un livre d'Étienne Blanc paru en 1855, dont nous citons in-extenso le titre significatif : *Traité de la*

*Contrefaçon en tous genres et de sa poursuite en Justice concernant les brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation - les marques de fabriques, les noms de commerçants, les désignations de marchandises, les enseignes, la propriété littéraire, les œuvres dramatiques, les œuvres musicales, la peinture, la gravure, et sculpture, les dessins de fabriques en tous genres*<sup>126</sup>. Ces pièces concernent toutes le procès de 1831, et les actions en justice de 1821 et de 1825 ne sont documentées que par des allusions.

L'avocat Marie écrit en introduction à son *Précis* : « Lorsque M. Godefroy se plaignit, en 1821, de l'atteinte portée à sa propriété, ses confrères intervenant officieusement, déposèrent en ces termes leurs plaintes aux pieds des magistrats. L'abus des contrefaçons est porté à un tel point, que les artistes découragés par la crainte de se voir enlever le fruit de longs et difficiles travaux, n'osent plus former aucune entreprise de gravure. Le tort qui résulte d'une estampe contrefaite est incalculable. Sans un exemple sévère et depuis si longtemps attendu, l'art de la gravure n'existera plus en France. L'intérêt des arts, celui du commerce, la justice enfin demandent qu'il soit mis un terme à l'affligeante situation des artistes graveurs. » Ainsi, Godefroy avait-il le soutien de nombreux graveurs, et dans son procès, ce sont leurs droits qu'il défendait également. Tout semblait bien engagé puisqu'on ajoutait, « Ces plaintes furent entendues, et les vœux de MM. Bervic, Desnoyers<sup>127</sup>, Massard<sup>128</sup>, Tardieu<sup>129</sup>, etc. exaucés ! ».

Godefroy, dont Marie retranscrit la plainte, rappelle que sa gravure de la *Bataille d'Austerlitz* avait paru en 1813 : « elle était digne du modèle ; aussi eut-elle le plus grand succès ; et seule aujourd'hui, elle rappelle aux amis des arts l'un des plus beaux ouvrages de l'école française, que le jeu des révolutions a exilé des Tuileries et condamné à l'obscurité ». Tout se passait pour le mieux lorsqu'en parurent les contrefaçons. Encore faut-il comprendre ce qu'on entend alors par là ! La *Définition des mots copie et contrefaçon en gravure*, donnée par Joubert<sup>130</sup>, graveur, marchand d'estampes associé libre du Lycée des arts, le 20 fructidor an 9, permet de s'en faire une idée : « le mot contrefaçon en gravure, indique une imitation grande ou petite, entière ou partielle d'un sujet gravé, dont la planche existe et dont la propriété peut être légalement réclamée. Son but direct est de s'approprier le mode d'expression de la pensée de l'original, avec l'intention d'en tirer un avantage pécuniaire. Elle s'attache moins à la fidélité dans les détails et à la perfection des travaux, qu'à présenter l'ensemble de la chose contrefaite. Enfin elle en défigure volontairement, quelque partie, pour écarter l'idée du plagiat, qu'elle n'ignore pas être punissable »<sup>131</sup>. La copie, bien au contraire, est innocente alors que la contrefaçon est perfide ; elle ne présente « d'autre idée, que celle d'un attentat à la propriété particulière ». Tout en dissertant longuement, Marie reprend cette définition : en publiant ce *Précis*, son but est de faire entendre la plainte de son client et de poser son cas en exemple : « Cette affaire est grave pour lui, puisqu'il s'agit de la plus belle partie de sa fortune ; mais à côté de l'intérêt particulier, se place un intérêt plus élevé, l'intérêt des beaux-arts »<sup>132</sup>. En note, il résume le réquisitoire du 2 août 1821<sup>133</sup> : « Considérant qu'en matière d'ouvrage d'art, etc., la propriété de l'auteur prend sa source dans l'invention, la composition ; - Que cette propriété consiste à pouvoir reproduire exclusivement des copies de l'ouvrage ; - Que c'est un droit personnel à l'auteur ; - Qu'il n'est point un accessoire de l'acquisition de l'original ou de la copie ; - Que cette acquisition ne donne à l'acquéreur que le droit de jouir et disposer de l'original ou de la copie par lui achetées ; mais qu'elle ne lui confère pas le droit d'en faire ou faire faire, ni d'en débiter des exemplaires ; - Que pour que l'acquéreur ait droit, il faut, de la part de l'auteur, une cession formelle ». La conséquence est nette : « le droit de l'acquéreur de la copie (peinte) est de la posséder, d'en jouir, de la transmettre à d'autres, même de la détruire s'il le voulait, mais non de la reproduire par la gravure (...) ». Cette définition, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, était au cœur des débats.

En 1821, Godefroy porta plainte contre Dien et Chaillou ; « le premier comme contrefacteur, et le second comme complice, non de Dien mais des autres contrefacteurs en cause ». On ignore tout de ces autres contrefacteurs, Marie ne mentionne qu'un certain





Fig. 6 - Claude-Marie-François Dien d'après François Gérard, *La Bataille d'Austerlitz*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

Vallot<sup>134</sup> (p. 3), et aucune représentation de la *Bataille d'Austerlitz* portant l'excutid de Chaillou n'a pu être retrouvée. Chaillou et Dien furent condamnés, Chaillou se soumit au jugement, mais Dien fit appel. Il établit devant la Cour que la planche saisie dans son atelier était inachevée, qu'il avait donc, non pas contrefait, mais tenté de contrefaire la planche de Godefroy. « La cour accueillit ce moyen de défense ; elle renvoya le sieur Dien de la plainte »<sup>135</sup>. Mais « à peine un mois s'était-il écoulé depuis l'arrêt, que M. Dien retire du greffe la planche qui avait donné lieu contre lui aux premières poursuites. Elle était inachevée, il lui donne toute sa perfection. En 1824, il commence l'impression, il livre au commerce les exemplaires imprimés, en ayant bien soin toutefois de cacher son nom »<sup>136</sup>. Averti, Godefroy « fait effort pour saisir les coupables » Dien, Daudet, Chaillou, Pichard, et après bien des années, parvient à les traduire de nouveau en justice.

Également peintre, Claude-Marie-François Dien (1787-1865) était élève de Pierre Audoin (1768-1822)<sup>137</sup>. Premier prix de Rome de gravure en 1808, il exposa aux salons de 1819 à 1861. On lui attribue environ 90 planches d'après Raphaël, Le Sueur<sup>138</sup>, Ingres, qui fut son ami. Son interprétation de la *Bataille d'Austerlitz* (fig. 6) est tout aussi remarquable que celle de Godefroy, avec laquelle elle peut se confondre, d'autant que son nom manque sur les épreuves, qu'elle est de dimensions proches de celle de Godefroy<sup>139</sup>, et qu'elle est aussi travaillée à l'eau-forte et au burin de façon à rendre au plus près l'illusion picturale et les nuances du modèle. Mais dans cette nouvelle interprétation, le général Rapp a les cheveux foncés, alors qu'ils sont clairs chez Godefroy, et le ciel est sombre au lieu d'être dégagé ; de plus, au bas de sa composition Dien a indiqué : « Gravé d'après le tableau de F. Gérard appartenant au Général Rapp ». Comme Godefroy, Dien a multiplié les états. On en connaît trois, le premier avant que le ciel soit gravé<sup>140</sup>, le second avant toute lettre, le troisième avec le titre, le nom du peintre et la localisation de l'œuvre.

Quelle est sa responsabilité dans cette affaire ? Bien qu'il s'en soit défendu, Dien finit par reconnaître qu'il était non seulement le graveur mais aussi l'éditeur de la nouvelle version de la *Bataille d'Austerlitz*. Dans le *Précis* (p. 17), Marie décrit la commercialisation des estampes : « Quel est le rôle d'un éditeur ? Il fait imprimer et il conserve en magasin, comme ouvrage de fonds, les feuilles en gravures imprimées. Les marchands détaillants, aussitôt que l'ouvrage est annoncé, en achètent un certain nombre d'exemplaires pour les revendre. Ces exemplaires vendus, ils reviennent à la source. En définitive, il ne vend pas un seul exemplaire dans le commerce qui ne soit sorti des magasins de l'éditeur. C'est à lui que tous les marchands s'adressent de préférence, quand ils veulent faire un bon marché, parce qu'il peut, plus facilement que tout autre, réduire le prix ». Dien reconnaît que

Daudet n'en a fait que le « dépôt pour lui rendre service ». Il apparaît que « M. Pichard a acheté seize gravures de M. Granjean qui lui-même en avait acquis une quantité égale. M. Daudet en a livré, en 1828, une douzaine à M. Chaillou ; évidemment, toutes ces gravures sont sorties des mains de l'éditeur, c'est-à-dire des mains de M. Dien ». Dans sa déposition du 27 mars 1829, Granjean déclare que Dien lui en a vendu deux douzaines et « qu'il a obtenu de lui une indemnité de quelques gravures en raison du prix qu'il avait mis aux premières ».

Ainsi, après une longue instruction, Dien, Daudet, Chaillou, Pichard furent renvoyés devant la police correctionnelle, le premier comme contrefacteur, les autres comme complices du délit. La plainte fut déposée le 31 mars 1825, mais rien n'ayant pu être prouvé, l'affaire traîna. On saisit enfin des épreuves chez Chaillou, qui le 30 avril 1830 fut condamné à 50 francs d'amende et à 500 francs de dommages et intérêts. Condamné lui aussi en première instance, Dien fit appel. Pour sa défense, il alléguait le fait que le tableau d'après lequel il avait gravé sa planche n'était pas le grand tableau de Gérard, mais une réplique exécutée pour le général Rapp. Lorsqu'il comparut devant le tribunal, Gérard précisa en effet : « Le général Rapp, qui était gouverneur de Dantzic, regardant ce tableau comme son plus grand titre de gloire, m'en a demandé une copie. MM Steuben et Frank, deux de mes élèves les plus habiles, ont travaillé sous mes yeux à cette répétition, que j'ai retouchée avec soin. Cette copie appartient aujourd'hui au général Rapp »<sup>141</sup>.

Le problème était alors de savoir si une réplique, même autographe, est considérée comme un autre original, et si elle peut bénéficier d'un nouveau droit exclusif de gravure. La réponse fut claire : il n'y a qu'un seul original même si la copie présente des différences, car « le principal mérite, celui de l'invention, n'existe que pour le tableau primitif, et que l'exécution seule fait le mérite des reproductions successives »<sup>142</sup>. Aussi, lorsqu'un peintre vend une réplique ou une copie, il ne peut être question de droits de reproduction qui sont liés seulement à l'original. De ce fait, il est interdit au général Rapp, de faire graver son tableau. Selon la loi du 19 juillet 1793, alors en vigueur, le peintre possède seul le droit de gravure, à moins qu'il ne l'ait cédé explicitement au propriétaire du tableau ou à un graveur. La vente du tableau n'entraîne pas celle du droit de graver. Dans le cas de la *Bataille d'Austerlitz*, Gérard avait cédé ce droit à Godefroy le 14 avril 1811, pour un prix qui ne nous est pas parvenu, mais qui, comme Marie le précise, dépassait parfois celui de l'original. Gérard ayant reçu 50.000 francs pour son tableau, il put en coûter presque autant à Godefroy pour le graver<sup>143</sup>. C'est ainsi que Godefroy fut reconnu par la cour comme le seul et légitime propriétaire du droit de gravure.

Déjà mentionnée, une lettre du 9 avril 1811 adressée par Gérard au général Rapp montre que ce dernier connaissait la gravure de Godefroy : « Général (...) la longueur interminable de l'exposition dernière ne m'a pas permis de revoir mon tableau de la bataille d'Austerlitz avant le 1<sup>er</sup> d'avril, on a de suite repris la répétition qui vous appartient et j'y ai encore travaillé cet après midi. J'espère qu'elle sera digne de l'original, ou plutôt que je ferai passer dans cette copie la correction dont il était susceptible. Je regrette que vous n'ayez pas jugé de l'effet de ce tableau que par quelqu'article de journal ou par des lettres particulières. J'espère, Général, que vous le verrez encore dans mon atelier (...). J'ai eu l'honneur de vous prévenir que je ferai faire une grande planche gravée de cet ouvrage (...) ». Le général Rapp, qui avait accepté que Dien grave son tableau, et qui l'avait peut-être même sollicité, ou lui avait vendu des droits qu'il croyait détenir, mourut en 1821, avant que l'estampe ne fut achevée<sup>144</sup>. Son ancien aide de camp, le colonel de Chambure<sup>145</sup>, collectionneur passionné de tableaux célébrant l'épopée napoléonienne<sup>146</sup> et le colonel Marnier<sup>147</sup>, entreprirent des démarches auprès de Dien pour qu'il mène à bien son travail, et lui confièrent le tableau dont la fille du général avait hérité<sup>148</sup>.

Gérard connaissait les intentions du colonel de Chambure. Lors de sa comparution, l'avocat de la défense remarqua : « L'instruction établit que vous avez fait plusieurs fois à M. de Chambure des représentations pour le dissuader de ce dessein, en alléguant les

droits de M. Godefroy. Cependant un témoin ajoute qu'ayant rencontré par hasard M. de Chambure chez le général Rapp, où se trouvait Horace Vernet, il vous a montré son dessin ; que vous lui avez donné quelques conseils, et même que vous adressant à M. Horace Vernet avec cette courtoisie qu'ont entre eux les artistes du premier mérite, vous lui avez dit très gracieusement : quant aux chevaux, ils ne sont pas aussi bien touchés que si vous les aviez faits ». La réponse de Gérard est assez ambiguë : « Le fait est complètement faux, jamais je n'ai rencontré M. Horace Vernet chez le général Rapp ». Il ne dit rien d'une éventuelle rencontre avec le colonel Chambure. La remarque de Lacroix trouve ici une explication et permet de comprendre un peu mieux l'attitude du peintre : « Gérard reconnut toujours la validité de la cession faite par lui à Godefroy ; mais les principes du droit sur la matière étaient alors si mal définis (comme ils le sont encore), que le cédant ne se faisait aucun scrupule de retoucher les épreuves contrefaites, dans l'intérêt disait-il, de son talent et de sa réputation ».

La défense pensa s'en tirer en soulevant un autre problème : un tableau appartenant aux collections publiques n'échappait-t-il à la législation de 1793 ? Elle appuya son argumentaire sur l'avis du Conseil d'État du 23 avril 1823, selon lequel le droit de graver les tableaux des collections publiques n'appartenait pas aux peintres mais à l'État<sup>149</sup>. Gérard rejeta l'argument : il avait vendu son droit de reproduction avant la livraison du tableau à l'État, et c'est dans son atelier que Godefroy en fit la réduction ; au moment où il traita avec Godefroy, il en était encore propriétaire, car tant qu'une œuvre est dans son atelier, elle est la propriété du peintre, même s'il s'agit d'une commande. Elle n'appartient de fait au commanditaire qu'une fois installée définitivement chez lui. Gérard précise<sup>150</sup> : « Le tableau était livré et payé ; mais il arrive souvent qu'après la vente consommée, le gouvernement permet à l'artiste de reprendre le tableau pendant quelque temps, soit pour y faire des retouches, soit parce que le local destiné à le recevoir n'est pas encore prêt ; c'est ce qui m'est arrivé ».

Il pouvait donc le faire graver avant la livraison, ainsi que le précise le droit réservé par la loi à l'auteur. D'ailleurs, aucune plainte n'a été déposée par l'État depuis 18 ans contre lui. Au président qui lui demande si en livrant son œuvre au gouvernement, il s'est réservé le droit de la faire graver, Gérard répondit : « Jamais jusqu'à présent, je n'ai fait de pareilles réserves : l'usage était que l'auteur du tableau conservait le droit de le publier seul par voie de la gravure. Un avis du Conseil d'État a décidé le contraire. Il faudra désormais faire des stipulations expresses, ce qui pourra entraîner des différences dans le prix des tableaux »<sup>151</sup>.

Cet avis du Conseil d'État devait inquiéter les artistes pendant plus de 20 ans. Dans les Archives du musée du Louvre, plusieurs affaires s'y rapportent, car depuis sa parution il fut strictement appliqué par la direction du Musée, bien que certains peintres aient parfois tenté d'y échapper. Cet avis résultait de différentes demandes auxquelles avait eu à faire face le comte de Forbin, directeur du musée de 1816 à 1841. Il en fut ainsi le 25 juillet 1822, lorsqu'il écrivit au ministre de la Maison du Roi « à propos de la prétention des artistes de faire graver leurs tableaux vendus » : « Monseigneur, Je me crois obligé de soumettre à une décision de votre Excellence la prétention élevée par quelques artistes de demeurer Maître de faire graver à leur profit les tableaux qu'ils ont vendus pour les collections de S.M. Ces artistes se prévalent de l'exemple de M. David, dont les ouvrages acquis pour le Roi sont gravés dans l'intérêt du peintre, mais j'aurais l'honneur de faire observer à V.E. que cette clause fut stipulée lors de l'acquisition des ouvrages de M. David, & qu'elle ne fut pour ainsi dire, l'article capital - il me semble nécessaire que V.E. veuille bien se prononcer à cet égard, et réponde par une décision positive et motivée à des demandes sans cesse renaissantes. Pourquoi le Roi achèterait-il avec plus de désavantages le droit incontestable de faire graver ou non pour son compte, le tableau qu'il a acquis, et d'empêcher l'artiste vendeur du tableau de le faire graver, & de le poursuivre si le tableau a été exécuté à son insu ».

Le Conseil d'État finit donc par donner son avis et dorénavant le Louvre campa sur ses positions. Ainsi, le 22 janvier 1824, le directeur du Musée écrivait de nouveau : « Mgr. J'ai l'honneur de transmettre à V.E. une lettre de Mr. Gros peintre d'histoire, si cet artiste ignore la décision du Conseil d'État en date du 23 avril 1823, relative au prétendu droit des artistes de faire graver les tableaux qu'ils ont vendus, sa réclamation tombera d'elle-même, lorsqu'il en sera instruit ». Il insista sur l'inconvénient qu'il y aurait à accéder à cette demande qui en amènerait bien d'autres. Et Gros reçut donc une réponse négative. Le peintre insista cependant, et demanda comme une faveur l'autorisation de faire graver *La Prise du Trocadéro*<sup>152</sup>. Le 20 février, la réponse fut catégorique : « M. S.E. n'a pas vu sans surprise la réserve que vous exigez de faire graver un tableau qui n'a pas encore reçu commencement d'exécution. La décision du Conseil d'État est positive sur cette question, le Ministre ne conçoit pas davantage vos doutes à cet égard. L'administration, ne pouvant et ne devant jamais se laisser imposer de conditions, je vous prie de vouloir bien me faire connaître si vous acceptez purement et simplement la commande qui vous a été faite »<sup>153</sup>.

Durant le procès, Gérard eut donc lui aussi à se justifier. Marie<sup>154</sup> indique : « Mais M. Daudet a de l'adresse. Devant la justice, il expose avec une apparente naïveté toute sa conduite ; il ne nie rien, il explique tout. Il accuse M. Gérard pour s'excuser ; il parle de sa bonne foi presque aussi haut que M. Chaillou ». Que pouvait-on reprocher à Gérard ? D'avoir joué double jeu auprès du général et auprès de l'État ? L'accusation n'était pas anodine, car les graveurs n'étaient pas seuls intéressés par la reconnaissance du droit de gravure, et la situation et la renommée des peintres en dépendaient parfois.

Pendant plusieurs décennies, le droit de propriété des œuvres d'art allait embarrasser les cours de justice et les législateurs. Ainsi en 1842, à propos du procès à rebondissements intenté par la veuve de Gros à Gavard, éditeur du *Musée de Versailles*, qui avait compris dans sa collection le tableau de la *Bataille des Pyramides* acquis par la liste civile, Paul Lacroix<sup>155</sup> informe les lecteurs du *Bulletin de l'Alliance des Arts* que contre l'opinion de la Cour royale de Paris, la Cour de cassation a décidé qu'en vendant son tableau, le peintre, sauf s'il en avait fait la réserve expresse, vendait par là même son droit de propriété<sup>156</sup>. Aux artistes soucieux de la qualité future de l'interprétation de leurs œuvres, le procureur répondit qu'il leur fallait émettre des réserves lors de la vente, mais qu'ils ne pourraient plus intervenir ensuite. Cette situation les inquiéta, et l'auteur conclut que « l'intérêt des arts ne se trouve point assez sauvegardé par la jurisprudence de la liste civile ». Soulignant l'absurdité de la loi, Lacroix revient longuement sur ce problème le 25 juillet 1842<sup>157</sup>, dans un article intitulé « De la propriété du droit de graver un tableau »<sup>158</sup>. Le *Journal* de l'architecte Fontaine donne une idée de l'émotion suscitée par cette affaire, et par là même peut-être, de celle qui régnait lors du procès Godefroy. La veuve de Gros n'est pour lui qu'une « mégère acariâtre »<sup>159</sup>, dont les conseillers « se coalisèrent avec les gens de lettres, et formulant de concert une action plus générale, (...) portèrent à la tribune du Corps législatif une pétition à l'effet d'obtenir une loi sur la nécessité d'assurer aux auteurs peintres, sculpteurs, artistes, la propriété infinie de leurs ouvrages. (...) Ils firent les frais d'éloquence, et demandèrent, en évoquant les grands noms en faisant un tableau touchant de leurs malheurs, que les droits de paternité et de possession fussent réservés à tous les auteurs, même après la vente de leurs ouvrages. Ils insistèrent, avec de grands mots, pour qu'il fût défendu à ceux qui pourraient en être devenus possesseurs, par vente ou par cession, de ne jamais apporter la moindre altération ou le plus petit changement aux objets de nature à constituer la propriété artistique et littéraire (...). La Chambre des Députés, appelée à juger et à rendre une loi sur un sujet aussi difficile, et tant de fois débattu, ajourna, passa à l'ordre du jour, et les artistes, les littérateurs, après avoir fait à la tribune, ainsi que dans les journaux, grands bruits et grand frais de paroles, n'obtinrent pour résultat de leurs efforts, cette fois encore, qu'une solution incertaine. Les choses restèrent donc dans l'état contre lequel ils s'étaient armés, et j'ai tout lieu de



penser, après cette dernière tentative sans succès, que la propriété littéraire et artistique, tant de fois réclamée, restera encore longtemps un sujet de vanité et d'amour propre dont le bon sens seul pourra faire justice ».

La question fut de nouveau agitée en 1862, quand il s'agit de légiférer et de supprimer le droit des peintres sur leurs œuvres après la vente. Plusieurs artistes montèrent au créneau. Horace Vernet (1789-1863) publia dans l'*Annuaire des artistes et des amateurs*, un article intitulé « *Droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages* »<sup>160</sup>, qui reprenait le mémoire qu'il avait fait paraître en 1840 en « réaction contre un espèce de code de la propriété littéraire, ou plutôt intellectuelle, rédigé en 1838 par le ministre de l'instruction publique, M. Le comte de Salvandy, adopté après des vifs débats à la chambre des pairs au mois de mai 1839 ». Comme la plupart de ses prédécesseurs, il fait mention de l'affaire Godefroy, et affirme : « N'est-ce pas la gravure, en effet, qui est la plupart du temps l'agent le plus actif de la réputation du peintre ? Un tableau n'est vu que d'un nombre fort restreint de personnes, il n'est connu très souvent que d'un public spécialisé. Mais la gravure s'empare de ce tableau, alors il va partout, et il est tel artiste qui jouit dans toutes les parties du monde d'un succès populaire, dont fort peu de tableaux sont sortis de France. La gravure est, pour ainsi dire, au tableau, ce que l'impression est au manuscrit : c'est elle qui multiplie, c'est elle qui le propage et le popularise ; c'est elle qui éternise l'œuvre ; c'est elle qui immortalise le génie du peintre ». Il ajoute : « Inutile de dire ici que, dans le système de la Chambre des Pairs, ce choix, cette surveillance qui importe si fort à sa gloire, lui sont enlevés ». Il revient lui aussi sur la grave atteinte pour le peintre que constitue la perte de ce droit : « Ce droit se vend quelquefois aussi cher que le tableau lui-même, et dans tous les cas, il est toujours pour le peintre ou ses ayants droit un avantage considérable ». De fait, la nouvelle loi inverserait les rôles traditionnellement admis, puisque le droit appartiendrait dorénavant à l'acquéreur, qui serait privilégié aux dépens du peintre. Il reprend les arguments de Gérard lors du procès de la *Bataille d'Austerlitz*, et en ajoute d'autres : faut-il qu'au moment de la vente, les peintres augmentent leurs prix pour compenser cette perte ? Mais alors, ne risquent-ils pas de ne plus trouver acquéreur ou de diminuer leurs chances de vente ? De plus, les jeunes artistes vendant à vil prix leurs premières productions trouvent dans la vente du droit de graver qui suit parfois de plusieurs années la réalisation de leur tableau une façon d'en réévaluer le prix. L'embarras était réel, puisque rien ne pouvait obliger l'acquéreur qui n'en aurait pas envie à faire graver le tableau, et comme en général ceux-ci préféraient garder secrète leur propriété, et en avoir l'unique jouissance, le préjudice causé au peintre devenait considérable.

Vernet n'arrête pas là son plaidoyer. Il insiste également sur le fait que le droit de gravure appartient aussi à la famille du peintre : il constitue son héritage, et par cette loi, elle s'en verrait spoliée<sup>161</sup> : le succès posthume de l'artiste ne pourrait plus profiter à sa famille. De plus, il fait remarquer que jusqu'à présent la vente du droit par le peintre au graveur ou à l'acquéreur du tableau se faisait verbalement, et que d'après le nouveau texte, il faudrait produire un acte passé devant notaire, ce qui créerait des difficultés sans nombre. Les problèmes soulevés par cette nouvelle loi seraient donc incalculables. Que se passerait-t-il en cas de vol, et si le tableau était abîmé, mutilé, mal restauré ? Le propriétaire pourrait-il malgré tout le faire graver au grand dam du peintre dont l'œuvre serait ainsi dénaturée<sup>162</sup> ?

Pour en revenir au procès de Godefroy, le jugement fut rendu le 4 février 1831<sup>163</sup> : reconnus coupables d'avoir débité des gravures contrefaites, Daudet fut condamné à 300 fr. de dommages et intérêts, et Chaillou à 500 fr. de dommages et intérêts et 50 fr. d'amende, conformément au jugement de première instance, ainsi qu'aux frais de leur appel. Dien fut mis hors de cause : ayant déposé sa gravure au Cabinet des estampes depuis plus de trois ans, il y avait prescription et plus aucune poursuite ne pouvait aboutir contre lui. Le registre du Cabinet des estampes garde la trace du dépôt : le 23 novembre 1824, Daudet remit les épreuves de « *La bataille d'Austerlitz d'après Gérard* »<sup>164</sup>. Comme le remarque



Adrien Gastambide dans son *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres*, la cour évita ainsi « de répondre à la question de principe qui n'est donc pas résolue même implicitement »<sup>165</sup>.

Dans l'opuscule qu'il fit paraître après le procès, Marie revient sur la prescription. Arguant du fait que le délit est successif et donc permanent, il souligne la spécificité du travail du graveur qui appelle un jugement spécifique : « Il n'y a pas comparaison avec le livre où après impression l'imprimeur brise les formes. Au contraire, le graveur dispose une planche, cette planche faite, il imprime ; il ne fait pas un tirage général et ne brise pas ensuite sa planche ; au fur et à mesure des ventes, les impressions se succèdent ; la planche faiblit dans quelques parties, le graveur prend le burin et répare ; il passe alternativement de l'impression à la correction, de la correction à l'impression ; jusqu'au moment où l'empreinte du burin étant tout à fait effacée, il y a nécessité, ou d'abandonner la planche, ou de la soumettre à un travail général. Ainsi, le graveur est toujours actif. Le dommage succède au dommage, la spoliation à la spoliation ; on peut bien fixer le moment où l'impression commence, on ne saurait déterminer celui où elle a cessé »<sup>166</sup>. Il parlait en connaissance de cause, car vers 1824 Godefroy avait lui-même retravaillé sa planche et en avait fait paraître de nouvelles épreuves.

L'avocat revient également dans son *Précis* sur le rôle des marchands d'estampes, et notamment sur celui de Chaillou, qui ont tenu la parution secrète jusqu'au jour où ils ne risquaient plus rien<sup>167</sup>. Godefroy est d'autant plus amer que Chaillou était aussi chargé de la vente de sa propre gravure : « Il imprime, il livre au commerce. M. Chaillou achète, vend des gravures contrefaites, il y trouve avantage, et cela se conçoit, on a bon marché d'une marchandise frauduleuse. Avant la contrefaçon, il expédiait à l'étranger et dans l'intérieur de la France la gravure de M. Godefroy ; mais depuis il n'en est plus ainsi. (...) Honteux comme tous, coupable, il se cache. Il ne porte pas les ventes sur ses registres. On ne trouve en effet de mentions de vente que depuis 1828 »<sup>168</sup>.

La parution de la gravure de Dien tombait d'autant plus mal pour Godefroy qu'en 1827, espérant rentabiliser son entreprise, il avait fait graver par François-Louis Couché (1782-1849) et Edme Bovinet (1767-1832) une version réduite de la *Bataille d'Austerlitz*<sup>169</sup>. Mais il devait avoir également une autre raison d'être en colère. La gravure de Dien acquérait une importance nouvelle, car resté en possession de la fille du général, le tableau fut exposé en 1831 au musée du Luxembourg au profit des malades, comme le souligna le président de la chambre d'appel au moment du procès<sup>170</sup>. Dernier affront pour Godefroy, la contrefaçon fut montrée dans la Galerie Colbert<sup>171</sup> en janvier 1831, lors de l'exposition de la Société libre des Beaux-arts, dont il était membre lui aussi<sup>172</sup>. Cette estampe que Gérard appréciait sans doute<sup>173</sup> valut à Dien de graver une autre œuvre du peintre, le *Sacre de Charles X*. Ce choix était probablement le fait de Gavard, la planche ayant été commandée pour la *Galerie Historique de Versailles*<sup>174</sup> dans laquelle figurait la *Bataille des Pyrénées* de Gros, mais aussi une nouvelle interprétation de la *Bataille d'Austerlitz* par Blanchard. Mort depuis longtemps, Godefroy ne vit pas cette nouvelle contrefaçon qui faisait concurrence à la réduction que Couché fils avait gravée pour lui<sup>175</sup>.

### *Psyché*<sup>176</sup> (fig. 7)

La seconde affaire qui nous occupe n'eut pas le retentissement de la précédente. Elle se situe en 1828, mais elle était classée depuis longtemps quand fut prononcé le verdict du procès de la *Bataille d'Austerlitz*.

On sait qu'en 1801 Godefroy avait gravé *l'Amour et Psyché* de Gérard, que son estampe connut un grand succès à Paris comme à Londres<sup>177</sup>, et qu'il la considérait comme un de ses titres de gloire<sup>178</sup>. Il profitait encore de la célébrité qu'elle lui avait apportée quand treize ans plus tard, en 1814, Charles-Simon Pradier (1783-1847)<sup>179</sup> donna une nouvelle interprétation en taille-douce du tableau. Enfin, en 1828, Hyacinthe Aubry-Lecomte (1797-1858) en livra à son tour une version, lithographiée cette fois. Pouvait-il laisser tous les

graveurs s'emparer librement d'une œuvre dont il avait acquis, ou croyait avoir acquis, le droit exclusif de reproduction ?

Il était confronté aux meilleurs artistes de son époque. Originaire de Genève, entré en 1806 à l'école des Beaux-arts, Pradier exposa au salon dès 1810, et grava en 1813, les portraits de *Joseph Bonaparte* et de *Regnault de Saint-Jean-d'Angély* d'après Gérard, qui furent suivis de *Flore caressée par Zéphyr*<sup>180</sup>. Quant à Aubry-Lecomte, arrivé de Nice, entré dans l'atelier de Girodet après des débuts dans l'administration, il connut un succès rapide qui lui valut le titre de « prince des lithographes ». Il exposa pour la première fois au salon de 1819 et reçut une médaille d'or au salon de 1824<sup>181</sup>. Nous ignorons si Godefroy s'opposa à la parution de la gravure de Pradier, mais celle d'Aubry-Lecomte, qui fut gravée alors qu'il était en procès avec Dien, le fit réagir.

Revenons à l'origine de l'affaire. *L'Amour et Psyché*<sup>182</sup> fut peint par Gérard en 1798, et exposé aux salons en 1798 et 1801. La critique fut assez réservée mais le public s'enthousiasma<sup>183</sup>. En 1801, Bruun Neergaard<sup>184</sup> remarquait : ce tableau « est sans doute très bon, mais il n'ajoutera pas à la gloire que son auteur s'est acquise par son *Bélisaire* (...), on ne retrouve pas le pinceau de Gérard, mais plutôt celui d'un certain maître italien (...), [il] paraîtra bientôt gravé dans la manière du pointillé par Godefroy (...). Il appartient au citoyen Leberton (sic), membre du tribunal »<sup>185</sup>. Ce jugement était analogue à celui de Quatremère de Quincy<sup>186</sup> qui, à la mort de Gérard en 1837, soulignait que « malgré le charme du sujet et de sa composition, le groupe eut beaucoup de peine à trouver un amateur, qui, tout à la fois, sût en connaître et voulût en payer la valeur. Mais la réputation toujours croissante de l'auteur a fini par lui procurer plus tard un prix déçu de celui que, dans l'origine, il y aurait mis lui-même ».

De la collection de Lebreton, le tableau passa chez le général Rapp, qui le 12 juin 1811 écrit à Gérard : « Je pense que vous me laisserez les *Trois Ages* pour deux cents louis ; quant au tableau d'*Austerlitz*, j'attends votre prix. Je serai toujours prêt pour le paiement. Je désirerais toujours acheter votre *Psyché*, si l'on voulait s'en défaire ». Le 22 novembre 1819, le comte de Forbin souhaita acquérir le tableau pour le Louvre, et le fit savoir au ministre : « Cette admirable production n'est pas connue du Roi, ne serait-il pas possible d'abord de la placer sous ses yeux ? Ce tableau appartient à M. le Général Rapp qui refusa par un sentiment national très louable de le céder à S.M. le Roi de Prusse. L'École réclame ce modèle de grâce et de pureté. Je crois que le prix de 24 000 fr. déciderait M. le Cte Rapp, et le Luxembourg offrirait à l'étude l'un des chef-d'œuvres les plus rares de notre École. Mr. Gérard serait flatté et heureux de cet hommage si juste et si mérité »<sup>187</sup>. En définitive, le tableau ne fut acquis qu'en 1822 pour la somme de 22100 francs<sup>188</sup>, après la mort de Rapp le 8 novembre 1821.



Fig. 7 - Jean Godefroy d'après François Gérard, *L'Amour et Psyché*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.



Fig. 8 - Hyacinthe Aubry-Lecomte d'après François Gérard, *L'Amour et Psyché*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.

Le 22 février 1829, le *Journal des Artistes* consacre un article aux *Contrefaçons*. Bien qu'aucun nom ne soit cité, quelques allusions sont claires, et tout porte à croire que les protagonistes de l'affaire évoquée ne sont autres que Godefroy et Aubry-Lecomte et que la gravure concernée est *l'Amour et Psyché* (fig.8) : « Enfin, la publication d'une planche lithographiée des plus importantes est en ce moment entravée par les prétentions élevées par un graveur qui se prétend contrefait, ou qui du moins croit avoir seul le droit de reproduire par la gravure un tableau dû à l'un de nos grands peintres, et devenu la propriété du gouvernement ». Or, l'estampe d'Aubry-Lecomte avait paru le 4 janvier, et la même revue l'avait fait savoir à ses lecteurs : « La belle copie lithographiée de la *Psyché* de M. Gérard par M. Aubry-Lecomte est achevée et sera incessamment livrée aux amateurs. Cet habile lithographe semble se surpasser lui-même à chaque production nouvelle. Il est impossible de

mettre plus de finesse, d'harmonie, & de couleur dans un dessin, qu'il n'en a mis dans celui que nous annonçons. Nous reviendrons sur cet important ouvrage qui paraît chez M. Noël aîné, rue Neuve des Petits champs »<sup>189</sup>.

Les quelques phrases d'introduction de l'article du 22 février montrent assez que le rédacteur n'est pas favorable à Godefroy ; selon lui, seul l'État est concerné, et lui seul est en droit de faire graver les œuvres en sa possession. Il renvoie implicitement à l'avis du Conseil d'État de 1823 évoqué plus haut. Comme on l'a vu, le problème était loin d'être réglé, d'autant que contrairement à la *Bataille d'Austerlitz*, le tableau de *l'Amour et Psyché* n'avait pas été commandé par l'État.

L'article du *Journal des Artistes* confond dans une même définition la copie et la contrefaçon ; selon lui, le plaignant ne peut prétendre avoir été plagié : l'œuvre de Godefroy est une gravure sur cuivre, celle d'Aubry une lithographie, et les deux procédés n'ont rien de semblable ; il n'y a donc pas copie, d'autant que la nouvelle interprétation inverse la composition. Appuyant sa démonstration sur des exemples similaires, il donne raison à Aubry-Lecomte contre Godefroy : « Il tombe pourtant sous le sens de tout le monde, qu'une lithographie n'est pas une gravure ; dans le cas dont il s'agit, une lithographie dans le sens contraire du tableau n'est pas la même chose qu'une gravure dans le même sens que l'original ; qu'on ne peut confondre ensemble ces 2 copies ; enfin, qu'il doit être permis de publier une copie, telle qu'elle soit, d'un tableau devenu propriété du gouvernement et exposé dans un musée public. Nous pourrions citer à l'appui de cette opinion l'*Atala* de Girodet, lithographiée par Lacroix<sup>190</sup> et gravée par Massard. Espérons, que les difficultés élevées au sujet du dernier ouvrage d'un de nos plus habiles lithographes n'en priveront pas plus longtemps le public ».

L'auteur conclut : « En attendant nous croyons devoir rapporter le texte du jugement qui

a acquitté M. Planat<sup>191</sup> dans l'affaire de la « Contemporaine », et qui jusqu'à certains points pourrait servir de règles dans l'affaire dont il s'agit. La cour, considérant que, dans le portrait dont il s'agit, il y a des dissemblances graves dans l'ensemble et dans les détails, & que ces dissemblances ne permettent pas de confondre le portrait fait par Planat avec celui de Grevedon<sup>192</sup>, déclare qu'il n'y a pas de contrefaçon ». Notons que c'était résumer l'affaire de façon rapide et tendancieuse ; celle-ci fut jugée par deux fois et de façon opposée, en définitive il fut reconnu que Planat n'avait pas utilisé le tableau de Grevedon mais bien donné un portrait original d'*Ida Sainte-Elme, dite la Contemporaine*<sup>193</sup>. Dans le cas de *L'Amour et Psyché*, l'affaire était différente, puisqu'il est incontestable que Godefroy et Aubry-Lecomte interprétaient tous deux le même tableau.

L'opinion du *Journal des artistes* ne recevait pas une adhésion unanime : le *Traité de la Contrefaçon* d'Étienne Blanc refuse cette conception de la copie. Pour lui, graver une partie d'une œuvre, ne serait-ce qu'une tête, est une contrefaçon, et il va jusqu'à affirmer que les différences tiennent souvent de ruses dont doit se garder un tribunal ; « il y a bien contrefaçon quand on reprend en grand ou en petit, et même dans une autre technique un même original, et quel que soit l'usage qu'on en fait »<sup>194</sup>.

Les graveurs en taille-douce<sup>195</sup> ne furent sans doute pas indifférents au procès de Godefroy qui tentait de défendre leurs droits menacés par le succès grandissant de la lithographie dû à la fois à sa nouveauté, sa rapidité d'exécution, son aspect séduisant et à la modicité de son prix de revient. Après dès débuts timides, cette nouvelle technique occupait une place de choix au salon, à tel point qu'en 1830 certains soumièrent le projet d'une Société pour l'encouragement de la gravure en France, contre la lithographie<sup>196</sup>. Replacés dans ce contexte, les propos du *Journal des artistes* trouvent leur explication, puisqu'il était un fervent soutien de la lithographie à laquelle il accordait une place de plus en plus grande.

Comme pour la *Bataille d'Austerlitz*, les tentatives de Godefroy se soldèrent par un échec, puisqu'il ne put empêcher la parution de l'estampe d'Aubry-Lecomte. Le succès de cette nouvelle *Psyché* ne se fit pas attendre, et elle reçut même les honneurs officiels puisqu'elle remporta la première médaille au salon de 1831. Gérard, dont on remarquera de nouveau la position ambiguë, adressa dès 1830 des épreuves de l'estampe d'Aubry à quelques amis. Sans doute satisfait du travail du lithographe, il ne mit pas d'opposition à ce qu'il continue à reproduire ses œuvres : déjà Aubry-Lecomte avait lithographié *Corinne au Cap Misène* en 1827 et le *Jeune Grec* en 1828 ; en 1830, il donnera le portrait de *Mme Pasta*, exposé au salon de 1833. En 1835, Gérard l'autorisa probablement à reproduire la *Peste de Marseille*, dont une épreuve fut exposée au salon de 1836.

### Les dernières années

Face à ces difficultés pour faire reconnaître ses droits, Godefroy eut pour toute consolation d'être désigné à plusieurs reprises comme expert à propos de la propriété artistique, ce qui, aux dires de Miel, l'amena à rédiger « plusieurs mémoires déposés dans les cartons de l'administration supérieure ». Car depuis 1819, date à laquelle il termina le *Congrès de Vienne*, Godefroy avait pratiquement cessé de graver<sup>197</sup>. Fatigué et souffrant de la vue, il avait projeté de se reposer et de profiter du fruit de son travail, et d'exploiter son fonds de planches. Soucieux de la diffusion de ses gravures, Godefroy ouvrit vers 1827 un magasin d'estampes au n°3 de la rue des Fossés Montmartre<sup>198</sup> où il vendait ses œuvres et les épreuves de la *Bataille d'Austerlitz* qu'il avait commandées à Couché et Bovinet. Pour l'occasion, il s'était associé avec le marchand d'estampes François Janet<sup>199</sup>.

Ses différends avec les marchands d'estampes expliquent qu'il ait préféré s'assurer lui-même de ses intérêts. Mais, les difficultés rencontrées lors de ses procès et l'absence de reconnaissance officielle de son art (il avait demandé sans succès la Légion d'honneur<sup>200</sup> et avait posé trois fois sa candidature à l'Académie<sup>201</sup>, en 1816, 1822 et 1826) aigrirent

son tempérament et assombrirent son humeur. « Il s'aliéna une partie des ouvriers en leur retirant ses planches disant qu'on les lui gâtait. Il tomba dans une mélancolie profonde »<sup>202</sup>. Selon Miel, ce magasin « lui devint ruineux et le désordre de sa comptabilité fut tel qu'il fit faillite et vendit son établissement à perte »<sup>203</sup>.

Désireux sans doute de se refaire, et d'attirer de nouveau l'attention du public, il entreprit de donner un pendant à la *Bataille d'Austerlitz* dont il avait rafraîchi le cuivre ; pour cela, il reprit le pinceau, et représenta une *Bataille de Marengo*, montrant Bonaparte « traversant au galop le champ de bataille à la tête d'un brillant état-major »<sup>204</sup>. Ce tableau fut exposé au salon de 1834, et Miel précise : « Il n'y eut qu'une voix sur le talent du graveur peintre, qui se montrait homme d'imagination et de génie »<sup>205</sup>. Mais, la critique ne fut pas unanime, et Hilaire-Léon Sazerac écrit dans ses *Lettres sur le salon de 1834*<sup>206</sup> : « après avoir vu la *Bataille de Marengo* de M. Godefroy, nous ne pouvons que l'inviter à graver des batailles (on lui doit la belle estampe de la *Bataille d'Austerlitz*), et à n'en point peindre ». Lorsqu'il mourut le 3 septembre 1839, Godefroy ne possédait plus rien, si ce n'est quelques cuivres inachevés, et ce tableau invendu. Le 20 février 1840, ses biens furent estimés 100 francs, de même que ceux de sa femme, qui le suivit dans la tombe neuf jours plus tard. Il laissait donc ses enfants dans le dénuement le plus total. Sans doute sollicité par les filles de l'artiste, dès le 30 septembre, le ministre de l'Instruction publique adressa une note à ses bureaux « relative à la mort récemment arrivée de M. Jean Godefroy, peintre et graveur, et à la situation de famille de cet artiste » pour qu'il soit fait « une proposition de secours ». Malgré sa recommandation pressante, rien ne se fit, et le 3 octobre suivant, il écrivit au ministre de l'Intérieur : « Monsieur Godefroy était un artiste distingué, il est mort sans avoir jamais sollicité des encouragements que son mérite aurait pu lui faire obtenir. La triste situation dans laquelle il a laissé sa famille la rend digne de tout l'intérêt que j'appelle sur elle ». Ces secours tardant, Marie Godefroy s'adressa à lui le 22 février 1840 : « Monsieur le Ministre, La bonté avec laquelle votre excellence m'a reçue au mois d'octobre après la mort de mon père m'enhardit à m'adresser encore à vous. Nous avons fait une demande de pension auprès du ministre de l'Intérieur, mais jusqu'à présent nos démarches ont été infructueuses et les réponses qu'on nous a faites sont fort incertaines. Cependant notre position étant très pénible, malgré que les fonds de votre ministère soient spécialement alloués à l'encouragement des Sciences et des Lettres, serait-ce les détourner Monsieur le ministre de leur Destination d'oser prier votre Excellence d'en consacrer en petite proportion pour venir au secours des enfants d'un graveur dont le talent a reçu peu d'encouragement (...) ». Le 25 février<sup>207</sup>, la demande était enfin acceptée par la direction des Beaux-Arts qui accorda 200 francs aux trois sœurs. Soucieuse de la mémoire de leur père, le 4 août 1853, Marie demanda en leurs noms, audience à Nieuwekerke, directeur des musées, afin de lui parler « d'un tableau qui nous a été laissé par mon père J. Godefroy graveur, mort il y a quelques années et auteur de la *Bataille d'Austerlitz* et de *Psyché et l'amour*, *Congrès de Vienne* et beaucoup d'autres ouvrages que vous connaissez sans doute »<sup>208</sup>. Elle lui proposa l'achat de la *Bataille de Marengo*, qui ne put aboutir, le musée n'ayant pas le budget nécessaire.

Aujourd'hui perdu, ce tableau est oublié, de même de la gravure que Godefroy avait commencée et dont, selon Lacroix, il « avait presque terminé l'eau-forte en 1829 (sic), quand il est mort »<sup>209</sup>. Le cuivre était encore en possession de ses filles en 1862. Il peut paraître étrange qu'elles ne l'aient pas confié à un graveur pour l'achever, mais la dépense sans doute considérable et le goût du moment s'y opposaient peut-être. C'est ce que laissent penser les propos de l'érudit Giulio Ferrario (1767-1847)<sup>210</sup> qui indique que Godefroy s'était ouvert à lui des difficultés qu'il avait rencontrées lorsqu'il s'était présenté à l'Académie et se plaignait d'être victime du goût qui y régnait : comme la part qu'il accordait au burin était négligeable, il ne fut pas jugé digne d'y entrer : « Valente incisore all'acqua-forte, a bulino ed a punti. Godefroy è incisore all'acqua-forte ed a punti, e non a bulino, ed è altresì pittore di storia che dipinse la *Battaglia di Marengo*, cui sta incidendo nella



dimension di quella d'Austerlitz (sic) già de lui incisa. Godefroy non avendo mai lavorato a bulino, non poté ammesso come membro dell'istituto: circostanza narrata a noi dal medesimo Godefroy»<sup>21</sup>. Ainsi Godefroy, qui de 1797 à 1820 connut un succès considérable, ne put se maintenir face à l'essor de la lithographie et aux tenants du burin pur. Il dut s'incliner devant Desnoyers, Tardieu, Richomme, Massard et Aubry-Lecomte.

<sup>1</sup> Il est mentionné en 1831 par C. Gabet (*Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris), en 1836 par G. Ferrario (*Le Classiche stampe... descritte e corredate di storiche e critiche osservazioni*, Milan), en 1843 par F.S. Vallardi (*Manuale del raccogliatore e del negoziante di stampe*, Milan), en 1863 par J. Renouvier (*Histoire de l'Art pendant la Révolution*, Paris) et en 1880 par Portalis et de Béraldi (*Les Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, t.2, p. 335-336) ainsi que par Thieme et Becker (1921), Bénézit (2000), G. Dugnat et P. Sanchez (*Dictionnaire des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers, (1673-1950)*, Dijon, 2001, t.3). Le catalogue de ses gravures conservées au département des Estampes et de la Photographie a été dressé par J. Adhémar et J. Lethève dans *l'Inventaire du fonds français* (Paris, 1955, t. 9) ; le portrait de *Balthasar Castiglione* (n°2) a fait l'objet d'une notice dans le catalogue de l'exposition : *Mémoires du visible. Cuivres et estampes de la Chalcographie du Louvre* (Musée du Louvre, 6 janv.-14 avril 2003), Paris, RMN, 2003. Mais Godefroy n'a pas d'entrée dans le *Dictionnaire of Art* (Macmillan, 1996).

<sup>2</sup> Edme-François Miel, « Notice sur Godefroy graveur », *Annales de la société libre des Beaux-Arts*, t. 9, 1839-1840, p. 225-238 (tiré à part, p. 3-16). Conservée aux Archives du Louvre (C 30, pièce 1), une lettre de la veuve du graveur Dien, avec qui Godefroy fut en procès, donne des informations sur Miel : « Monsieur le Comte, la chalcographie ayant acheté les planches gravées qui composent l'œuvre de feu Mr. Dien mon mari, je viens Monsieur le Comte vous prier de vouloir bien y joindre le portrait gravé de feu Mr. Miel homme de lettres, ancien chef de division des beaux-arts à la préfecture de la Seine (sous la préfecture de Mr. Rambuteau), membre de la société libre des beaux-arts et de la société académique des enfants d'Apollon » (1867). Ce cuivre se trouve à la Chalcographie (P.-J. Angoulvent, *Chalcographie du Louvre*, Paris, 1926, n° 2244). Miel est notamment l'auteur d'un *Essai sur le salon de 1817* (...), Paris, 1817.

<sup>3</sup> Paul Lacroix, « Jean Godefroy peintre et graveur », *Revue universelle des arts*, t. 16, 1862 (p. 22-34 et 96-107 ; tiré à part, p. 5-29). Le renvoi aux numéros de catalogue des dessins, tableaux et gravures est noté ici (J.1...), abréviation pour Bibliophile Jacob, nom sous lequel Paul Lacroix s'est fait connaître.

<sup>4</sup> Il en est ainsi du *Jeune garçon nourrissant des chiots*, signé *Godefroid*, vendu à l'hôtel Drouot le 28 mars 2001 (n° 76), où le tableau est attribué à Marie Eléonore Godefroid (1778-1849), élève et collaboratrice de Gérard, alors que Godefroy l'a lui-même gravé. La lettre de l'estampe précise *Peint et Gravé par John Godefroy*. Ce tableau, pendant de *La Fidélité* gravée d'après Madame Villiers, fut exposé au salon de 1806 (J.4) sous la désignation de la *Reconnaissance*. Nous n'irons pas plus loin dans l'étude de l'œuvre peint et dessiné, dont P. Lacroix a dressé une liste comprenant 57 items. Godefroy pratiqua aussi la miniature, et a peint sur ivoire les portraits de sa femme et de sa fille (J.2) en 1797.

<sup>5</sup> Acte publié par Lacroix.

<sup>6</sup> Martel organisait des concours entre ses élèves et remarqua particulièrement une *Suzanne devant ses juges* peinte par Godefroy.

<sup>7</sup> V. Meyer, « Jean-Pierre Simon (1764-1813). Un graveur anglais à Paris sous le Consulat et l'Empire », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2001 (2002), p. 167-193. P. Lacroix indique qu'il y resta 3 ans jusqu'en 1788 (*op. cit.* note 3, p.8) et Miel qu'il n'y entra qu'en 1789 et y resta de 4 à 5 ans (*op. cit.* note 2, p.4-5).

<sup>8</sup> Thomas Miles Richardson le vieux (1784-1848), peintre de paysages, aquarelliste et graveur.

<sup>9</sup> Vienne, ÖNB Pg 122.519 : (5) R 69.468).

<sup>10</sup> Vienne, ÖNB Pg 36.561 : (1).

<sup>11</sup> Vienne, ÖNB Les gravures anglaises de Godefroy manquent à la Bibliothèque nationale, et il n'en est pas fait état dans *l'Inventaire du Fonds Français* (*op. cit.* note 1). Le catalogue de Lacroix est donc essentiel pour connaître sa production d'autant qu'il recense nombre de pièces anonymes ou signées par d'autres artistes.

<sup>12</sup> Selon P. Lacroix (*op. cit.* note 3).

<sup>13</sup> T.C. Bruun Neergaard, *Sur la situation des Beaux Arts en France ou lettre d'un Danois à un ami*, Paris, 1801, p. 114-116.

<sup>14</sup> Parmi ses travaux en Angleterre, signalons des portraits de Louis XVI et de Marie-Antoinette (J.18, 20, 21) et un dessin pour une caricature (J.11) montrant *Pitt pleurant, Fox riant*.

<sup>15</sup> Lacroix fixe ce départ au mois de juillet.

<sup>16</sup> Archives nationales, F/7/3321.

<sup>17</sup> Il avait un frère ou une sœur, dont il n'est pas fait état par la suite.

<sup>18</sup> Lacroix en mentionne 3 (J.49-51), *La tête d'une Muse antique* d'après un dessin de Pierre-Joseph-Célestin François (1759-1851), directeur de l'Académie de Bruxelles, où Godefroy séjourna dans l'attente des papiers prouvant sa nationalité française, un *Portrait de Bonaparte* d'après « Fossi », un *Berger* et une *Bergère* en pendant d'après John Opie (1761-1807). À Londres, dans l'atelier de Simon, il avait déjà gravé deux compositions du peintre : une *Nymphe endormie* (J.2) et *Winter's tale* (J.4). À Amsterdam, le peintre et graveur anglais Charles Howard Hodges (1764-1837) lui commanda le *Portrait de Washington* d'après Reynolds (J.58) qu'il exécuta en 1798, à son arrivée en France.

<sup>19</sup> Le mariage de Godefroy et de Louise Cox date vraisemblablement de 1793 ; elle était orpheline et Godefroy l'avait épousée par amour (Miel, *op. cit.* note 2, p. 13).

<sup>20</sup> Lacroix mentionne un autoportrait à l'aquarelle à l'âge de 15 ans (J.1).

<sup>21</sup> De 1797 à 1801, il collabora à l'illustration de 5 des plus importants ouvrages du moment : en 1797-1798, *Les Aventures de Télémaque* (C. M. Osborne, *Pierre Didot the elder and French book illustration, 1789-1822*, Stanford University, PHD, 1979), en 1798 les *Œuvres de Virgile* et *Ollivier*, poème de Cazotte pour le titre et 12 illustrations d'après Lefebvre ; en 1799, 4 planches d'après Lefebvre et Lebarbier pour *Cervantes*, en 1800 *Daphnis et Chloé* d'après des dessins de Girardon, Gérard et Prud'hon, et en 1801, d'après Lefebvre également, 6 planches pour *Primerose* de Morel de Vindé.

<sup>22</sup> Le 27 ventôse de l'an 8 (27 février 1799, Pièce 3), le préfet de police (Louis Nicolas Dubois) écrivait de nouveau au ministre de la Police (Joseph Fouché) et lui conseillait de continuer la surveillance, bien que Godefroy jouisse « d'une réputation avantageuse ».

<sup>23</sup> Article rappelé dans un document du 17 thermidor (juillet 1798).

<sup>24</sup> Élève de Copia, Barthélemy Roger (1767-1841) exposa au Salon de 1799 à 1819 et collabora à l'édition de *Daphnis et Chloé*.

<sup>25</sup> Quelques années plus tard, vers 1800, Godefroy grava d'après Schall *Le Danger de la précipitation*.

<sup>26</sup> En 1798, Godefroy avait gravé une planche d'après Girodet pour le *Virgile* de Didot.

<sup>27</sup> Pièce 16. En 1799, paraissait chez Honnert *La Tribu indienne* de Lucien Bonaparte avec un frontispice de Godefroy d'après un dessin de Prud'hon (IFF3). Les deux artistes s'étaient probablement connus chez Didot.

<sup>28</sup> Le livret du salon de l'an IX (p. 85) donne son adresse : rue des Brodeurs, n° 848 faubourg Saint-Germain.

<sup>29</sup> Sd. Archives Nationales F/7/3321, pièce 10.

<sup>30</sup> Selon Duchartre et Saulnier (*L'imagerie parisienne. L'imagerie de la rue Saint-Jacques*, Paris, 1944, p. 212) de 1802 à 1839, il était établi place Vendôme au coin de la rue des Capucines.

<sup>31</sup> On y voit le Premier consul en buste dans un médaillon de laurier couronné par l'Abondance et la Paix. Lacroix (J.54) précise : « on ne sait ce que cette belle et curieuse planche est devenue ; il n'en existe pas d'exemplaire dans le commerce ».

<sup>32</sup> Lavine Barbier-Walbonne (1763-1837) était la femme du peintre et graveur Dominique Barbier (1769-1860), élève de David et ami de Gérard, qui est le modèle de l'Amour dans *l'Amour et Psyché* de Gérard, gravé également par Godefroy. P. Lacroix précise (J.66) que la famille Barbier a peut-être détruit la planche et que « les épreuves sont extrêmement rares ». Légué au Louvre en 1917 par le comte Hallez-Claparède, descendant de la famille, le tableau, peint en 1796, y entra en 1921.

<sup>33</sup> Comme le rappelle la lettre du second état en 1840 : *Cette gravure, premier ouvrage de J. Godefroy fut l'origine des récompenses que l'on a donné (sic) en France à la gravure, et obtint le premier prix*. Boucher-Desnoyers reçut le second de 2000 francs et Jean-Baptiste-Raphaël Massard, le troisième de 1000 francs.

<sup>34</sup> Archives du Louvre, C. 30. Voir George D. Mc Kee, « Collection publique et droit de reproduction. Les origines de la Chalcographie du Louvre, 1794-1797 », *Revue de l'art*, n° 98, 1992, p. 54-64 ; Godefroy l'avait déjà commencée avant de recevoir le prix, et le 14 brumaire an XI demanda une attestation en vue du paiement par le ministère (note 72, p. 60).

<sup>35</sup> Archives de l'Institut, 5<sup>E</sup>13 ; cette pièce m'a été signalée par Susanne Anderson-Riedel. Il se présentait pour remplacer Charles Bervic (1756-1822), mais son confrère Pierre Tardieu (1756-1844) fut élu.

<sup>36</sup> p. 28.

<sup>37</sup> p. 34.

<sup>38</sup> À propos des portraits de la Dauphine, de la duchesse de Berry et de Charles X (J.104-6), Lacroix (*op. cit.* note 3) précise : « Ces trois derniers portraits n'ont jamais été mis en vente ; les épreuves en sont fort rares ».

<sup>39</sup> Ce fut le cas du *Portrait du colonel Place* (J.108).

<sup>40</sup> *Le retour de la course* de Vernet porte la mention *Se vend à Paris par le propriétaire*.

<sup>41</sup> L'œuvre originale est conservée à Windsor. Le peintre Isabey, qui avait également publié le *Portrait de l'Empereur*, connaissait bien le métier d'éditeur que pratiqua son père, installé rue de Gesvres de 1758 à 1784.

<sup>42</sup> Cité par P. Lacroix qui précise qu'un jeune Français nommé Leclerc Dupuis, qui avait un véritable talent pour la peinture et les mathématiques et lisait les auteurs grecs et latins, l'avait pris en amitié et influença sa formation.

<sup>43</sup> Cette maîtrise lui valut sans doute la commande en 1802 par Antoine Demarteau le jeune (1750-1802), successeur de son oncle Gilles, de 4 planches sur les *Principes de dessins d'après l'antique* ; elles comptent parmi les dernières qu'il ait publiées et portent le n° 723 de son œuvre.

<sup>44</sup> Lacroix précise que le revers de la feuille montre le même dessin en étude anatomique (J.15). Notons que Godefroy termina l'interprétation par Jacques-Louis Pérée (1769- ?) de *l'Éducation d'Achille*, morceau de réception de Regnault à l'Académie (Louvre).

<sup>45</sup> *Id.* p.6.

<sup>46</sup> Nous citons ce manuscrit d'après P. Lacroix.

<sup>47</sup> Ce dessinateur, buriniste et miniaturiste, né à Saint-Petersbourg, s'installa en 1775 à Londres, y entra dans l'atelier de Bartolozzi et retourna en Russie en 1782.

<sup>48</sup> Graveur au pointillé et à la manière noire.

<sup>49</sup> Godefroy emploie le mot *taille-douce* dans le sens restreint du terme, pour burin, par opposition à toute autre forme de gravure en creux.

<sup>50</sup> Soucieux de rendre les nuances de la peinture et la nature des objets, Godefroy utilise une grande variété de hachures. La somme de travail est considérable, d'une grande inventivité et souvent d'un bel effet pictural. Le pointillé est surtout réservé aux visages et au ciel. Les tailles parallèles jouent un rôle important dans le rendu des culottes des soldats : selon la densité des ombres, Godefroy alterne des

tailles fines ou de forts sillons. Ça et là, il salit les tailles du premier plan par quelques points épars, invisibles à l'œil nu, pour donner une impression de gris. Ailleurs, les tailles se chevauchent, et le cuivre saturé de travaux offre des noirs intenses. Parfois, comme pour le cheval de l'Empereur, la taille est faite d'un pointillé effilé qui produit un effet vibrant. Rien de sec, d'autant que le dessin impeccable et subtil se fait oublier, et qu'aucune ligne ne cerne ni ne fige les figures.

<sup>51</sup> Tonnes Christian Bruun Neergaard (1776-1824), collectionneur et amateur d'art, gentilhomme de la Chambre du Roi du Danemark.

<sup>52</sup> Godefroy avait gravé cette planche en 1798 pour l'éditeur Bouquet (J.55). Chataigner exécuta plus de 169 planches pour le *Musée Français* de Filhol, en collaboration avec Le Roy, Niquet, Villerey, et aussi avec Bovinet qui graverait pour Godefroy une réduction de la *Bataille d'Austerlitz*.

<sup>53</sup> Louis-Charles Ruotte (vers 1785- ?), qui exposa au salon de 1812, travailla aussi sous la direction de Simon, maître de Godefroy, et grava plusieurs compositions d'après ses dessins (V. Meyer, *op. cit.* note 7).

<sup>54</sup> Comme *l'Amour conduit par la Folie*, cette planche fut éditée par Bouquet (J.56) à qui Godefroy avait également donné « une copie d'une vignette qu'il avait déjà gravée en Angleterre (J.52) ». Le dessinateur Jacques-Louis Pérée, élève de Regnault, grava de nombreuses planches pour *Les Monuments français inédits pour servir à l'histoire des Arts* de N.-X. Willemin, paru en 1839.

<sup>55</sup> Victor Pillement, fils et élève de Jean Pillement, a gravé les eaux-fortes préparatoires d'un grand nombre de paysages d'histoire, terminés entre autres par Bovinet.

<sup>56</sup> Sur le 1<sup>er</sup> état, avant le papillon et de nombreux travaux, la lettre précise : « *Collet inv et del. les figures par godefroy de Londres — le paysage a loforte (sic) et terminé par Pillement fils* » (BnF, Est, EF. 201 fol., p. 5-6).

<sup>57</sup> Godefroy exécuta plusieurs compositions originales au pastel « *deux jeunes garçons agenouillés devant une cage à lapins* » (J.23) et « *deux petites filles jouant à la poupée* » (J.24).

<sup>58</sup> La gravure (60 (63,2) x 61,5 (55) cm et l'esquisse (61 x 55 cm) sont de dimensions très proches.

<sup>59</sup> « Il est du plus petit nombre d'artistes qui travaillent directement d'après le tableau, chose indispensable au graveur, sans quoi il ne peut jamais se mettre dans la situation du peintre » (p. 75). Selon Lacroix (*op. cit.* note 3, p.14), « les peintres célèbres qu'il y avait alors, Prud'hon, Gros, Girodet, Isabey, étaient émerveillés de voir un graveur travailler sans miroir ».

<sup>60</sup> Paris, Institut Néerlandais, Inv. n° 2000-A.243.

<sup>61</sup> H. Jouin, *Nouvelles archives de l'Art Français*, série III, 1892, p. 362.

<sup>62</sup> On ignore le destinataire de cette lettre si ce n'est qu'il s'agit d'un graveur : « vous seul monsieur (...) pouviez exécuter cette planche ». Les artistes incriminés sont Avril fils et Laurent, la planche est conservée à la Chalcographie (n°966) et le dessin au château de Versailles (INV 26712).

<sup>63</sup> Bibl. INHA, Car 35, 16285.

<sup>64</sup> Ce portrait avait été gravé en 1801 d'après Isabey en collaboration avec Lingée ; selon Béraldi, il s'agit d'un « des principaux morceaux de la gravure au pointillé en France ».

<sup>65</sup> Auteur d'un grand nombre d'estampes d'après Siccardi et de portraits d'après Isabey, il exposa au salon de 1806 à 1824.

<sup>66</sup> Selon Miel (*op. cit.* note 2).

<sup>67</sup> Élève de Regnault, Alexis François Girard (1789- ?) a gravé plusieurs planches d'après Gérard, dont *Louis XVIII dans son cabinet*.

<sup>68</sup> Jean-Alexandre Allais (1792-1850), élève de Massard, a gravé d'après Vernet, Boilly et beaucoup d'autres.

<sup>69</sup> Godefroy a dessiné sa maison dans une grande vignette illustrant un album de romances dédié au marquis de Sancé, maire de Montfort L'Amaury (J.85).

<sup>70</sup> Ferdinando Paër (1771-1839), appelé en France en 1807 par Napoléon pour diriger la Chapelle Impériale, succéda en 1812 à Spontini comme directeur de l'Opéra italien, poste qu'il partagea sous la Restauration avec Rossini ; membre de l'Académie en 1831, il fut nommé directeur de la Musique de chambre du roi en 1832.

<sup>71</sup> Jan Ladislav Dussek (1760-1812) s'était installé à Paris en 1807. Pianiste et compositeur, entré au service de Talleyrand, il donna avec succès de nombreux concerts au théâtre de l'Odéon. « Sur la fin de sa vie, il était devenu d'un embonpoint excessif et avait pris l'habitude de rester au lit la plus grande partie de la journée » (J.F. Fetis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 1835). Le portrait de Godefroy donne une juste idée de cet embonpoint. Le compositeur et pianiste Pio Cianchettini, (1799-1851), neveu de Dussek, publia les « *Memoirs of Dussek* » dans *Musical World* (1846, p. 312-313 ; 445 ; 659-560).

<sup>72</sup> François-Joseph Nadermann (Paris, 1781-1835), auteur des sonatines, et d'un concerto pour flûte et harpe, fut nommé en 1815 harpiste de la Chapelle Royale. Godefroy avait peint son portrait (J.3).

<sup>73</sup> Lacroix, *op. cit.* note 3, p. 32.

<sup>74</sup> A Paris, chez Naderman, Editeur de Musique et Facteur de Harpes (...). Sur la page de titre : *pour les Prix 12 f. sur papier ordinaire, et 18 f. sur Velin, et orné du Portrait de l'Auteur, gravé par Godefroy. Propriété de l'Éditeur-Déposé à la Bible. Imp<sup>le</sup>.* (BnF, musique, AC. P. 2487).

<sup>75</sup> Le portrait de Dussek (J.93), qu'on trouve souvent isolément et avec l'adresse de Godefroy, ne figure pas dans l'exemplaire de la BnF. Godefroy en déposa des épreuves le 27 juin 1812 (n°754), BnF, Est., Ye 79 rés.

<sup>76</sup> Sous la composition : *J. Godefroy del. Et sculpt. As memoriam J.L. Dussek.*

<sup>77</sup> *Lettre de Balzac à Mme Hanska*, t. IV, Paris, 1971.

<sup>78</sup> p. 14.

<sup>79</sup> Favorisé par le premier consul, ce goût pour la musique italienne s'était matérialisé par la création en 1801 du théâtre de l'Opéra Buffa qui devint théâtre de l'Impératrice en 1804 et théâtre des Italiens en 1815. Voir M. Noiray, « Le Nouveau visage de la musique française », p. 204, dans *L'Empire des Muses, Napoléon, les arts et les lettres*, dir. J.C. Bonnet, Paris, 2004.

<sup>80</sup> Cette actrice du théâtre des Italiens excellait dans les rôles de mère et de paysanne, notamment dans celui de Perrette dans la comédie *Fanfan et Colas* de Mme de Beaunoir (*Le Journal de Paris*, n° 18, 1783/01/18, p. 73).

<sup>81</sup> La lettre de la gravure précise : MADAME BARBIER WALBONNE, ELEVE DE GARAT. Le compositeur allemand J.F. Reichardt assista à plusieurs de ces soirées musicales, et admirait profondément le chant simple et gracieux de Mme Barbier (*Un hiver à Paris, sous le Consulat*, Paris, 2002, p. 499).

<sup>82</sup> J.23. Gravure publiée le 1<sup>er</sup> février 1796 par I. Molinari, N° 72. *New Compton Street. Soho.* (Vienne, ÖNB, Pg 8799 : I (1)). C'est pour Anna Bosello Morichelli (1760-1800), que fut créée en 1774 la *Frascatana* de Paisiello (1740-1816). Le 5 juin 1794 parut à Londres *La Frascatana a new comic opera in two acts as performed at the King's theatre in the Hay Market (...) Benefit of Signora Anna Moricelli*. Selon les *Mémoires* (éd. Paris, 2000, p. 223-224) de Lorenzo da Ponte, « la Morichelli, douée de beaucoup de finesse et d'esprit, agissait avec ruse et dissimulation, et tous ses actes s'accomplissaient dans l'ombre ; elle prenait ses mesures à l'avance, ne se confiant à qui que ce soit, ne se laissant jamais emporter par la passion ; et, bien que ses mœurs étaient dissolues, sa tenue était si modeste et si réservée qu'on l'eut prise pour une ingénue ; plus amer était le fiel que distillait son cœur, plus angélique était le sourire de ses lèvres... ».

<sup>83</sup> Nancy Storace (1765-1817), sœur du compositeur Stephen Storace, actrice et chanteuse, s'illustra à l'Opéra italien de Vienne où Mozart composa pour elle en 1786 le rôle de Suzanne des *Noces de Figaro* ; de retour à Londres en 1787, elle fit carrière à l'opéra.

<sup>84</sup> Il se fit connaître à Prague et à Vienne et succéda à Mozart comme compositeur de la chambre de l'Empereur.

<sup>85</sup> Ayant quitté la France au moment de la Révolution, il vivait à Londres parmi les émigrés français. Sa maison d'édition de musique ayant fait faillite, il s'enfuit à Hambourg pour échapper à la prison.

<sup>86</sup> Arrivée à Londres en 1777, elle épousa le comte de Derby après 1797 et abandonna la scène.

<sup>87</sup> Signalons aussi le portrait de *Shakespeare* (J.28).

<sup>88</sup> Selon P. Lacroix, son talent l'avait placée « au premier rang parmi les professeurs ». Cette activité de peintre est attestée dans une lettre du ministre de l'Intérieur du 25 février 1840 (Archives nationales, F/1/3160, 2<sup>e</sup> division, 1<sup>o</sup> bureau) « Monsieur et cher collègue, Vous m'avez fait l'honneur de recommander à mon intérêt lad. demande formée par Melle Godefroy, musicienne et peintre et fille de feu Godefroy, graveur distingué, pour obtenir d'être comprise au nombre des artistes qui touchent des indemnités annuelles sur le fonds de mon département (...) ».

<sup>89</sup> Le musée du Louvre conserve un *Portrait de Madame Hamon, épouse du peintre Pierre-Paul Hamon* peint en 1845 par Félix Trutat (1824-1848) (RMN 122859).

<sup>90</sup> Miel, *op. cit.* note 2, p. 238. Le musée de Lisieux possède plusieurs de ses œuvres.

<sup>91</sup> Sur le livre de comptes de Simon figure l'adresse de Godefroy, avec celles d'autres graveurs comme Pillement, Boucher-Desnoyers, Louis Mariage, Nicolas Schenker (V. Meyer, *op. cit.* note 7).

<sup>92</sup> Cette rue joint la rue de l'Échelle à la rue Saint-Roch (1<sup>er</sup> arrondissement). Lorsqu'en 1801 il publie *l'Amour et Psyché*, il est établi rue des Brodeurs, faubourg Saint-Germain n° 848. Ainsi, comme nombre de graveurs et éditeurs, il est passé de la rive gauche à la droite.

<sup>93</sup> Cette rue de l'actuel 9<sup>e</sup> arrondissement joint la rue Lafayette à la rue de Maubeuge.

<sup>94</sup> Adresse portée au bas de la lettre adressée au préfet de la Seine.

<sup>95</sup> Le *Virgile* date de 1798 ; Girodet avait également donné quelques dessins ; Godefroy grava celui du livre 1 de *l'Enéide* qui fut terminé par Massard.

<sup>96</sup> Villot n°236, à propos de *l'Amour et Psyché*.

<sup>97</sup> p. 124-125.

<sup>98</sup> Le tableau de Gérard est conservé au château de la Malmaison (N. Hubert et A. Pougetoux, *Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau*, Paris, 1989, t.1, n°23). Ingres possédait une épreuve de cette gravure et s'en inspira pour illustrer à son tour en 1812 le *Songe d'Ossian* (Ingres et son temps, *Centenaire de la mort d'Ingres*, Montauban, 1967, n°258).

<sup>99</sup> Arthur O'Connor (1763-1852), élu au Parlement de Dublin, membre de l'association des Irlandais-Unis, entra en relation avec le gouvernement français. Emprisonné par les Anglais, il s'enfuit en France en 1802. Napoléon le nomma général en 1804. Il épousa la fille de Condorcet dont il publia les œuvres.

<sup>100</sup> Selon Lacroix, Godefroy a gravé au moins 110 planches, dont 48 à Londres entre 1783 et 1788 (5 chez Simon), 3 en 1797 à Amsterdam et Bruxelles et 56 (n°52 à 110) à Paris de 1798 à 1839. Certains items renferment plusieurs gravures.

<sup>101</sup> M.-A. Dupuy, I. Le Masne de Chermont et E. Williamson, *Vivant Denon directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance 1802-1815*. Collection Notes et documents, n°32, Paris, 1999, t.1, p. 329.

<sup>102</sup> *Id.*, t. 1, p. 65.

<sup>103</sup> L'esquisse fut exposée au salon de 1808. Peint pour le plafond du Conseil d'État des Tuileries, le tableau fut retiré en 1815 et découpé sous la Restauration, puis transféré à Versailles sous Louis-Philippe dans la Galerie des batailles.

<sup>104</sup> M. de Marbot, *Mémoires*, Paris, 1983, t. 1, p. 281, mais il y a doute si Marbot fut présent à Austerlitz.

<sup>105</sup> F. Boyer, « Le bécéat de Napoléon et le graveur Raphaël Morghen », *Pro Arte* n°54, oct., 1946, p. 268-272.

<sup>106</sup> *Id.*, p. 843 (Louvre 2412).

<sup>107</sup> N° 1233 ; G. Dugnat et P. Sanchez., *op. cit.* note 1.

<sup>108</sup> Le département des Estampes et de la Photographie de la BnF (AA6 rés. Godefroy) en conserve une épreuve à l'eau-forte pure avant toute lettre. Le paysage, le ciel, les pantalons des officiers à droite et les étendards ne sont pas travaillés. Les visages sont encore très clairs, le modelé sera accentué par la suite.

<sup>109</sup> Ces quatre états sont conservés dans le recueil AA6 rés.



<sup>110</sup> Vienne, ÖNB, PK 353, 76 (1000 : 54 R), avant le titre et pour seule légende à gauche F. Gerard Pinx<sup>t</sup> 1810, à droite, J. Godefroy sculp. 1813. Au-dessous au crayon, *Souscription* : J.G. Au bas au centre, a Paris chez J. Godefroy rue Bellefond n°37 F.B. Montmartre. P. Lacroix commence la comptabilité des états au second, et arrive à un total de 4.

<sup>111</sup> Lacroix, *op. cit.* note 3, p. 16.

<sup>112</sup> Elle commence ainsi : « Souscription de la gravure d'un dessin fait d'après nature par Isabey, représentant une Conférence du Congrès de Vienne. L'instant choisi pour le Tableau est celui où les Membres causent entre eux après la Séance levée. Pour rendre cette estampe plus intéressante Mr. Isabey l'a entourée d'une vignette qui réunit les portraits des Souverains (...) Cette gravure qui réunit 31 portraits, aura 22 pouces de haut sur 29. Mesure de France. L'estampe qui paraîtra à la fin de 1816 sera gravée à la taille et au pointillé, par John Godefroy » (Vienne, Albertina, Slr. 12).

<sup>113</sup> La lettre de la gravure indique : J. Isabey, à Paris, Rue des 3 Frères N°7, Déposé à la Direction Roy.<sup>le</sup> de la Librairie, J. Godefroy/ 1819. Prospectus et gravure sont reproduits dans *Der Wiener Kongress. I. September 1814 bis 9. Juni 1815. Ausstellung veranstaltet vom Bundesministerium für Unterricht, Wien, 1965*. L'estampe (60 x 88 cm), d'une grande finesse, est admirable par la qualité des portraits ; les visages, les cheveux et les médailles sont traités au pointillé pur ; le reste est rendu par une taille parallèle parfaitement menée, tandis que l'encadrement est à l'eau-forte. Comme toujours, Godefroy évite le trait qui définit de façon stricte la silhouette, et salit les tailles par des entretailles et des pointillés pour obtenir un effet pictural. L'œuvre originale d'Isabey, exécutée en 1815 (sépia, 61,5 x 83,5 cm), appartient à la reine d'Angleterre (Cat. exp., Talleyrand, Paris, Bibliothèque nationale, 1965, pl. XII, n°273).

<sup>114</sup> BnF, Est., Ye 79 rés., dépôt numéro 475. Selon la loi de 1793 article 6, le graveur devait déposer sa gravure en deux exemplaires au Cabinet des estampes, « dont il recevra deux estampes, « dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire ; faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefaçons ». Passé à cinq, le nombre retomba à deux en 1824 (G. Duplessis, « Du dépôt légal des estampes », *Revue universelle des arts*, t. XIII, 1861, p. 163).

<sup>115</sup> P. Lacroix, *op. cit.* note 3, p. 15.

<sup>116</sup> Miel, *op. cit.* note 2, p. 8.

<sup>117</sup> Gérard (le neveu) : *Lettres adressées au baron François Gérard*, Paris, 1886, t. I, p. 261.

<sup>118</sup> Selon Miel (*op. cit.* note 2).

<sup>119</sup> P. Lacroix, *op. cit.* note 3, p. 16.

<sup>120</sup> Ces craintes n'étaient pas infondées. Ainsi, il fut interdit à Tardieu de mettre en vente les épreuves du *Portrait de Barras* : « j'en suis fâché, lui répondit-on, c'est un bel ouvrage, mais s'il est exposé, je ferais saisir les épreuves et les planches » (selon Guyot de Fère et B. de B. *Annuaire biographique des artistes français, 1841-1842*, Paris, 1841-1842, p. 33-35, cité par S. E. Vallée, *Pierre-Alexandre Tardieu, un graveur d'interprétation entre deux siècles (1756-1844)*, Paris, 1998, 2 vol., p. 14). Le tableau de Gérard souffrit aussi des aléas de l'histoire ; sous la Restauration, jugé « non exposable car il s'agissait d'un souvenir de l'usurpateur », il fut relégué dans les réserves du Louvre. On pensa l'en sortir en 1824, puis en 1826 pour l'accrocher dans le musée du Luxembourg. Enfin, il remplaça le *Sacre de Charles à Versailles* (Voir M.-C. Chaudonneret, *L'État et les artistes de la Restauration à la monarchie de juillet (1815-1833)*, Paris, 1999, p. 37-38 et 200, et Th. Gaetgens, *La Galerie de Versailles*, Paris, 1984).

<sup>121</sup> Ces copies ne sont pas datées. Signalons celle de Cruikshank (1792-1878) (*Engraving by R. George Cruikshank, from the original French Print, taken from the celebrated Painting of Girard (sic)* (Fondation Thiers 23/2514) et une autre en aquarelle de C. Askley (QB 1805, coll. de Vinck).

<sup>122</sup> Comme le dit Marie (Précis p. 10), « le droit de graver est un droit utile, important, et qui peut devenir la source de gain considérable, qui quelquefois surpasse la valeur du tableau lui-même ».

<sup>123</sup> Signalons un Robert II Daudet (1731-1824), graveur de paysages et animaux d'après Berchem, Vernet, et marchand d'estampes à Lyon puis à Paris,

<sup>124</sup> Chaillou-Potrelle édita plusieurs planches de Gérard : *Les trois âges* par Morghen et les portraits d'Antoine Dubois et de Charles X par Garnier. Il était installé au 142 rue Saint-Honoré. Son fils, le graveur Jean-Louis Potrelle (1788- ?), élève de Tardieu et de Desnoyers, a exécuté une *Suite sur l'Amour* d'après Gérard, et des portraits de Louis XVIII et d'Alexandre I<sup>er</sup>.

<sup>125</sup> Voir 30 janvier 1831, chronique des 29 janvier et 4 février 1831, audience du 3 février.

<sup>126</sup> Paris, 1838, p. 531. Il est également mentionné par A. Gastambide dans son *Traité théorique et pratique des contrefaçons* (...), Paris, 1837, p. 315. Le *Journal des artistes* du 6 février 1831, p. 108-109 évoque l'intérêt qu'il suscite : « Le procès dont nous allons parler soulève plusieurs questions qui intéressent les artistes, et fait sentir le besoin de lois plus complètes sur la propriété des ouvrages d'art ». Voir aussi P. Jacomet, *Le Palais sous la monarchie de juillet, 1830-40*, Paris, 1927, p. 240-245.

<sup>127</sup> Auguste Gaspard Louis Boucher-Desnoyers (1779-1857).

<sup>128</sup> Jean-Baptiste Raphaël Massard (1775-1849) eut à souffrir lui aussi des contrefaçons, notamment avec sa gravure d'*Atala* d'après Girodet en 1822.

<sup>129</sup> Pierre Alexandre Tardieu (1756-1844) connut des difficultés à faire reconnaître ses droits dans l'affaire du portrait de Lepelletier de Saint Fargeau (J. Vallery-Radot « Autour du portrait de Lepelletier de Saint-Fargeau, sur son lit de mort, par David », *Archives de l'Art Français*, Nouvelle période tome XXII, 1959, p. 354-363).

<sup>130</sup> Il s'agit de Louis-Guillaume Joubert, fils du graveur et éditeur François-Étienne Joubert, qui s'associa à Charles Bance en 1806, et publia un *Catalogue des estampes d'après les meilleurs maîtres*.

<sup>131</sup> En 1837, selon Gastambide (*op. cit.* note 126, p. 289) : « Contrefaçon est un vieux mot détourné de son sens primitif, et servant aujourd'hui à tort ou à raison à désigner la violation de la propriété des auteurs. Atteinte au monopole de l'auteur sur son œuvre. Usurpation intégrale ou partielle de l'œuvre d'autrui. Préjudice causé à l'auteur par cette usurpation... ». Il prend pour exemple le cas de la *Bataille d'Austerlitz*.



<sup>132</sup> *Précis* p. 23.

<sup>133</sup> p. 3.

<sup>134</sup> Il s'agit de Philippe Joseph Vallot (1796-1840), auteur d'un grand nombre de planches consacrées à l'épopée napoléonienne, qui avec la veuve de Gros s'engagea en 1833 dans un procès qui allait défrayer la chronique (voir *Droit de gravure d'un tableau vendu sans réserve et acheté sans stipulation. Affaire du « Tableau des Pyramides »*. Madame la baronne Gros et le sieur Vallot, graveur, cessionnaire du droit de graver (...) contre le sieur Gavard, éditeur des Galeries historiques de Versailles accusé de contrefaçon, Paris, 1842).

<sup>135</sup> Dans son *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, 2 vol., 1839, t.2, p. 309), Augustin-Charles Renouard désapprouve cette échappatoire : « pour moi, je ne puis me prêter à attacher à cette dernière circonstance la moindre importance ».

<sup>136</sup> *Précis* p. 4.

<sup>137</sup> Cet élève de Beauvarlet grava plusieurs tableaux italiens et hollandais pour le Musée Français de Laurent. Sous l'Empire, Dien fut graveur de Madame Mère et sous la Restauration graveur ordinaire du roi. Gustave Planche est sans pitié pour sa gravure du *Tasse demandant l'hospitalité* d'après Robert Fleury, exposée au salon de 1836 : « planche absolument indigne d'analyse, c'est du cuivre taillé à coup de serpe ; mais la critique perdrait son temps si elle voulait relever tout ce qu'il y a de misérable dans cet ouvrage » (*Étude sur l'École Française*, Paris, 1855, t.2, p. 46). Béraldi (*op. cit.* note 1, t. 5, p. 230-235) se montre aussi très sévère : « il était froid et gris, avec une tendance à se rapprocher de la gravure au trait. Il a gravé très correctement des portraits pour des livres et des médailles ... ».

<sup>138</sup> À propos de *L'Apparition de sainte Scholastique*, commandée en 1852, une lettre de la Direction du musée indique : « Dien étant mort avant d'avoir terminé sa planche, un arrêt ministériel du 21 juin, 1867 a chargé M. Desvachez de la terminer. L'âge très avancé de M. Dien avait produit dans cet artiste un affaiblissement des facultés dont ses derniers travaux se ressentent. La planche a été abîmée et il sera fort difficile d'en faire quelque chose » (Archives du Louvre, dossier Dien, C. 30).

<sup>139</sup> La gravure de Godefroy mesure 84 (78) cm de long sur 56,3 (47,2) cm de large et celle de Dien 77,8 (68,0) sur 47,3 (33,5) cm.

<sup>140</sup> On remarquera cependant que les portraits sont en général plus réussis chez Godefroy. Il existe un état avec dans la marge un curieux petit couple qui disparaît dans les suivants, et une contre-épreuve de l'état avant toute lettre (BnF,AA5 Dien).

<sup>141</sup> *Gazette des Tribunaux*, dimanche 30 janvier 1831, chronique du 29 janvier.

<sup>142</sup> Dans le *Précis*, on lit par exemple (p. 12) : « Voilà donc deux originaux d'un même tableau : l'argument n'est pas d'un artiste. Un tableau original, c'est cette expression première de l'enthousiasme et de la poésie ; cette exécution hardie, faite sans modèle ; ou dont le modèle n'est que la pensée. C'est cet élan sublime de l'âme qui ne pouvant plus être contenu, vient animer de son reflet une matière inerte. Gérard rêvant à son tableau de la bataille d'Austerlitz, seul, en présence du génie qui l'inspire, ordonnant les plans, variant les couleurs, jetant partout le mouvement et la vie, Gérard est original parce qu'il crée. (...) Mais Gérard travaillant en présence d'un modèle, réduisant froidement à des proportions plus petites la première manifestation de la pensée, Gérard n'est plus qu'un copiste ; et les deux productions ne sauraient être placées sur la même ligne : l'une révèle l'artiste, l'autre le peintre habile. La première appelle la gloire, la seconde, plus modeste, se contente de l'éloge ».

<sup>143</sup> Cette somme n'a rien d'in vraisemblable. Plusieurs traités sous seing privé entre Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et ses graveurs permettent de se faire une idée des pratiques et des prix en cours à l'époque. Les sommes sont moins importantes, mais la différence avec celles que Godefroy eut à payer s'explique par le fait que, contrairement à Gérard, Guérin restait à chaque fois propriétaire de la planche ; ainsi, le 23 mars 1820 Richomme recevrait 15000 francs pour *Andromaque*, et une « quantité d'épreuves égale à la somme de 5000 francs prix marchand », tandis que le 28 juillet 1822, Forest reçut 25000 francs en espèces pour complément du paiement de ladite planche ; il était également intéressé dans la vente des épreuves « de quelque prix et de quelque qualité dans le produit du premier 1000 et pour moitié dans le second dont le tirage serait fait immédiatement après la vente du premier », mais, après la vente des 2000 épreuves la planche demeurerait en toute propriété à M. Guérin (J. Bottineau et E. Foucart-Walter, « L'inventaire après décès de Pierre-Narcisse Guérin », *Archives de l'art français*, t. XXXVII, 2004, p. 27).

<sup>144</sup> L'avocat rappelle (p.12) : « La copie (...) ne pourra jamais donner, à celui qui en est propriétaire, le droit de le multiplier par la gravure. Or le général Rapp n'a acheté et ne possède qu'une copie. (...) Donc, M. Rapp à quelque système qu'on s'arrête n'a pu céder aucun droit à M. Dien ; bien plus, il est impossible que le général Rapp ait cru à son droit, car il n'a pas ignoré que la gravure de M. Godefroy avait été faite sur son tableau avant qu'il lui soit livré ».

<sup>145</sup> Henry d'Escamps, *Discours funèbre de M. Dien*, Paris, 1862.

<sup>146</sup> Il possédait *Les Adieux de Fontainebleau* (vendu 7.600 francs) et *Le Retour de l'île d'Elbe* (6500 francs) de H. Vernet, *La Mort de Napoléon* (12000 francs) par Steuben, *Bonaparte à Montereau* (800 francs) d'Eugène Lamy... (*Journal des artistes*, 7 mars 1830, p. 199 et le 14 mars 1830, p. 415). Laurent Augustin Pelletier de Chambure (1789-1832) était chef d'une compagnie franche qui s'illustra dans la défense de Dantzig en 1813. Il fut auditeur au Conseil d'État, puis sous-préfet de Mons. Il participa à la campagne de Russie et aux Cent-Jours ; condamné par contumace aux travaux forcés à perpétuité, puis à la peine de mort, il se réfugia à Bruxelles. Rentré en France en juillet 1820, il fut nommé officier d'ordonnance de Soult et colonel le 30 juillet 1831.

<sup>147</sup> Jules Marnier (1785- ?), ancien capitaine au 24<sup>e</sup> de ligne, chef de cabinet du ministre de la guerre, est l'auteur de la *Bataille d'Eylau* (Bourges, 1849) et de *Souvenirs de guerre en temps de paix* (Paris, 1868). Signalons aux Archives du Louvre (C 30), une lettre du 30 novembre 1862 adressée par Henry d'Escamps, à Nieuwerkerke, directeur des musées : « Je m'occupe en ce moment d'un travail sur M. Dien graveur et

j'ai besoin, à cette occasion, d'un renseignement que vous seul pouvez me donner. À propos de la gravure de la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard, qui a été exécutée, non d'après le tableau du musée de Versailles, mais d'après un tableau de Gérard de petite dimension ; M. le Colonel de Marnier, aujourd'hui maire de Montmorency et qui commanda cette gravure à M. Dien, m'assure que le petit tableau original de Gérard est dans le magasin du Louvre. Je vous serais fort obligé de vouloir bien me renseigner exactement à ce sujet (...) » (note ajoutée à la lettre : « Ce tableau qui appartient à la famille du général Rapp est dans ce moment au Louvre, c'est une copie par Melle Godefroid »).

<sup>148</sup> Henry d'Escamps (p. 4.) précise que la copie préparée par Mlle Godefroid avait été achevée par Gérard : « cette petite toile avait sur le grand tableau un avantage, c'est que le portrait de Rapp y avait été fait d'après nature. (...) M. Dien entreprit cette grande page avec ardeur et la mena à bonne fin, mais non sans quelques aventures ». Il ajoute : « L'éditeur qui avait fait graver le grand tableau au pointillé intenta un procès aux éditeurs de la gravure historique de M. Dien. Mais le gain du procès et l'honneur de l'entreprise d'art furent tout entiers pour notre ami. Tout le monde connaît cette planche d'une touche si fine, si chaude en même temps, et si achevée. Parée de toutes les qualités de la gravure au burin, cette belle estampe a pris sa place dans l'art ».

<sup>149</sup> Comme le note Gastambide en 1837 (*op. cit.* note 126, p.315), qui dénonce cet avis du Conseil d'État, et remarque qu'il est dépourvu de la sanction royale, car n'ayant pas été publié au bulletin des lois, c'est un acte purement administratif.

<sup>150</sup> *Gazette des tribunaux*, dimanche 30 janvier 1831, chronique du 29 janvier.

<sup>151</sup> *id.*

<sup>152</sup> Archives du Louvre, AA 18\*, p. 53. Lettre du directeur du Louvre à ce sujet le 14 février 1824 (à) S.E. Le Ministre de la Maison du Roi.

<sup>153</sup> *Id.* Les lettres précédentes étaient plus cordiales. Le 1<sup>er</sup> mars 1824, Forbin écrivait au ministre : « J'ai la satisfaction d'annoncer à V.E. que Mr. Gros accepte sans aucune réserve la somme de 15000 fr. l'exécution du tableau devant représenter la Prise du Trocadéro (...) » (p. 109).

<sup>154</sup> *Précis* p. 18.

<sup>155</sup> N° 1 de juin 1842, p. 7.

<sup>156</sup> Pour plus de détails sur ce procès, voir A. Prassoloff, « Le droit de graver et les progrès du droit d'auteur » *Romantisme* n°93, 1996, p. 21-26.

<sup>157</sup> N°3, p. 35-38.

<sup>158</sup> Il rappelait que « la vente de la gravure d'un tableau est généralement plus profitable que la vente du tableau lui-même » (p. 35).

<sup>159</sup> Paris, 1987, t. 2, p. 1841.

<sup>160</sup> p. 156-172.

<sup>161</sup> Le 14 février 1846, Victor Hugo prononça un long discours à la Chambre des pairs : « De la propriété des œuvres d'art ». Il était question de réduire à 15 ans le droit de propriété du modèle, la commission proposa de l'étendre à 30 ans, d'autres désiraient la garder telle qu'elle était en 1793 et confirmée par décret du 5 février 1810, à vie pour le peintre et 10 ans après sa mort pour ses héritiers. Victor Hugo qui aurait préféré garder la loi de 1793 prit parti en faveur des 30 ans (*Cœuvres politiques*, Paris, 1964, t. 1, p. 110-111).

<sup>162</sup> À propos de la même loi, Lacroix (*op. cit.* note 3) avait souligné : « Le peintre doit rester investi du droit de gravure, parce que personne ne peut en tirer des avantages aussi grands que ceux qu'il y trouve, et que nul au monde ne peut éprouver autant de préjudices que l'artiste, du mauvais exercice de ce droit ».

<sup>163</sup> 6<sup>e</sup> année, n° 1709, Jugement définitif de la Justice criminelle, Cour royale de Paris, (appels correctionnels).

<sup>164</sup> Le dépôt fut enregistré sans nom de graveur sous le numéro 252 (BnF, Est., Ye 87 rés).

<sup>165</sup> *op. cit.* note 126, p. 315.

<sup>166</sup> p. 16.

<sup>167</sup> « Il existe au dossier de la procédure deux catalogues : le premier a été imprimé en 1826, le second en 1827 ; il en a même argumenté dans sa défense pour prouver que dès cette époque, la gravure de Dien était publiquement annoncée. Or, dans ces catalogues figurent effectivement la gravure de Dien. Il en vendait donc en 1826 et 1827. Eh bien ! qu'il montre ses livres : aucune mention ne s'y trouve ! (...) Il en a mentionné en 1828, cela s'explique encore ; en homme de bonne foi, il avait calculé sur la prescription, si le calcul ne fait point honneur à sa science, du moins il prouve invinciblement la mauvaise foi (...) » (p. 21).

<sup>168</sup> Godefroy ne semble pas avoir été le seul à se plaindre de Chaillou-Potrelle, le peintre Pierre-Narcisse Guérin n'était pas non plus satisfait de lui ; le 12 juin 1827, il lui écrivit pour se plaindre du peu de succès de la vente de sa gravure d'*Andromaque* par Richomme, lui reprochant « d'avoir compromis ses intérêts », et lui demandant de lui régler ce qu'il lui devait (J. Bottineau et E. Foucart-Walter, *op. cit.* note 143, p. 87) ; en 1833, sa créance était d'environ 2183 francs, mais l'insolvabilité de l'éditeur en rendait le recouvrement incertain (*id.*, p.27). Les procès qu'il eut à cette époque pourraient expliquer ses difficultés financières.

<sup>169</sup> Le 1<sup>er</sup> état avant le nom des artistes et l'adresse et cinq gros points en bas à gauche, sous la composition (*IFF*, Bovinet n° 86). L. 39,5 (32,8) x h. 15,5 (25,6) cm. Bovinet et Couché avaient déjà gravé ensemble de nombreux portraits et des scènes de batailles.

<sup>170</sup> *Gazette des tribunaux*, Chronique du 29 janvier 1831.

<sup>171</sup> *Journal des artistes*, 15 janvier 1831, p. 55, 5<sup>e</sup> article. Le jugement porté sur la gravure de Dien est étrange : « cette planche est bien mais le sujet perd un peu à être traité dans cette proportion. Une dimension plus grande lui conviendrait mieux, c'est peut-être le seul moyen de donner à chaque tête le caractère de celle du tableau ».

<sup>172</sup> Cette appartenance de Godefroy à la Société libre des beaux-arts est mentionnée par Miel, qui en était également membre.

<sup>173</sup> De même qu'il possédait une épreuve de la gravure de Godefroy, Gérard en avait une avec remarques de celle de Dien. *Catalogue des tableaux de M. le Baron Gérard peintre d'histoire* (C. Paillet, 1837).

<sup>174</sup> La gravure fut exécutée d'après un dessin de Massard.

<sup>175</sup> Duchesne-Aîné reproduit l'œuvre de Gérard dans son *Musée de peinture et sculpture* (...), Paris, t. 13, 1832, p. 905, et indique qu'elle a été gravée par M. Godefroy.

<sup>176</sup> Le tableau est conservé au Louvre (RF 4739, 1,86 x 1,32 m) ; la gravure est dans le même sens.

<sup>177</sup> La lettre précise : *London Published June the 20 th 1801 by John Godefroy and sold by Molteni N° 19 Pall Mall. - a Paris chez J. Godefroy rue des Brodeurs fb. St. Germain n° 848 et se vend Place Vendôme N° 112*. La gravure était exposée en 1855 dans la Galerie de la Bibliothèque Impériale, mais le commentaire de Duchesne est peu élogieux : « Le genre de gravure qu'a adopté l'auteur est loin de rendre la pureté du dessin que l'on a admiré dans le tableau original (...) Cette épreuve a été donnée par le graveur. » (J. Duchesne aîné, *Description des estampes* (...), Paris, 1855, p. 178, n° 369). Johann Friedrich Reichardt (*op. cit.* note 81, p. 46) est encore plus sévère lors de sa visite au salon de 1802 : « Si, jusqu'à présent, David n'a pas été heureux dans le choix de ses graveurs, Gérard a moins de chance encore : son séduisant *Amour et Psyché* vient d'être reproduit par un burin aussi sec et froid qu'il est peu correct ». En 1843, Vallardi (*op. cit.* note 1, p. 105) note qu'*Amour et Psyché*, « stampe che piaque molto in Francia benché di merito non classico », se vend 72 francs, qu'*Ossian* en coûte 40 dans le dernier état et 73 avant la lettre et le *Congrès de Vienne* 120.

<sup>178</sup> Lacroix (J.76) signale des épreuves avant la lettre imprimées en bistre. Pour une raison mystérieuse, Godefroy ne déposa pas sa gravure au Cabinet des estampes avant le 11 novembre 1811 (dépôt n° 396, BnF, Est. Ye 79 fol.).

<sup>179</sup> *Peint par Gérard - Dessiné et Gravé par Charles Simon Pradier. 1814. Se vend chez l'Auteur rue Childebert N° 91 et chez Delpech, Md d'Estampes, Quai Voltaire N° 23. Déposé à la direction de la Librairie / imprimée par Durand.* (BnF, Est. DC55 fol.).

<sup>180</sup> Gérard possédait une épreuve de chacune de ces trois gravures (voir *Catalogue des tableaux*, *op. cit.* note 173).

<sup>181</sup> Il grava d'après ses propres dessins et ceux de Raphaël, Léonard de Vinci, Girodet, Prud'hon, Vernet, Hersent...

<sup>182</sup> P. J. B. Chaussard « Gravure l'Amour et Psyché. Tableau de Gérard gravé par Godefroy », *Journal des Arts*, t. IV, n° 208, 20 prairial an X, p. 364.

<sup>183</sup> Sébastien Mercier lui consacre un article enthousiaste dans le *Journal de Paris* du 4 août 1798 : « J'ai vu l'ange de la visitation du Guide, et il n'est pas plus beau que cet Amour ! J'ai vu la Vénus du Guerchin, et la Psyché est plus belle encore ! Quand nous possédons un aussi charmant tableau, ne vouons pas une admiration exclusive à ce qu'on nomme les chefs-d'œuvre de l'Italie » (*Le nouveau Paris*, Paris, 1994, p. 981-982).

<sup>184</sup> *op. cit.* note 13, p. 114-116.

<sup>185</sup> Il s'agit de Joachim Lebreton (1760-1819), chef du bureau des beaux-arts au ministère de l'Intérieur pendant le Directoire et l'Empire, et secrétaire de la classe des Beaux-arts à l'Institut.

<sup>186</sup> *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gérard*, Paris, 1837, t. I, p. 197-238. Notons que Quatremère de Quincy admirait sans réserve la *Bataille d'Austerlitz* et la décrit longuement.

<sup>187</sup> Lettre du 22 novembre 1819, Archives nationales, Gérard, Dossier 33, 1796-1824.

<sup>188</sup> Le 22 février 1822, Forbin indiqua au ministre que 20.000 francs seraient suffisants, ajoutant : « Je me fonde sur 25.000 qu'en demandait le général Rapp, auquel ce tableau n'avait coûté que 6.000 fr. à une époque difficile » (Archives du Louvre, AA 16<sup>8</sup>). Le 13 avril, le comte l'informa « qu'il venait d'acquérir le tableau et demandait qu'il soit versé 500 fr. à M. Perrier, personne étrangère au service qui avait été chargée d'en faire l'acquisition afin qu'on ignore l'intervention de l'État et qu'ainsi les enchères s'enflamment » (Archives du Louvre, AA 18<sup>8</sup>, n° 175).

<sup>189</sup> p. 10-11. La lettre de la gravure précise : *Peint par F. Gérard- impr. Lemercier à Paris- lith. Par Aubry-Lecomte.* (BnF, Est. DC 55 b+ fol.).

<sup>190</sup> Il s'agit probablement de Pierre Lacroix (1783-1856), peintre et lithographe, élève de David et de Gros. Jean-Baptiste Massard avait gravé *Atala* en 1822.

<sup>191</sup> Planat est l'auteur d'un grand nombre de lithographies, portraits et d'études de têtes d'après les maîtres (Raphaël, Poussin, Titien...).

<sup>192</sup> Pierre-Louis Grevedon (1776-1860) est l'auteur de portraits peints et lithographiés, exécutés pour la plupart durant ses séjours en Angleterre et en Russie. Élève de Regnault, il exposa au salon à partir de 1798.

<sup>193</sup> Le *Journal des artistes* du 22 février 1829 (p. 124-125) indique : « Au mois de décembre dernier M. Planat a été condamné avec Chaillou-Potrelle », celui-là même qui était en procès avec Godefroy, « comme contrefacteur du portrait lithographique de la « Contemporaine » précédemment exécutée par M. Grevedon, & ce jugement a été réformé en appel le 15 janvier ». En définitive, il fut décidé que *La Contemporaine* n'était pas une copie, mais un autre portrait inventé par Chaillou et Planat. Voir E. Blanc *op. cit.*, p. 254.

<sup>194</sup> *op. cit.* p. 540.

<sup>195</sup> Terme pris ici dans le sens générique qui regroupe tous les procédés de gravure en creux.

<sup>196</sup> On trouve parmi eux un dénommé Cronier. Le 9 février 1830, le vicomte de La Rochefoucauld répondit au baron de la Bouilleries qui lui avait soumis le projet : « Cet art n'a point démerité de nos jours, mais on ne peut se dissimuler qu'il est menacé dans son avenir ; le procédé lithographique en amenant une extrême simplification de travail et en offrant sous ce rapport des résultats à la fois prompts et moins dispendieux, bien qu'il ne puisse jamais atteindre à la perfection du burin, a néanmoins créé une concu-

rence fâcheuse : car cette concurrence peut détourner les artistes des études longues et sérieuses que demande la gravure proprement dite par l'appât d'un gain rapide en même temps dans l'esprit du vulgaire à la vente des plus belles productions de la gravure au burin » (cité par S. Bobet-Mezzasalma, *La lithographie d'après les peintres en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Essai sur l'histoire du goût 1798-1913*, Thèse Paris IV Sorbonne, 1998, 6 vol. p. 166-168 ; Archives nationales, O/3/1432, Musées gravure).

<sup>197</sup> On ne peut guère mentionner que ses interventions sur deux cuivres de Pillement, les illustrations pour *Les Chefs-d'œuvres dramatiques de Voltaire* (Bourgeois, 1820-1821), *Les œuvres complètes* de Millevoye (Ladvocat 1822) et le *Portrait du colonel Place* (1829).

<sup>198</sup> L'existence de ce magasin est attestée par Miel ; l'adresse et la date sont déduites de l'analyse de la lettre des gravures.

<sup>199</sup> Janet en fit le dépôt au Cabinet des estampes le 23 juin (BnF, Est. Ye 79 fol. Dépôt n° 232). La lettre de la gravure précise : *A Paris chez J. Godefroy graveur, Editeur Md. D'Estampes n° 34 (?) rue des faussés Montmartre et chez F. Janet rue des Sts Peres, n° 10*. François Janet (actif de 1814 à 1843) a également gravé des portraits, caricatures et sujets de mœurs. En 1814 et 1815, il s'était associé avec Chaillou. Contrairement à Godefroy, il édita plusieurs gravures de Bovinet.

<sup>200</sup> Ce fait est mentionné par Miel mais aucune trace n'en a été retrouvée dans les archives.

<sup>201</sup> Archives, 5<sup>E</sup> 8, 5<sup>E</sup> 13, 5<sup>E</sup> 17. 1816 vit l'élection d'Auguste Boucher-Desnoyers, 1822 celle de Pierre Tardieu, 1826 celle de Joseph Richomme.

<sup>202</sup> Ce n'est qu'entre 1800 et 1814 que la lettre des estampes de Godefroy indique le nom de ses imprimeurs et marchands. L'un d'eux fut Chaise l'aîné, établi rue de l'Échelle, au coin de la rue Saint-Louis, qui en 1800 diffusa *Le Matin* d'Elisabeth Chaudet ; la même année, Charles Bance, qui exerçait alors au 14 rue Porte Foin près du Temple, se chargea du *Danger de la précipitation* de Schall, dont Godefroy confia l'impression à Gallimard, comme l'année suivante celle de *L'Amour et Psyché*. En 1803, il s'adressa pour *Ossian* à Sampière fils à qui il réitéra sa confiance en 1805 avec *La Reconnaissance* de Mme Villiers et *La Fidélité*, imprimée par *Sampierdarena fils*, tandis qu'il s'associait pour l'édition à Paulin, rue du Helder, qui réédita par la suite *L'Amour et Psyché*. En 1804, Mme Darcy débite les épreuves de la *Mort d'Hippolyte* de Vernet, alors que son pendant, *Le Retour de la course* « se vend(ait) à Paris par le propriétaire chez Robin, Md d'estampes rue Vivienne ». En 1812, Lesauvage imprima le portrait de Dussek et J. Jannon édita celui de Louis XVI en 1814 au 15 de la rue des Mauvaises-Paroles.

<sup>203</sup> Les dossiers de faillite de ces années-là manquent aux Archives de la Seine ; les dires de Miel sont vérifiés par l'arrêté de succession du 20 février 1840 (Archives de la Seine, DQ8 1033 ; N° 129 et 130). Il mourut au 5 de la rue Christine. Il était donc revenu sur la rive gauche.

<sup>204</sup> Selon Lacroix, qui mentionne aussi un dessin au crayon de Godefroy représentant une *Vue de la plaine de Marengo* (J. 47).

<sup>205</sup> *op. cit.* p. 10.

<sup>206</sup> Paris, chez Delaunay, p. 168, lettre VIII du 25 mars.

<sup>207</sup> Archives nationales, F/17/3160.

<sup>208</sup> Louvre, Archives, P5.

<sup>209</sup> 45 cm. x 95.

<sup>210</sup> Fondateur de la Società tipografica de' classici italiani, directeur de la bibliothèque nationale Braidense à Milan, spécialiste de l'histoire du costume.

<sup>211</sup> *Aggiuntevi alcune osservazioni sull'opera le classiche stampe del Dott. G. Ferrario*, articolo 38, p. 306 in FS. Vallardi, *op. cit.* note 1.

Deux catalogues d'exposition, parus après la rédaction de cet article, apportent quelques précisions complémentaires concernant le *Congrès de Vienne* gravé par Godefroy d'après Isabey : *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) portraitiste de l'Europe*, (Nancy, Musée des Beaux-Arts et Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau, octobre 2005-avril 2006) et *Talleyrand ou le miroir trompeur* (Autun, Musée Rolin, nov.-févr. 2006).

## “Me laisser le soin de me diriger moi même dans mes études” : qualche riflessione sui carnets italiani di Girodet

Chiara Savettieri

E' il 15 novembre 1791 quando l'allievo di David, Anne-Louis Girodet, *pensionnaire* all'Académie de France in Roma, esprime in una lettera al tutore Trioson la sua insofferenza per il regime accademico<sup>1</sup>. Nei primi tempi del suo soggiorno – dichiara Girodet – il direttore ha voluto costringerlo “à aller dessiner à l'académie”, ma il pittore l'ha pregato con tale pervicace insistenza “de me laisser le soin de me diriger moi-même dans mes études”, che alla fine è stato dispensato da tale pratica. Ciò che ripugna al giovane artista è che tutti gli allievi siano “forcés de faire à peu-près tous les mêmes