Une question de statut ?

L'organisation des graveurs sous la Révolution et l'Empire

All about status? French printmakers and the recognition of their craft during the Revolution and Empire

Joëlle Raineau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/703>

DOI : 10.4000/estampe.703

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 34-42

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Joëlle Raineau, « Une question de statut ? », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 248 | 2014, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/703> ; DOI : 10.4000/estampe.703

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

UNE QUESTION DE STATUT ? L'ORGANISATION DES GRAVEURS SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

Joëlle Raineau

Il faut regarder « toute imitation de la pensée comme une contrefaction et un vol, dès qu'elle a lieu sans le consentement du propriétaire, et par la voie de l'impression. » Bance et Moreau le jeune¹

Propriété, imitation, contrefaçon ? Depuis la nuit du 4 août 1789, ces notions font plus que jamais l'objet de vives discussions dans un milieu de la gravure totalement désorganisé. De fait, l'abolition des privilèges, en abrogeant les arrêts du Conseil du Roi, met en cause une liberté artistique péniblement acquise et conservée depuis l'Édit de Saint-Jean-de-Luz du 26 mai 1660², ce qui accentue les dissensions concernant la « propriété particulière des graveurs »³. Des mesures successives vont attiser le débat, notamment la suppression du dépôt légal du 21 juillet 1790 qui ne fait qu'aggraver la situation. Instituée par les lois du 2-17 mars 1791, la patente crée une inégalité commerciale entre différentes professions : contrairement aux artistes, les vendeurs ambulants et les colporteurs n'y sont pas soumis⁴. Livrés à une forte concurrence et n'ayant plus de protection, les graveurs n'ont ainsi presque plus aucun moyen de s'opposer à la copie de leurs œuvres. Pour autant, ce climat de grande confusion ne leur est pas entièrement défavorable. Maintenus par l'Académie sur un terrain très circonscrit, soumis à la hiérarchie des genres, ils vont enfin pouvoir prendre part aux débats, préciser leur rôle vis-à-vis des autres arts, décider d'une classification de leurs procédés artistiques et du statut des différents graveurs. Afin de faire valoir leur métier, ils partent à la recherche d'appuis, et se tournent vers l'Assemblée nationale pour réclamer de nouveaux droits.

* Pour ses conseils avisés et sa présence toujours attentive, qu'il me soit permis de remercier tout particulièrement Christian Michel. Je tiens également à exprimer ma gratitude à Michel Melot qui m'a encouragée à publier cet article et à poursuivre mes recherches sur l'estampe.

1. *Mémoire à consulter, et consultation, pour le citoyen Bance aîné, graveur, marchand d'estampes ; contre le citoyen Simon, fabricant de papiers peints, à Paris*, Paris, J. Charles imprimeur, rue Guénégaud, n° 18, 1802. Je remercie Peter Fuhling de m'avoir signalé l'existence de ce procès.

2. Voir la conférence publique de Claudette Hould, « La "Patente" et le statut des graveurs à la fin du xviii^e siècle », *French Printmaking at the End of the Eighteenth Century: A Reassessment*, American Society for Eighteenth-Century Studies de Montréal, 2006 [non publiée] ; Édouard Pommier, « De l'art libéral à l'art de la liberté : le débat sur la patente des artistes sous la Révolution et ses antécédents dans l'ancienne théorie des arts », *Société de l'Histoire de l'art français*, séance du 5 décembre 1992, p. 147-166.

3. En 1778, Cochin posait déjà cette question avec son édition des *Ports de France* d'après Horace Vernet. Voir : Christian Michel, « Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps », *AAF*, t. XXVIII, Jacques Laget, Nogent-le-Roi, 1986.

4. Sur la question de la patente, consulter les articles de Claudette Hould 2006 et d'Édouard Pommier, 1992 (voir note 2).

III. 1. *La Muse des Beaux-Arts met sous la protection de la Loi, le Génie, l'Étude et le Commerce*, gravée à l'eau-forte par Jean-Baptiste Tilliard d'après Pierre-Philippe Choffard. Vignette en tête de l'*Adresse à l'Assemblée nationale*, par les graveurs et propriétaires de planches gravées, 1790, BnF est. YC 94, p. 3.

Deux graveurs éditeurs s'associent à un marchand d'estampes pour écrire, le 1^{er} mars 1791, l'*Adresse à l'Assemblée nationale* (ill.1)⁵ – si au premier abord leurs intérêts divergent, l'ancien statut de graveur de ce marchand et la propriété de planches gravées les ont semble-t-il réunis. Cette déclaration défend la propriété publique de la gravure et la propriété particulière des graveurs – signée Pierre-François Basan (1723-1797) président, Charles-Étienne Gaucher (1740-1804) secrétaire, et Nicolas Ponce (1746-1831) vice-président – s'inscrit certainement dans la suite logique du décret du 13 janvier 1791 relatif aux Arts du spectacle. La vignette en tête d'après Pierre-Philippe Choffard exalte l'espérance des graveurs et dénonce l'injustice dont ils font l'objet : « La muse des Beaux-arts met sous la protection de la Loi, le Génie, l'Étude, et le Commerce ». La Loi a accordé aux auteurs des Arts du spectacle la propriété entière de leurs ouvrages pendant cinq ans. Le 2 juin 1791, une « députation des Graveurs de Paris » réclame de nouveau à l'Assemblée constituante des mesures contre les contrefacteurs.⁶ Quelques jours plus tard, le 14 juin 1791, une nouvelle disposition, la loi Le Chapelier, fait disparaître les corporations, les coalitions et tous les regroupements car ils sont perçus comme des entraves à la liberté d'entreprendre. Paradoxalement, avec cette mesure (à associer à la patente⁷) censée favoriser l'autonomie et l'indépendance des graveurs – la corporation des libraires ayant été supprimée, ses prétentions passées sont mises à mal –, la Constituante assoit son emprise sur eux. En théorie, si la nouvelle disposition vise

5. *Adresse à l'Assemblée nationale*, par les graveurs et propriétaires de planches gravées ; suivie d'un « Mémoire » qui développe les principes sur lesquels est fondée leur demande ; d'un « Projet de décret » conforme à ces mêmes principes ; d'un « Mémoire » particulier sur la Chambre Syndicale, en ce qui concerne la Gravure ; appuyé de pièces justificatives, Basan président, Gaucher secrétaire, et Ponce vice-président, 1^{er} mars 1791. Reproduit dans Claudette Hould, 1989, *ibid.*, Claudette Hould, *L'Image de la Révolution française*, Musée du Québec, 1989, p. 420-431.

6. *Journal de Paris*, 2 juin 1791, n° 153, p. 615. « Une députation des Graveurs de Paris s'est présentée ensuite pour demander, non de ces faveurs que les puissances ont si souvent accordées aux Arts pour se les asservir autant que pour les encourager, mais une protection suffisante pour leur assurer le prix que le goût de la France & de l'Europe met à leurs productions, pour empêcher le brigandage que les contrefactions exercent dans l'art de la Gravure comme dans l'art de l'Imprimerie. On a renvoyé l'adresse des Graveurs au Comité de constitution. »

7. Pommier, 1992 (voir note 2), p. 147-148.

à stimuler le commerce, elle ne permet plus aux graveurs de créer une organisation susceptible de faire renaître leurs anciens droits. Ils sont exclus de tout privilège.

Le 8 janvier 1792, les graveurs obtiennent enfin le droit de se présenter à l'Assemblée législative : « Plusieurs Citoyens graveurs & propriétaires de planches gravées sont introduits à la barre. Ils réclament une loi qui, assurant leurs propriétés, la franchise de leur art, protège les efforts du talent, le porte à sa perfection, & assure à la France les avantages qu'elle peut en retirer sous les rapports commerciaux. Les pétitionnaires sont invités à assister à la séance, & leur mémoire est renvoyé aux Comités de Législation & d'instruction publique. »⁸ Dans ce *Mémoire*, les graveurs distinguent ce qui relève de la propriété publique ou nationale à l'usage de tous les artistes de ce qui revient à la propriété particulière ou droit exclusif du graveur à savoir « 1° La composition du sujet, exprimée sur une planche, par la variété des travaux. 2° La possession matérielle de cette planche, sur laquelle le sujet est transmis. 3° Le produit résultant de la composition et de la gravure, ou ce qui est la même chose, la vente des épreuves. »⁹ Ils souhaitent ne plus limiter la propriété particulière des graveurs à cinq ans et faire reconnaître toute copie, même celle exécutée par un élève, comme un délit. Cette détermination soulève bien des questions. Si la proposition est acceptée, les élèves en gravure n'auraient plus les mêmes droits que les élèves en peinture ou en sculpture : ils perdraient leur autonomie financière et leur statut de commis ou de collaborateur¹⁰. Dans l'*Adresse à l'Assemblée nationale* de 1791, les graveurs redéfinissaient les pratiques des élèves ainsi : « Contrefaçon, en gravure, est la copie, plus ou moins grande, d'un sujet gravé, dont la planche existe, et dont, par conséquent, la propriété peut être réclamée. Une contrefaçon est toujours réputée telle, quoique gravée dans un autre genre que l'original, parce qu'elle s'approprie la *composition particulière* du graveur, qui est la partie essentielle de sa propriété. En vain on voudroit excepter les études des élèves, sous le prétexte qu'ils peuvent avoir besoin de tirer parti de leur travail ; ce raisonnement ne seroit pas fondé ; un élève en gravure ne doit pas plus compter sur le produit de ses études, qu'un écolier sur celui de ses thèmes ; le moment de l'instruction est rarement celui du bénéfice ; il pourra, d'ailleurs, en espérer encore, quand il aura la délicatesse de choisir ses modèles, hors du cercle des *propriétés particulières* ; enfin, le besoin de subsister, n'a jamais pu justifier un larcin, il faut trancher le terme. »¹¹ Puis, à la suite, l'Assemblée des graveurs soumet un projet de décret qui ne verra jamais le jour¹².

Les protestations grandissantes du monde des arts conduisent la Convention à prendre des mesures concernant la propriété artistique des auteurs. Pour autant, la loi du 19 juillet 1793 ne garantit en rien la propriété des graveurs de reproduction, toujours situés à la marge – constamment associés à la librairie – et ne considère que « les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins ».¹³ En revanche, le nombre d'exemplaires devant être déposés pour protéger les estampes diminue, passe de

8. Procès-verbal de l'Assemblée nationale, contenant les séances depuis le premier janvier 1792, l'an quatrième de la liberté, jusque & compris le 31 du même mois & suivi d'une table des matières, Paris, Imprimerie nationale, 1792, t. 4, Dimanche 8 janvier 1792, l'an quatrième de la liberté, p. 80.

9. Adresse, 1791 (voir note 5), p. 9-10.

10. Christian Michel, « La Contrefaçon devant la jurisprudence de l'Ancien Régime », *Nouvelles de l'estampe*, décembre 2000-février 2001, p. 50.

11. Adresse, 1791 (voir note 5), p. 13.

12. Projet de décret, 1791 (voir note 5), p. 17-20.

13. George D. McKee, « Collection publique et droit de reproduction : les origines de la Chalcographie du Louvre : 1794-1797 », *Revue de l'art*, 1992, n° 98, p. 54-65.

neuf à deux, et devient même facultatif. Si cette mesure est sans doute liée au projet de suppression de l'Académie — les académiciens veulent conserver leurs privilèges —, elle montre que la Convention nationale souhaite faire preuve de souplesse. En appliquant la devise révolutionnaire, elle met sur un pied d'égalité devant la loi les anciens graveurs académiciens et ceux qui n'ont jamais été reçus. D'ailleurs, à partir de cette date, les artistes protègent presque systématiquement leur production en la déposant en plus grand nombre à la librairie. Afin de soutenir le commerce qui s'est tout au long du siècle considérablement développé, les sanctions prises à l'encontre des contrefacteurs sont mieux appliquées. Quant aux entrepreneurs, l'application du décret du 19 juillet 1793 leur est favorable car il permet d'économiser sur les frais de préparation et de multiplier les projets. Cependant, à partir du moment où les estampes sont toutes déposées, le contrôle de la production devient systématique et la censure inévitable.

Présenté à la Convention, le texte fondateur du député Joseph Lakanal reconnaît le droit des productions de génie et la notion de propriété. Cet ancien professeur de rhétorique et de philosophie fait valoir son expérience littéraire afin d'aiguiser ses arguments et rappelle que les productions du génie doivent se prémunir des « pirates », des « corsaires » littéraires, protéger les auteurs et ne pas les laisser tomber dans l'indigence ou dans une gloire stérile¹⁴. La « haute gravure », la gravure au burin, n'est pas une gravure originale mais une gravure de reproduction qui dépend des arts d'imitation. Elle est exclue des arts d'invention et de génie. Malgré des débats maintes fois relancés tout au long du XVIII^e siècle, son statut reste inchangé¹⁵. Les graveurs vont chercher à se défaire de ce carcan qui les dissocie des autres artistes et tentent de s'approprier définitivement les notions d'interprétation et de traduction. Pour autant, ils n'ont pas encore conscience qu'imposer ce changement de vocabulaire n'est pas sans conséquence sur la question de la propriété particulière des graveurs qui est loin d'avoir été tranchée¹⁶.

FAUT-IL MODIFIER LE STATUT DE LA GRAVURE ?

Sous l'Empire, les artistes doivent toujours faire face à la contrefaçon de leurs œuvres, phénomène qui participe à la dégradation de leur niveau de vie. C'est pour dénoncer cette injustice que le 20 fructidor an 9 [27 août 1801], François-Étienne Joubert publie sa brochure, *Définition des mots copie et contrefaçon en gravure*.¹⁷ L'auteur pousse la discussion afin de savoir « si la propriété, dans les arts, est illusoire ou réelle » et pour plus de clarté commence par définir chaque terme. Cette attitude montre que la loi du 19 juillet 1793 censée garantir la propriété artistique des auteurs pose toujours problème. L'amalgame entre les mots *copie* et *contrefaçon* rend toute mesure de répression difficile et les artistes eux-mêmes sont très partagés sur la question. Le débat reste donc ouvert et les difficultés subsistent. Face à cette situation délicate, comment les graveurs vont-ils s'organiser ?

14. M. J. Guillaume, *Procès verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention Nationale*, Paris, 1894, T. II, p. 82. Ce texte est publié dans *Le Moniteur* du 21 juillet 1793.

15. Voir par exemple *Discours lu par M. Miger, Graveur du Roi, à l'Académie royale de peinture, dans l'assemblée du 28 novembre 1789, pour servir de supplément à sa lettre adressée à M. Vien, premier Peintre, en date du 20 du même mois*. Collection Deloynes, t. III, n° 1447.

16. Sur la distinction reproduction, interprétation, voir Véronique Meyer, « Gravure d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », *Travaux de l'institut d'histoire de l'art de Lyon*, 1989, cahier n° 12, p. 41-46. Démontrer l'approche spécifique des graveurs, qui n'utilisent pas le même langage que les copistes (les mêmes instruments et matériaux), ne sera pas concluant. D'ailleurs, contrairement à leur prévision, faire la distinction entre « reproduction » et « interprétation » ne fera pas évoluer la loi en leur faveur puisque selon le droit d'auteur actuel, les deux sont interdits.

17. François-Étienne Joubert, *Définition des mots copie et contrefaçon en gravure*, Paris, 20 fructidor an IX [27 août 1801]. Il est reproduit dans l'ouvrage de Claudette Hould, *L'image de la Révolution française*, musée du Québec, 1989, appendice 3, p. 417-418.

III. 2. *Daphnis et Chloé ; Le Bain*, dessin au crayon noir et blanc sur papier bleu de Pierre Paul Prud'hon, vers 1793. Chantilly, musée Condé (inv. DE 497).

Un document montre bien la complexité juridique à laquelle ont été confrontés les propriétaires de planches gravées. Le procès entrepris le 13 décembre 1811 par le libraire Pierre Didot l'aîné contre Charles-Paul Landon (1760-1826), peintre, historien de l'art et futur conservateur au Louvre, est exemplaire¹⁸. Pour avoir publié « sans autorisation » 82 gravures au trait d'après les estampes du libraire Didot (ill. 2, 3, 4 et 5) et non d'après les dessins originaux – selon l'inculpé, afin d'éviter de les endommager –, Landon est poursuivi devant les tribunaux et l'affaire est portée devant la cour impériale. Pour défendre l'avenir de son entreprise, Landon fait publier une brochure intitulée *Mémoire pour M. Landon, peintre, auteur et éditeur du journal intitulé : Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts ; contre M. Pierre Didot l'aîné, imprimeur-libraire*. À plusieurs reprises, l'imprimeur libraire et l'artiste éditeur se répondent par les voies de l'impression. Pour convaincre, Didot construit son argumentation autour de la notion d'invention (le choix des sujets, des modes d'expression, des figures...), laquelle correspond à la partie noble d'une œuvre¹⁹. Et si « Le burin est tout-à-fait impuissant quand il s'agit de reproduire les touches brillantes ou sombres, les tons vigoureux, et ce mélange harmonieux, cette union,

¹⁸. Mehdi Korchane m'a signalé l'existence de ce procès, qu'il en soit vivement remercié. *Mémoire pour M. Landon, peintre, auteur et éditeur du Journal intitulé : Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts ; contre M. Pierre Didot l'aîné, imprimeur-libraire*, Paris, De l'Imprimerie d'A. Egron, Imprimeur du Tribunal du Commerce, rue des Noyers, n° 49, [1812]. Sur ce procès, voir aussi : Jean-Baptiste-Louis-Joseph Billecocq, *Quelques Idées sur le procès intenté par M. P. Didot, imprimeur-libraire, à M. Landon, auteur et éditeur du journal des arts ayant pour titre : « Annales du Musée »*, Paris : impr. de P. Gueffier, [1812].

¹⁹. *Réponse de M. Pierre Didot l'aîné, imprimeur du Sénat et de la Cour impériale, à un mémoire de M. Landon, auteur et éditeur des « Annales du musée », ayant pour titre : quelques idées sur le procès intenté par M. Pierre Didot*, [Signé : Pierre Didot l'aîné ; Gicquel, avocat... ; Angelot, avoué.], [Paris.] : impr. Demonville, 1812.

III. 3. Le Bain « Chloé mena Daphnis dans la caverne des Nymphes... et... en présence de Daphnis, lava aussi son beau corps d'elle-même », plume, pinceau et lavis d'encre noire, crayon noir et blanc sur vélin de Pierre Paul Prud'hon, vers 1793, pour l'illustration *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, Paris, Pierre Didot l'aîné, 1802.

cette transition de couleurs que Pline appelle : *Commissura et transitus colorum* »²⁰, la gravure au trait ne peut pas imiter « le trait d'un coucher de soleil de Claude Lorrain »²¹. Rapprocher la gravure au trait et au burin n'est pas tout à fait nouveau. Dans un article du *Nouvelles des Arts* de 1802, Ponce arrive pourtant à une conclusion bien différente : si la gravure au trait n'est capable de reproduire que « l'image très médiocre d'un tableau », la gravure en taille-douce « a cela de remarquable que le graveur, par la variété du style de chaque objet, peut diversifier à l'infini

les effets qu'ils doivent produire, et même faire sentir la différence de leur nature. »²² Pour Ponce, la gravure au trait joue néanmoins un rôle non négligeable « comme la fortune de beaucoup d'artistes, et même celle de beaucoup d'amateurs éclairés, ne leur permettrait pas d'atteindre aux prix où sont portés aujourd'hui ces chefs-d'œuvre, on ne peut qu'applaudir au genre de la gravure au simple trait, qui, lorsqu'elle est bien exécutée, peut procurer à peu de frais une jouissance anticipée, au moins du génie, de la composition et du caractère de dessin des différens chefs-d'œuvre qui excitent notre admiration. »²³. Didot tente de démontrer que Landon s'est autorisé à reproduire soixante-neuf de ses gravures en un volume unique par paresse artistique et économique — il ne reste au copiste qu'à suivre les traits de la composition au burin ce qui correspond inévitablement à la contrefaçon d'une *propriété particulière* (en l'occurrence celle de Didot) même si elle n'est que partielle. A contrario, Landon indique que Didot était informé de ses méthodes de travail : il aurait en outre obtenu son autorisation et ce sont des intérêts financiers qui l'auraient poussé à porter plainte. Didot lui réclame : « 30,000fr. pour avoir donné le trait de quatre-vingt-deux dessins de M. Didot, de dix avec son aveu formel, de soixante-douze avec son aveu tacite, présumé et vraisemblable, au milieu d'un ouvrage qui renferme deux mille planches du même genre... ». L'un des enjeux de ce procès, de prime abord financier, est aussi de définir le statut de la gravure au trait, ce qui explique la présence de nombreux artistes. Selon Landon, « il est universellement reconnu que la gravure au trait est précisément pour les arts, ce qu'est l'extrait pour les productions littéraires »²⁴.

20. *Ibid.*

21. *Idem*, p. 8.

22. « Lettre sur l'édition de la Fable de Psyché et la gravure au trait », *Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*, n° 2, an XI-1802, p. 97-100. Réimpr. dans les *Mélanges sur les Beaux Arts*, 1826, p. 276-280. Dans ses *Impostures innocentes*, Bernard Picart montrait que l'on pouvait copier le style de n'importe quel artiste.

23. *Ibid.*

24. Landon, 1812 (voir note 7), p. 3.

III. 4. *Le Bain* « Chloë mena Daphnis dans la caverne des Nymphes... et... en présence de Daphnis, lava aussi son beau corps d'elle-même », gravé à l'eau-forte et au burin par Joseph Fulgran Barthélémy Roger d'après Pierre Paul Prud'hon. Figure publiée dans *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, traduites du grec de Longus par Amyot, Paris, Didot l'aîné, 1802, planche face page 20.

Ainsi, ne faut-il pas négliger les enjeux esthétique et théorique de ce mémoire et de ce débat. L'absence de modelé et de couleurs des gravures au trait met en exergue la prééminence de la ligne, prouve l'appartenance de la gravure aux arts du dessin discutée par Quatremère de Quincy dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France* et réactive le débat.²⁵

L'incriminé fait appel au maître incontesté de la gravure au burin afin d'imposer son point de vue. Charles-Clément Bervic témoigne en faveur de Landon et déclare le 3 avril 1812 : « L'ouvrage de M. Landon intitulé *Annales du Musée* est un journal où il rend, et où il doit nécessairement rendre compte de toutes les productions des beaux-arts qui sont exposées au regard du public : à ce titre, aucun ouvrage n'y ont plus de droit que ceux de MM. Gérard, Girodet, Prud'hon, Gros, Chaudet, Lemot, Roland, Cartelier, etc. Ce compte, tel qu'il le présente, est aux arts ce qu'en littérature l'extrait d'un ouvrage est à l'ouvrage lui-même. Je déclare, en conséquence, que le simple trait d'un ouvrage d'art, complet dans toutes ses parties, ne peut pas constituer une contrefaçon. »²⁶ Une lettre analogue sera signée par de nombreux artistes, Auguste Desnoyers, Dufourny, Gois, F. Le Comte, Lemonnier, Lemot, Monsiau, Moreau, Ménageot, Meynier, Regnault, Vincent, ainsi que par Joly, le conservateur des estampes de la Bibliothèque impériale.²⁷ Pour eux, dans une plus large mesure, il est important de décider d'un statut pour les produits dérivés de la gravure — comme les tapisseries ou les faïences. S'agit-il de rendre hommage aux talents des artistes ou de porter atteinte à leur propriété ? Sont-ils propriétaires

25. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (A.), *Journal des Arts, des sciences et de Littérature*, 10 prairial, an 8, n° 62, p. 10-11.

26. *Salon de 1812, Recueil de pièces choisies parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le premier novembre 1812...* À Paris, au Bureau des *Annales du musée*, Imprimerie de Chaigneau Aîné, 1812, p. 8.

27. *Ibid.*, p. 9. Reproduit aussi dans Landon (voir note 7), p. 17-19.

III. 5. « Daphnis et Chloé au bain », gravés au trait par Charles Pierre Joseph Normand d'après Pierre Paul Prud'hon. Planche publiée dans les *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts* par C.P. Landon, Paris, 1809, t. complémentaire, p. 123, pl. 97. Collection particulière.

de leur pensée ou de la forme matérielle qui s'en inspire ? Quel terme doit-on adopter quand la chose imitée ne ressemble pas à l'original ? Est-ce une contrefaçon, un plagiat ou une répétition de l'œuvre inventée sans incidence aucune ?²⁸ Le 1^{er} juin 1812, l'arrêt de la cour impériale tranche en faveur de Landon : « Attendu que si les gravures ornant les éditions de Virgile, Racine, Daphnis et Chloé, Bernard, et autres, sont la propriété de Didot ; néanmoins le simple trait de ces mêmes gravures, inséré par Landon dans le Journal périodique qu'il rédige, intitulé *Annales du Musée*, ne constitue pas le délit de contrefaçon prévu par la loi du 24 juillet 1793, et par le code pénal de 1810. »²⁹ La loi du 24 juillet condamnait en effet le contrefacteur à payer l'équivalent de 3 000 exemplaires de l'édition originale (art. 4), à une amende de 100 à 2 000 francs et à la confiscation des planches, moules, matrices et objets contrefaits (art. 427) la saisie devant être remise au véritable propriétaire (art. 429). Le dessin³⁰ de Pierre Paul Prud'hon créé pour la planche *Le Bain* « Chloé mena Daphnis dans la caverne des Nymphes... et ... en présence de Daphnis, lava aussi son beau corps d'elle-même », (ill. 3)³¹ offrait l'ensemble des contours nécessaires à l'élaboration d'une gravure au trait (ill. 5). Les modelés des corps ou des visages inventés par le graveur à l'eau-forte et au burin Joseph Fulgran Barthélémy Roger (ill. 4) n'étaient d'aucun secours

28. *Ibid.*, p. 5 et 6.

29. *Ibid.*, p. 14. Le décret impérial du 23 juillet 1810 (art. 6) encourage la répression dès que l'acte a été commis.

30. Il est exposé au Salon de l'an V (n°389) et la gravure de Roger au Salon de 1799 (n° 625). Voir le catalogue *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, par Sylvain Laveissière, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 23 septembre 1997-12 janvier 1998, p. 122, n° 72(p).

31. Cette planche a été publiée avec neuf autres dans *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, Paris, Pierre Didot l'aîné, 1802.

à Charles Pierre Joseph Normand. Au regard de ces œuvres et des différences notables entre les gravures de Roger et Normand, la décision prise au cours de ce procès ne paraît pas arbitraire. Mais comment estimer la réalité des pertes financières de Didot ? Bien que Joly se range au parti de Landon, l'arrêté du ministre de l'Intérieur du 7 janvier 1813 (art. 11) réglementant les prêts à la Bibliothèque impériale et supprimant le prêt des estampes est sans doute l'une des conséquences logiques de cette forme de procès et de manière plus générale des conflits entre professionnels pour contrefaçon. Ne doit-on pas considérer que le Cabinet des estampes était fréquenté principalement par les artistes³² ?

Pour les graveurs, le problème posé par les copies et les contrefaçons n'est pas une nouveauté, vouloir s'en garantir non plus. Par contre, c'est l'enjeu qui a changé. Avec la Révolution, ils trouvent enfin l'occasion de modifier le statut de la gravure et d'engager la discussion sur « l'inviolabilité de la propriété des graveurs et la liberté de leur art »³³. Quelles solutions adopter pour des gravures au burin contrefaites par le moyen du papier peint, de la tapisserie, de la faïence ou de la gravure au trait ? Mais aussi quelle influence heureuse ou fâcheuse exercent des libraires dans le domaine de l'estampe ? La gravure est-elle un art d'imitation tel que l'a défini Quatremère de Quincy ? Il n'en est rien. La gravure sera traduction affirmera Nicolas Ponce en gravant « traduit par » de manière explicite au bas d'une vingtaine de ses planches entre 1793 et 1812.³⁴ Pour obtenir une reconnaissance artistique, les professionnels de l'estampe n'hésitent plus à publier des *Mémoires* afin d'avoir un impact non négligeable sur les débats, à solliciter des demandes d'encouragements qui rendent compte de leur activité ou à réclamer le droit de vendre des estampes. Si un peintre ne peut être assimilé à un marchand de tableaux, de cadres ou de couleurs en d'autres termes à un commerçant, le graveur exerce une charge bien différente. Les nombreuses heures passées pour graver la plaque de cuivre doivent être compensées par la vente d'estampes déjà parues. Ce fonds constitué est transmis de génération en génération.

L'action des graveurs, de plus en plus visible, vise à régénérer leur art, leur discipline, leur rôle, leur situation morale mais aussi leur commerce d'éditeur d'estampes. Certes, ils prennent des risques, mais leurs attitudes offensives les poussent aussi vers de grands changements. En 1841, les éditeurs d'estampes doivent payer l'artiste qu'ils souhaitent reproduire et non plus exclusivement le propriétaire³⁵. Le 18 janvier 1841, la loi Villemain prévoit un délai de cinquante ans *post mortem*. Devant la chambre des députés, le 23 mars 1841³⁶, Lamartine propose un projet sur la propriété littéraire. Il sera rejeté le 29 mars à cent cinquante-quatre voix contre cent huit. Et l'on connaît les suites que ce problème soulève encore aujourd'hui.

32. Hugues-Adrien Joly *Garde du Cabinet des estampes de la Bibliothèque du Roy. Lettres à Karl-Heinrich von Heineken 1772-1789*, éditées et présentées par W. Mc Allister Johnson, Paris, Bibliothèque nationale, 1988, p. 48.

33. *Adresse*, 1791 (voir note 5), p. 5.

34. Cette question est développée dans ma thèse : Joëlle Raineau, *L'Estampe française du XVIII^e au XIX^e siècle. Nicolas Ponce, graveur et homme de lettres (1746-1831)*, Paris X-Nanterre, 2001. (non publié)

35. Michel Melot, « L'Auteur, le modèle et le propriétaire (essai de comparaison du droit d'auteur pour le texte et l'image », *Revue Déméter*, décembre 2003, Université de Lille-3, disponible via www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/melot.pdf

36. Voir *Moniteur Universel*, 22-23 mars 1841, p. 716.