

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

Mémoire de master 1 / Juin 2022

**Représentations des guerres
napoléoniennes au travers de l'étude
des illustrations de *l'Histoire du
Consulat et de l'Empire* d'Adolphe
Thiers.**

Clémence TARIOL

Sous la direction de Philippe Martin

Professeur d'histoire moderne – Université Lumière Lyon II

Remerciements

Je remercie mon directeur, M. Philippe Martin qui m'a appris l'autonomie.

Je remercie tout particulièrement Mme Sylvie Biet, conservateur en chef de la Bibliothèque Thiers et Mme Danièle Chartier, bibliothécaire, pour leur bienveillance et leurs accueils lors de mes recherches à la Fondation Dosne-Thiers.

Je souhaite également remercier Mme Joëlle Raineau-Lehuédé, collaboratrice scientifique au Petit-Palais et enseignante à l'Ecole du Louvre pour ses conseils.

Pour avoir accepté de m'accorder son écoute bienveillante et m'avoir accompagné quant à la délimitation d'une bibliographie, je remercie M. Christophe Beyeler, conservateur général du patrimoine chargé du musée Napoléon Ier et du cabinet napoléonien des arts graphiques au château de Fontainebleau.

Il me semble également nécessaire de remercier mon ancienne professeure de Patrimoine et Archéologie Militaires de l'Ecole du Louvre, Mme Karen Watts, ancienne conservatrice émérite de la Royal Armouries à Leeds, qui m'a accompagnée dans la définition d'un sujet de Mémoire liant le domaine militaire et l'histoire de l'estampe et qui par l'approche originale lors de ses cours m'a inspirée dans ma manière de concevoir le patrimoine militaire et artistique.

De manière plus générale, je salue tous les enseignants que j'ai eu le plaisir de rencontrer tout au long de ma scolarité et qui ont encouragé ma curiosité.

Pour achever ces remerciements, il me tient à cœur d'évoquer tous ceux, qui m'ont encouragé tout au long de cette rédaction et ont accepté avec enthousiasme et patience de relire mon travail, qu'il s'agisse de ma famille ou de mes amis. Merci à vous.

Résumé :

Le XIX^e siècle est une période de développement de l'image tant dans le domaine politique que dans le domaine économique. Les guerres de l'Empire ont profondément marqué la société et leurs souvenirs perdurent dans l'imaginaire collectif malgré le retour de la monarchie. Cet engouement au sujet de la mémoire de l'Empire se ressent dans le monde du livre. Entre 1845 et 1862 paraît l'Histoire du Consulat et de l'Empire rédigée par Adolphe Thiers et éditée par Jean-Baptiste Alexandre Paulin. L'ouvrage est illustré de gravures dès sa première parution. De nombreuses rééditions du texte amènent à adapter l'iconographie et l'esthétique des estampes. La représentation de la scène de bataille y tient toujours une place prédominante. Les éditions étudiées couvrent la période de 1845 à 1870.

Descripteurs : Scène de bataille – Adolphe Thiers – Campagnes napoléoniennes – Estampe - 1845 – 1870

Abstract :

The 19th century was a period of development of the image as much in the political field as in the economic field. The Empire's wars have left their mark on society and their reminder persists in the popular imagination despite the return of the monarchy. This passion for the memory of the Empire is felt in the world of books. Between 1845 and 1862, the History of the Consulate and First Empire, written by Adolphe Thiers and edited by Jean-Baptiste Alexandre Paulin, appeared. The work was illustrated with engravings from its first publication. Several republications of the text lead to the adaptation of iconography and aesthetics of the prints. The representation of the battle scene still holds a predominant place. The editions studied cover the period from 1845 to 1870.

Keywords : Battle scene – Adolphe Thiers – Napoleonic campaigns – print – 1845-1870

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
LA GUERRE ET LES ARTS ; LES REPRESENTATIONS DES CAMPAGNES NAPOLEONIENNES.....	27
1. L’art et la manière de représenter la guerre	27
2. L’empire et les arts ; le cas de l’estampe	32
<i>I. Peindre et Graver l’Histoire.....</i>	<i>32</i>
<i>II. Histoire et Esthétique</i>	<i>38</i>
<i>III. L’imagerie accessible au plus grand nombre</i>	<i>41</i>
3. L’invention de la légende au lendemain de 1815	48
<i>I. Une légende pour contester et fédérer</i>	<i>48</i>
<i>II. La légende et le romantisme</i>	<i>54</i>
PRODUIRE UN LIVRE ILLUSTRE SUR L’EMPIRE ; L’EXEMPLE DE L’HISTOIRE DU CONSULAT ET DE L’EMPIRE D’ADOLPHE THIERS .	61
1. De l’origine du projet à son édition	61
<i>I. Le choix du sujet et les motivations initiales</i>	<i>61</i>
<i>II. L’engouement pour l’Histoire.....</i>	<i>69</i>
2. La mise en image.....	77
<i>I. Typologie des représentations des campagnes napoléoniennes dans l’ouvrage</i>	<i>77</i>
<i>II. Trois campagnes d’illustrations ; trois conceptions de la mise en image.....</i>	<i>85</i>
3. La diffusion et la réception critique.....	103
<i>I. Un projet commercial</i>	<i>103</i>
<i>II. La mesure d’un succès éditorial.....</i>	<i>106</i>

**LA CAMPAGNE D'ALLEMAGNE ET D'AUTRICHE : CRISTALLISATION
DES TENSIONS ENTRE TRADITION ET NOUVELLE ESTHETIQUE117**

1. Contexte historique	118
I. <i>Les troupes en présence</i>	<i>119</i>
II. <i>Une campagne en trois temps</i>	<i>120</i>
2. Matérialité des illustrations de la campagne	131
3. Une vision traditionnelle	136
I. <i>Galerie de portraits ou la concurrence entre le groupe et l'individu </i>	<i>137</i>
II. <i>Passion pour les uniformes</i>	<i>139</i>
III. <i>Les vues panoramiques.....</i>	<i>142</i>
IV. <i>Persistance de la gravure d'interprétation d'après les maîtres .</i>	<i>144</i>
4. Emergence du romantisme et onirisme	147
I. <i>Paysage et météorologie ; la constitution d'une atmosphère</i>	<i>147</i>
II. <i>Une dramatisation accrue.....</i>	<i>149</i>
5. Images de la campagne de 1809 dans le livre illustré et dans l'imaginaire collectif	156
I. <i>Comparaisons avec d'autres illustrations</i>	<i>156</i>
II. <i>Mémoire du conflit aujourd'hui</i>	<i>159</i>
CONCLUSION	161
SOURCES.....	167
BIBLIOGRAPHIE.....	171
ANNEXES.....	189
TABLE DES ILLUSTRATIONS	228
TABLE DES MATIERES.....	229

Sigles et abréviations

BnF : Bibliothèque nationale de France

mm : millimètre

cm : centimètre

m : mètre

km : kilomètre

INTRODUCTION

La puissance de l'image et sa capacité à influencer la société sont des aspects qui ont particulièrement intéressé Napoléon Bonaparte (1769-1821) comme en témoigne sa volonté de créer et d'imposer la « silhouette »¹ qu'il s'était dessinée². Nombre de chercheurs en histoire et histoire de l'art se sont penchés sur la création de cette image sous le Consulat puis l'Empire³. Toutefois, la question de la représentation de l'Empire après 1815 est peu traitée. Quand le sujet est abordé cela est par le biais de la littérature⁴ et non des arts graphiques. Par la fréquence des campagnes sous l'Empire, la guerre semble un élément constitutif de toute approche de la période. Toutefois, la tentation d'une histoire globale, statistique ou stratégique domine encore sur la question du soldat comme individu.

Les travaux sur Napoléon ne manquent pas, comme l'ironise Jean Tulard en pointant le fait qu'il y eu « plus de livres [publiés sur le sujet] qu'il ne s'est écoulé de jours depuis [la] mort »⁵ de l'Empereur et pourtant la période connaît un certain désintérêt de la part des universitaires. Les ouvrages sont majoritairement des biographies sur les grandes figures de l'Empire⁶ bien que le sujet ait fait son entrée à l'université avec la nomination de Jean Tulard à la chaire de la Sorbonne en 1981. La raison de ce désamour de la part des historiens provient en partie de la difficulté à rester objectif face à cet objet d'étude, un problème déjà souligné par le Baron de Norvins dans son *Histoire de Napoléon* parue en 1825⁷.

¹ TULARD Jean, *Histoire de Napoléon par la peinture*, Paris, l'Archipel, 2005, p. 9.

² TULARD Jean et MUSEE DE L'IMAGE, *Napoléon, images de légende* Epinal, musée de l'Image, 2003, p. 9.

³ Voir notamment JOURDAN Annie, *Napoléon : héros, imperator, mécène*, Paris, Flammarion, 2021, ou BONNET Jean-Claude, BERCHET Jean-Claude et BORDES Philippe, *L'empire des Muses : Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, ou MORRISSEY Robert John, *Napoléon et l'héritage de la gloire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

⁴ Voir BERTAUD Jean-Paul, « Napoléon, Stendhal et les romantiques, l'armée, la guerre, la gloire, Actes du colloque organisé par le Musée de l'Armée, textes réunis par M. ARROUS, Paris, Eurédit, 459 p. », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Armand Colin, Société des études robespierristes, n° 330, 1 décembre 2002.

⁵ TULARD Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Paris, Fayard, 1977, p. 14.

⁶ PETITEAU Natalie, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Éd. rev. par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

De 1800 à 1814, Napoléon Bonaparte constitue sa propre image. Son premier exil, entre avril 1814 et février 1815, marque l'émergence d'une contestation du mythe officiel avec le développement de la légende noire parmi la population, légende noire qui s'était jusqu'alors principalement développée en Angleterre. Mais, étonnement, les Cent-Jours et la défaite de Waterloo ont donné un nouvel élan à la légende qui a été reprise par les romantiques⁸. Cet épisode de la légende permet une adaptation républicaine selon Sudhir Hazareesingh⁹. Du héros maudit condamné, Napoléon Bonaparte devient un symbole de contestation politique dès la Restauration. La figure impériale nourrit les discours d'idéologies diverses mais toutes le considèrent comme un modèle patriotique et républicain¹⁰. La grande variété des valeurs ou critiques assimilées à ce personnage historique témoigne de la force d'évocation visuelle commune. Il est une référence communément partagée par l'ensemble de la population qu'il le considère comme un « ogre ou un aigle »¹¹.

L'image est donc un élément clé pour concevoir la perception de l'époque impériale. Par celle-ci, les aspirations des générations n'ayant pas participé à l'Empire sont palpables. Malgré la rupture de la Révolution française, les représentations tissent un pont entre l'Ancien Régime et une nouvelle ère où l'individu s'affirme. Néanmoins, l'étude de la légende comporte des limites reconnues tant par Nathalie Petiteau qu'Annie Jourdan. Etudier la légende n'est possible qu'au travers des traces matérielles ayant survécu, il s'agit donc principalement de textes littéraires et de production artistique. Ainsi la perception ne serait que celle des élites intellectuelles tandis que les pratiques populaires seraient plus difficiles à retracer¹².

La représentation des guerres napoléoniennes est inséparable de l'histoire militaire. Celle-ci a d'abord été pensée sous la forme de « l'histoire-bataille » par

⁸ Par exemple, Walter Scott publie en 1827 sa *Vie de Napoléon*, la même année que paraît l'*Ode à la colonne* de Victor Hugo.

⁹ HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Editions du Seuil, 2008, p. 15.

¹⁰ La III^e République s'empare du personnage comme le montre notamment le discours sur Napoléon Bonaparte dans les manuels Lavisserie. Voir PETITEAU Natalie, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Éd. rev. par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 137-138.

¹¹ Expression issue du titre de l'exposition *Aigle ou ogre ?* ayant eu lieu du 11 décembre 2004 au 2 décembre 2005 au musée de l'histoire vivante de Montreuil.

¹² HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *op. cit.*, p. 24.

les historien méthodistes¹³. Or l'étude de la guerre semble rester une prérogative des militaires eux-mêmes jusqu'en 1945. C'est d'abord aux Etats-Unis que les universitaires s'emparent du sujet. Parmi eux, John Keegan propose une vision décroisée : il n'est plus question d'étudier la guerre au sein d'un conflit particulier mais de confronter les conflits de toutes époques entre eux¹⁴. D'autre part depuis les années 2000, la thématique est renouvelée par le prisme de l'histoire culturelle et notamment par un intérêt nouveau porté sur le soldat en tant qu'individu. Bien sûr, cette approche a d'abord été appliquée aux conflits des deux guerres mondiales. Toutefois, cette révolution conceptuelle a eu tendance à toucher d'autres époques. Ainsi David Bell¹⁵ et Jean-Yves Guiomar¹⁶ appliquent la conception de « guerre totale »¹⁷ aux guerres de la Révolution française et de l'Empire. Les guerres évoquées se caractérisent par une volonté de vaincre l'ennemi mais également de renverser son gouvernement ce qui rompt avec la guerre de l'Ancien Régime. De plus, la mobilisation plus importante de la société était cette idée.

Entre conservatisme et modernité, patriotisme et dénonciation de la violence, la mise en image des guerres napoléoniennes à partir de 1815 souligne les mutations et les tensions internes de la société. Encore aujourd'hui l'image de l'Empire reste un sujet polémique comme l'ont souligné les débats autour de la commémoration de la mort de Napoléon Bonaparte en 2021. Le choix d'étudier la représentation non pas de l'Empereur et chef de guerre Napoléon Bonaparte mais celle de la guerre napoléonienne et plus particulièrement celle des soldats, entre 1845 et 1870 constitue un pas de côté par rapport aux recherches précédentes.

L'Histoire du Consulat et de l'Empire d'Adolphe Thiers parue pour la première fois entre 1845 et 1862 est la première somme sur la période s'appuyant

¹³ DELACROIX Christian dir, *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 162.

¹⁴ KEEGAN John, *The face of battle*, New York, Viking Press, 1976.

¹⁵ Voir BELL David et al., « Autour de la guerre totale », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Armand Colin, Société des études robespierristes, n°364, 1 juin 2011, pp. 153-170 et BELL David Avrom, *La première guerre totale : l'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, traduit par JAQUET Christophe, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

¹⁶ GUIOMAR Jean-Yves, *L'invention de la guerre totale : XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Félin, 2004.

¹⁷ Le concept est apparu pour la première fois dans les propos de Léon Duchet en 1918, avant d'être remployé par le maréchal Ludendorff en 1936. Une guerre totale allierait une mobilisation de la société civile, dont l'industrie, à une brutalisation du monde civil. Voir BELL « Autour de la guerre totale », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, Armand Colin, Société des études robespierristes, n°364, 1 juin 2011, p. 153-170.

sur une approche scientifique et globale. Or même si l'ouvrage est conséquent, il se compose de 20 tomes de textes et d'un volume de table, son style est très accessible. L'un des objectifs de l'homme politique lors de la publication est d'être lu par le plus grand nombre. La variété des éditions, des campagnes d'illustrations et la mise en place d'un système de livraison, suggèrent de la part des éditeurs un souci d'adaptations du produit aux différentes couches sociales. Ainsi en étudiant les créations iconographiques de l'ouvrage, il est possible d'esquisser une ébauche de la vision des contemporains sur l'époque napoléonienne mais également d'interroger leurs rapports à la guerre. Effectivement comme le conçoit Sylvain Venayre « le mythe de Napoléon nous apprend beaucoup plus sur le XIX^e siècle que sur l'identité de Bonaparte lui-même »¹⁸.

L'ouvrage de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1862) est autant une analyse du passé qu'un manifeste des idéaux politiques de son auteur. L'œuvre a été très largement diffusée dans la société et les images littéraires et picturales ont intégré l'imaginaire collectif contemporain.

Le livre, l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* a fait l'objet de nombreuses rééditions jusqu'au XX^e siècle¹⁹. L'édition originale, parue entre 1845 et 1862, réalisée par l'éditeur Jean-Baptiste-Alexandre Paulin se compose de 20 tomes au format in-8^o mesurant 22cm de haut accompagnés par un tome de tables. L'exemplaire étudié est conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon sous la cote B 505190. La mise en page est particulièrement soignée, le texte est découpé en livres, repris en titre courant. Au début de chaque livre, les sous-parties sont listées. De plus, pour un repérage facilité dans l'ouvrage, les sous-parties annoncées en tête des livres sont reprises en *marginalia*. Le *marginalium* est une pratique récurrente dans les livres à caractère scientifique, il contribue à une lecture plus fluide sans avoir à procéder à une lecture complète. Néanmoins, la présence de *marginalia* entraîne une composition de la page particulière. L'espace du corps du texte est réduit afin de dégager de larges marges. Celles-ci sont nécessaires pour l'intégration

¹⁸ Citation issue de VENAYRE Sylvain, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne* 2002 reprise par HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Editions du Seuil, 2008, p. 25.

¹⁹ Le texte a été réédité par l'éditeur R. Laffont, le Club français du livre en 1972.

des *marginalia*, elles offrent également la possibilité pour le lecteur d'inscrire des notes manuscrites.

D'autre part, l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Lyon est illustré²⁰. L'édition originale parue en livraison était vendue avec ou sans gravure. La version illustrée se compose de 75 gravures sur cuivre, hors-texte et pleine planche. Les planches montées sur onglet sont précédées d'un papier japon qui les protège des frottements dommageables. Néanmoins, le montage et la reliure de l'exemplaire étudié empiètent anormalement sur les gravures, ainsi les titres sont régulièrement mangés par la couture.

L'exemplaire est relativement soigné. Grâce à la présence d'*ex-libris* sur la page de titre des tomes, nous savons que l'exemplaire a appartenu à Jean Chièze qui l'a légué à la bibliothèque. Jean Chièze est né en 1898 à Valence et est décédé en février 1975 en Ardèche. Il est connu comme graveur sur bois principalement. Il est fortement lié à la ville de Lyon puisqu'il y réalise son apprentissage auprès de Victor-Louis Focillon et étudie à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon de 1916 à 1920. Il a participé à la réalisation de livres illustrés. Afin de nourrir ses compositions, le graveur appuyait sa réflexion artistique sur des œuvres antérieures, par exemple issues de l'époque médiévale ou du monde du livre du XIX^e siècle. Cela explique sa possession de l'ouvrage d'A. Thiers.

Concomitante au début de cette édition, l'éditeur Charles Furne (1794-1859) réalise un recueil à destination promotionnelle pour encourager les lecteurs à souscrire à l'édition originale de J. B. A Paulin. Il n'est pas surprenant que l'éditeur C. Furne propose cet ouvrage puisque l'édition originale est certes dirigée par Paulin mais il n'en est pas le seul acteur. Le projet est soutenu par la création d'une société, un collectif d'éditeurs spécialement mobilisé pour l'édition de ce projet. L'ouvrage, *Vignettes et portraits pour le Consulat et l'Empire*, édité par C. Furne en 1845 est un florilège des événements-clés de l'épopée napoléonienne et de leurs mises en image suivant la trame définie par l'ouvrage d'Adolphe Thiers. L'objectif de l'édition est de servir de « produit d'appel » afin d'encourager les lecteurs à découvrir l'œuvre imposante en cours de parution d'Adolphe Thiers. La parenté

²⁰ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tomes 1-20, Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 T1-T20

entre le florilège et l'édition de Paulin est renforcée par la présence d'un portrait gravé de Thiers en ouverture du recueil. Le florilège associe une page explicative brève sur l'évènement en question à une estampe réalisée en manière de crayon et pointillé. L'exemplaire du Département des Estampes et de la Photographie de la BnF, conservé sous la cote QE-33 (D)-4 possède une reliure très soignée. Le livre est relié en maroquin rouge, avec un dos à nerf. La reliure porte un somptueux décor estampé doré sur les plats, les armes des Rothschild sont frappées or au centre. De plus, le décor se compose aussi de filet or sur les coupes et les tranches sont dorées. Le livre a été donné à la BnF par la famille Rothschild, il porte l'estampille 184250 421. Le recueil étant conçu comme un florilège promotionnel de grande qualité artistique, il ne possède ni pagination ni table des matières puisqu'il ne s'agit pas d'un objet de lecture indépendant.

La dernière édition sélectionnée est plus tardive, elle est intitulée, *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux, etc., pour l'Histoire du Consulat et de l'Empire*²¹, parue en 1870 au format in-4° en un seul volume. Les illustrations réalisées pour l'édition de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire*²² édité par Armand-Achille Lheureux (1795-1869) entre 1865 et 1867 sont compilées et tirées à part en 1870 pour former la *Collection de 350 gravures*. Ce décalage temporel entre la date de création des matrices et leurs remplois est confirmé par l'usure dont souffrent les bois. Par exemple, dans la planche 157, *Le général Gudin*²³, on constate que le cadre externe de l'image est par endroit rompu, ce qui signifie que le bois a vieilli et s'est disloqué. De plus, au cœur même de l'image des trous blancs de grosseurs régulières laissent supposer que le bois a commencé à être attaqué par des vers xylophages.

La compilation énonce sur la page de titre Lheureux comme éditeur, ce qui a été repris dans les notices de catalogues de la BnF. Or l'éditeur décède en 1869. Deux hypothèses sont envisageables, soit l'ouvrage avait commencé à être élaboré par Lheureux mais celui-ci est décédé avant la fin du projet et son nom a été conservé. Soit la compilation est la réalisation du successeur de Lheureux, Gaspard

²¹ THIERS Adolphe, *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux, etc., pour l'Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Lheureux, 1870, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote QE-32-4.

²² THIERS Adolphe, *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat*, Paris, Lheureux, 1865-1867, 5 vol. Voir la notice ; <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31456880c> .

²³ Voir Annexe 3, N°157.

Genevoy qui reprend son brevet en 20 août 1869.²⁴ G. Genevoy aurait conservé le nom de son prédécesseur sur l'ouvrage pour jouir de la notoriété de ce dernier ainsi que pour rendre hommage à son travail de mise en image du texte de Thiers. Par soucis de simplification et de clarté par rapport à notre lecteur, nous désignerons cette édition comme étant celle de l'éditeur Lheureux puisqu'il est à l'origine des illustrations.

Les 349 gravures en pleine page sont montées sur onglet, une liste propose une numérotation des planches dans un déroulé chronologique en ouverture du volume. La 350^e gravure est en réalité la vignette présente sur la page de titre, pouvant varier selon les exemplaires. Dans le cas de l'exemplaire choisi conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote QE-32-4, il s'agit d'une saynète présentant Napoléon Ier face à son armée.

Le corpus couvre les représentations de l'épopée napoléonienne de 1845 à 1870, tant en taille-douce qu'en xylographie. La multiplicité des canons artistiques et le panel varié des destinataires offrent la possibilité de confronter les perceptions de la guerre au sein de la société de la deuxième moitié du XIX^e siècle et son rapport au I^{er} Empire.

Les mises en image proposées par les différentes éditions offrent des représentations de l'Empire au centre desquelles l'élément militaire prédomine. Or la représentation de la guerre questionne les références visuelles communément partagées par l'ensemble de la population française et tout précisément par les lecteurs de l'*Histoire*.

Les campagnes militaires se composent d'une succession de scènes, allant de la marche des troupes au bivouac en passant par la « scène de bataille » à proprement parler. Or les affrontements sont de natures variables (escarmouche, repli stratégique, bataille rangée, bataille navale). Un sujet de Master 1 ne pouvant aborder de manière exhaustive tous les types de combat, nous nous cantonnerons à l'étude de la « scène de bataille ». Or cette expression est polysémique et réunit des réalités disparates. Il convient donc d'en donner une délimitation précise. L'expression « scène de bataille » est à comprendre sous sa définition artistique

²⁴ Selon la notice d'autorité de Data BnF ; https://data.bnf.fr/14508126/achille-armand_lheureux/

défendue par J. Delaplanche²⁵. La bataille est réduite à son expression première c'est-à-dire à l'affrontement d'armées ennemies dans le but de vaincre par la mort ou la mise en fuite du camp adverse. Les combats en mer ne sont pas retenus bien que répondant à cette définition puisque leurs représentations se concentrent sur les navires et nient la présence d'individus.

Du fait de la quantité et de la diversité des illustrations créées une approche par classement typologique des scènes représentées est nécessaire. Cette approche garantit la possibilité d'établir une comparaison entre les différentes éditions illustrées et entre les mises en image d'un même évènement dans le corpus et dans l'art officiel. Par cette confrontation, il s'agira d'interroger l'articulation entre des visions artistiques académiques et les innovations portées par le romantisme. Les images de ces ouvrages étant employées à des fins d'illustration, le lien qu'elles entretiennent avec le texte est un facteur essentiel de leur compréhension. Si les images éclairent et interprètent les propos qu'elles accompagnent, elles véhiculent ainsi une perception de la guerre et de l'armée pour le monde civil.

Aux lendemains de la Révolution, le livre d'histoire est déprécié, son lectorat étant sous l'Ancien Régime, la noblesse²⁶. Néanmoins le XIX^e siècle voit la production du livre augmenter et se diversifier²⁷. Cela s'explique par l'alphabétisation croissante de la société encouragée par la loi Guizot de 1833²⁸. Le développement du livre s'accompagne de révolutions techniques. Les procédés de fabrications se mécanisent afin de contribuer à la réduction du prix de vente²⁹. Louis-Nicolas Robert propose en 1798 une machine à fabriquer le papier en continu qui est rapidement employée par l'atelier Didot³⁰, une innovation qui est complétée par l'emploi d'une nouvelle pâte à papier. La pâte mécanique n'est plus uniquement constituée de chiffon mais également de fibres de bois.

²⁵ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, N. Chaudun, 2009.

²⁶ PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

²⁷ Il est néanmoins difficile de quantifier cette augmentation malgré la présence de la *Bibliographie de France* puisque celle-ci est souvent contournée comme le souligne Elisabeth Parinet avec l'exemple de Fayard voir PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine...*, *op. cit.*, p.9.

²⁸ PARINET Élisabeth, *op. cit.*, p.15.

²⁹ Le prix de vente du papier connaît une forte diminution entre 1825 et 1848. Voir PARINET Élisabeth, *op. cit.*, p.18.

³⁰ *Ibid.*, p.18.

Les estampes représentant les campagnes napoléoniennes ont été conçues en lien avec leur support qui est le livre. Ainsi il semble essentiel d'appréhender la question du livre au XIX^e siècle pour pouvoir réfléchir sur les choix éditoriaux réalisés pour l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* d'Adolphe Thiers.

Le domaine de recherche sur l'histoire du livre est lié à l'émergence d'une nouvelle manière d'étudier l'histoire. Lucien Febvre (1878-1956) et Henri-Jean Martin (1924-2007)³¹, tous deux appartenant à l'École des Annales s'intéressent à la question du livre et de son origine, ils rédigent conjointement une première étude sur la question qui paraît en 1957³². L'intérêt pour l'histoire du livre se développe avec l'émergence de l'histoire culturelle. Le domaine du livre devient une branche de recherche à part entière où se distinguent des éminences comme Jean-Yves Mollier (1947-...)³³. Parmi les figures de la recherche sur l'édition et de la diffusion du livre, nous nous appuyerons sur la synthèse produite par Patricia Sorel en 2008³⁴. La synthèse la plus complète sur l'état de l'art actuellement est la somme publiée en 2012 par Frédéric Barbier et rééditée en 2020³⁵. Ancien élève de François Furet et Henri-Jean Martin, il mêle une étude matérielle du livre-objet à celle de son contexte culturel, social et économique de production.

L'ouvrage d'Elisabeth Parinet *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*³⁶, offre une vision large du contexte de production du livre au XIX^e siècle et aide à saisir les enjeux dans l'édition de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*. Toutefois afin d'appréhender l'édition dans sa complexité il est nécessaire de s'arrêter sur les acteurs qu'elles convoquent. Les efforts de la recherche sont principalement portés sur des figures majeures telles que la dynastie Plon³⁷. Or les éditeurs d'Adolphe Thiers n'ont pas fait l'objet d'une étude monographique et

³¹ Henri-Jean Martin fut le conservateur de la réserve des imprimés de la Bibliothèque nationale de France de 1947 à 1958 puis nommé à la bibliothèque municipale de Lyon. Il tient un rôle majeur dans l'émergence de l'étude du livre qu'il a enseigné à l'École des Chartes, à l'ensb (actuelle Enssib) et à l'École Pratique des Hautes Etudes. Il est considéré au côté de Roger Chartier comme le père de la discipline en France.

³² FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958.

³³ Il est spécialisé sur l'histoire de l'édition au XX^e siècle et est rattaché au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Saint-Quentin-en-Yvelines. Voir notamment son ouvrage primé, *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, Calmann-Lévy, 1984. Pour notre étude nous nous référerons principalement à son article ; « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII^e au XX^e siècle », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 126, n° 1, 1999, pp. 29-38.

³⁴ P. Sorel est membre également du CHCSC. Voir son ouvrage *Histoire de la librairie française*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2008.

³⁵ BARBIER Frédéric, *Histoire du livre en Occident*, Nouvelle éd., Malakoff, Armand Colin, 2020.

³⁶ PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine...*, op. cit.

³⁷ SOREL Patricia, *Plon : Le sens de l'histoire (1833-1962)*, Presses universitaires de Rennes, 5 juillet 2018.

biographique de leurs activités. L'enjeu est donc que par une compréhension des éditeurs phares de la période d'éclairer les pratiques d'entreprises moins connues. La thèse de Nicole Felkay³⁸ est donc d'un apport majeur même si elle ne traite pas des éditeurs Paulin, Lheureux et Furne³⁹. Les conclusions issues de l'étude de la famille Plon sont à rattacher à notre thématique. Cette fois-ci le lien est plus direct puisque Henri Plon intervient dans le processus de fabrication du livre étudié comme imprimeur pour les éditions de Paulin et de Lheureux.

Afin de figurer de manière plus précise la carrière des acteurs, quelques documents contemporains en faisant mention sont convoqués. Il est cependant nécessaire de garder un esprit critique face aux hommages rédigés lors des décès des protagonistes à l'instar de celui concernant Archille-Armand Lheureux⁴⁰. Ils permettent néanmoins d'éclairer le parcours et les projets réalisés par les protagonistes.

La compréhension de la généalogie des différentes éditions de notre exemple reste un point capital qui n'a malheureusement pas été abordé par les ouvrages de bibliophilie. Effectivement dans le catalogue de Léopold Carteret de 1924⁴¹, seule l'édition illustrée de Paulin est mentionnée. C'est par la confrontation de la *Bibliographie de France*, des annonces publicitaires dans les journaux et des exemplaires conservés que nous tenterons d'établir cette généalogie.

La gravure française s'appuie sur son statut exceptionnel accordé par l'Edit de Saint-Jean-de-Luz du 26 mai 1660⁴² et ce jusqu'à la Révolution. Or à la suite de l'abolition des privilèges, le 4 août 1789, et de la suppression du dépôt légal, le 21 juillet 1790, le milieu de la gravure se trouve fragilisé. La paternité d'une œuvre est reconnue au dessinateur principalement. Par conséquent, les éditeurs d'estampes doivent verser au créateur une certaine somme pour la reproduction d'un motif⁴³.

³⁸ FELKAY Nicole, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837*, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, [En ligne], <<https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/balzac-et-ses-editeurs-1822-1837--9782903181628.htm>>.

³⁹ L'axe d'étude de N. Felkay part de la figure d'un auteur, Honoré Balzac pour aller vers la mise en lumière de ses éditeurs. Ainsi, elle décrit et analyse les processus d'édition qui sont communs à la majorité des textes de la même période.

⁴⁰ MORET J., *Achille-Armand Lheureux, libraire-éditeur, 1795-1869*, Paris, impr. de H. Plon, 1869, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6373654d>.

⁴¹ CARTERET Léopold, *Le trésor du bibliophile romantique et moderne : 1801-1875*, Paris, L. Carteret, 1924.

⁴² Voir l'article de RAINEAU Joëlle, « Une question de statut ? », dans *Nouvelles de l'estampe*, Comité national de l'estampe, n° 248, 1 septembre 2014, pp. 34-42.

⁴³ Sous l'Ancien Régime, la coutume était de rétribuer le propriétaire légal du motif et non son créateur. Par l'acquiescement d'une somme par les éditeurs d'estampe. Ceux-ci sécurisent leurs investissements en recourant aux

Sous l'Empire l'encadrement et le contrôle de la production s'orientent principalement sur la question de l'écrit et par conséquent du livre et non sur celle de l'image. Le décret du 5 février 1810 fixe les grandes lignes avec notamment la création de la Direction de la Librairie en charge des brevets. Celui-ci est indispensable pour exercer comme libraire ou imprimeur mais est étroitement surveillé, le brevet est soumis à un contrôle de « bonnes mœurs ». Cependant, l'image n'étant pas considérée comme un danger majeur, elle jouit d'une plus grande liberté. Avec le retour de la monarchie, l'encadrement de production artistique se détend au début du règne de Louis-Philippe pour être à nouveau fortement contrôlé avec la remise en place de censure⁴⁴.

Malgré l'absence de reconnaissance juridique de leur art, de nombreux acteurs tentent de défendre la valeur artistique de l'estampe à l'instar de Charles-Nicolas Cochin (1715 – 1790). Selon sa conception, la gravure d'interprétation doit être reconnue comme une œuvre à part entière. En effet il ne s'agit point d'une copie mécanique et idiote mais d'une interprétation pour rendre par un autre langage le sentiment de l'œuvre originale. Ce mouvement de reconsidération se manifeste au sein des institutions qui ouvrent alors leurs portes aux graveurs. Les graveurs trouvent une place de plus en plus visible au sein des Salons, où de nombreux prix leurs sont accordés⁴⁵. Ainsi entre 1819 et 1835 sont présentés de manière permanente des accrochages d'estampes au sein du Cabinet de l'actuelle Bibliothèque Nationale de France⁴⁶. Ce processus de reconnaissance continue après la chute du régime.

Cette reconsidération de l'estampe s'accompagne d'une reprise progressive du marché de l'art⁴⁷. Parmi les grandes figures de collectionneurs d'estampe, les

privilèges afin que la copie d'une estampe ne soit pas libre de droit. Ce sujet a été particulièrement étudié par RAINEAU Joëlle, dans « Une question de statut ? », *op. cit.*

⁴⁴ Voir MOREIRA DE MELLO Celina, « L'Artiste (1831-1838) : l'artiste, les Salons et la critique d'art », dans, CABANES Jean-Louis (éd.), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 9 juillet 2021, pp. 199-211.

⁴⁵ A titre d'exemple, la gravure de Bervic *l'Enlèvement de Déjanire* reçoit le prix décennal de l'Institut en 1802. Leur nouveau statut s'affirme surtout par la création d'une section dédiée à la gravure au sein de l'Institut ainsi que d'un grand Prix de Rome spécifique en 1803.

⁴⁶ MEYER Véronique, « Les premières expositions permanentes au département des estampes de la Bibliothèque Royale puis Impériale », dans *Nouvelles de l'estampe*, Comité national de l'estampe, n° 262, 29 juillet 2019.

⁴⁷ Mis à mal sous la Révolution française par la fuite de la noblesse, le secteur commence à se rétablir sous l'Empire qui voit l'émergence d'une nouvelle noblesse : le développement de la bourgeoisie. Effectivement en 1801 est institué le métier de commissaire-priseur qui marque un nouvel essor du monde de l'art.

exemples de Jean-Louis Soulavie (1752 – 1813)⁴⁸ et des frères Cacault⁴⁹ témoignent d'un usage particulier du médium. Ces deux collections aux visées encyclopédiques cherchent à documenter l'histoire et leur propre époque par la collecte de planches diverses et variées. L'estampe est donc perçue comme un objet historique à l'instar d'un vestige capable de délivrer les perceptions et les réalités d'une époque, d'un évènement. Par l'étude des arts graphiques, Soulavie défend l'idée qu'il est possible de comprendre et d'appréhender les évènements historiques et leurs perceptions par les lecteurs contemporains. La mise en image du passé devient alors un moyen d'éducation et un support de réflexion. L'image a donc un rôle à jouer dans la construction d'un récit et d'une histoire commune.

La figure d'Adolphe Thiers, grand homme politique du XIX^e siècle est fortement controversée. Avocat né à Marseille, puis journaliste parisien incontournable, A. Thiers fait son entrée en politique avec la révolution de 1830. Il joue un rôle politique de premier ordre tant sous la monarchie de Juillet que sous la deuxième et la troisième République. L'ouvrage, *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1862), est principalement rédigé dans les périodes creuses de sa vie politique. Lors de son décès en 1877, de nombreux hommages lui sont rendus comme en témoigne la toile *Apothéose aux funérailles de Thiers* (1877, 3,95x5,45m, musée national du château de Versailles) de Jehan Georges Vibert et Edouard Detaille. Ce qui est mis en avant est le caractère patriotique de l'ancien président de la République⁵⁰. Néanmoins, les ouvrages le concernant sont limités du fait de l'ambiguïté du personnage. Même parmi sa famille politique, Adolphe Thiers, est une figure peu convoquée⁵¹. Parmi les études s'étant intéressées au personnage, celle de Henri Malo,⁵² bibliothécaire à la Fondation Thiers, reste une référence. Henri

⁴⁸ Jean-Louis Soulavie réunit sa collection en 152 volumes in-folio intitulés *Monuments de l'Histoire de France en Estampes et en Dessins*. Selon Frits Lugt, l'ensemble comptait entre 20.000 et 30.000 pièces, Soulavie commence sa collection en 1793 et l'achève en 1811. Ainsi, l'amateur constitue un ensemble iconographique éclairant deux périodes historiques ; la Révolution et l'Empire.

⁴⁹ Voir l'étude consacré à leurs collections par CHAVANNE, Blandine, GEORGEL Chantal et ROUSTEAU-CHAMBON Hélène, *La Collection Cacault : Italie-Nantes, 1810-2010*. Nouvelle édition, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016.

⁵⁰ Voir l'analyse du tableau de JOBERT Barthélemy et TORRÈS Pascal, *Funérailles et Apothéose de Thiers, La France pleurant devant son corps | Histoire et analyse d'images et œuvres*, [En ligne], <<https://histoire-image.org/fr/etudes/funerailles-apotheose-thiers-france-pleurant-devant-son-corps>>, (Consulté le 7 mai 2022).

⁵¹ Comme le souligne Stephen Sawyer dans son ouvrage *Adolphe Thiers, la contingence du pouvoir*, Paris, Armand Colin, 2018, l'historiographie à son sujet est mince et cela même dans le camp des libéraux.

⁵² MALO Henri, *Thiers : 1797-1877*, Paris, Payot, 1932.

Malo a pu brosser un portrait grâce aux archives et legs conservés à la Fondation. Toutefois, l'étude ne cite jamais avec précision les documents étudiés⁵³ et l'accent est mis sur le rôle politique et non sur le travail d'historien et d'écrivain. C'est cette facette de sa personnalité qui est l'objet de notre propos.

Les événements de mai 1968 marquent une rupture dans l'opinion publique au sujet de la figure de Thiers. Effectivement les mouvements contestataires raniment le sombre souvenir de la répression de la Commune en 1871 et plus exactement insistent sur le rôle joué par Adolphe Thiers dans la « semaine sanglante »⁵⁴. Ainsi seulement deux biographies⁵⁵ paraissent entre 1970 et la fin du siècle. La chute du nombre d'ouvrages le concernant à partir de cette date et le phénomène de débaptisation de lieux publics lui rendant hommage sont rappelés dans l'introduction de la biographie⁵⁶ réalisée par Pierre Guiral (1909 - 1996)⁵⁷. Il tente également d'explorer l'envers de la publication de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*. Il souligne par exemple l'importance de la participation de Mignet dans le projet. Le XXI^e siècle voit timidement émerger de nouveaux angles d'études autour de cette personnalité complexe. Une nouvelle biographie lui est consacrée par le journaliste Georges Valance en 2007, celui-ci peint un portrait nuancé en confrontant les actes engagés de Thiers, en tant que journaliste et que diplomate, au conservatisme de sa vision politique et à son opportunisme⁵⁸. La question du rapport à l'argent est explorée par Alain Plessis (1932 - 2010), historien spécialiste de la question économique et financière⁵⁹. Or le patrimoine financier d'Adolphe Thiers est particulièrement lié à la publication de ses écrits. Enfin en 2018, Stephen Sawyer

⁵³ Ce défaut est souligné particulièrement par PLESSIS Alain, dans « Adolphe Thiers (1797-1871) et l'argent », dans, AGLAN Alya, FEIERTAG Olivier et MAREC Yannick (éd.), *Les Français et l'argent, XIX^e-XXI^e siècle : Entre fantasmes et réalités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 18 septembre 2019, pp. 251-265.

⁵⁴ L'expression désigne la semaine du 21 mai 1871 qui marque la fin de la Commune. Le 21, le gouvernement ordonne à l'armée stationnée à Versailles de pénétrer dans Paris afin de mettre un terme à la résistance populaire. Il s'agit d'un événement extrêmement violent qui est suivi par le jugement et la condamnation des communards à mort ou au bagne.

⁵⁵ L'une d'elle est celle du DUC DE CASTRIES, *Monsieur Thiers*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1983.

⁵⁶ GUIRAL Pierre, *Adolphe Thiers, ou, De la nécessité en politique*, Paris, Fayard, 1986.

⁵⁷ P. Guiral, historien spécialiste du XIX^e siècle, s'est attardé sur les figures marquantes de la politique à l'instar de Georges Clemenceau. Son intérêt pour la question politique est dominante dans la biographie qu'il réalise sur Adolphe Thiers.

⁵⁸ VALANCE Georges, *Thiers : bourgeois et révolutionnaire*, Paris, Flammarion, 2007.

⁵⁹ PLESSIS Alain, « Adolphe Thiers (1797-1871) et l'argent », dans, AGLAN Alya, FEIERTAG Olivier et MAREC Yannick (éd.), *Les Français et l'argent, XIX^e-XXI^e siècle : Entre fantasmes et réalités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 18 septembre 2019, p. 251-265.

propose une nouvelle synthèse actualisée des connaissances sur la vie politique d'Adolphe Thiers⁶⁰.

Les recherches axées sur le travail d'historien d'Adolphe Thiers sont donc peu nombreuses. On signalera deux études, l'ouvrage général de Jean Walch, *Les maîtres de l'histoire*⁶¹ et un article de Robert Tombs ; « Thiers historien »⁶². Jean Walch analyse et compare les manières d'étudier et de percevoir l'histoire entre les grands historiens au XIX^e siècle. Il prend les exemples d'Edgar Quinet, d'Auguste Thierry, de François-Auguste Mignet, de François Guizot de Jules Michelet et d'Adolphe Thiers. Il aborde chaque lettré au travers de son ouvrage de référence, dans le cas de Thiers c'est l'*Histoire de la Révolution française* parue entre 1823-1827 qui est retenue, bien que l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* soit brièvement évoquée. Ce choix permet une comparaison simplifiée avec les autres auteurs puisque la Révolution française a été abondamment étudiée par les hommes de lettres de la deuxième moitié du XIX^e siècle. L'article de R. Tombs⁶³ s'appuie également principalement sur l'exemple de l'*Histoire de Révolution* pour tenter d'appréhender la vision historique d'A. Thiers. Les deux études soulignent que l'histoire pour Thiers n'est qu'un outil et un guide au service du politique. Walch met en avant la volonté de pacte d'authenticité et d'objectivité avec le lecteur de la part de l'auteur. Néanmoins il souligne que celui-ci n'est pas tenu. La question du patriotisme, de la narration quasi romanesque et la place de l'étude sociale sont également analysées⁶⁴. Si *Les maîtres de l'histoire* propose une synthèse des conceptions épistémologiques des historiens du XIX^e siècle, l'article de R. Tombs dévoile l'évolution de la réception de l'ouvrage au cours de sa longue parution sous différents régimes politiques.

L'Histoire du Consulat et de l'Empire, est une unité intellectuelle à considérer comme telle. Toutefois, notre attention se porte principalement sur les

⁶⁰ SAWYER Stephen W., *Adolphe Thiers, la contingence du pouvoir*, Armand Colin, 2018.

⁶¹ WALCH Jean, *Les maîtres de l'histoire : 1815-1850*, Slatkine, Paris, 1986.

⁶² TOMBS Robert, « Thiers historien », dans *Cahiers de l'AIEF*, vol. 47, n° 1, 1995, pp. 265-281.

⁶³ *Ibid.*, pp. 265-281.

⁶⁴ WALCH Jean, *Les maîtres de l'histoire...*, *op. cit.* pp. 147-191.

gravures accompagnant le texte. La question de l'étude de l'image est disputée par le champ de l'histoire et celui de l'histoire de l'art.

La tradition de l'Ecole des Annales conduit à une rationalisation de l'étude de l'image qui passe par le quantitatif et l'étude en série. Cette approche a l'avantage de traiter de manière exhaustive un corpus vaste. Les gravures illustrant les propos d'A. Thiers pouvant s'élever au nombre de 350 dans l'édition de Lheureux, une approche détaillée de chaque image est impossible. L'emploi de tableaux et de statistiques est envisagé afin de présenter un propos accessible et de nourrir des comparaisons entre des éditions aux nombres d'illustrations variables.

L'apparition de l'histoire culturelle concourt à une revalorisation de l'image comme un sujet d'étude en soi. Dans leur ouvrage, *Faire de l'Histoire*⁶⁵, paru en 1974 Jacques Le Goff (1924-2014) et Pierre Nora (1931-...) définissent ensemble une nouvelle manière de faire de la recherche en proposant notamment de nouveaux objets d'études, au rang desquels l'image. L'image dans sa « Forme et contenu présentent à l'historien [...] des témoignages »⁶⁶, celle-ci fait partie de l'imaginaire collectif. L'image est en quelque sorte le vestige matériel d'une conception intellectuelle immatérielle. L'historien doit l'étudier au même titre qu'il étudie les autres traces du passé. L'objet matériel doit être considéré d'où la nécessité et les problématiques autour de son catalogage notamment⁶⁷. Selon Michèle Ménard, l'image n'est pas seulement un objet inactif, elle est également pratiquée⁶⁸.

Le XIX^e siècle est souvent considéré comme « le siècle de l'image »⁶⁹ une période de multiplication de l'image dans l'espace quotidien. Le colloque « Usages de l'image au XIX^e siècle (1848-1914) » ayant eu lieu du 24 au 26 octobre 1990 au Musée d'Orsay expose les avancées scientifiques sur la connaissance de l'image et

⁶⁵ LE GOFF Jacques et NORA Pierre, *Faire de l'Histoire*, Gallimard, 3 vol, 1974.

⁶⁶ Citation de LE GOFF, *Faire de l'Histoire*, Gallimard, 1974 reprise dans MENARD Michèle et DUPRAT Annie (éd.), *Histoire, images, imaginaires : fin XV^e siècle - début XX^e siècle*, Le Mans, Université du Maine, 1998, p.18.

⁶⁷ L'image pour être étudiée mais également conservée, par les bibliothèques. Elle doit être inventoriée et cataloguée. Or le langage est incapable de rendre la richesse d'une image, la description est toujours partielle et l'image polysémique. Il semble donc difficile d'en normaliser sa description au risque de prendre le sens de l'objet. Ces problématiques sont soulevées dans MENARD Michèle et DUPRAT Annie (éd.), *Histoire, images, imaginaires : fin XV^e siècle - début XX^e siècle*, Le Mans, Université du Maine, 1998, pp. 13-19 et pp. 41-45.

⁶⁸ MENARD Michèle et DUPRAT Annie (éd.), *Histoire, images, imaginaires : fin XV^e siècle - début XX^e siècle*, Le Mans, Université du Maine, 1998, p. 19.

⁶⁹ VOUILLOUX Bernard, « Le siècle de l'imagerie », dans *Romantisme*, vol. 187, n°1, Paris, Armand Collin, 15 juin 2020, pp. 16-27.

de son usage au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁷⁰. Les images du corpus de notre étude peuvent être rassemblées sous l'appellation d'illustration. La cohabitation entre un texte et une représentation visuelle figurée entraîne des contraintes spécifiques auxquels la création doit répondre⁷¹.

Afin d'étudier l'image, l'histoire doit également s'inspirer de la méthode utilisée en anthropologie car une image repose sur le principe d'une culture visuelle commune, d'un imaginaire partagé et donc s'appuie sur un groupe d'individus⁷². De plus, une image évolue au travers du regard changeant que lui porte le spectateur.

Cette vision historique doit être complétée par une approche issue de l'histoire de l'art. Le processus de création de l'œuvre est au cœur de la recherche dans ce domaine. Une image n'est jamais une création *ex nihilo* elle s'appuie sur des références artistiques, des codes qui lient celle-ci aux autres créations. De la même manière les gravures étudiées doivent être confrontées avec les œuvres antérieures et contemporaines. Au cœur de ces jeux d'influences, les peintures exposées au Salon tiennent une place particulière. Elles délivrent les canons et modes de représentation consacrés par les institutions qui sont repris de manière indirecte dans les arts même les plus populaires. L'esthétique constitue un angle de l'étude de la création, celle-ci est liée à la question de la technique employée, question essentielle pour la gravure. Il faudra régulièrement les convoquer dans l'analyse des gravures des éditions étudiées.

Nous nous demanderons comment s'expliquer que les éditions illustrées de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* puissent rassembler une esthétique classique tout en renouvelant la représentation de la guerre par une sensibilité romantique. Afin d'appréhender les innovations portées par les mises en image étudiées, l'histoire de la représentation de la guerre dans les arts et tout particulièrement des campagnes napoléoniennes sont des éléments essentiels. Néanmoins, ces choix artistiques en vue d'une illustration sont contraints par la publication sous la forme d'un livre d'histoire illustré. Enfin, les tensions inerrantes au sein des

⁷⁰ MICHAUD Stéphane et al., *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Grâne, Creaphis Editions, 1992.

⁷¹ L'ouvrage issu du colloque de VEDRINE Hélène (éd.), *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles : passages, rémanences, innovations : actes du colloque international de Mulhouse*, 13-14 juin 2003, Paris, Kimé, 2005, tente de répondre à ces interrogations. Il s'agit notamment d'explorer les possibilités techniques de l'époque pour faire cohabiter texte et image dans un même objet.

⁷² MENARD Michèle et DUPRAT Annie (éd.), *Histoire, images, imaginaires...*, *op. cit.*, p. 13.

représentations proposées sont cristallisées dans la mise en image de la campagne d'Allemagne et d'Autriche de 1809.

LA GUERRE ET LES ARTS ; LES REPRESENTATIONS DES CAMPAGNES NAPOLEONIENNES

1. L'ART ET LA MANIERE DE REPRESENTER LA GUERRE

L'Antiquité est considérée par le mouvement néo-classique comme l'élément de référence pour le renouveau de la production artistique. L'Empire puis le XIX^e s'inspirent largement des conceptions antiques, tant dans l'appropriation de symboles et de codes que dans la construction de formes nouvelles en réaction au canevas académique. La représentation de la guerre n'échappe pas à cette tendance. Pour une compréhension des traditions iconographiques du sujet militaire au cours du XIX^e, il est essentiel d'aborder les théories antiques ainsi que celles de l'Ancien Régime. Nous pourrions ainsi distinguer ensuite les ruptures et les persistances de ces modèles dans la modernité.

Durant l'Antiquité gréco-romaine, la guerre est un thème majeur de l'iconographie notamment pour les bas-reliefs. Deux systèmes de représentation se mettent en place. La représentation allégorique du conflit, au travers de déesses, à l'instar d'Enyo en Grèce ou encore de la Victoire ailée, se concentre sur le résultat final du conflit ou sur les valeurs attachées aux faits guerriers (la gloire, le courage, la force...). Par l'usage de l'allégorie, la réalité des affrontements est passée sous silence. Ce type de procédé est particulièrement adapté aux œuvres votives, célébrant les résultats de l'action militaire sans l'évoquer en elle-même.

L'autre système s'appuie sur la mise en image de la guerre par la représentation de la bataille elle-même. La *colonne Trajane*, réalisée entre 107 et 113 ap. J.C en marbre de Carrare, illustre l'art du relief réaliste romain. Le monument, mesurant une quarantaine de mètre de haut, commémore et honore les campagnes de l'empereur Trajan contre les Daces. Il est orné d'un bas-relief en frise de 200 mètres

de long, disposé en hélice autour du fût et composé de 184 épisodes⁷³. Il narre ainsi l'intégralité du déroulé d'une campagne militaire type sous l'Empire romain. Par la richesse des détails et la facture réaliste, l'œuvre est un document souvent convoqué pour étudier la question militaire sous l'Empire romain et a pu largement inspirer les artistes, tout particulièrement au XVIII^e et XIX^e siècle. L'une des notions majeures pour comprendre l'art romain est son efficacité. Les bas-reliefs de la colonne livrent un récit, afin de transmettre auprès de la population et dans le temps le souvenir des événements. L'exhaustivité de l'iconographie doit servir de témoignages des multiples lieux inconnus pour les spectateurs, conquis par l'armée romaine, des luttes des soldats face à leur ennemis et de la vie d'un campement militaire. En cela, elle participe à la volonté de pérennisation de la victoire.

Néanmoins du fait de cette dimension exhaustive et de l'immensité de l'œuvre, celle-ci en devient presque illisible pour le spectateur. La frise atteint des hauteurs trop importantes pour être encore lisible depuis le sol, le spectateur peut cependant lire les scènes disposées à sa hauteur. Par cette lecture, il est possible de déduire la thématique militaire de l'œuvre. Paul Veyne, spécialiste de l'antiquité romaine, défend l'idée que le relief n'est pas véritablement dédié à une lecture intégrale par le passant mais qu'il est dédié à quelque chose de plus élevé, rappelant ainsi à l'homme sa condition. De plus, il l'aborde comme « une expression d'apparat impérial et non une information de propagande communiquée au spectateur »⁷⁴. L'apparat ne vise pas à emporter l'adhésion et le ralliement du spectateur à une doctrine contrairement à la propagande, ainsi le récit de la colonne n'a pas besoin d'être lu et compris dans son intégralité. Il délivre seulement une « expression de soi »⁷⁵ de l'Empire et de l'empereur Tajan lui-même. L'art antique, par son usage symbolique et ses démonstrations narratives de la puissance du régime, appose les fondements de la représentation de la guerre dans les arts.

Le sujet militaire trouve une nouvelle expression au cours du Moyen-Age. Il pénètre largement dans le domaine du livre et de son ornementation. Le manuscrit du *Secretum secretum* de 1326 du collège de Christ Church, (Oxford, 92) serait le

⁷³ VEYNE Paul, « Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain », *Revue historique*, 2002/1, n° 621, pp. 3-30.

⁷⁴ VEYNE Paul, *op. cit.*

⁷⁵ VEYNE Paul, *op. cit.*

premier exemple de représentation de bombarde en Occident. Les innovations et les réalités militaires se diffusent dans le monde l'enluminure⁷⁶. Néanmoins c'est durant la Renaissance qu'ont lieu des révolutions esthétiques dans la manière d'aborder la thématique. Le genre de la scène de bataille est renouvelé⁷⁷, en deux catégories principales ; relevant soit d'inspiration antique ou biblique soit représentant des évènements contemporains des artistes.

La question de l'objectif de la représentation se pose alors de manière plus précise. Faut-il décrire le geste militaire dans son intégralité même si, comme dans le cas de la *colonne Trajane* cela devient illisible ou doit-on s'attacher à la transcription d'un aspect, d'un moment particulier ? De plus, c'est la problématique de la narration qui intervient. Deux exemples illustrent les différentes attitudes esthétiques possibles. Dans son œuvre, *La Bataille de San Romano* (entre 1435 et 1458, National Gallery, Londres, musée du Louvre, Paris et Galerie des Offices, Florence) Paolo Uccello ne se concentre pas sur l'intégralité des luttes entre Florence et Sienne en juin 1432 mais sur le déroulé d'une journée. Le propos est donc loin de la volonté narrative exhaustive, l'accent est placé sur l'essence de la guerre. Autrement dit l'artiste, s'efforce de rendre le mouvement et le choc des corps en pleine action. En humaniste, le peintre use des règles mathématiques pour traduire ses effets. La multitude des protagonistes, le volume des corps et leurs mouvements s'appuient sur les traités artistiques. C'est par les lances notamment que le regard du spectateur est amené à évoluer et à terminer sa course contre la masse d'un cavalier ennemi. Les trois panneaux dépeignent trois moments distincts, la cohérence est maintenue par la trame narrative construite par la continuité du paysage ainsi que la présence de protagonistes identifiables. Uccello cherche à répondre au paradoxe de la peinture de guerre qui consiste à fixer dans une « description attentive d'individus nettement distingués par leur physionomie, leur geste et leur expression »⁷⁸ au cœur d'une tourmente impliquant une foule.

⁷⁶ Voir également les analyses de BON MORGANE, « La violence de guerre en images. Les guerres de Bourgogne dans la chronique bernoise de Diebold Schilling l'Ancien (1474-1477) ».

⁷⁷ REY Marie-Pierre, « Peindre la guerre », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [en ligne], mis en ligne le 22/06/20, consulté le 23/01/2022. Permalien : <https://ehne.fr/fr/node/12424>.

⁷⁸ DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012.

Même si ce choix artistique semble s'opposer à la vue panoramique proposée par Altdorfer dans *La Bataille d'Alexandre* (1529, Pinacothèque de Munich), tous deux tentent de répondre à la même problématique. Comme le souligne J. Delaplanche dans son ouvrage *Peindre la Guerre*, « tout tableau de bataille est une condensation »⁷⁹. Il s'agit donc pour le commanditaire et l'artiste de faire des choix dont le résultat aboutit à la construction d'un récit ordonné. Les choix opérés engendrent une vision temporellement et géographiquement rognée mais unifiée. Enfin, l'ordre au sein de la composition tend à rappeler que l'œuvre est conçue afin d'être vue, elle délivre alors une narration intelligible des faits. Cet aspect est d'autant plus fort dans le cas de l'image comme illustration.

La tension est sensible entre la volonté de représenter la totalité et le particulier. La problématique est renouvelée quand il s'agit de représenter les campagnes napoléoniennes qui frappent les contemporains par la multiplication des batailles et le grand nombre de soldats mobilisés. Cette tension est d'autant plus vive lorsqu'il s'agit de support à dimensions réduites mais à large diffusion comme l'estampe.

Pour reprendre l'exemple d'Uccello, la représentation graphique de la guerre s'appuie, tout particulièrement dans le cas de commande, à des fins de célébrations impliquant l'identification des belligérants. Ces mises en avant de personnages concernent principalement les individus possédant le commandement militaire ; le roi, les princes ou les généraux. La production du XVII^e siècle fait apparaître des typologies spécifiques à la scène de bataille⁸⁰. Parmi les œuvres proposant un récit évoquant l'histoire moderne, un type spécifique conjugue la mise en avant de la figure humaine et la vue panoramique des combats qui composaient deux typologies distinctives jusqu'alors. Les personnages importants sont placés au premier plan, légèrement surélevés sur un promontoire d'où ils commandent et dirigent les opérations visibles en contrebas. L'une des premières tentatives d'amalgame des deux principes serait due à Vélasquez dans sa *Reddition de Breda* (1634-1635, musée du Prado, Madrid). Cette nouvelle manière de présenter les commandants

⁷⁹ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, *op. cit.*, p.4.

⁸⁰ DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII^e siècle », *op. cit.*

militaires intervient en soutien de l'affirmation en Europe de l'Etat moderne et de « la réaffirmation du monarque ». ⁸¹

Afin de conclure ce tour d'horizon, un dernier type ambigu tend à s'autonomiser, il s'agit de la scène de bataille comme scène de genre. Les conflits ne sont pas à première lecture identifiables par le spectateur. Par l'absence de cadre historique, l'artiste peut y développer ses fantaisies, ce qui témoigne de l'importance du sujet militaire dans l'imaginaire civil. Néanmoins, quand les costumes sont ceux contemporains de l'artiste, l'uniformologie peut arriver à dater précisément l'évènement. Les types peuvent s'entrecroiser. Tandis que la présentation narrative en costume moderne n'est pas forcément le gage d'illustration d'un fait historique. Ainsi la *Salle des Grands Couverts* de Versailles, ornée par Joseph Parrocel (1646-1704), tient plus à une présentation de simples topos à l'instar de la prise d'un pont-levis ou de la charge de cavalerie ⁸². Les combattants sont laissés anonymes, sans âge, car ils symbolisent l'idée de la guerre plutôt qu'une campagne particulière.

Avec la Révolution française, le domaine artistique est bouleversé. Du fait des nouvelles valeurs portées par le gouvernement et des conflits quasiment continus en Europe jusqu'en 1815, représenter la guerre devient un genre plus politique et patriotique ⁸³. La guerre comme « geste national » ⁸⁴ se forge particulièrement au XIX^e et se cristallise notamment via la production iconographique massive autour des campagnes napoléoniennes. Cette massification de l'image de la guerre dans la société est renforcée par l'usage de l'imprimé et particulièrement des gravures.

⁸¹ DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII^e siècle », *op. cit.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ REY Marie-Pierre, « Peindre la guerre », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 22/06/20, consulté le 23/01/2022.

⁸⁴ *Ibid.*

2. L'EMPIRE ET LES ARTS ; LE CAS DE L'ESTAMPE

Sous l'Empire, la représentation de la guerre prend une place de plus en plus grande puisqu'elle contribue à la justification du régime politique de Napoléon Bonaparte fondée sur la victoire militaire. Les arts sont donc amplement mobilisés. Par les bouleversements portés par la Révolution, l'image inonde toutes strates de la société amenant à une réelle révolution culturelle. L'estampe tient un rôle important dans cette diffusion à large échelle, elle participe à la création d'une culture visuelle commune. Par son nouveau statut, le regard sur le médium évolue vers une reconsidération artistique.

Depuis le XVII^e siècle, la pratique du burin est considérée dans le milieu de l'estampe comme l'expression la plus noble car alliant un savoir-faire spécifique et une qualité artistique à part entière. Néanmoins, ce « beau métier » qui était la fierté de l'école française au XVIII^e se voit concurrencé par l'émergence de nouvelles techniques d'un maniement plus accessible, que sont l'eau-forte et la lithographie. Ces nouvelles techniques élargissent les domaines d'application de la gravure dont notamment à l'illustration de livres.

Toutefois, de fortes continuités entre la période révolutionnaire et l'Empire sont perceptibles dans le domaine de l'estampe. Ainsi les catégorisations et les divers types de productions, allant de l'image populaire accessible au plus grand nombre à l'estampe semi-fine jusqu'à la production artistique de luxe, perdurent.

I. Peindre et Graver l'Histoire

Les arts sous l'Empire traduisent et immortalisent l'histoire en train de s'écrire. L'actualité est autant transfigurée par les codes de la représentation académique que distordue par l'imagerie populaire.

A. L'actualité artistique et la diffusion des œuvres des musées

Le musée pensé comme concept et pratique culturelle, est né en France, avec l'inauguration du Museum central des Arts le 10 août 1793. Lieu conçu comme le temple universel des Arts, il se doit de rassembler toutes les productions artistiques occidentales pour les offrir au monde. Il est également conçu comme un lieu d'enseignement, dans un premier temps à destination des artistes. Il sert de réservoir

de motifs jusqu'à la fin du XIX^e siècle et dans un second temps s'adresse à destination du peuple, de la nation.

En 1803, les collections françaises sont considérablement enrichies par la politique de saisie menée par Napoléon Bonaparte. Le musée change de nom sous l'Empire pour devenir le Musée Napoléon. Or, l'établissement situé à Paris, participe certes au rayonnement de la capitale en concentrant les œuvres possédées par l'Etat mais il reste difficilement accessible pour l'ensemble de la population française. Le 1^{er} septembre 1801, le décret Chaptal tente d'apporter une première réponse à ce déséquilibre, en faisant acte de décentralisation. Quinze musées sont créés en province afin d'accueillir une part des collections d'état. Selon le décret, les collections doivent proposer « une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres, de tous les genres, de toutes les écoles »⁸⁵. Toutefois, l'accès à l'œuvre originale, certes facilité pour les artistes s'heurte à des contraintes qui restreignent leur appropriation par les productions contemporaines. Ainsi, c'est par l'art du multiple que des références communes peuvent émerger. L'estampe s'attache à diffuser les modèles académiques de l'art afin de faire naître une culture visuelle commune au plus grand nombre. Ainsi, le projet éditorial du *Musée Français* (1803-1812, 343 planches) de Pierre Laurent⁸⁶, renoue avec la facture de la gravure d'interprétation du XVIII^e siècle que nous avons déjà évoqué. Effectivement à l'instar du *St Michel terrassant le dragon* d'après Raphaël par Tardieu (1806), les planches sont réalisées au burin, s'appuyant sur un système de taille et de contre-taille classique. L'ouvrage présente une sélection de ce qui est considéré comme les chefs d'œuvres de l'humanité conservés au sein du Museum central des Arts. Il paraît sous forme de livraison entre 1791 et 1803 comprenant quatre estampes et des pages de textes explicatifs pour un prix de 48 francs. Néanmoins, il s'agit donc d'une production coûteuse à destination d'un public bourgeois, d'où l'usage d'un langage artistique classique. Or ceci n'est pas un exemple isolé, il est également possible de

⁸⁵ Décret de Chaptal cité par RIS Louis Clément dans *Les musées de province*, vol. 1, Paris, Jules Renouard, 1859, p.303.

⁸⁶ Pierre Laurent, (1739 – 1809), est un graveur et éditeur français. Il s'associe à Louis-Nicolas- Joseph Robillard de Péronville, (1750 – 1809) pour couvrir les coûts du *Musée Français*. Les premiers volumes sont dédiés à Napoléon Bonaparte. L'entreprise éditoriale, malgré les difficultés rencontrées perdurent jusqu'en 1824 sous le nouveau nom de *Musée royal*. Il comptabilise 540 planches gravées.

citer les *Tableaux, Statues, Bas-Reliefs Et Camées De La Galerie De Florence Et Du Palais Pitti* (1789-1814) de J-B Wicar, (1762 – 1834).

Cette diffusion des « classiques » est largement soutenue par l'Etat. Par la gravure d'interprétation les grands modèles sont repris et inspirent les créations contemporaines. D'autre part, la diffusion en livraison permet un prix accessible, il est possible de n'acquérir que quelques planches tout en soutenant un travail d'édition d'une grande qualité et donc très coûteux. Ce modèle économique est employé encore en 1845 par Paulin lors de la parution des récits historiques d'Adolphe Thiers. Cela est tout particulièrement le cas pour *l'Histoire du Consulat et de l'Empire*⁸⁷. L'ampleur éditoriale est conséquente puisque la première édition prévoit 20 volumes accompagnés d'un travail d'illustration. Au vu des sommes investies et du coût de l'ensemble, l'ouvrage est donc d'abord diffusé sous forme de livraison, alliant texte et image. Les choix artistiques réalisés découlent de cette culture visuelle commune. Il est ainsi possible de retrouver même dans des illustrations de la deuxième moitié du XIX^e, des compositions, des gestes et des figures inspirés par le grand art. Paulin, premier éditeur de l'ensemble fait donc graver des œuvres iconiques comme le portrait du *Général Antoine de Lasalle recevant la capitulation de la garnison de Stettin le 30 octobre 1806* (exposé au Salon de 1808, huile sur toile, musée de l'Armée, Paris) peint par Antoine-Jean Gros (1771 – 1835)⁸⁸. Une filiation forte existe entre la grande peinture et l'image populaire ou d'ornement, telle que l'illustration.

B. Le Salon et la gravure

Si la diffusion des maîtres est essentielle pour affiner la qualité de production contemporaine la gravure contribue également à la diffusion des innovations. Au sein de la vie artistique, le Salon tient un rôle majeur. Se tenant pour la première fois en 1667, le Salon est l'opportunité pour les artistes d'être reconnu et d'obtenir par la suite des commandes. Il constitue donc un moment essentiel dans la constitution d'un art officiel. Les œuvres saluées par la critique, doivent guider les artistes sur la voie à suivre. Il est donc essentiel de diffuser ces modèles par la

⁸⁷ Une livraison illustrée correspond à un cahier broché de cent pages environs vendu 1,10 francs.

⁸⁸ Voir la reproduction de l'estampes d'interprétation, Annexe 1, *Figure 3*.

gravure. Qu'il s'agisse d'entreprises privées, ou organisées par l'artiste lui-même ou l'Etat, le choix des graveurs constitue une question primordiale. Dans le cas de la représentation des scènes de batailles napoléoniennes, le commanditaire est principalement l'Etat. Il s'agit à la suite des commandes faites aux artistes pour figurer les événements, de diffuser la version imagée correspondant au récit souhaité par le régime bonapartiste. Par les grands artistes auquel l'Etat passe commande, à l'image de Jacques-Louis David (1748-1825), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ou encore Antoine-Jean Gros (1771-1835), c'est l'image et le mythe de Napoléon et de son armée qui se matérialisent.

Le tableau la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard⁸⁹, réalisé en 1810 conservé aujourd'hui au musée national du château de Versailles est un exemple particulièrement parlant de cette mise en image de l'histoire par le politique, plus précisément, par l'Empire. La toile est une commande officielle⁹⁰ devant être initialement présentée au Salon de 1808. Or du fait des dimensions, 510cm sur 958cm, le travail prend du retard. L'œuvre n'est présentée qu'au Salon de 1810. Le peintre représente au centre de sa toile un Napoléon en guerrier victorieux, accueillant le général Rapp lui apportant les drapeaux ennemis, le tout baigné par un soleil éblouissant qui souligne le caractère surnaturel et divin du monarque. La stature du chef de guerre, d'un calme impassible, tout comme sa monture, est une citation directe de l'art équestre inspiré de l'Antiquité. Les soldats de l'armée sont repoussés à l'arrière-plan où ne se distinguent que les grandes personnalités de l'Etat-major. La vision du combat est traité par une ellipse, n'en présentant que les résultats des combats et quelques éléments significatifs à l'instar des étangs gelés. L'artiste crée ainsi une scène qui n'a pas existé sous cette forme exacte lors de l'affrontement. Cependant, Gérard n'est pas ignare des réalités militaires. Des protagonistes de l'évènement, à l'image du général Rapp, sont sollicités par l'artiste pour une plus grande véracité. Ainsi la constitution d'une image officielle n'est pas incompatible avec la recherche de la réalité historique.

⁸⁹ Gérard a été l'un des élèves de David, il s'impose rapidement comme le portraitiste des figures importantes du gouvernement tant sous l'Empire que sous la Restauration. Néanmoins avant d'accéder à ce statut social élevé, il a, pendant sa jeunesse, participé à de très nombreux travaux d'illustration pour vivre, notamment auprès de l'éditeur Didot.

⁹⁰ Selon LERNER Élodie, « François Gérard (1770-1837) ou l'opportunité d'une belle carrière sous le règne de Napoléon I^{er} » dans *Napoleonica*. L'artiste aurait obtenu un versement de 40000 francs pour cette toile. Ce qui est jugé, à l'époque par Vivant Denon, comme un prix déraisonnable et démesurément élevé pour artiste de second rang.

La toile devant orner le plafond de la salle du Conseil d'Etat⁹¹, elle ne serait plus visible que par un cercle très restreint de spectateur, une traduction au burin, eau-forte et pontillé est commandée à Godefroy ce qui permet à l'image de se répandre sur tout le territoire⁹². Le travail de traduction commence en 1811 pour s'achever en 1813. Le graveur multiplie les différents états. Le tableau et l'estampe qui en sont tirés, connaissent un succès retentissant qui illustre donc parfaitement l'usage de la gravure pour la diffusion des innovations artistiques ainsi que pour la diffusion d'une légende napoléonienne.

C. Représenter l'Histoire en train de s'écrire

La gravure diffuse autant les œuvres du passé que l'actualité artistique des Salons afin d'influencer la production contemporaine. Comme dans l'exemple de la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard, innovation iconographique et événements contemporains se confondent. Dès la Révolution, les artistes tentent de fixer les soubresauts de l'actualité. Cependant, du fait de la durée nécessaire à la création d'une huile sur toile et de l'instabilité politique, il apparaît difficile de s'adonner au genre historique. Toutefois, la demande d'images au sujet de l'actualité étant forte, l'art de l'estampe s'empare de ces thématiques. Grâce à sa production rapide, les arts graphiques parviennent à retransmettre les événements survenant dans la capitale et les grandes villes françaises durant cette période d'ébullition. A titre d'exemple, il est possible de songer aux projets éditoriaux à l'instar des *Tableaux historiques de la Révolutions Française* (1791-1817) ou encore des *Principales Journées de la Révolution* (1790-1802, 15 planches). Quant à l'émergence de la figure de Napoléon, l'art de la gravure est d'autant plus mis à contribution.

La suite de Carles Vernet (1758 – 1836), les *Tableaux historiques des Campagnes d'Italie* (1798 - 1805, 52 planches), met en image les grandes batailles italiennes. Carles Vernet est un peintre rattaché au dépôt de la Guerre, il a pour tâche d'immortaliser les combats afin de servir à la glorification du régime. Napoléon est reconnu comme un grand homme politique, qui a conscience de l'intérêt de l'image.

⁹¹ <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/tableaux/7-la-bataille-dausterlitz/>

⁹² Voir la notice de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, sous la cote RESERVE AA-6 (GODEFROY, Jean) < Identifiant : ESTNUM-23633 >, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45100918w>.

C'est à ce titre qu'il dessine sa propre « silhouette »⁹³ de dirigeant. L'Etat passe ainsi commande à des graveurs afin de répandre le portrait de l'Empereur⁹⁴. L'étude des œuvres présentées au Salon souligne la massification et la multiplication des portraits du « grand homme » entre 1800 et 1805.⁹⁵

La *Bataille d'Arcole*, gravée par Duplessis-Bertaux, (1750 – 1818), à l'eau-forte et burin d'après Carles Vernet, est exposée lors du Salon de 1804. La planche met en avant l'héroïsme de l'armée. Napoléon Bonaparte est certes présent au centre de la composition mais il n'est qu'un individu parmi la multitude des soldats. Ainsi c'est la cohésion et l'armée tout entière qui sont valorisées. Néanmoins, la suite sert également des visées plus pratiques comme de parfaire la formation des militaires. Représenter en vue topographique, les batailles permettent aussi d'instruire les officiers sur l'art de la stratégie et des mouvements de troupes.

Ces propriétés de la mise en image comme source pédagogique et diffusion d'un système de pensées perdurent dans *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* de Thiers. Le travail de conception de l'ouvrage s'inscrit dans la logique de ces productions révolutionnaires à visée pédagogique. L'image de la bataille y est conçue à la fois comme vecteur d'éducation, d'étude historique et comme monument rétrospectif. Cette hypothèse est renforcée par la récurrence de l'ouvrage dans les fonds historiques des bibliothèques des écoles militaires⁹⁶.

Les œuvres ainsi produites sont certes, dans un premier temps, destinées aux Français, mais cela n'empêche pas des tentatives régulières d'infléchir l'opinion européenne par la diffusion de l'imagerie napoléonienne dans le monde. A titre d'exemple, la lettre des gravures d'interprétation des artistes du Salon tout comme celle des caricatures anonymes, sont traduites en plusieurs langues. Ainsi la lettre du *Mamelouk chargeant l'ennemi*⁹⁷, gravé aux outils par Levachez en 1803 d'après

⁹³ TULARD Jean, *Histoire de Napoléon par la peinture*, Paris, l'Archipel, 2005, p. 9.

⁹⁴ Par exemple, le graveur Desnoyer est employé pour traduire en 1805 le portrait de l'Empereur réalisé par Gérard. Cette traduction au burin est largement diffusée sur le territoire français ainsi que dans toute l'Europe.

⁹⁵ Selon J. Tulard dans son *Histoire de Napoléon par la peinture*, les représentations de Napoléon Bonaparte s'élèvent à 15 exemples en 1800, puis 19 en 1802, l'augmentation est constante jusqu'en 1805. L'image est principalement celle du militaire toutefois l'apparition du civil est à noter.

⁹⁶ A l'instar de la Bibliothèque du Prytanée National Militaire à La Flèche. Voir les cotes ; I 106 (1), J5, B2111-20 et D680.

⁹⁷ L'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France au département des Estampes et de la photographie, sous la cote RESERVE QB-370 (53)-FT4. Voir la notice du catalogue ; <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415136827>.

la toile d'Horace Vernet, est en français ainsi qu'en anglais. La rivalité entre les deux pays se traduit par une véritable « guerre des images ».⁹⁸ La France, qui était un grand centre de production avant la Révolution, continue d'exporter ses estampes en Europe. Une puissance de production qui peut servir les ambitions politiques. Le livre illustré français connaît également de nombreux développements à l'étranger.

II. Histoire et Esthétique

A. Académisme et Néoclassicisme

Les différents exemples évoqués plus haut, qu'ils s'agissent des tableaux exposés par les membres de l'Académie ou des gravures qui en sont réalisées, appartiennent à une même tendance artistique. Celle-ci se veut être l'expression de l'art officiel de l'Empire. L'Académie fixe un canon esthétique fondé sur des normes strictes telles que le respect de la hiérarchie des genres, la maîtrise du dessin, la clarté et la mesure. Dès le XVIII^e siècle, le carcan artistique tend à se resserrer pour aboutir au début du XIX^e à l'apogée du néo-classicisme. Incarné dans la figure du peintre Jacques-Louis David (1748 - 1825), le mouvement s'appuie sur une forte inspiration issue de l'Antiquité gréco-romaine. L'art grec est hissé au rang de modèle universel par le théoricien Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768). Ses ouvrages sont largement lus par les artistes notamment David. La composition rigoureuse est au service d'un discours héroïque et moralisateur. Ces caractéristiques s'appliquent tant aux scènes de la mythologie qu'aux scènes de batailles.

Les mêmes exigences sont présentes dans le milieu de la gravure. Ce sont donc les planches respectant ces conventions qui sont principalement saluées par la critique. A l'instar de *l'Enlèvement de Déjanire* réalisé par Bervic qui reçoit le prix décennal de l'Institut en 1802. Ce burin allie un épisode mythologique antique à une facture classique. Le rapt permet à l'artiste d'exprimer sa virtuosité et sa capacité à magnifier les corps. Dans cette continuité d'une idée d'excellence des arts, la hiérarchisation au sein des graveurs est importante. Ainsi les grands maîtres

⁹⁸ Voir la légende noire anglaise de l'Empire alimentée principalement par les caricaturistes à l'instar de Thomas Rowlandson (1756 - 1827).

reconnus sont principalement ceux exerçant un travail d'interprétation au burin comme Bervic et Tardieu.

B. Recherches artistiques personnelles

Néanmoins, le XIX^e siècle assiste à une individualisation artistique valorisant l'expression d'une sensibilité personnelle. Les grands peintres issus de la tradition académique formés par David, tels que Gros et Ingres tendent à s'émanciper des carcans traditionnels. Effectivement Ingres use des codes même de l'académisme pour détourner les carcans artistiques⁹⁹.

L'émancipation des artistes tient également au fait que ceux-ci deviennent acteur et témoin du monde qu'ils représentent. Louis-François Lejeune (1775 - 1848) n'a pas seulement représenté les batailles napoléoniennes. Il s'est engagé comme volontaire en 1792, lors de la bataille de Valmy, puis il continue à servir sous l'armée napoléonienne. Il participe à l'expédition d'Egypte, puis devient aide de camp du général Berthier entre 1800 et 1812. À la suite d'une blessure lors de la campagne d'Allemagne de 1813, il se retire temporairement de l'armée pour se consacrer à la peinture¹⁰⁰. Son expérience personnelle du monde militaire est palpable dans sa manière de représenter la guerre, elle s'appuie notamment sur sa pratique du dessin d'après nature. Ayant le statut de témoin, l'artiste retranscrit la topographie connue des différents sites, accompagnée d'une description uniformologique extrêmement précise.

Outre son œuvre, Lejeune participe à révolutionner le monde des arts en introduisant en France, la technique de la lithographie¹⁰¹. Celle-ci est mise au point en Allemagne par Aloys Senefelder en 1796¹⁰². Elle permet d'ouvrir de nouveaux horizons artistiques et notamment de faciliter la pratique de l'estampe. Effectivement, la lithographie étant une technique d'impression à plat, elle ne

⁹⁹ Voir notamment le tableau *La Grande Odalisque*, (1814, musée du Louvre, Paris) et le travail de l'artiste sur le corps féminin qui rompt avec la réalité anatomique.

¹⁰⁰ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, France, N. Chaudun, DL 2009 p. 148.

¹⁰¹ Il visite l'atelier de Senefelder lors de la campagne de Prusse en 1806. Lejeune n'est pas le seul militaire à se rendre sur place en 1807, l'inventeur reçoit le colonel Lomet. De plus il est possible que Vivant-Denon ait également découvert l'atelier en 1809.

¹⁰² CHAPPEY Frédéric, *De Géricault à Delacroix : Knecht et l'invention de la lithographie 1800-1830*, L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq 2005.

nécessite pas le savoir-faire manuel des graveurs de métier. Le maniement du pinceau ou du crayon lithographique se rapproche du geste du dessinateur. Les possibilités de l'invention sont rapidement saisies par d'autres acteurs à l'image de Engelmann qui fonde la Société lithotypique du Haut-Rhin¹⁰³. Une autre technique participe à cette libération de l'expression artistique, il s'agit de l'eau-forte. Le procédé, bien que beaucoup plus ancien que l'exemple précédant, accompagne l'émergence de la figure du « peintre-graveur »¹⁰⁴.

C. Vers une nouvelle représentation de la guerre

Ces nouveaux espaces et formes de libertés picturales traversent les différents genres dont la représentation de la guerre. Tandis que le néoclassicisme prônait la clarté du récit avec la mise en lumière d'un héros unique, le XIX^e glisse vers une représentation de la mort anonymisée et de masse¹⁰⁵. Ce changement de paradigme accompagne l'émergence du sentiment national. Le basculement est particulièrement marqué avec la mise en image de la campagne d'Égypte. Avec celle-ci, un air fantaisiste mais surtout exotique entre dans l'art français.

La *Bataille des Pyramides* (1808, huile sur toile, musée du Louvre) de François-André Vincent réunit dans une même œuvre des tensions et des esthétiques antagonistes. La partie gauche allie la violence du choc et l'entremêlement des corps tandis qu'à droite la composition est ordonnée et les figures sont répétitives¹⁰⁶. L'alliance de ces deux esthétiques dans une même toile crée un sentiment « terrible »¹⁰⁷. De cette contradiction apparaît une nouvelle voie celle d'une sensibilité romantique. La même tension entre un traitement classique du conflit et une vision exacerbée se retrouve au travers des planches illustrant l'ouvrage de Thiers. Elles s'inscrivent donc dans la continuité de la représentation des guerres napoléoniennes tiraillées entre respect des codes académiques et volonté d'innovation et d'ouverture au monde. Effectivement, les éditions illustrées de Thiers s'appuient sur un goût

¹⁰³ EDITION EN LIGNE DE L'ÉCOLE DES CHARTES, ENGELMANN / *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle*, [En ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/24301>>, (Consulté le 6 février 2022).

¹⁰⁴ L'appellation apparaît pour la première fois en 1802 sous la plume d'Adam von Bartsch, (1757 – 1821), bibliothécaire de la bibliothèque royale de Vienne.

¹⁰⁵ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, N. Chaudun, DL 2009, p.138.

¹⁰⁶ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, op. cit., p.149.

¹⁰⁷ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, op. cit., p.149.

pour l'ailleurs, ainsi la campagne d'Espagne et les conflits dans les colonies occupent un nombre non négligeable de planches. Le thème de la campagne d'Espagne occupe entièrement le tome 8 de l'édition originale de Paulin de 1845-1862.

III. L'imagerie accessible au plus grand nombre

A. L'imagerie populaire

L'iconographie créée autour des batailles napoléoniennes découle de la mise en récit des conflits par le discours officiel. Ainsi, les commandes de tableaux et les gravures qui les diffusent sont à appréhender comme un prolongement des *Bulletin de la Grande Armée*, mis en place en 1805. C'est tout particulièrement le cas de l'imagerie populaire. Celle-ci réadapte les grands modèles de l'art classique à des fins de productions de masse et de diffusion. Malgré le contrôle très fort exercé sur la presse durant l'Empire, le goût pour l'actualité et l'image permet de maintenir actif ce domaine.

L'Imagerie Pellerin est fondée en 1796 par Jean-Charles Pellerin (1756 – 1836). Ayant obtenu son brevet en 1800, il se lance dans la production d'image, ces premières planches immortalisent le mariage en 1811 de Napoléon et Marie-Louise ainsi que la campagne de Russie en 1812 à l'instar de la planche *la Prise de Moscou* (1812). Toutefois c'est surtout après la chute de l'Empire que l'entreprise gagne en importance.

La caricature, ayant connue sa genèse sous la Révolution, est réactivée lors de la Campagne de Russie en 1812. Le régime connaissant des difficultés militaires, le poids de la censure est moins prégnant. Se multiplient alors les images antinapoléoniennes, largement influencées par la production anglaise. Les images pro et anti-bonapartistes, circulent grâce au colportage qui perdure jusqu'en 1850.

Il apparaît de manière claire une corrélation entre l'art officiel des Salons et les images populaires. Représenter l'histoire, et les grandes batailles, est un moyen afin d'influencer l'opinion publique et de glorifier le chef du gouvernement et de manière plus large le pays. Pour mener à bien ce projet, les arts sont convoqués qu'il s'agisse de la peinture mais également de la gravure qui apparaît comme un soutien essentiel à une diffusion efficace. En faisant le choix d'illustrer, *l'Histoire du*

Consulat et de l'Empire de Thiers, les éditeurs successifs participent également à un rayonnement de la légende napoléonienne et de sa représentation dans l'imaginaire collectif. Ils emploient l'idée d'allier des compositions inédites de la nouvelle génération d'artistes à des gravures d'interprétation reprenant les chefs-d'œuvre commandés par l'Empereur lui-même. Il s'agit donc de mêler des esthétiques et des visions différentes afin de correspondre au goût du plus large public possible.

B. Le livre illustré ; un genre en plein essor qui participe à l'enracinement de la légende

La prose scientifique cohabite et nourrit les réflexions artistiques contemporaines grâce à la volonté éditoriale de proposer des livres illustrés. Traditionnellement l'image est rare dans les publications, souvent cantonnée au frontispice et à la page de titre de l'ouvrage. La légende napoléonienne qui s'appuie sur les commandes étatiques, à l'instar de celles du musée de Louis-Philippe, mais également sur la diffusion en masse par l'estampe, trouve un nouveau canal de diffusion avec le livre illustré. L'édition illustrée se développe du fait d'innovations techniques. Or les gravures sur cuivre devaient être tirées à part du texte typographique sur des presse différenciées. La nécessité de procéder à deux impressions constitue donc une perte de temps et des dépenses supplémentaires. Seule la xylographie pouvait être passée sous presse en même temps que le texte. La matrice de bois utilisée mesurait la même épaisseur que les caractères mobiles typographiques. Néanmoins, la gravure sur bois limite les possibilités artistiques. La matrice étant constituée d'une planche de bois coupée parallèlement au sens des fibres du bois, elle ne supporte pas un système de taille et de contre-taille identique aux techniques sur cuivre. De plus, la précision est moindre. Au cours du XVIII^e, les graveurs français expérimentent des moyens de réduire ces contraintes. C'est finalement l'anglais Thomas Bewick (1753 - 1828) qui perfectionne la technique et révolutionne la gravure sur bois¹⁰⁸. La nouvelle technique du bois de bout s'appuie sur l'usage d'une matrice en bois dense, de type buis ou poirier, issue d'une coupe perpendiculaire aux fibres du bois. Les cubes de bois obtenus sont ensuite réunis en

¹⁰⁸ La technique du bois de bout aurait été utilisé de manière antérieure. Selon Remi Blanchon, le 1^{er} bois de bout au burin réalisé en Angleterre est dû à Elisha Kirhall (v1682 – 1742) pour illustrer le *Medulla historiae anglicanae* de W. Howell en 1712. La technique avait également été employée en Arménie par le graveur Grigor Marzwantsi. Voir BLANCHON Remi, *La gravure sur bois au XIXe siècle : l'âge du bois debout*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001, p.14.

une plaque offrant une surface parfaitement lisse. La matrice ainsi composée possède également l'avantage de résister à une pression et à un passage plus prolongé. Elle se diffuse rapidement en France grâce à l'invitation lancée par l'éditeur Didot à Charles Thompson (1789 – 1843) qui forme les graveurs français à cette innovation. Le bois de bout allie la finesse et les réseaux de tailles complexes à la possibilité d'une intégration directe dans un texte. Cette précision est dû aussi à l'emploi du burin pour la taille et non plus du couteau ou canif comme cela est traditionnellement le cas pour la gravure sur bois de fil. De plus l'usage du burin facilite l'extraction du copeau de bois et permet donc un travail plus rapide¹⁰⁹. Cet emploi de l'image au cœur de la page entourée par le texte se retrouve dans l'édition in-4° de Lheureux de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* de Thiers (1865 - 1867)¹¹⁰. Effectivement dans cette édition, les planches de bois sont positionnées dans le texte et non hors texte. Le bois est utilisé dans le cas de l'*Histoire* de Thiers ce qui est un procédé cohérent d'édition. Effectivement à partir de 1825 le bois de bout est plébiscité dans les ouvrages scientifiques¹¹¹. Or Thiers revendique la production d'un livre scientifique d'étude historique, la reprise des codes éditoriaux de ce type d'ouvrage est donc tout à fait cohérente. De manière paradoxale, la technique est reprise également par les artistes romantiques qui y trouvent le moyen d'expression d'un monde fantastique où les mots et les images se mélangent¹¹². Cette manière de composer n'est pas retenue pour l'illustration du livre étudié.

Une autre innovation qui concourt à l'émergence du livre illustré est l'invention de la lithographie. Celle-ci se développe sous la Restauration d'abord comme une technique industrielle de reproduction sans mérite artistique intrinsèque. Elle n'est reconnue que comme procédé de diffusion de modèle artistique pour les artistes¹¹³. La reconnaissance en tant que technique artistique à part entière est

¹⁰⁹ Voir BLACHON Remi, *La gravure sur bois au XIXe siècle : l'âge du bois debout*, op. cit., p.14.

¹¹⁰ L'exemplaire étudié est conservé sous la cote « Thiers TCL 727 » au sein de la bibliothèque de la Fondation Dosne-Thiers à Paris. Le titre entier de l'édition est *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*.

¹¹¹ PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine ...*, op. cit., p. 23.

¹¹² L'exemple le plus célèbre du jeu entre image et typographie est l'*Histoire du roi de Bohême et ses sept châteaux* de Charles Nodier et Tony Johannot en 1830. Ce projet remet en question la suprématie du texte sur l'image et crée une esthétique commune entre typographie, poésie et illustration.

¹¹³ CHAPPEY Frédéric et MUSEE LOUIS SENLECQ, *De Géricault à Delacroix : Knecht et l'invention de la lithographie 1800-1830*, L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, 2005.

accordée par le travail d'illustration d'E. Delacroix (1798 – 1863) autour de *Faust* en 1827 avec l'éditeur Charles Motte (1784 – 1836). Alors que le livre de Thiers est illustré par le dessinateur et grand lithographe, Auguste Raffet (1804 – 1860) la technique n'est pas retenue. Au contraire, les dessins de Raffet sont traduits sur cuivre dans l'édition de Furne pourtant principalement axée sur l'illustration comme le suggère son titre *Vignettes et portraits pour le Consulat et l'Empire* (1845, BnF, QE-33 (D)-4).

L'image envahit le quotidien qu'il s'agisse du livre ou de la presse. Le bois de bout permet aux journaux de multiplier les illustrations sans faire augmenter leur coût de production. Le premier périodique à se saisir de cette opportunité est le *Magasin pittoresque* en 1833, fondé par Edouard Charton (1807 -1890). Ainsi l'image devient un objet de la vie quotidienne, d'où l'importance que prend l'illustration dans l'édition de livre à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Le succès du livre illustré

Le livre illustré connaît un succès d'envergure, notamment grâce à la richesse des projets éditoriaux. L'une des grandes entreprises de livre illustré est celle des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820 – 1878). Ce projet en 24 volumes est porté par Charles Nodier (1780-1844), « homme de lettres, critique, essayiste et romancier »¹¹⁴ tenant salon à la bibliothèque de l'Arsenal¹¹⁵ et le Baron Isidore Sévérin Justin Taylor (1789 - 1879). L'édition de cette somme illustre et éclaire sur le fonctionnement et la mise en place d'un tel projet. A l'image, certes à une échelle réduite de l'œuvre de Thiers, les *Voyages pittoresques* témoignent de la nécessité d'investissement financier pour un projet illustré. L'ouvrage paraît grâce à la pratique de la souscription et de la livraison. Une livraison correspond à un chapitre composé de textes et de planches, pour le prix de 12,5 francs ou 18 francs pour une livraison avec un cadre lithographié. Ce système permet d'assurer à l'éditeur, souvent associé à un autre partenaire financier, une vente régulière par la présence de souscripteurs. Cette pratique facilite l'obtention des fonds nécessaires

¹¹⁴ MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *La fabrique du romantisme : Charles Nodier et les « Voyages pittoresques »*, Paris, Paris musées, 2014.

¹¹⁵ Le Salon de l'Arsenal est l'un des rendez-vous des artistes romantiques, s'y rendent notamment Victor Hugo, Lamartines et Alexandre Dumas.

pour éditer l'entièreté du projet. D'autre part, le système par livraison est un atout commercial, il facilite pour l'acheteur l'accès au livre. Ce même procédé est remployé par les éditeurs publiant *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* entre 1845 et 1870.

Les *Voyages pittoresques* marque le monde l'édition et plus largement la société. Alliant une « érudition savante que soutient le riche répertoire iconographique dirigé par Taylor »¹¹⁶ à un succès économique le livre est un modèle éditorial. En tout l'ouvrage comptabilise plus de trois milles planches dans le but de témoigner et de transmettre l'histoire de France au travers de ses monuments historiques et naturels. La volonté de transmission mémorielle par l'image et les mots est reprise comme un argument dans le travail de Thiers. Les mêmes procédés iconographiques sont repris par les éditeurs de son *Histoire*. Les *Voyages pittoresques* de Nodier donne une large place au « paysage-état d'âme »¹¹⁷ et à l'instantanéité. Les planches de l'*Histoire* reprennent à leurs compte les paysages comme expression de la sensibilité et de la tonalité de la scène présentée. De plus, le paysage comme chez Nodier, devient un cadre grandiose où l'homme n'est rien. Quand l'ouvrage des *Voyage pittoresques* mise sur la brume pour « transfigurer le réel »¹¹⁸, les artistes de l'*Histoire* ont recourt avant tout aux effets nocturnes pour dramatiser les scènes.

Du fait du grand nombre de dessinateurs et de graveurs employés¹¹⁹ dans le projet l'esthétique des planches des 24 volumes est variable. Les planches oscillent donc entre des relevés archéologiques précis à l'image de la *Cathédrale de Perpignan, chapelle Notre-Dame de la Conception*¹²⁰ et des approches oniriques à l'instar du *Monument druidique près de Gisors*¹²¹. Une ambivalence, certes réduite, est toutefois observable dans les illustrations pour l'*Histoire* au sein d'une même édition. Les styles évoluent en fonction des artistes et dans ce cas précis plutôt en

¹¹⁶ MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *La fabrique du romantisme : Charles Nodier et les « Voyages pittoresques »*, Paris, Paris musées, 2014, p. 23.

¹¹⁷ MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *La fabrique du romantisme...*, op. cit.

¹¹⁸ MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *La fabrique du romantisme...*, op. cit. p. 62.

¹¹⁹ Selon *La fabrique du romantique*, l'entreprise emploie 182 artistes.

¹²⁰ Dessinée par A. Dauzats et lithographiée par les frères Thierry, voir l'exemplaire conservé à la BnF ; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10485110r/f1.item.r=cath%C3%A9dr%C3%A2le%20perpignan>.

¹²¹ Dessiné par Fragonard issu du tome 2 sur l'ancienne Normandie.

fonction des dessinateurs. A la lumière de ces comparaisons, l'ouvrage des *Voyages* apparaît certes comme un monument du romantisme mais également comme un modèle qui transcende les genres et inspire même les ouvrages scientifiques à la prose dépouillée.

Les livres illustrés sur l'Empire

Par l'image en renfort du texte, les écrivains tentent de préserver et de transmettre la mémoire de l'Empire. Ainsi à l'instar du projet de Thiers de nombreux livres sur le sujet font l'objet d'une campagne d'illustration. Les choix iconographiques débordent le simple cadre des textes qu'ils illustrent et constituent un canevas commun sur la thématique. Le *Mémorial de Ste-Hélène*, mais également les mémoires des héros de l'Empire mobilisent donc des références iconographiques communes.

L'une des caractéristiques est de fournir au lecteur une galerie de portrait des grands hommes évoqués. Cela est le cas dans les ouvrages de Thiers mais également dans l'édition du *Mémorial* de Magen et Comon en 1840¹²², dans les extraits choisis du *Mémorial* dans *Le Panthéon populaire illustré* de Gustave Barba en 1852¹²³, ou encore dans *l'Histoire illustrée du Consulat et de l'Empire* écrit par Adolphe Huard édité par C. Albessard et Bérard en 1862¹²⁴. L'édition de C. Albessard et Bérard est illustrée exclusivement de portraits, encadrés, hors textes. Les figures sont présentées en buste sur un fond neutre. Cette absence de narration dans la galerie de figure est également utilisée par Furne dans la seconde moitié des illustrations dans son édition des *Vignettes et portraits pour le Consulat et l'Empire*. L'avantage de l'ornementation par des portraits est qu'il est possible de remployer les planches réalisées pour divers ouvrages et publications et ainsi de rentabiliser l'argent investi dans la gravure. Magen et Comon adoptent conjointement à des portraits, des planches à caractères scientifiques tels que des cartes de l'île de Ste-Hélène ou de la

¹²² Le *Mémorial de Ste Hélène* de Magen et Comon, publié en 1840 se compose de deux volumes. Voir <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36315285w>

¹²³ Il s'agit des livraisons 141 à 160 de la 8^e série du *Panthéon populaire illustré* qui contiennent entre autres *Napoléon dans l'exil* de O'Méara, les *Derniers moments de Napoléon* de Antomarchi ou encore du *Retour des cendres* d'Emmanuel de Las Cases. Les gravures sur bois sont réalisées par Best, Hotelin et Régnier d'après des dessins de Raffet, Garneray, Janet-Lange et Gustave Janet. Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832753x/f341.item>

¹²⁴ L'édition est illustrée par les dessins de F. Puray, gravés par Henri Isidore Chevauchet (1813 – 19..). Voir <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306217945>

résidence de Longwood. L'image est utilisée comme un marqueur du sérieux de l'édition qui se promeut comme un document d'étude. Toutefois, la tendance romanesque exerce une puissante influence sur la mise en page des propos sur l'Empire. Même dans l'ouvrage de Magen et Comon, quelques planches hors textes sont dédiées à une approche plus romantique. Effectivement elles insistent sur le caractère sublime de la nature et sur la vacuité de l'existence humaine à l'instar du *Tombeau de Napoléon*. De plus, les artistes ont accentué ce sentiment par la densité dramatique conférée par la dominance nocturne de la composition. Gustave Barba va plus loin dans le désir de narration, il conserve certes l'idée d'axer l'illustration sur les personnages historiques néanmoins ceux-ci sont placés, dans des vignettes, accompagnés d'autres protagonistes. Ces images amorcent un début de narration interne. Quelques planches offrent des compositions et des vues plus larges, c'est notamment le cas des représentations de batailles. Toutefois, la plupart des scènes traduisent littéralement des anecdotes issues du texte lui-même.

Le développement de l'illustration est dû à des innovations techniques mais également à sa capacité à capter un nouveau public permettant ainsi de répondre à des stratégies commerciales innovantes. Cet emploi de l'image est prégnant dans la constitution de l'imaginaire napoléonien

3. L'INVENTION DE LA LEGENDE AU LENDEMAIN DE 1815

Après une première interruption de l'époque impériale par l'abdication de Napoléon Bonaparte en avril 1814 et son exil, les « Cent-Jours » donnent une force nouvelle à ce qui devient véritablement à partir de 1815, la légende napoléonienne. Le retour d'exil du Corse s'accompagne d'une adaptation du mythe vers une coloration plus républicaine¹²⁵ afin de s'assurer du soutien populaire¹²⁶. Contrairement au roi, Napoléon se présente à partir des Cent-Jours comme choisi et légitimé par le peuple. Il n'est plus le despote et le militaire, son image se démultiplie et se complexifie devenant également l'homme de paix, le législateur, le libérateur. L'après 1815 est donc essentiel pour comprendre et penser notre rapport à l'Empire et la place qu'il occupe dans l'imaginaire.

I. Une légende pour contester et fédérer

A. Les opprimés de la Restauration

Le retour des Bourbons s'accompagne d'une occupation du territoire par les armées étrangères ainsi qu'une démilitarisation de la société. Pour rétablir les finances et du fait de la paix nouvelle, le nombre de militaire est réduit. L'effectif moyen de l'armée sous l'Empire était de 450 000 hommes tandis que sous la Restauration il passe sous la barre des 270 000 hommes¹²⁷. Ainsi, une grande partie des soldats de l'Empire sont licenciés et retournent à la vie civile. Leurs conditions de vie sont rendues difficiles par la perte de leur source de revenu¹²⁸. La France étant encore très fortement rurale, une grande partie regagne la campagne où ils deviennent des agents importants de la diffusion du culte et de la légende

¹²⁵ Une inclinaison qui est notamment symbolisée par l'*Acte additionnel aux constitutions de l'Empire du 22 avril 1815*, porté par Benjamin Constant.

¹²⁶ HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Editions du Seuil, 2008, p. 15.

¹²⁷ Selon les chiffres défendus par MARTIN Michel Louis, « Le déclin de l'armée de masse en France. Note sur quelques paramètres organisationnels », dans *Revue française de sociologie*, vol. 22, n° 1, 1981, pp. 87-115.

¹²⁸ Les recherches de Nicolas Petiteau permettent d'approcher la question du devenir des soldats napoléoniens après sa chute. Effectivement, elle souligne le manque de considération de ce groupe social, qui ne jouit pas l'opportunité de création d'association ni de reconnaissance officielle. Cette problématique s'inscrit dans le temps puisque ni la Monarchie de Juillet ni le Second Empire n'apportent de résolution effective.

napoléonienne¹²⁹. Le contexte social et économique rude, encourage le développement de la nostalgie d'une époque révolue. Par opposition au roi, la figure de l'Empereur fait l'objet d'une vénération populaire. Dans ce nouveau rapport à l'Empire, seuls certains aspects sont conservés du mythe, créé par Napoléon lui-même. C'est surtout l'image du « puissant protecteur de la nation, et le champion des faibles et des opprimés »¹³⁰ qui est diffusée. En réponse à une célébration grandissante, la Restauration instaure une forte censure qui s'accompagne d'une Terreur Blanche. Célébrer l'Empire est donc par essence un acte de rébellion¹³¹, puisqu'il consiste à rendre présent un passé que l'on cherche à faire oublier. Le régime comprend que les images occupent une part majeure dans l'imaginaire politique des populations. L'impression et la vente d'image souffrent d'une surveillance accrue. Mais selon Annie Jourdan, c'est précisément la répression qui anime le mouvement de vénération de l'Empire. La politique répressive est particulièrement visible dans le nombre des arrestations politiques¹³² au sein desquelles sont largement présents les acteurs du monde de l'imprimé. P-J Béranger, (1780 – 1857), est par exemple incarcéré en 1821 et Joseph-Dominique Magalon, (1794-1867), l'est en 1823. Une autre mesure souligne cette perception du rôle crucial des images, il s'agit des destructions d'œuvres. Exaspéré par la persistance de cet imaginaire, le gouvernement organise des autodafés dont un à Orléans où le portait de Napoléon par Gérard est brûlé¹³³. Ces exemples illustrent bien la diffusion en masse de l'image de l'Empire tant en médaille, en tabatière qu'en estampe.

Les images les plus plébiscitées par les sympathisants sont les portraits de la famille impériale, les scènes d'exil et les grandes batailles de l'Empire. Cette dernière typologie se développe à partir des années 1821. Il s'agit tant de batailles génériques non identifiables que des faits les plus glorieux de la Grande Armée¹³⁴

¹²⁹ Le phénomène est particulièrement mise en avant dans les recherches de HAZAREESINGH Sudhir et son ouvrage *La légende de Napoléon, op. cit.*

¹³⁰ HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Seuil, 2008, p. 90.

¹³¹ *Ibid.*, p.191.

¹³² Selon les travaux de LETERRIER Sophie-Anne et notamment dans son article « Béranger en prison : « Mes fers sont prêts ; la liberté m'inspire ; Je vais chanter son hymne glorieux » », dans *Criminocorpus*. Entre 1820 et 1830, deux milles individus auraient été jugés pour des faits politiques.

¹³³ HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Edition du Seuil, 2008.

¹³⁴ Le terme est employé pour la première fois le 29 août 1805. Son sens a évolué aujourd'hui et désigne de manière générale l'armée impériale et non plus seulement la masse placée directement sous le commandement de l'Empereur entre 1805 et 1808 puis l'armée d'Espagne et enfin celle mobilisée de 1809 et 1812.

tels que Austerlitz ou Eylau. Comme le montre la pluralité des typologies, les valeurs rattachées à l'Empire sont diverses allant de la gloire nationale à la mélancolie en passant par l'éloge de la liberté individualiste. Dans tous les cas, l'Empire tient une place majeure dans l'imaginaire collectif.

« A travers l'image légendaire de Napoléon s'exprimait le refus des Français de voir leur horizon limité par le « destin », et leur comportement dicté par la peur et la tradition. [...] Pour un grand nombre de Français sous la Restauration, Napoléon incarnait le refus de la tradition figée et l'aspiration [...] à jouir complètement de la vie »¹³⁵. Les images de l'Empire ne parlent pas seulement d'un passé révolu mais véhiculent aussi l'espoir d'un avenir meilleur.

B. Le *Mémorial de Sainte-Hélène*

Contrairement à la logique qui voudrait que la date du 5 mai 1821, mort de Napoléon Bonaparte à Sainte-Hélène, soit celle d'un soubresaut de la légende napoléonienne, c'est l'année 1823 qui est retenue. Bien que la mort de Napoléon soit annoncée sur le continent, les multiples rumeurs qui courent au sujet de l'Empereur expliquent le peu de réaction provoquée dans les premiers temps. D'autre part ce manque à première vue de réaction s'explique aussi par le caractère immortel¹³⁶ qu'a acquis le personnage.

En 1823, paraît le *Mémorial de Sainte-Hélène* rédigé par Las Cases¹³⁷ durant l'exil à Ste-Hélène. Les entrevues et échanges entre l'auteur et Napoléon aboutissent à la création d'un monument du bonapartisme. Selon Hazareesingh Sudhir c'est « la première narration complète de la légende impériale »¹³⁸ publiée. Le *Mémorial* réactive l'épopée napoléonienne dans l'imaginaire collectif et ce d'autant plus qu'il fait entendre la voix même de l'Empereur livrant son testament aux générations futures. Le récit de Las Cases dépeint un homme illustre héroïque et stoïque face à l'adversité du monde. L'auteur répond aux attaques antinapoléoniennes. Ainsi le

¹³⁵ HAZAREESINGH Sudhir, *op.cit.*, p.169

¹³⁶ BOUGET Boris, *Napoléon n'est plus*, Paris, Gallimard, musée de l'Armée, 2021.

¹³⁷ Emmanuel de Las Cases, (1766 – 1842), est un ancien noble ayant fui la Révolution française, il se rallie à l'Empire de manière tardive. Il est resté célèbre pour sa publication du *Mémorial*, rédigé à Ste-Hélène au sein de la cour de l'Empereur déchu.

¹³⁸ HAZAREESINGH Sudhir, *op.cit.*

caractère tyrannique du régime tient au seul fait du contexte général qui a donc rendu nécessaire cette manière de gouverner. Le livre connaît un immense succès éditorial, de nombreuses éditions se succèdent. Il livre les canons de la légende qui sont repris par les historiens du XIX^e au rang desquels Adolphe Thiers. L'image suggérée de l'Empire s'appuie sur les arts puisque l'ouvrage a été abondamment illustré comme en témoigne l'édition d'Ernest Bourdin de 1842 (Paris, 2 volumes, in-8°, illustré par Raffet)¹³⁹.

La publication a également tendance à lier le temps de l'Empire à celui de la Révolution ce qui crée une cohésion entre bonapartiste et républicain. Ainsi, « Il s'agit, [selon l'hypothèse de Obron-Vattaire], pour Napoléon, de conquérir un dernier territoire, celui des esprits. Il mène là sa dernière bataille, sur le front psychologique et littéraire, contre l'oubli et pour la consolidation, l'enrichissement de la mémoire »¹⁴⁰. Or comme nous venons de l'évoquer l'illustration ou plus largement l'image joue une part essentielle dans ce processus.

C. Le Roman national

Dans le domaine de l'image, comme évoqué plus haut, la manufacture Pellerin à Epinal est un acteur de premier rang. Sous la Restauration, de véritables séries napoléoniennes sont produites notamment par le graveur Georgin à partir de 1823. Caractérisée par l'emploi de couleurs vives, de personnage de trois-quarts, les planches répandent l'image de l'armée glorieuse et de ses exploits. Par leurs prix modiques, entre 5 et 6 centimes la feuille, ces impressions touchent un très large public.

Suite au renversement du gouvernement en 1830, le nouveau roi Louis-Phillipe développe un nouveau rapport du pouvoir monarchique à la légende napoléonienne. Il saisit l'enjeu mémoriel et tente de réconcilier le pays autour d'un roman national commun. La transformation symbolique s'opère dans un cadre spatial précis, le

¹³⁹ L'exemplaire étudié est conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon sous les cotes SJ IF 400/81 - T. 01 et SJ IF 400/82 - T. 02, voir <https://catalogue.bm-lyon.fr/ark:/75584/pf0001325705?posInSet=1&queryId=9f66853a-119b-4d6c-a197-eb7f5db87fba>

¹⁴⁰ OBRON-VATTAIRE Candice, *Napoléon, un mythe postmoderne ? Description et analyse de la figure napoléonienne, dans l'imaginaire collectif, à travers la littérature populaire et la culture de masse (bande dessinée, jeux vidéos, publicité)*, Thèse en Littératures, Université Pascal Paoli, 2015, p. 76.

château de Versailles. Ancien emblème de l'absolutisme monarchique, le site doit devenir un lieu à visée pédagogique, dédié « à toutes les gloires de la France ». Les tableaux exposés doivent délivrer un message clair et compréhensible afin de réunir une société dangereusement divisée autour d'ancêtres et de modèles communs. Encore une fois, l'image est utilisée à des fins politiques. Effectivement, la monarchie de Juillet a besoin pour se consolider de s'ancrer dans un temps long. Or ayant renversé la branche des Bourbons, le régime n'a pas d'appui généalogique suffisant. Louis-Phillipe ne règne pas sur un royaume mais bien sur un peuple, comme le souligne la dénomination adoptée par la charte de 1830 de « Roi des Français ». Au cœur de ce projet, c'est tout particulièrement la scène de bataille qui est retenue pour exhorter le sentiment d'appartenance nationale. Comme le souligne J. Delaplanche dans son ouvrage¹⁴¹, c'est par la désignation d'un ennemi et dans la lutte qu'émerge une identité nationale. Ce même processus est à l'œuvre lors de la constitution de l'identité allemande avec la guerre de 1870. La transformation en musée commence en 1833, des œuvres conservées provenant du Louvre et de collections disséminées dans tout le pays sont rassemblées. De nombreuses commandes sont également passées enfin d'enrichir le récit national, elles impliquent des artistes reconnus tel qu'Horace Vernet (1789 – 1863) mais également des artistes secondaires à l'image de Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, (1815 - 1884)¹⁴². Les Galeries historiques sont inaugurées le 10 juin 1837 et l'institution perdure sous le deuxième République et le Second Empire¹⁴³.

L'objectif du musée est d'opérer une réunion des Français, or cette idée d'une cohésion et d'union entre la monarchie de Juillet et le passé du pays, entre la modernité et l'ancien ordre est également présente dans les choix stylistiques des œuvres. La toile de Philippoteaux, *Napoléon à la bataille de Rivoli*, puise dans la tradition construite par Le Brun au service de Louis XIV. Effectivement, le peintre s'inspire du *Siège de Douais* (vers 1667, musée national du château de Versailles), où le monarque s'expose au feu ennemi comme en témoigne la mort du cheval à sa droite. Philippoteaux reprend de nombreux éléments, notamment des compositions

¹⁴¹ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, France, N. Chaudun, DL 2009.

¹⁴² En 1842, il reçoit une commande pour représenter *Napoléon à la bataille de Rivoli* encore aujourd'hui conservé à Versailles.

¹⁴³ Le musée connaît une fréquentation importante dès son ouverture, selon le Journal es Artistes du 11 août 1839, il aurait accueilli 624 459 visiteurs en l'espace de six mois.

issues des commandes du roi-soleil. Au travers des peintures, de leurs thèmes mais également de leurs factures, une parenté est instituée entre la Révolution et l'Empire, l'Ancien Régime et la nouvelle monarchie. Les jeux de regards entre le général Bonaparte et ses hommes soulignent la puissance du lien qui unit le soldat et son chef, le peuple et son gouvernement. C'est ce même sentiment d'affection et d'émulation que souhaite instituer Louis-Philippe.

Le récit voulu par le roi se clôt sur les campagnes coloniales dont il est l'instigateur. Avec le triptyque réalisé par Horace Vernet¹⁴⁴, il se place à égalité et dans la continuité des gloires passées de la nation.

Le principe de récupération nationaliste de l'Empire est poursuivi sous la II^e République, le Second Empire et le début de la III^e République. L'image de la nation, luttant et se sacrifiant pour son pays est convoquée de manière majeure en 1870. Les discours officiels de Napoléon III puis de la République reprennent le même langage que ceux de la Révolution et de l'Empire pour appeler à combattre les armées ennemies. L'Empire est devenu une référence unanimement partagée au cœur d'un éloge de la Nation. Ainsi les manuels scolaires de la III^e République continuent d'utiliser le langage imagé institué par Louis-Philippe¹⁴⁵. Le sujet est investi par une autre sensibilité qui place au premier rang le sacrifice, la violence et le tragique.

¹⁴⁴ Les toiles sont *Combat de la Sickak* (1842, musée national du château de Versailles), *la Prise de la smalah d'Abd el-Kader* (1844, musée national du château de Versailles) et *le Combat de l'Habrah*, (1842, musée national du château de Versailles).

¹⁴⁵ Selon les recherches de Gaulupeau Yves, 40% des illustrations de ces ouvrages proviennent des œuvres rassemblées au musée versaillais. Voir GAULUPEAU Yves, « Du musée à l'école. La scénographie élémentaire de l'Histoire de France », *L'Histoire au musée*, Actes sud, Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2004, pp.17-4.

II. La légende et le romantisme

A. Des prémices sous la Révolution et l'Empire

La période napoléonienne est une source féconde pour les politiques mais également pour le renouvellement de l'art. Face à une époque perçue comme décevante avec le retour de la monarchie et la chute de l'Empire et de ses promesses de gloire, la nouvelle génération artistique prône une libération de l'imaginaire et de l'émotion.

La sensibilité romantique avait commencé à émerger en Angleterre dès la fin du XVIII^e siècle au travers de la figure de Johann Heinrich Füssli (1741 - 1825) et de Goethe (1749 – 1832) en Allemagne. Elle ne se développe véritablement en France que sous la Restauration. Des prémices sont toutefois notables dans les arts français.

Encore une fois, la bataille est un sujet capable de braver les conventions. De manière générale, l'individu gagne en importance, il ne s'agit plus de dresser une cartographie de l'évènement, comme sous l'Ancien Régime, mais plutôt de déplacer le point de vue vers celui du soldat. Par ce glissement, le champ de vision est réduit et devient plus partiel. Les grands événements se brouillent pour laisser place à une vision fragmentaire. Cela est le cas dans *La révolte du Caire, le 21 octobre 1798*¹⁴⁶ de Girodet de Roucy Trioson (1809-1810, musée national du château de Versailles). Les corps s'enchevêtrent alors qu'une seule partie du récit est présentée. Le mouvement est très important dans la toile, d'une part les soldats français surgissent par la gauche tandis que les révoltés fuient dans l'angle supérieur droit. Néanmoins, l'artiste ne rompt pas totalement avec l'art classique. Les traits néoclassiques sont encore récurrents. La composition, bien que fouillée, est organisée par l'alignement en frise des personnages. De plus, l'influence de David n'est pas absente dans l'exposition du corps nu et héroïque du combattant défiant l'armée française. Néanmoins, certains éléments rompent l'équilibre traditionnel. L'uniforme français s'oppose aux chatoiements des costumes locaux que l'artiste place au premier plan. Ce goût pour l'exotisme et la décadence est une part majeure de l'esthétique

¹⁴⁶ Il s'agit d'une commande 1809, exposé au Salon de 1810. L'œuvre devait orner le Palais des Tuileries.

romantique telle qu'elle se met en place plus tard en France. Ce qui marque dans cette œuvre, c'est la violence extrême des gestes mais également des émotions. Une violence qui aboutit presque à une certaine forme de « sauvagerie »¹⁴⁷ accentuée par les diagonales des corps et la dramatisation de la lumière. Le peintre fige, l'action à son paroxysme, la trajectoire des sabres est arrêtée juste avant leur impact. La vivacité des gestes des protagonistes gomme leur identité, la scène de bataille ne présente pas les grands généraux mais la masse des anonymes en action.

La scène de bataille ne devient pas par l'arrivée du romantisme plus historique. Au contraire le romantisme défend la libération de l'imaginaire afin de nourrir la création. Par exemple, le lyrisme ossianique appartient à ce mouvement. Il existe une continuité avec les valeurs décrites précédemment et non une contradiction. Girodet dans son *Apothéose des héros français morts pour la patrie* (1802, château de Malmaison), les conjuguent. Le tableau est une commande personnelle de Bonaparte. La composition joue sur le caractère onirique qui se dégage de la lumière surnaturelle employée qui suit le thème représenté. Le mythe d'Ossian de Macpherson, qui recrée une mythologie celtique fantasmée, témoigne de ce besoin d'évasion et du goût pour l'histoire mythifiée. L'influence très forte de la vision fantasmée est perceptible jusqu'en 1860. Même au cœur d'un ouvrage au style sec tel que l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, les éditeurs ayant conscience du goût du public ont émaillé l'illustration de quelques planches à tendance onirique, que nous étudierons de manière plus approfondie dans une autre partie.

B. L'épopée napoléonienne revisitée par le romantisme

Le même processus de mystification de l'Empire est opéré par les artistes sous la Restauration. La plupart n'ont pas connu véritablement les événements et recomposent à l'aide de souvenirs étrangers une épopée dans laquelle ils sont libres de projeter leurs désirs. La thématique est abondamment abordée dans le domaine littéraire, de Stendhal à Victor Hugo, de Nodier en passant par Vigny. Les guerres de l'Empire ont profondément marqué les mentalités de leurs temps.

« Tandis que les vieux soldats ne pouvaient sortir du cercle de la guerre, les plus jeunes, eux, ne semblaient rêver que d'une chose : y entrer. C'est que le modèle

¹⁴⁷ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, N. Chaudun, DL 2009 p.140.

militaro-viril, issu des profonds bouleversements des guerres de la Révolution et de l'Empire, pesait de tout son poids sur les uns et les autres. [...] Fortement édulcorée sous les célébrations du sacrifice héroïque, la guerre était restée pourvoyeuse des plus hautes valeurs morales et esthétiques. »¹⁴⁸

Les artistes sont également impliqués dans cet imaginaire. L'histoire de Napoléon cristallise le goût même du mouvement pour le sublime, le paradoxe entre la gloire à son paroxysme et la déchéance. Comme cité par J. Tulard dans son *Histoire de Napoléon par la peinture*, Chateaubriand pensait que « La solitude de l'exil et de la tombe de Napoléon, a répandu sur une mémoire éclatante une sorte de prestige. Alexandre ne mourut point sous les yeux de la Grèce, il disparut dans les lointains superbes de Babylone. Bonaparte n'est point mort sous les yeux de la France, il s'est perdu dans les fastueux horizons de zones torrides »¹⁴⁹. Le mythe allie toutes les qualités du drame romantique. L'Empire est perçu comme une période favorable à l'exotisme notamment au travers de la campagne d'Égypte. De plus, Napoléon renoue par sa geste héroïque avec d'autres symboles tel qu'Alexandre le Grand.

De la même manière que le romantisme s'historicise et s'évertue à faire redécouvrir les temps anciens, la mise en image de l'Empire correspond à cet élan vers le passé. Le Moyen Âge est sorti des limbes mais la réécriture ne concerne que certains événements, parmi lesquels les batailles tiennent une place non négligeable. Ainsi cette manière de traiter l'histoire peut évoquer la manière dont Thiers aborde la question de l'Empire, c'est-à-dire en favorisant ses aspects mythiques et militaires.

C. Le XIX^e siècle à la recherche de son héros

Face à la massification des affrontements sous l'Empire, l'esprit romantique cherche à remettre au cœur de la narration l'individu¹⁵⁰. Le héros moderne est esquissé dans la toile de Géricault (1791 – 1824) *L'Officier des chasseurs à cheval de la garde chargeant* (1812, musée du Louvre, Paris). Le combattant est magnifié

¹⁴⁸ MAZUREL Hervé, « Héroïsme et exotisme. Le militaire à l'épreuve des lointains (1820-1914) », dans *Romantisme*, vol. 161, Paris, Armand Colin, n° 3, 2013, p. 35-44.

¹⁴⁹ TULARD Jean, *Histoire de Napoléon par la peinture*, op. cit., p.13.

¹⁵⁰ DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, op. cit., p.141.

par le mouvement du cheval cabré positionné en diagonale. La scène est baignée dans un puissant clair-obscur. Il rompt volontairement la hiérarchie des genres en proposant un portrait élevé au rang de l'histoire. Le soldat placé au cœur de la tourmente, donne le signal à ses hommes pour lancer l'assaut. La première création du jeune peintre au Salon annonce la suite du mouvement romantique.

Si les innovations s'appliquent à la peinture, elles ne se limitent pas à ce seul médium. L'estampe est particulièrement plébiscitée par les artistes. Géricault par exemple y explore de nouveaux rendus. La figure du « grognard » est tout particulièrement mise en avant notamment dans *la retraite de Russie* ainsi que celle du cavalier avec *Artillerie à cheval changeant de position* (lithographie, 1819). Petit à petit, le demi-solde¹⁵¹, grand consommateur de ce type de production, apparaît à l'instar du *Factionnaire suisse devant le Louvre* de Géricault (lithographie, 1819). Le plus souvent la silhouette sert à dénoncer l'état et le traitement réservé aux anciens héros de la nation. Nicolas-Toussaint Charlet (1792 – 1845) popularise la figure du grognard auprès des masses par la diffusion massive permise par le procédé de l'impression à plat.

Louer un passé non vécu ou dénoncer le manque de reconnaissance ne sont pas les seules expressions produites. Auguste Raffet est tout particulièrement célèbre pour ses manières noires lithographiques dont la *Revue nocturne*¹⁵² (1837). La planche est tout particulièrement onirique et fantastique. Au sein d'une composition saturée, évolue une troupe compacte et indistincte. En un seul et même corps est rassemblé Napoléon et ses hommes qui progressent telle une parade funèbre. Par la virtuosité technique de Raffet seuls quelques éclats d'une lumière blanche, n'étant en réalité matérialisée que par l'absence d'encrage à ces endroits, éclairent la scène.

¹⁵¹ Suite aux ordonnances du 12 mai 1814 et du 15 août 1815, le gouvernement de la Restauration licencie une large part de l'armée napoléonienne. Par la suite est créé le statut « d'officier en demi-solde ». Ceux sont rattachés administrativement à l'armée mais touchent une pension réduite et variable. Selon J. Tulard, dans son *Dictionnaire Napoléon*, en 1816, 20 000 officiers sont placés en demi-solde contre seulement 5 000 officiers restant en poste. Les demi-soldes sont étroitement surveillés, ils doivent s'installer dans leur département d'origine, ne pas travailler pendant les premières années ni se marier sans autorisation. Néanmoins, il semblerait que la légende du demi-solde soit à nuancer, en 1823 il ne serait plus que 5 000 environs ce qui est bien loin de l'image construite par la légende napoléonienne.

¹⁵² Le titre et le sujet auraient été inspiré par les vers du poète Hongrois Sedlitz, dans les *Fils de l'Homme*.

La lune règne sur ce mirage, ce rêve achevé de l'Empire¹⁵³. La fougue des cavaliers tranche avec l'aspect indistinct de la scène.

Les artistes cités à l'exemple de Raffet, Charlet ou encore Vernet puisent leur inspiration pour ce thème dans la fréquentation des cercles bonapartistes. Ils trouvent dans la lithographie, qui s'est répandue en France dans les années 1820, un support à même de témoigner de leurs vives admirations pour la Grande Armée¹⁵⁴. Comme exposer précédemment le romantisme joue sur deux aspects du mythe : d'une part le sublime, par l'exposition de scène tragique où le héros fait face fièrement face à la mort ; d'autre part en appelant à notre compassion par le pittoresque. Ainsi, les scènes sont agrémentées d'éléments plus prosaïques tels que la présence de cantinières ou par un réalisme sentimental à l'image de la *Mort du cuirassier* de Raffet (lithographie, 1817). L'envolée du drapé, le travail de la lumière et de l'ombre et le fond noirci semblable à l'avenir du héros cherchent à émouvoir le spectateur et à lui faire partager les splendeurs et misères de l'épopée napoléonienne.

Le pittoresque est donc une aspiration du mouvement. Celle-ci se traduit sous de multiples formes dont la mise en question de la condition humaine. Porté aux nues par les réflexions issues d'*Hamlet* et *Macbeth*¹⁵⁵, la question de la fragilité de l'existence est particulièrement sollicitée dans les sujets militaires. L'homme n'est que le jouet d'une destinée, d'une force supérieure qui le dépasse. Le romantisme glisse donc vers le renouveau de la réflexion classique autour de la vanité. Celle-ci pouvant être symbolisée par la présence de la mort et des blessés ou alors par l'usage du paysage. Avec les artistes, le paysage connaît un véritable renouveau, il devient un sujet en soi¹⁵⁶ et non plus seulement un simple cadre. L'Empire offre une grande variété dans les vues représentées qu'il s'agisse de l'Espagne, de l'Italie ou de l'Allemagne. Au sein de ces paysages grandioses où la nature est louée, des saynètes et autres personnages minuscules viennent se nicher, soulignant ainsi la

¹⁵³ Cette planche est à placer en regard avec *Le Réveil* (lithographie, 1848). Dans celle-ci le fantastique est poussé plus loin puisque les morts de la Grande Armée reviennent à la vie, réveillés par le son du clairon et par le retour de l'Aigle comme porte-drapeau.

¹⁵⁴ L'appellation est employée par l'Empereur lui-même pour désigner les troupes rassemblées au camp de Boulogne en 1805. Celle-ci est placée sous le commandement direct de Napoléon Bonaparte.

¹⁵⁵ Voir le travail d'illustration réalisé par Eugène Delacroix sur ces deux pièces de Shakespeare.

¹⁵⁶ Notamment à partir de la présentation de la *Charrette de foin* (1821, National Gallery de Londres) de John Constable.

vacuité de leurs actions face à l'intemporalité des lieux traversés. Cette manière d'envisager la nature est défendue notamment par l'ouvrage phare du romantisme ; les *Voyages pittoresques en romantique dans l'Ancienne France* de Charles Nodier et du Baron Taylor. Il n'est donc pas surprenant que Karl Girardet (1813-1871) ait repris ce même procédé pour figurer *Bonaparte traversant le Saint-Bernard* (gravé à l'eau-forte et burin par Outhwaite dans l'édition de Paulin, 1845-1862)¹⁵⁷ pour l'illustration de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* d'Adolphe Thiers. Le futur empereur apparaît insignifiant face à la majesté des montagnes qui l'entourent. Le paysage porte le récit et les émotions du dessin puisque c'est lui qui sous-entend et annonce la gloire mais également la future déchéance de l'homme par le travail de l'ombre et de la lumière.

Le texte d'Adolphe Thiers est loin d'être un exemple du style littéraire romantique. Effectivement, sa prose n'a pas les accents mélancoliques de Chateaubriand ou l'exaltation de Vigny et Victor Hugo. Toutefois les diverses campagnes d'illustration de l'ouvrage font appel aux artistes du courant romantique tel que Raffet pour l'édition de Furne intitulée *Vignettes et portraits pour le Consulat et l'Empire* (1845, in-4°), Karl Girardet pour l'édition de Paulin, entre 1845-1862 en in-8° et Philippoteaux pour l'édition de Lheureux (1870, gravure sur bois). Au travers de ces trois campagnes d'illustrations, nous verrons comment se traduit la construction visuelle et la diffusion de la légende napoléonienne dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

¹⁵⁷ Voir Annexe 1, *Figure 1* en fin de ce mémoire.

PRODUIRE UN LIVRE ILLUSTRE SUR L'EMPIRE ; L'EXEMPLE DE L'HISTOIRE DU CONSULAT ET DE L'EMPIRE D'ADOLPHE THIERS

La figure Adolphe Thiers (1797 – 1877) est principalement rattachée au domaine politique, la part de son travail d'historien et d'écrivain a été peu traitée. Or, le politicien est également un écrivain protéiforme s'essayant tant au journalisme qu'à la poésie. Au cours de sa carrière, Adolphe Thiers écrit et publie de nombreux textes. Le projet éditorial, le plus conséquent que porte l'écrivain, touche à l'histoire nationale. Il cherche à retracer et à analyser les décisions politiques des gouvernements précédents afin d'instruire les dirigeants à venir. Les visées portées par *l'Histoire de la Révolution* sont reprises par sa suite logique *l'Histoire du Consulat et de l'Empire*.

1. DE L'ORIGINE DU PROJET A SON EDITION

I. Le choix du sujet et les motivations initiales

A. Thiers et l'écriture

Afin de saisir la genèse de son projet littéraire sur l'Empire, il est nécessaire de s'interroger sur le lien qu'entretient l'homme politique avec l'écriture. Les premières lignes publiées d'A. Thiers sont pour la presse libérale et artistique. Les qualités intellectuelles de leur auteur sont reconnues dès le lycée et lui permettent d'obtenir une bourse d'études. Si les premières publications adoptent un ton politique et artistique, Thiers a également exploré les différents genres littéraires. Depuis sa jeunesse, il nourrit l'aspiration d'écrire de la littérature et de la poésie. Néanmoins, du fait de ses échecs poétiques, il s'oriente vers une prose plus sèche et neutre, mieux adaptée aux sujets politiques et aux chroniques historiques. Après avoir obtenu une licence de droit à Aix-en-Provence et être devenu avocat, Adolphe Thiers s'installe à la capitale en 1821 comme secrétaire du duc De la Rochefoucauld-Liancourt (1747 – 1827), un philanthrope du XVIIIe et homme libéral. Thiers est

alors encouragé à l'écriture par l'un de ses autres protecteurs Jacques-Antoine Manuel (1775 – 1827)¹⁵⁸. C'est grâce à son appui, que Thiers commence à être publié dans le journal libéral *Le Constitutionnel*¹⁵⁹. Thiers devient rapidement l'un des journalistes les importants en rédigeant des articles politiques et des critiques historiques jusqu'en 1829. Sa verve, la force de ses idées et l'originalité de ses propos sont salués au sein de la direction du journal, où Thiers devient de plus en plus influent¹⁶⁰. Il en devient également l'un des principaux actionnaires. Thiers écrit également dans les *Tablettes universelles*¹⁶¹, et les *Annales de la littérature et des arts*¹⁶². Cette diversité de support témoigne de la force d'adaptation de son auteur et infirme l'hypothèse d'une rupture entre les affaires publiques et le monde de l'art. D'ailleurs les réflexions de Thiers en tant que critique d'art¹⁶³ offrent une nouvelle facette de son travail d'auteur. Cet intérêt artistique est essentiel pour appréhender les choix d'illustration envisagés dans le cadre de la publication de ses recueils.

L'écriture journalistique marque considérablement sa manière d'écrire. Le fond domine la forme. Ce défaut lui est reproché notamment dans son ouvrage sur le Consulat et l'Empire. Ste-Beuve y déplore l'absence de qualité littéraire dans ce style sec et rapide de l'auteur. Or, ce défaut est pleinement assumé, puisqu'il s'agit de rendre le livre compréhensible au plus grand nombre¹⁶⁴. Ses articles d'histoire témoignent donc plus d'une approche journalistique et mémorialiste que d'un souci

¹⁵⁸ Personnalité très controversée en son temps, Jacques-Antoine Manuel fait partie des volontaires de 1792 et il est député de Vendée de 1818 à août 1822. Il est une figure tutélaire du parti libéral et exerce sur une forte influence sur la jeunesse dont Adolphe Thiers. Voir CARON Jean-Claude, « Les mots qui tuent. Le meurtre parlementaire de Manuel (1823) », dans *Genèses*, vol. 83, Paris, Belin, n° 2, 2011, pp. 6-28.

¹⁵⁹ Le périodique est fondé par J. Fouché (1759 – 1820), le 29 octobre 1815, il paraît jusqu'en juillet 1914. La ligne éditoriale est principalement bonapartiste, antimonarchiste et libérale. Les articles traitent des questions politiques et diplomatique en France mais également en Europe. Le journal connaît de nombreux démêlés avec la justice, son premier procès a lieu en 1822.

¹⁶⁰ BRISSON Jules, RIBEYRE Félix et MAILLARD Firmin (éd.), *Les grands journaux de France*, vol. 1, Paris, 1862, pp. 277 – 2778.

¹⁶¹ Le périodique mensuel paraît de 1820 à 1824, il est dirigé par J.-B. Gouriet, (1774-1855) jusqu'en 1822 puis par Jacques Coste (1798-1859), jusqu'en 1824 et enfin de manière anonyme par le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld (1785-1864).

¹⁶² Publié entre 1820 et 1829, les *Annales* sont une émanation du *Journal de « la Société des bonnes-lettres »*. Le propos est principalement artistique, c'est la tribune des grands théoriciens et critiques d'art du XIX^e siècle, à l'instar de M. Quatremère-de-Quincy (1755 – 1849) ou encore de Abel Rémusat (1788 – 1832) et Charles-Nodier (1780 – 1844), deux figures majeures dans le domaine de la bibliophilie.

¹⁶³ Voir notamment THIERS Adolphe, *Salon de mil huit cent vingt-deux, ou Collection des articles insérés au « Constitutionnel », sur l'exposition de cette année, 1822*, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092712>>, (Consulté le 23 mars 2022).

¹⁶⁴ TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1, 1995, pp. 81-265.

de création littéraire. Effectivement, ses réflexions journalistiques sont nourries par les entretiens qu'il mène avec les témoins et acteurs des événements¹⁶⁵. Une méthode de travail qu'il conserve lors de la rédaction de ses *Histoires*. Dans la pensée de Thiers, l'écriture n'est envisagée que pour ses effets et l'impact qu'elle peut engendrer par les informations qu'elle transmet. Ainsi il affirme ; « Il ne doit rester à l'histoire d'autre poésie que celle qui appartient inévitablement à la vérité rigoureuse. [...] C'est ce que j'ai toujours fait dans cette histoire, c'est ce que je viens de faire [...]. »¹⁶⁶. Thiers emploie un style qui se veut distant. Dans *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* comme dans ses autres ouvrages, le but est de toucher un grand public. Le mot d'ordre de l'auteur est d'allier qualités intellectuelles, précisions et simplicité.

Ainsi dédié de nombreuses pages à l'histoire française ne sert pas uniquement à éclairer le passé mais sert surtout à délivrer des clés aux hommes du présent afin de construire l'avenir du pays. Dans la presse comme dans ses livres, l'auteur défend sa vision politique et participe activement à l'organisation des partis d'opposition sous la Restauration puis à nouveau à partir de 1836 en s'engageant dans le parti du Mouvement¹⁶⁷. En effet, la situation politique intérieure en France est une source de tensions qui est aggravée par une crise financière à partir de 1826, conduisant à des émeutes. Pour couvrir l'actualité espagnole et les révoltes qui s'y déroulent, il se rend en Espagne en 1829. Sur place, il y écrit pour la *Gazette d'Augsbourg*¹⁶⁸. A son retour en France, il continue à diffuser ses idées et ses critiques du gouvernement grâce à sa contribution à la création du *National*¹⁶⁹ en janvier 1830. L'exemple du

¹⁶⁵ Selon GUIRAL Pierre, *Adolphe Thiers, ou de la nécessité en politique*, Paris, Fayard, 1986 cela est le cas notamment pour les questions de politiques avec Talleyrand et avec le Baron Louis pour les questions sur l'armée napoléonienne et les finances.

¹⁶⁶ THIERS Adolphe, *Histoire du consulat et de l'empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 6, p. 18.

¹⁶⁷ Ce parti est rejoint par Thiers entre 1836 et 1848, il en est alors le chef de fil. Il s'agit d'un groupe politique issu du centre gauche, il soutient l'adoption de la Charte de 1830 qu'ils perçoivent comme le point de départ pour un gouvernement plus démocratique. Le parti a participé activement à la prise de pouvoir de Louis-Philippe. La définition de l'appartenance politique de Thiers reste un écueil de l'historiographie des parti politiques. Comme le souligne la citation citée par S. Sawyer, de l'article du Figaro annonçant la mort de Thiers, Thiers « croyait à quelque chose ou plutôt à quelqu'un ; il croyait à lui-même... il était *thiériste* tout simplement ». Voir SAWYER Stephen W., *Adolphe Thiers*, Armand Colin, 2018.

¹⁶⁸ En étant un témoin de la guérilla espagnole, l'écrivain alimente de manière anonyme, le journal, ce qui lui permet de conserver une plus grande liberté.

¹⁶⁹ Adolphe Thiers, associé à Armand Carrel et F-A Mignet fonde en janvier 1830 le journal d'opposition *Le National* plus radical que le *Constitutionnel*. L'objectif du média est de revendiquer l'application de la Charte de 1814 et

National n'est pas un cas unique, un grand nombre de nouveaux titres hostiles au gouvernement apparaissent au même moment¹⁷⁰.

Néanmoins ce style plus pragmatique que littéraire ne doit pas masquer les grandes connaissances littéraires d'A Thiers. Depuis le lycée, il est un lecteur curieux, explorant les différents mouvements littéraires. Lors de ses études de droit à Aix, il fréquente assidument la bibliothèque Méjanès¹⁷¹. Il y complète ses connaissances en se familiarisant avec les écrits des philosophes des Lumières tels que André Chénier¹⁷² (1762 – 1794), Fénelon (1651 – 1715), J-H Bernadin (1737 – 1814)¹⁷³. Il approfondit également sa connaissance des auteurs classiques et de la culture classique grecque et latine. Ainsi, les auteurs classiques côtoient dans ses lectures des auteurs contemporains et notamment du mouvement romantique. Ce mélange d'influence est perceptible dans les choix esthétiques de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*. Ainsi, Thiers malgré son écriture sans ornement s'inscrit, par ses lectures et ses choix éditoriaux, dans un style à la fois moderne et ancien, entre la culture classique et le renouveau romantique.

L'écriture a contribué à l'ascension sociale de l'homme politique. Dans un premier temps, l'écriture journalistique constitue une sécurité financière. Effectivement, pour un jeune avocat qui peine à percer, la presse lui fournit un revenu non négligeable. Thiers provient d'une famille, certes, de la petite bourgeoisie mais désargentée¹⁷⁴. Cette vision à l'écriture, comme une aide financière et un tremplin social, se maintient tout le long de sa vie. Les contrats éditoriaux qu'il signe sont largement en sa faveur, à l'exemple de celui de l'*Histoire de la Révolution*

de lutter contre les dérives monarchistes de la Restauration. C'est dans *le National* qu'est publié la « Protestation des journalistes » le 25 juillet 1830, rédigée par Thiers qui conduit à la Révolution de Juillet.

¹⁷⁰ Il est possible de penser par exemple au *Figaro*, fondé le 15 janvier 1826 par Maurice Alhoy (1802 – 1856) ou encore *le Globe* de Paul Dubois (1793 – 1874) qui paraît dès 1824.

¹⁷¹ L'établissement est fondé suite aux dons du Marquis de Méjanès, Jean-Baptiste Marie de Piquet (1729 – 1786), de sa bibliothèque et d'une rente pour l'enrichissement des collections. Les collections sont aménagées dans l'hôtel de ville et ouverte au public en octobre 1810.

¹⁷² Selon BRISSON Jules dans *Les grands journaux de France*, vol. 1, Paris, 1862, la famille maternelle d'Adolphe Thiers entretiendrait des liens de parenté avec Joseph et André Chénier.

¹⁷³ La liste des lectures d'Adolphe Thiers citées s'appuie sur la biographie de Pierre Guiral, *Adolphe Thiers*, Fayard, 1986.

¹⁷⁴ Effectivement, le père de Thiers abandonne sa famille et réalise plusieurs séjours en prison. Les déboires paternels viendront entacher la carrière politique d'Adolphe Thiers. Selon GUIRAL Pierre, *Adolphe Thiers, ou de la nécessité en politique*, Paris, Fayard, 1986.

*française*¹⁷⁵. C'est d'ailleurs durant les périodes creuses de sa carrière politique que Thiers écrit. Effectivement, l'écrivain reste avant tout un homme d'action et de pouvoir. Ainsi l'*Histoire de la Révolution française* est rédigée alors que son auteur ne possède pas encore de poste politique majeur, soit entre 1823 et 1827. Son deuxième grand ouvrage, l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845 – 1862), correspond à la longue période où Adolphe Thiers n'est plus au gouvernement, de sa démission du poste de ministre des Affaires étrangères, le 29 octobre 1840, à son exil en 1851 suite à la proclamation du Second Empire. Thiers commence à rédiger les premières lignes de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* en 1840¹⁷⁶, il s'agit ensuite d'un travail de longue haleine puisque la rédaction s'étale sur quinze années. De plus, la publication de l'*Histoire de la Révolution française (1823 - 1827)* et des *Pyrénées et le Midi de la France* (1822) marquent un tournant dans la vie de l'auteur. Outre l'apport financier qui lui permet de définitivement stabiliser sa situation¹⁷⁷ ces sujets d'écriture lui ouvrent les portes de l'Académie française¹⁷⁸. Par la littérature, Thiers parvient donc à accéder à une reconnaissance sociale.

L'écriture coexiste alors avec l'activité politique. Ces deux activités sont intimement liées. Or selon son biographe, Pierre Guiral, la pratique du pouvoir modifierait la plume de l'auteur, elle deviendrait plus conservatrice suite à son exercice¹⁷⁹. Néanmoins, il reste un opposant à l'expansionnisme français et tout particulièrement en Algérie. Paradoxalement, Thiers, qui recherche à écrire les grandes pages de l'histoire de la France, se heurte néanmoins au sentiment nationaliste.

¹⁷⁵ Celui-ci s'élève d'abord à 1 000 francs, toutefois vu le succès le contrat évolue vers une rémunération à 1500 francs par volume ainsi que 700 francs supplémentaire par volume pour chaque réédition. Voir SAWYER Stephen W., *Adolphe Thiers*, Armand Colin, 2018.

¹⁷⁶ Selon l'avertissement aux lecteurs daté du 10 octobre 1855, dans THIERS Adolphe, *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*, Lheureux et cie, Paris, 1865-1867, tome 1, pp. 5-13.

¹⁷⁷ Selon les recherches menées par Pierre Guiral, le contrat avec les éditeurs Lecointe et Duret aurait été fixé à 12 500 francs d'avances ainsi que 6 000 francs à la quatrième édition.

¹⁷⁸ Thiers y réalise son discours de réception le 13 décembre 1834, où il défend l'idée que l'histoire doit permettre de ne pas reproduire les erreurs de leurs prédécesseurs. Ecrire l'histoire s'ancre dans un objectif d'action politique et non de pure érudition. De plus, il y fait l'éloge de deux figures françaises importantes selon lui ; Napoléon et Louis-Philippe.

¹⁷⁹ Plusieurs domaines sont cités en exemple, dont la question de l'impôt sur le revenu ou encore un plus grand protectionnisme économique.

B. Ecrire sur l'Empire

Adolphe Thiers entretient donc des liens intimes avec le monde littéraire. Cette appétence pour les lettres n'explique pas le parti pris de traiter de la question de l'Empire. Thiers qui est né le 15 avril 1797, n'a pas véritablement participé à cette époque historique. Marseille, sa ville natale, est une terre à tendance anti-bonapartisme¹⁸⁰ mais également opposée à la Restauration alors que la ville accueille alors un régiment d'occupation anglais. Toutefois, Adolphe Thiers, qui est témoin du retour des troupes après la campagne d'Egypte le 16 septembre 1801, a été alors fasciné par le général Bonaparte. En devenant adulte, cette fascination pour le stratège perdure. Elle est d'ailleurs largement perceptible dans le propos de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* comme s'emploie à le démontrer le professeur Jules Barni, (1818-1878), en 1867¹⁸¹. Selon lui, Thiers, malgré « l'Avertissement au lecteur » fourni, laisse transparaître son admiration pour Napoléon Bonaparte en usant du principe de la nécessité pour excuser les erreurs commises. Effectivement, l'auteur est ébloui par les victoires militaires et par le génie du « petit caporal ». Selon ses propres mots : « Scènes terribles, dont l'aspect serait intolérable, si le génie, l'héroïsme déployés, n'en rachetaient l'horreur, et si la gloire, cette lumière qui embellit tout, ne venait les envelopper de ses rayons éblouissants ! »¹⁸² ce qui compenserait donc les noirceurs de l'histoire. Pourtant, la posture de l'auteur a évolué au cours des années 1810 et des revers du I^{er} Empire dont par exemple la campagne d'Espagne, selon lui : « On y avait perdu son renom de droiture, son prestige d'invincibilité, et on y envoyait périr homme par homme des armées admirables, formées par dix-huit ans de guerres et de victoires »¹⁸³. Le ton adopté est donc loin d'être neutre, à l'objectivité l'auteur préfère promettre la vérité aux

¹⁸⁰ La ville fait partie des « bonnes villes », titre honorifique renforcé sous l'Empire, néanmoins les difficultés économiques vécues par la ville amènent, le 25 et 26 juin 1815, aux « Journées de la Farce » qui marquent donc le revirement de la ville.

¹⁸¹ L'auteur cherche dans sa leçon à corriger et à rétablir la vérité historique sur Napoléon et l'Empire qu'il considère comme déformée et instrumentalisée par Adolphe Thiers. Il publie donc un ouvrage reprenant son cours dispensé en 1863, c'est-à-dire un an après la parution du dernier tome de l'*Histoire* de Thiers.

Voir BARNI Jules *Napoléon et son historien M. Thiers*, Genève, 1865.

¹⁸² THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paulin, Lheureux et Cie, Paris, 1845-1862, tome 7, p.127.

¹⁸³ *Ibid.*, tome 11, p.8.

lecteurs. Effectivement dans « l'Avertissement au lecteur » Thiers annonçait : « *j'ai pour la mission de l'histoire un tel respect, que la crainte d'alléguer un fait inexact me remplis d'une sorte de confusion* »¹⁸⁴. La difficulté de garder un regard objectif sur cette période est soulignée par Barni¹⁸⁵. Dans « l'Avertissement aux lecteurs », paru en tête du tome 13, malgré sa promesse de fidélité à la réalité, il ajoute que l'une des qualités nécessaires à l'historien est sa capacité à distinguer le vrai du faux, ce qu'il nomme « l'intelligence ». Cette qualité doit également amener à connaître l'âme humaine et donc à faire preuve de clémence à son égard. Ce qui semble s'opposer à une approche neutre et scientifique.

Etudier l'Empire, outre les sentiments de l'auteur, semble un projet cohérent et dans la continuité de l'ouvrage publié précédemment. Effectivement, suite au succès éditorial de *l'Histoire de la Révolution française*¹⁸⁶ entre 1823 et 1827, les éditeurs saisissent l'intérêt économique de la poursuite de ces projets historiques. Ce premier succès peut s'expliquer par la qualité de la synthèse historique produite. D'un point de vue critique, le parti pris est de présenter la Révolution et ses exactions comme un processus nécessaire, l'ouvrage prend place dans le débat entre les Ultras et les Libéraux. Thiers défend donc le thème du « fatalisme historique »¹⁸⁷. Les deux domaines particulièrement mis en avant dans ses recherches sont les questions économiques et militaires. Le dernier tome annonce alors en 1827 une publication à venir sur la question de l'Empire. Ainsi le libraire Schubart propose, en 1826, un contrat d'édition pour la partie sur le Consulat et l'Empire. Or Thiers ayant pris conscience de la valeur de sa plume, fait jouer la concurrence entre éditeurs. Il entre par exemple en négociation avec Lecointe en 1827 pour finalement signer avec l'éditeur Jean-Baptiste Alexandre Paulin (1796 – 1859).

¹⁸⁴ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*, Lheureux et cie, Paris, 1865-1867, tome 1, p. 5.

¹⁸⁵ Selon lui : « l'admiration irréfléchie que cet homme [Napoléon] a su exciter de son vivant et qui s'attache encore aujourd'hui à son nom, n'a pas seulement dénaturé la vérité de l'histoire ; elle a, ce qui est beaucoup plus grave encore, faussé la conscience de ceux dont elle s'est emparée. » dans BARNI Jules, *Napoléon et son historien M. Thiers*, Genève, 1865, p. 2.

¹⁸⁶ La thématique choisie est alors en pleine vogue, il est effectivement possible de comparer cette production avec celle de Mignet ou encore de Charles de Lacretelle (1766 – 1855). Bien que jouissant d'un succès inférieur à celle de Mignet, le travail de Thiers connaît de nombreuses rééditions, entre 1823 et 1866. Selon Robert Tombs en 1845, 80 000 exemplaires ont déjà été vendus. Pierre Guiral recense, dans sa biographie de Thiers, 33 éditions ainsi que deux traductions l'une en anglais en 1838 et une en espagnol à destination du Mexique en 1889.

¹⁸⁷ TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1, 1995, pp. 81-265.

Les éditeurs sont prêts à investir puisque l'Empire représente un sujet en vogue. Malgré la répression exercée sous la Restauration, l'ère impériale est devenue un symbole de ralliement de l'opposition. Le lectorat est donc nombreux pour ce type de propos. Ainsi l'engouement du public est présent dès le début de l'entreprise, Robert Tombs dénombre dès le premier tome plus de 50 000 souscripteurs¹⁸⁸.

En étudiant l'histoire à la manière d'un journaliste, il semble logique que l'auteur s'intéresse à un sujet de l'histoire récente. Il s'oppose donc à la figure de Jules Michelet¹⁸⁹ qui ambitionne une histoire plus ancienne et plus universelle. La proximité temporelle entre le temps des événements et leurs mises en récit par Thiers permet d'interroger directement un grand nombre des acteurs à l'instar de Jérôme Bonaparte ou encore Talleyrand. Le témoignage s'impose comme une source de vérité et de justesse dans le récit. L'idée de témoin s'applique aux récits des événements de l'Empire mais également lors des visites des lieux notamment ceux des grandes batailles. L'ouvrage de Thiers s'appuie sur des rencontres et des voyages. En 1837, il part notamment pour l'Italie puis retourne dans les Pyrénées, lors de ces déplacements il fait la rencontre de Jérôme Bonaparte qui lui fournit des documents propres à l'aider dans son entreprise. Pour son séjour en Espagne, il a dû faire escale dans les Alpes pour semer la police avant de se rendre dans la plaine ibérique ; il en profite pour se rendre sur les traces des Cent-Jours¹⁹⁰. Il échange également avec les vétérans de l'armée par lettre, ainsi la bibliothèque de la Fondation Dosne-Thiers à Paris conserve ses échanges avec le général Pelet (1777 – 1858)¹⁹¹. Au cours de leur correspondance, l'écrivain demande confirmation et rectification auprès du témoin des événements de la campagne d'Allemagne et d'Italie de 1800 par rapport aux données issues des dépêches du « Dépôt de la

¹⁸⁸ TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1, 1995, pp. 81-265.

¹⁸⁹ Jules Michelet (1798 – 1874) est un historien majeur du XIX^e siècle. Il publie entre 1833 et 1853 *l'Histoire de France*, l'ouvrage s'accompagne d'une réflexion nouvelle sur la méthode de l'historien. Sa quête d'une vision totalisante de la réalité historique n'est pas dénuée de ses propres jugements politiques. Voir Charlotte DENOËL, « Michelet et l'histoire romantique », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 09 avril 2022. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/michelet-histoire-romantique>

¹⁹⁰ Ce détour souligne la fascination pour le génie de Napoléon. Il annonce également la deuxième grande somme de Thiers, *L'Histoire du Consulat et de l'Empire*. Les visites des lieux et les entretiens qu'il réalise avec les habitants locaux contribuent à enrichir sa démarche réflexive.

¹⁹¹ Voir ADOLPHE THIERS et GENERAL PELET, *Correspondance entre Thiers et le Général Pelet*, 28 juin 1839, Bibliothèque Thiers, Ms T 1421.

Guerre ». Le général Pelet est d'ailleurs reconnu comme un spécialiste des questions militaires, il a publié ses *Mémoires sur la guerre de 1809 en Allemagne*¹⁹² ainsi qu'un essai *Sur la fortification de Paris*¹⁹³. L'Empire est une thématique qui permet à la pensée et à la plume de Thiers de se déployer pleinement. Il y manie tant les documents historiques, les récits des témoins que ses propres impressions face aux lieux évoqués et visités.

II. L'engouement pour l'Histoire

A. Développement du genre historique

Le livre de Thiers s'ancre dans le goût du XIX^e siècle pour l'histoire, goût hérité de la tradition du siècle des Lumières. À la suite de l'Empire, la manière d'écrire place au premier plan le récit des batailles, une caractéristique présente dans l'approche de Thiers¹⁹⁴. Cette manière de conter le passé est particulièrement prisée par les anciens membres de l'armée napoléonienne et reprise par leurs descendants. Tandis que sous la Restauration, l'histoire est le lieu d'affrontement de deux tendances ; l'une dite « classique » défendue par les monarchistes¹⁹⁵ et l'autre portée par la jeune génération libérale d'opposition, cette dernière l'emporte suite à sa reconnaissance officielle par Louis-Philippe¹⁹⁶. Thiers coexiste avec une vision romantique de l'histoire qui attire le lectorat. Le romantisme infuse les modes de pensées des élites. A titre d'exemple, l'importance nouvelle de l'individu, du génie mais aussi du hasard sont pleinement issus de l'approche romantique. La lecture de l'histoire et de la guerre se fait au travers des décisions des « grands hommes »¹⁹⁷. *L'Histoire du Consulat et de l'Empire* allie une étude attentive des détails et des

¹⁹² PELET Jean-Jacques Germain, *Mémoires sur la guerre de 1809 en Allemagne, avec les opérations particulières des corps d'Italie, de Pologne, de Saxe, de Naples et Walcheren*, Paris, Roret, 1824-1826, 4 vol.

¹⁹³ PELET Jean-Jacques Germain, *Sur la fortification de Paris*, Paris, imp. De Bourgogne et Martinet, 1841.

¹⁹⁴ Effectivement, la conception de la guerre évolue suite aux guerres napoléoniennes et au développement du mouvement romantique. L'exemple archétypale de la manière de raconter la guerre et l'histoire au travers de la bataille est le *De la guerre* de Carl von Clausewitz publié en 1832. Il n'est pas le premier à défendre cette approche qui a déjà été proposée par Georg Heinrich von Berenhorst. Voir LYNN John Albert, *De la guerre : une histoire du combat des origines à nos jours*, traduit par VILLENEUVE Guillaume, Paris, Tallandier, 2006 p. 34 et p. 273.

¹⁹⁵ Celle-ci est portée par Taine notamment. Elle s'attache à sacraliser le passé du pays en organisant un culte des ancêtres.

¹⁹⁶ WALCH Jean, *Les maîtres de l'histoire : 1815-1850*, op. cit., p. 14.

¹⁹⁷ Voir l'introduction de LYNN John Albert, *De la guerre : une histoire du combat des origines à nos jours*, traduit par VILLENEUVE Guillaume, Paris, Tallandier, 2006.

rouages politiques néanmoins elle reste inscrite dans la continuité de l'histoire événementielle et basée sur les actions des dirigeants. La publication de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* côtoie une multitude d'autres travaux tels que les *Essais sur l'Histoire de France* (1823) de F. Guizot, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825) de A. Thierry ou encore l'*Histoire de France* (1833 – 1875) de J. Michelet.

La nouveauté des travaux historiques du XIX^e siècle réside dans le fait qu'ils s'appuient sur l'étude d'archives non seulement intimes, comme cela pouvait être traditionnellement le cas, mais également sur les archives publiques. L'accès est facilité grâce aux institutions mises en place par la Révolution française. L'élargissement de l'accès aux sources s'accompagne d'un élargissement des champs de recherches. Adolphe Thiers, du fait de son statut d'homme politique de premier ordre, a un accès d'autant plus facilité aux documents liés à l'Empire. Une partie des sources utilisées sont d'ailleurs évoquées par l'auteur dans son « Avertissement aux lecteurs ». Il aurait eu recours aux « archives de l'Etat, [aux] trente milles lettres composant la correspondance de Napoléon, [aux] lettres non moins nombreuses de ses ministres, de ses généraux, de ses aides de camps, et même des agents de sa police »¹⁹⁸. A celles-ci s'ajoutent les manuscrits de Madame de Rémusat Vitrolles, de Caulaincourt, de Cambacérès, du roi Joseph, de la reine Hortense, de Daru, du général Langeron, le journal militaire du général Foy sur Waterloo, les mémoires du Prince Eugène de Wurtemberg, celles du Général Dupont, du maréchal Davout ainsi que de Mac Donald, etc. Thiers accède, pour une partie, aux documents bien avant leurs publications. L'objectif recherché est l'exhaustivité la plus totale. Ainsi il peut construire une étude non seulement politique et militaire mais également réaliser des incursions dans la réalité économique et sociale du pays.

Le processus d'écriture de Thiers, qui s'appuie donc sur les voyages, les témoignages et les archives, est aidé par son ami de jeunesse, François-Auguste Mignet (1786 – 1884). Ayant emménagé ensemble lors de leurs arrivées à Paris, les deux historiens sont liés d'une forte amitié. Leur amitié nourrit une émulation

¹⁹⁸ THIERS Adolphe, *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*, Lheureux et cie, Paris, 1865-1867, tome 1, p. 5.

intellectuelle constante. D'autant plus que Mignet participe activement à la naissance de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*. Effectivement, il coordonne l'équipe qui travaille au côté de Thiers. La mission de ces collaborateurs est de fournir toutes les données et les documents nécessaires à la rédaction d'une synthèse historique argumentée. Même avec cette aide, la progression est lente, la collecte des documents et leurs études occupent une part conséquente du temps de travail. Pour un tome, cette étape nécessiterait une année tandis que la rédaction en elle-même s'accomplirait en deux mois¹⁹⁹. L'approche met certes les batailles en avant mais l'auteur se penche également sur les processus complexes de la diplomatie et ceux de l'économique. L'injonction est de « rendre simplement »²⁰⁰ les dessous de l'histoire. L'histoire ne se limite donc pas seulement à l'égrenage des divers évènements.

Néanmoins, les objectifs poursuivis par l'historien sont essentiellement d'ordre politique. Il distingue le Consulat et l'Empire, les deux entités étant jugées indépendantes et avec des buts politiques différents. Le rôle de Napoléon Bonaparte serait à la fois à concevoir comme le continuateur de la Révolution française et le porteur d'un idéal libéral et d'ordre. Selon Thiers, le pays nécessitait après les bouleversements de la Révolution un retour à l'ordre tant administratif que politique²⁰¹. Par son idéalisation de la figure impériale, Thiers diffuse l'idée d'un soutien populaire sans faille au régime. Effectivement, selon A. Thiers la seule motivation de Napoléon est celle du bien du peuple, « comme l'unique motif de sa conduite en cette circonstance ; il n'en avait pas d'autre alors que de faire le bien en toutes choses ; et sans doute, s'il voyait comme récompense de ce bien accompli une augmentation de pouvoir [le trône impérial], il faut le lui pardonner. C'est la plus

¹⁹⁹ Selon les propos de Thiers dans son « Avertissement aux lecteurs ». Il est envisageable que l'auteur exagère volontairement le temps indiqué de la recherche pour appuyer le sérieux de son travail et par conséquent se protéger des critiques de partialité, la source historique étant érigé comme emblème de l'objectivité scientifique.

²⁰⁰ THIERS Adolphe, *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*, Lheureux et cie, Paris, 1865-1867, tome 1, p. 10.

²⁰¹ Cet argument est notamment défendu par l'auteur dans le dernier tome au moment de la conclusion générale de l'œuvre. Selon ses propres mots ; « Au lendemain des agitations de la Révolution française, il ne pouvait nous donner que l'ordre, et il faut lui savoir gré de nous avoir donné avec l'ordre notre état civil et notre organisation administrative ».

noble, la plus légitime ambition que celle qui cherche à fonder son empire sur la satisfaction des vrais besoins du peuple »²⁰².

L'ouvrage est également conçu comme un « manuel libéral »²⁰³. Le libéralisme défendu par Thiers est celui du libéralisme économique et politique principalement. « Comme tout le groupe des historiens bourgeois de la période romantique, Thiers écrit pour défendre un idéal, qui est la liberté. »²⁰⁴ Il met en garde contre le danger de la réunion des différents pouvoirs aux mains d'un seul individu. Il conclut donc dans le tome 20, par : « la toute-puissance porte en soi une folie incurable [...] si vaste que soit le génie d'un homme, jamais il ne faut lui livrer complètement les destinées d'un pays ». Par ses réflexions, l'auteur désire éclairer le lecteur sur la vie politique française de son temps, objectif renforcé par la prose claire d'A. Thiers qui rend accessible le propos qui forme alors presque en un récit.

B. Un contexte éditorial favorable

L'histoire de l'Empire et actualité politique

La publication de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845 – 1862) a lieu à un moment propice. La légende napoléonienne est en plein développement. L'édition du *Mémorial de Ste-Hélène* en 1823 a inauguré une demande du lectorat. Les mémoires des témoins de l'Empire se multiplient sous la Restauration et la monarchie de Juillet. A titre d'exemple il est possible de citer les *Mémoires* d'André Masséna (1758 – 1817) publiées en 1848, les *Cahiers* du capitaine Coignet (1776 – 1865) en 1851, les *Mémoires* du maréchal Marmont (1774 – 1852) en 1857 ou encore les *Souvenirs* de Jacques-François Martin (1794-1874) en 1867. Cette prolifération du thème de l'Empire amène à une « fête et drame de la mémoire »²⁰⁵. La jeune génération qui n'a pas eu la possibilité d'éprouver cette période est la plus friande de ces lectures. Les éditeurs ont conscience de cette tendance, deux maisons se

²⁰² THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paulin, Lheureux et Cie, Paris, 1845-1862, tome 3, p.209.

²⁰³ TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1 1995, pp. 81-265.

²⁰⁴ WALCH Jean, *Les maîtres de l'histoire : 1815-1850*, Paris, 1986, p. 191.

²⁰⁵ PETITEAU Natalie, *Écrire la mémoire : les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Les Indes savantes, 2012, p. 8.

spécialisent dans ce type d'ouvrage, il s'agit de Plon et de Calmann-Lévy. Sous le Second Empire, le nombre de nouveaux titres sur ce thème diminue, le sujet semble s'épuiser en 1880. Le sujet est néanmoins entretenu par la fondation de la Société de la Sabretache en 1891.

L'œuvre de Thiers s'inscrit en parallèle du développement de ce genre littéraire. Jusqu'alors réservé aux grands hommes, le genre s'ouvre à de nouvelles personnalités qui y livrent leurs souvenirs. Ce développement sans précédent du récit de soi, peut s'expliquer par la place nouvelle donnée à l'individu après la Révolution et l'apparition du romantisme, phénomène renforcé par le sentiment d'avoir été témoin d'évènements majeurs et sans communes mesures. Une large part des récits s'attellent donc à transmettre aux générations futures des « souvenirs de guerre sans pareils, [et] le sentiment d'un temps d'exception ». ²⁰⁶

Contrairement à l'œuvre de Thiers, les mémoires n'ont pas pour visée principale de produire une étude historique du passé mais les deux se complètent « la légitimité nationale sur les témoignages du passé et combler le vide politique » ²⁰⁷. Il serait donc une erreur d'opposer ces deux types d'écriture, les mémoires sont en quelques sortes les liens entre l'autobiographie et l'histoire, entre l'individu et le groupe. Les mémorialistes transcrivent par l'écrit un récit oral dans un sentiment de devoir, de transmission de la vérité du témoin. Par exemple Caulaincourt souhaite que ses notes participent à dessiner le véritable portrait politique de l'Empereur. C'est le même sentiment de devoir et de transmission qui anime le travail de Thiers. De nombreux parallèles et similitudes existent donc entre les deux genres. Par essence, les mémoires placent au premier plan l'individu et ses faits d'armes, cette tendance à l'autobiographie et à l'histoire des batailles devient une caractéristique majeure de l'historiographie napoléonienne à ses débuts. Thiers dans son *Histoire*, et notamment dans ses illustrations, donne également une primeur aux portraits des protagonistes. Toutefois il adopte une posture différente des mémorialistes en écrivant à distance des évènements, n'ayant pas vécu la plupart des

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

faits narrés mais cumulant plusieurs témoignages, il espère s'approcher d'une plus grande authenticité par l'exhaustivité.

C'est dans ces récits qu'est puisé l'inspiration romanesque afin de mettre en image par la peinture ou par le roman les événements de l'Empire²⁰⁸. Dans le paysage littéraire se trouve également les romans comme la *Chartreuse de Parme* de Stendhal (1839), le *colonel Chabert*²⁰⁹ (1832) de H. Balzac ou encore *Les compagnons de Jehu* d'A. Dumas (1857). La fiction se nourrit donc également de cet imaginaire napoléonien omniprésent dans la société.

Sur le plan politique l'ouvrage de Thiers défend une logique de réhabilitation mémorielle de Napoléon Bonaparte. Celle-ci est à relier à la politique de cohésion nationale autour d'une histoire unifiée voulue par Louis-Philippe. Par son travail sur l'Empire, l'auteur et homme politique participe donc activement à la mise en place de la légende du chef militaire, entreprise paradoxalement encouragée par la monarchie de Juillet. D'autant plus que la publication du livre s'accompagne des décisions emblématiques telle que l'achèvement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile et la mise en place de la statue de l'Empereur sur la colonne Vendôme entre autres. C'est grâce à l'intermédiaire de Thiers que Louis-Philippe accepte le 1^{er} mars 1840, le retour des cendres du « petit caporal ». Cet acte politique doit selon lui, être un moyen d'assimiler les gloires et la popularité de l'Empereur au roi en place mais également de faire entrer dans l'histoire, le monarque et son serviteur²¹⁰.

La visée patriotique de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* est indéniable. Alors que le XIX^e siècle est une période de bouleversements permanents sur le plan des régimes politiques, le livre tente de présenter une histoire unifiée et continue. Selon Michèle Riot-Sarcey, « Thiers rétablit ainsi le lien entre passé immédiat et présent d'avenir en instituant une continuité, certes déstabilisée mais non encore défaite par les Trois glorieuses. Il lui importe, tout d'abord, d'effacer l'idée de

²⁰⁸ LARGEAUD Jean-Marc, *Napoléon et Waterloo : la défaite glorieuse de 1815 à nos jours*, Paris, BH, La Boutique de l'Histoire, 2006.

²⁰⁹ La première parution a lieu dans la presse d'abord dans l'*Artiste*. Le texte paraît sous forme définitive de roman en 1834.

²¹⁰ Le calcul de Thiers échoue puisqu'il n'est plus membre du gouvernement au moment où les cendres arrivent à Paris, le 15 décembre 1840. Thiers revient au pouvoir en mars 1840, il est nommé ministre des Affaires étrangères et chef du gouvernement.

rupture. »²¹¹. Riot-Sarcey poursuit cette idée en la rapprochant de la mission de l'historien qui se situe « entre l'obsession de Balzac devant le temps qui passe, quand “tout s'oublie” et l'objection qu'adresse Baudelaire à ses contemporains, oublieux du passé et satisfaits devant le passage triomphant du progrès : rien ne passe ». Thiers ne cesse de défendre la vision d'un Napoléon « créateur de l'état moderne »²¹². Néanmoins, l'accueil par les élites est mitigé, il est possible d'évoquer la réflexion de Lamartine qui y voit la porte ouverte à Louis-Napoléon. La gauche voit dans ce monument littéraire un éloge inquiétant de Napoléon I^{er} et d'un gouvernement militaire. L'ouvrage annonce pourtant dès les premières pages les échecs à venir pour un tel régime.

C. Adolphe Thiers ; l'historien et les arts

Dans « l'Avant-propos aux lecteurs » que nous avons déjà convoqué, où A. Thiers théorise sa vision de l'histoire et la manière de la produire, son propos convoque le champ lexical de l'art et plus particulièrement celui de la peinture. L'historien doit, par l'observation de la nature et à l'aide de son intelligence, « peindre les hommes avec justesse, [...] éclaircir les secrets de la politique et de la guerre, [...] narrer avec un ordre lumineux, [...] être équitable enfin, en un mot [...] être un véritable narrateur ».²¹³ Pour parvenir à cette composition, l'historien devient donc peintre, une métaphore filée qui court tout le long de « l'Avant-propos ». Aux yeux de l'auteur peindre et écrire relève du même procédé qui consiste à rendre des personnages et des paysages.

« L'histoire c'est le portrait, comme les Vierges de Raphaël sont la poésie. Mais de même que l'on parvient au portrait de Raphaël en s'éprenant de la nature et des beautés de la réalité, [...] on parviendra à la grande histoire en observant les faits, en les contemplant comme un peintre contemple la nature [...]. »²¹⁴

²¹¹ RIOT-SARCEY Michèle, « Temps et histoire en débat. », *op. cit.*

²¹² TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1, 1995, pp. 81-265.

²¹³ THIERS Adolphe, *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*, Lheureux et cie, Paris, 1865-1867, tome 1, p. 7.

²¹⁴ THIERS Adolphe, *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*, Lheureux et cie, Paris, 1865-1867, tome 1, p. 9.

Par le portrait, l'historien tend à la compréhension de l'âme humaine dans sa complexité. Il est bien question de compréhension et non de jugement. C'est au lecteur que revient la responsabilité de porter un jugement face aux images qui lui sont présentées. Cependant par cette neutralité, cette objectivité des représentations, Thiers ne renonce pas au pittoresque. Dans sa galerie de portraits et d'évènements, il dépeint tant le sublime, à l'image du récit d'Austerlitz²¹⁵ que le détestable, avec la répression en Espagne²¹⁶.

L'œuvre écrite de Thiers est conçue par les éditeurs comme devant être accompagnée d'un support iconographique. Nous tenterons de réfléchir aux choix réalisés par les artistes et de les confronter aux intentions esthétiques de l'historien.

²¹⁵ Thiers narre l'événement en insistant sur l'image de Napoléon Bonaparte éclairé par le jour naissant. Voir THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 6, p. 305.

²¹⁶ Thiers y dénonce de manière récurrente les « funestes conséquences » de la guerre en Espagne, expression qu'il emploie aux pages 4 et 6 du tome 10 de l'édition originale de Paulin. Thiers déplore les violences exercées par les deux camps voir par exemple la page 182 du tome 9 de la même édition.

2. LA MISE EN IMAGE

Qu'il s'agisse de Paulin, de Lheureux ou même de Furne, le projet éditorial autour de l'œuvre d'A. Thiers n'est point la réalisation d'un livre d'art. Le rapport de primauté des mots sur l'image est incontestable. L'image est perçue comme un outil et non comme une fin en soi. Ainsi malgré la présence d'artistes renommés, tel que Raffet dans le cas du projet de Furne, l'illustration n'appelle pas à une recherche esthétique révolutionnaire à première vue. Les dessinateurs se plient aux propos de l'auteur pour nourrir leurs créations. La mise en image doit être comprise par le prisme de la théorie des « tropes »²¹⁷ telle qu'elle est définie par Louis Martin. L'image, littéraire ou iconographique, cherchant le réalisme ne sera fatalement qu'un faux semblant. Pour rendre le réel, elle a recours à la métaphore. L'image est ainsi conçue comme se situant entre une illustration littérale du propos et un pur acte de création démiurge. De fait, les décisions littéraires et historiques de Thiers impactent la possibilité de sa mise en image. Tirillées entre les lignes éditoriales et le corps du récit, les sujets représentés varient d'une édition à l'autre en respectant néanmoins les grandes typologies de l'image napoléonienne.

I. Typologie des représentations des campagnes napoléoniennes dans l'ouvrage

L'affrontement militaire constitue une thématique récurrente dans la manière d'illustrer l'ouvrage. Dans l'édition de Paulin, 18 planches de scènes de batailles peuvent être dénombrées, soit 24% des illustrations. Dans celle de Lheureux 78 planches sont concernées soit 22,3% environ de l'ouvrage et enfin dans l'exemple de Furne il s'agit de 12 planches soit environ 13%. La scène de bataille constitue donc quasiment un quart des illustrations. Dès les années 1830, Amans-Alexis Monteil (1769-1850) théorise et porte un regard critique sur « l'histoire-bataille »²¹⁸. Cette manière de concevoir l'histoire est à nouveau dénoncée par J. Barni dans ses

²¹⁷ MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Ed. de minuit, 1981, pp. 17-21.

²¹⁸ DERUELLE Aude, « Galerie des Batailles et histoire-bataille », dans *Romantisme*, vol. 169, n° 3, Paris, Armand Collin, 13 octobre 2015, pp. 55-68.

leçons. Il applique ce reproche à la vision historique d'A. Thiers où les batailles occupent une place écrasante²¹⁹.

Or nous n'avons comptabilisé comme scènes de bataille effectives que les vues du choc des armées, les autres scènes du domaine militaire de la guerre, comme les mouvements de troupes, les bivouacs ou les parades ne sont pas comptabilisées. Pour comprendre la pluralité des représentations de la guerre, il est donc nécessaire de s'interroger sur les diverses formes qu'elle peut revêtir dans le cas de notre exemple mais également plus largement dans l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

De manière classique, le XIX^e réinvestit la scène de bataille comme confrontation de deux armées ennemies. Les vues panoramiques s'adaptent avec difficultés au monde de l'imprimé, où l'image est réduite à un espace restreint ne permettant pas le développement d'une précision topographique. De plus, pour la nouvelle génération d'artistes n'ayant pas connu les événements, la volonté de réalisme tend à être remplacée par une vision sublimée et fantasmée de la légende, où l'image du chef de l'armée se détache. Ces tensions autour de la représentation des combats du I^{er} Empire sont soulignées par Musset : « Voudriez-vous voir une plaine ? l'armée ? que sais-je ? pourquoi pas l'ennemi ? et l'Empereur perdu au milieu de tout cela ? eh ! s'il était si petit et si loin, on n'entendrait pas ce qu'il dit. [...] Puisque l'acteur est Napoléon, et puisque l'action est exacte, que vouliez-vous qu'il vous montrât [...] »²²⁰. Ainsi dans les éditions étudiées, le mode de représentation en vue exhaustive d'une bataille est peu retenu. Toutefois des albums de vue de batailles continuent à être diffusés à l'instar de celui de Yung mais les dimensions des gravures sont de plus grandes afin de porter un regard plus objectif et stratégique²²¹. D'autre part cet ouvrage se constitue autour de la gravure et non du texte ce qui n'est pas le cas dans l'exemple de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*.

Cependant la tradition, initiée par les batailles de la Renaissance, captant l'instant, la fureur de la lutte et l'imbrication des corps, se renouvelle avec un

²¹⁹ BARNI Jules, *Napoléon et son historien M. Thiers*, Genève, 1865, p. 6.

²²⁰ Cité dans DERUELLE Aude, « Galerie des Batailles et histoire-bataille », dans *Romantisme*, vol. 169, n° 3, 13 octobre 2015, pp. 55-68.

²²¹ Voir l'*Album de vingt batailles de la Révolution et de l'Empire d'après les aquarelles de M. Yung*, de 1860 édité par Henri Plon, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200109f>>, (Consulté le 8 mars 2022).

cadrage à hauteur d'homme. Cette typologie insiste sur la violence des conflits et le courage de ses acteurs. Malgré une absence d'identification précise des combattants, les artistes donnent un visage et tentent d'individualiser le soldat. Les hommes ne sont plus de simples silhouettes ou des points lointains mais leur corps agissant devient le sujet même du récit. Il faut cependant nuancer, ce corps n'est pas personnel, il répond à des caractéristiques stéréotypées autour de la virilité et de l'armée. Par exemple, la figure impassible du soldat mettant en joug son ennemi, placée au centre de la composition dans le *Combat de la division Molitor devant Raguse* (dessiné par Philipoteaux et gravé par Sargent)²²² ou encore dans le *Siège de Dantzig : le maréchal Lefèbvre repoussant une sortie de l'ennemi* (dessiné par Philippoteaux et gravé par Lacoste)²²³, est mise en scène régulièrement. Le soldat, à l'image des deux exemples cités, se distingue par son action individuelle, celle de l'usage de l'arme à feu. Il est campé invariablement dans la même pose, vu de profil, le buste incliné en avant à 45°, le visage caché et les muscles tendus sous l'effort. L'absence de la figuration précise du visage tant à éloigner l'expression des émotions et donc à nier la peur. Le tireur est ainsi uniquement l'expression de la puissance, rappelée par la mise en avant de la musculature masculine, et de l'impassibilité comme étant le signe d'une parfaite maîtrise de soi. Les autres soldats sur les deux planches évoquées, n'ayant pas le visage caché par la crosse du fusil répondent pourtant aux mêmes procédés de représentation. Les traits ne sont pas personnalisés et que très peu détaillés. Ce qui compte plus que le visage, c'est le corps. Celui-ci est soumis à l'idéal militaire, constitué dès le XVII^e siècle, qui s'appuie sur la présence d'une « haute taille, des yeux vifs, une voix forte, des épaules larges, une taille dégagée, des mains et des pieds nerveux »²²⁴. Cette masculinisation des corps dans l'armée n'est pas appliqué qu'à l'iconographie, il est également imposé aux hommes dans la société. A partir de 1840, selon Mihaely

²²² Voir Annexe 3, N°107 issue de l'exemplaire conservé à la BnF, site Richelieu, QE-32-4, THIERS Adolphe, *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux, etc., pour l'Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Lheureux, 1870.

²²³ Voir Annexe 3, N°121, issue de l'exemplaire conservé à la BnF, site Richelieu, QE-32-4, THIERS Adolphe, *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux, etc., pour l'Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Lheureux, 1870.

²²⁴ ROYNETTE-GLAND Odile, « « La construction du masculin. De la fin du 19^e siècle aux années 1930 » », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 75, n° 3, 2002, pp. 85-96.

Gil²²⁵, la silhouette archétypale du militaire devient celle d'une taille mince mais aux épaules saillantes et aux cuisses puissantes. Un autre exemple en 1830, le port de la moustache devient obligatoire dans l'armée. Ce mouvement s'accompagne d'une mise à l'écart et d'une progressive disparition de la présence féminine dans l'armée. Certes les illustrations étudiées portent sur l'Empire, période où les femmes sont largement tolérées dans le monde militaire toutefois les éditions sont réalisées sous la monarchie de Juillet et le Second Empire qui ont une politique plus répressive quant aux femmes et une vision héroïsée de la virilité.

La conception commune aux divers illustreurs des recueils sur le rapport entre l'individu et la masse ne se limitent pas au monde artistique du livre. Pour Horace Vernet, ce qui prime n'est pas la personnalité de l'individu mais son rôle social²²⁶. Or le peintre reste une référence régulièrement convoquée, parmi les trois éditions étudiées deux interprètent à plusieurs reprises les tableaux du maître²²⁷. Le soldat de l'Empire, qu'il soit soldat de ligne ou appartenant aux troupes d'élite, est porteur de valeurs que l'artiste cherche à diffuser.

De manière plus marquée et individualisée, le visage du commandant militaire se dessine plus nettement à partir de 1850. La figure de Napoléon I^{er} comme chef de guerre en est l'archétype. Napoléon I^{er} est au cœur des affrontements et des prises de décisions. Il occupe donc dans les compositions une place centrale. Ainsi la planche d'*Iéna* dessinée par Raffet pour l'édition de Furne, présente Napoléon, certes au loin seulement au second plan mais parfaitement identifiable. Cela est rendu possible par une série de code iconographique qui permet une compréhension rapide des images. Parmi lesquels la gestuelle du petit caporal est particulièrement récurrente qu'il s'agisse de l'observation du champ de bataille à la longue-vue, de sa silhouette aux mains croisées dans le dos ou des accessoires qui l'accompagne à

²²⁵ MIHAELY Gil, « L'effacement de la cantinière ou la virilisation de l'armée française au XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, Société d'histoire de la révolution de 1848, n° 30, 1 juin 2005.

²²⁶ ANTICHAN SYLVAIN, « Dessine-moi une guerre » *Genèse et transformation d'une iconographie de la « guerre » au XIX^e siècle*, Version provisoire, 2011, p. 35. [En ligne], <<http://www.afsp.info/archives/congres/congres2011/sectionsthematiques/st8/st8antichan.pdf>>.

²²⁷ Il s'agit de l'édition de Paulin de 1845 – 1860 et de celle de Lheureux de 1870. Elles contiennent chacune 5 planches d'interprétation d'après Horace Vernet.

l'instar du bicorne, de la redingote grise ou du destrier blanc²²⁸. Dans l'exemple d'*Iéna* précédemment évoqué, Napoléon Bonaparte se distingue par sa position dominante face aux troupes, par son uniforme de petit caporal et par sa monture blanche.

La *Bataille d'Iéna* (1836, musée national du château de Versailles) d'H. Vernet, reprend également ce langage. Napoléon I^{er} est présenté en chef de guerre expérimenté. Par l'éclat de lumière qui frappe sa figure, le génie du stratège est magnifié. Néanmoins sa position hiératique et frontale s'oppose à la fougue naturelle et spontanée de sa monture et surtout du jeune grenadier qui l'interpelle. Le tableau ne se centre pas sur la représentation de la bataille comme le suggérerait son titre mais sur une anecdote rapportée dans le 5^e *Bulletin de la Grande Armée*. La hiérarchie militaire renforce le sentiment hautain porté par Napoléon. Cette toile, qui est interprétée en gravure, redessiné par F. Philippoteaux et gravé sur bois par Pontenier pour l'édition de Lheureux²²⁹, tendrait à confirmer une vision plus sévère portée sur l'Empereur. Le chef militaire est héroïsé par sa position dominatrice or celle-ci l'extrait du domaine des sentiments humains, au contraire des soldats qui eux sont les porteurs des émotions. La traduction proposée par Pontenier élargit la composition en multipliant le nombre de soldats et surtout de cavaliers.

A. Le général valeureux

Tout comme Thiers loue le mérite personnel et sa reconnaissance avec la création de la légion d'honneur²³⁰, l'illustration donne une place majeure aux individus s'étant distingués. Dans le but de constituer une galerie de personnages illustres, l'iconographie s'attache à la représentation de la figure des illustres protagonistes. Les personnages ne posent plus au-devant d'un paysage ou d'un fond indéfini mais dans un cadre qui rappelle leurs fonctions et leurs rôles au sein des batailles de l'Empire. Le portrait du général Lasalle réalisé par le Baron Gros en 1808 (Paris, musée de l'Armée), qui n'est pas une simple reproduction des traits physiques du général, est interprété en taille-douce par Tavernier dans l'édition de

²²⁸ ANTICHAN SYLVAIN, *op. cit.*, p. 16.

²²⁹ Voir Annexe 3, N°111 à la fin de ce mémoire.

²³⁰ BARNI Jules, *Napoléon et son historien M. Thiers*, Genève, 1865, p. 73.

1845-1862 de Paulin²³¹. Le portrait porte une narration sous-adjacente comme le rappelle son titre complet, *Le général Antoine de Lasalle recevant la capitulation de la garnison de Stettin le 30 octobre 1806*, la narration est au cœur de la conception du portrait. Le général, en pied est de trois quart, il se détache au premier plan. De la main gauche il tient l'acte de capitulation du général de la place de Stettin tandis que la délégation prussienne vient à sa rencontre. Dans la partie droite du tableau, les troupes du général, de facture moins léchée, rappellent le « caractère collectif de la victoire »²³². Dans l'interprétation de Tavernier c'est par un traitement en fondu des personnages qui les lient ensemble que l'idée est rendue. Ainsi les soldats et leurs officiers sont conçus comme deux éléments intrinsèquement liés et dépendants. L'ambivalence de leur relation suppose, d'après Horace Vernet, une représentation et une assimilation des premiers aux seconds. L'artiste écrit en 1854 « dans l'armée française, les officiers sont l'esprit des soldats qu'ils commandent [...] avec lesquels ils vivent sans cesse, avec lesquels ils vivent les mêmes privations et les mêmes souffrances »²³³. Paradoxalement, l'art cherche, d'une part à insister sur les individualités formant la masse, et d'autre part il témoigne de la prégnance d'une hiérarchie sociale forte.

La mise en exergue des faits d'armes d'un officier se substitue donc à celle d'une unité de combattants. La construction narrative prend donc un nouveau tour, contrairement aux larges scènes de bataille rendues complexes par les pluralités des actions engagées et des chronologies dilatées, la mise en exergue de l'action d'un officier permet de narrer de manière elliptique les affrontements. L'image se dédouble alors en proposant deux registres de lecture différents. Le premier sens, littéral, constitue la transmission de la physionomie et du nom d'un personnage, le second demande une connaissance plus approfondie de l'événement et des codes iconographiques pour décrypter et reconstituer à l'aide des éléments historiques dispersés le déroulement d'un événement historique plus large. Ainsi dans l'exemple

²³¹ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 8, Bibliothèque municipale de Lyon, [B 505190](#) - T. 08. Voir Annexe 1, *Figure 3*.

²³² Voir l'analyse proposée dans *Zoom sur le portrait du Général Lasalle*, [En ligne], <<https://www.musee-armee.fr/nous-soutenir/les-projets-a-soutenir/souscription-reunissons-le-couple-lasalle/ulule-souscriptionhttpsfrululecom.html>>, (Consulté le 10 mars 2022).

²³³ DURAND Amédée, *Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies*, Paris, Hetzel, 1864, p.310.

de Lasalle, seul le spectateur averti saura analyser la présence du sabre à l'orientale qui fait référence à la campagne d'Égypte au cours de laquelle il obtient la reconnaissance de ses aptitudes en tant que cavalier et lui permet d'être promu comme général du 5^e et 7^e régiment de hussard, présent à arrière-plan. Pour un œil non averti, la composition offrira seulement le portrait magistral d'un grand homme et donc un reflet de la gloire de l'Empire. Le choix d'interpréter cette toile dans le tome 8 de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* peut sembler étonnant. L'estampe est prévue pour être insérée à la page 395 comme le spécifie la table des gravures à la fin du tome. Or le tome 8 est dédié à l'année 1808 et au conflit espagnol ce qui est donc sans rapport avec la capitulation de la garnison de Stettin le 30 octobre 1806. Le général Lasalle est néanmoins présent lors de la campagne d'Espagne, il dirige une division de cavalier²³⁴. La reprise du portrait par le Baron Gros appuie le commentaire d'Adolphe Thiers qui attribue au « général de cavalerie [d'être] d'un mérite rare »²³⁵. Le double niveau de lecture de l'image est rendu plus complexe à percevoir pour le lecteur qui doit faire l'effort de se détacher du texte pour lire l'image et sa symbolique.

B. L'apparition du quotidien

Enfin une autre tendance émerge pour figurer la guerre en présentant la vie quotidienne et en quelque sorte l'ordinaire des soldats. Dans ces scènes, tous les personnages sont ravalés à un même traitement. L'attention est portée sur des moments tels que la marche de l'armée d'une position à l'autre. En effet, du fait de la stratégie militaire de Napoléon Bonaparte, la capacité de mouvement rapide de l'armée est un atout majeur. Le capitaine Coignet témoigne de cette primeur dans ses mémoires en s'exclamant : « Notre Empereur ne se sert pas de nos bras pour faire la guerre, mais de nos jambes ».²³⁶ La distance parcourue par jour par l'infanterie est comprise entre vingt et quarante-huit kilomètres²³⁷. Cette manière de

²³⁴ Son nom est mentionné à trois reprises aux pages 395, 572 et 657 dans THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 8, Bibliothèque municipale de Lyon, [B 505190](#) - T. 08.

²³⁵ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 8, p. 395, Bibliothèque municipale de Lyon, [B 505190](#) - T. 08.

²³⁶ Cité dans PIGEARD Alain, *L'armée de Napoléon : 1800-1815*, Paris, Tallandier, 2000, p. 255.

²³⁷ PIGEARD Alain, *L'armée de Napoléon : 1800-1815*, Paris, Tallandier, 2000, p. 256.

faire la guerre rompt avec les traditions de l'Ancien Régime. Ainsi ce moment est abondamment illustré par les artistes d'autant plus que les marches sont des sujets propres à rendre palpable les états d'esprit des troupes et à incarner des systèmes symboliques. A la joie des soldats « voyageant en veau »²³⁸ dans la planche, *Garde impériale voyageant en poste*²³⁹ s'oppose diamétralement les marches funestes de la campagne de Russie, à l'exemple du *Passage de la Bérézina* de Raffet²⁴⁰. Dans le cas de la *Garde impériale voyageant en poste*, l'allégresse des troupes est marquée par une composition dynamique, les charrettes roulant rapidement de la partie supérieure gauche vers l'angle inférieur droit. Les soldats installés de manière nonchalante accompagnent le mouvement en se penchant, vers la gauche, et en apostrophant gaîment un civil sur le bas-côté de la route. Leur fougue est évoquée symboliquement par le chien courant le long du convoi. A l'image de la composition où les axes verticaux sont rares, la rigueur et la froideur des militaires sont absentes. A l'inverse, le *Passage de Bérézina* est dénué d'impression de mouvement. Alors que l'image se compose au second plan d'une file ininterrompue de soldats perdus dans les immensités glaciales russes, l'ensemble semble sans vie, ce qui est dû aux poses des individus. Tous les gestes sont arrêtés, cette sensation d'immobilisme est renforcée par la présence de corps morts gelés au premier plan.

La lithographie, *Ils grognaient, et le suivaient toujours* d'Auguste Raffet, éditée par les frères Gihaut en 1836 au sein d'un album de 12 planches, est une vision romantique de ces marches de l'armée. Dans une composition resserrée à hauteur des soldats, l'armée se dirige, sous la pluie, le dos courbé, vers la gauche en suivant son chef, Napoléon Bonaparte campé sur un cheval blanc. L'armée semble unifiée par l'accomplissement d'une même action, la marche. Celle-ci se déroule dans une profonde résignation vers un horizon hors champ. Les éléments environnants sont rendus particulièrement flous et évanescents par le traitement sombre obtenu grâce à la technique de la manière noire lithographique. L'artiste

²³⁸ L'expression militaire signifie le transport des hommes non pas à pied mais en charrette. Ordinairement ce mode de transport est perçu négativement par les soldats car il représente une négation de leur capacité physique et morale à obéir aux impératifs de guerre. Voir PIGEARD Alain, *L'armée de Napoléon : 1800-1815*, Paris, Tallandier, 2000, p. 257.

²³⁹ La planche est issue de la *Collections de 350 dessins*, publié par Lheureux en 1870, elle est l'œuvre de Philippoteaux et de Dupré. Voir Annexe 3, N°108.

²⁴⁰ La planche est issue de *Vignettes et portraits*, elle est gravée par Burdet et publiée en 1845 par Furne. Voir Annexe 2, Figure 7.

insiste certes sur l'aspect tragique de la scène mais également sur la cohésion d'une armée notamment dans son quotidien. L'ensemble indivisible que forme les soldats et leur général s'illustre par la jonction « du réel et de l'imaginaire, et de la prose et du lyrisme »²⁴¹. L'exemple de Raffet est à rapprocher du dessin, *Napoléon passant la revue de sa garde*²⁴² qu'il fournit pour l'édition de l'*Histoire* de Thiers par Furne.

La simplicité, voire l'indigence, de la vie des troupes est particulièrement popularisée auprès du grand public par un langage plus pittoresque avec les œuvres du maître de Raffet, Nicolas-Toussaint Charlet (1792 – 1845). Avec une grande spontanéité, les sans-grades deviennent des compagnons familiers. C'est le geste le plus banal qui est hissé au rang de l'histoire, grâce à l'aura de la période de l'Empire. Avec des albums tels que le *Petit Gât*²⁴³ ou *l'Album de l'Armée du Nord*, le spectateur entre dans l'intimité du monde militaire. Une familiarité avec le monde martial est obtenue par ce biais. Grâce à cette meilleure connaissance, un regard compatissant et humanisant est porté non plus au général victorieux mais au combattant anonyme devenue une figure connue du spectateur.

II. Trois campagnes d'illustrations ; trois conceptions de la mise en image

Les choix illustratifs du texte de l'homme politique marseillais, s'inscrivent dans ces grandes typologies artistiques. Les différentes campagnes d'illustrations s'appuient sur la coordination d'équipes importantes de dessinateur et graveurs et donc d'un investissement conséquent de la part de l'éditeur. L'illustration du texte doit répondre à plusieurs étapes fondamentales.

Dans un premier temps, il convient de la part de l'éditeur de sélectionner les scènes à mettre en image. Cette décision revient principalement pour l'édition de Paulin et de Lheureux, aux éditeurs eux-mêmes. Toutefois, il s'agit d'une hypothèse puisque nous ne disposons pas de sources établissant ce fait dans les archives. Quant à l'édition de Furne, la présence d'un artiste de renom, Charles Raffet, dont le nom

²⁴¹ BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999.

²⁴² Voir Annexe 2, Figure 6.

²⁴³ Composé de 10 planches et édité en 1826, l'ouvrage est principalement destiné à la jeunesse, ce qui assure donc la transmission et la perdurance de la légende napoléonienne.

va devenir l'argument principal de vente, rendrait envisageable que le dessinateur ait participé activement aux prises de décisions. D'une part sa voix compte pour des raisons artistiques mais également technique. Raffet ayant déjà travaillé sur ces thématiques, notamment pour d'autres ouvrages illustrés tel que *l'Histoire de Napoléon* de Norvins et en capacité de fournir des modèles pour les graveurs dans un temps limité et donc de réduire les coûts de l'entreprise.

L'Histoire du Consulat et de l'Empire est illustrée à deux périodes distinctes, une première fois entre 1845 et 1862 puis en 1870. Les différences de choix dans les scènes représentées et leurs traitements entre les éditions coïncident avec les contextes géopolitiques et culturels de la période de parution. La vision défendue de l'Empire et de la guerre est distinctes selon la mise en image. Les éditions de Thiers se situent à des moments charnières de la construction mémorielle et des mouvements artistiques. Avec le conflit franco-allemand de 1870, la valeur de l'individu et la proximité du rapport à la guerre et à ses horreurs bouleverse les codes de représentations. L'individu devient sujet, l'action n'est plus confinée au cadre de l'image, celle-ci se développe dans des hors-champs de plus en plus présents. Les actions patriotiques des soldats, la notion de noble sacrifice sont plus récurrentes. En même temps, la mort n'est plus esquissée mais récurrente. Par cette surreprésentations sa présence semble toutefois tendre vers une réification.

Edition étudiée	Paulin 1845-1862	Lheureux 1870	Furne 1845
Nombre total d'illustrations	75	350	92
Nombre de scènes de bataille	18	78	12
Nombre de dessinateurs qui ont pu être identifiés	10	8	3

Dessinateurs principaux, nombre de dessins fournis	Karl Girardet, 21 Louis Eugène Charpentier, 18 A. Sandoz, 15	H.F.Emmanuel Philippoteaux, 265 Karl Girardet, 19 Paul Girardet, 11	A. Raffet, 12 E. Lamy, 1 Gérard, 1
Nombre de graveur identifié qui ont pu être identifiés	18	21	19
Graveurs principaux	Jean Jacques Outhwaite, 19 Paul Girardet, 16 T. Goutière, 10	Louis Sargent, 34 Jules Dupré, 30 A. Pontenier, 27 E. Deschamps, 25 Barbant père et fils, 24 Arthur Horcholle, 24 Charles Rodolphe, 18	Hopwood,13 Mauduison, 8 Bosselman, 8 Girardet, 7
Gravures d'interprétation d'après des tableaux	15 identifiés	14 identifiés	19 identifiés

A. Une équipe importante

L'illustration de l'ouvrage mobilise plusieurs corps de métier. Les dessinateurs ou auteurs de motif sont à l'origine de la chaîne de production. Ainsi à l'image des *Voyages pittoresques et romantiques*, de nombreux dessinateurs travaillent de concert. Dans l'édition de Paulin, 10 dessinateurs participent de manière visible à l'ouvrage²⁴⁴. Parmi les dessinateurs se trouve des peintres reconnus par les institutions tel que Léon Morel-Fatio (1810 – 1871) ou Karl Girardet (1813

²⁴⁴ Les 10 dessinateurs identifiés ont signé leurs dessins néanmoins certains restent anonymes tandis que d'autres sont des traductions d'œuvres antérieures à la publication de Thiers.

- 1871)²⁴⁵. Pour l'édition de Lheureux, l'équipe de dessinateur est composée de 8 individus identifiés. La répartition du travail est dans les trois éditions étudiées est largement déséquilibrée. Certains dessinateurs, qui offre une meilleure visibilité commerciale au projet, sont plus largement sollicités. Les illustrations de Paulin sont portées par un trio d'artistes formé de Karl Girardet, avec 21 planches, Louis Eugène Charpentier (1811 - 1890)²⁴⁶, avec 18 occurrences et A. Sandoz avec 15 compositions. Lheureux illustre plus largement le texte, la figure de proue est Henri Félix Emmanuel Philippoteaux (1815 - 1884). Effectivement, sur les 350 illustrations, il est l'auteur de 265 motifs. Les autres dessinateurs sont à nouveau Karl Girardet avec 19 dessins, Paul Girardet (1821 - 1893) avec 11 dessins et Aimé de Bayalos (période d'activité 1830 - 1876)²⁴⁷ entre autres. L'ouvrage de Furne se présente certes comme une édition artistique dirigée par Raffet mais cela n'empêche pas le fait qu'il ne soit pas le seul dessinateur. Eugène Lami (1800 - 1890), qui a déjà participé au projet de Paulin, collabore avec Raffet. Outre la discrimination par la quantité produite, une spécialisation par type de scènes est observable. Les artistes se cantonnent à une typologie particulière tel que le portrait ou la vue de ville. Ainsi Morel-Fatio qui est nommé en 1853 peintre de la Marine, offre sa maîtrise aux scènes de batailles navales dans l'édition de Paulin.

Leurs illustrations sont donc cohérentes avec leurs productions artistiques. L'illustration se nourrit des beaux-arts et en premier lieu de la peinture. Néanmoins, ces deux catégories artistiques sont à distinguer. Les deux systèmes artistiques ne reposent pas sur les mêmes conceptions. Comme le souligne Ségolène Le Men²⁴⁸ et François Fièvre²⁴⁹, la classification même en genre n'est pas homogène entre les deux arts. L'illustration s'organise autour de « scène » qui s'oppose aux vues et aux portraits. La collaboration d'artistes ayant l'habitude des codifications du Salon ne modifie pas le fonctionnement du processus éditorial. Les peintres poursuivent l'exploration des thématiques qui leurs sont propres mais ne sont exclusives. Les

²⁴⁵ Voir l'Annexe 4 dédiée aux biographies de dessinateurs et graveurs étudiés.

²⁴⁶ Voir sa biographie en Annexe 4.

²⁴⁷ Voir la notice d'autorité de la BnF ; https://data.bnf.fr/fr/14751190/aime_de_bayalos/

²⁴⁸ LE MEN Ségolène, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet : regard romantique et modernité*, Paris, CNRS, 1998.

²⁴⁹ FIEVRE François, « Karl Girardet illustrateur chez Mame, ou le voyage pittoresque à destination de la jeunesse », dans *Romantisme*, vol. 147, n° 1, 30 mars 2010, pp. 97-108.

éditeurs jouent donc avec la spécialisation thématique des artistes et leurs capacité d'adaptation à répondre aux types de l'illustration. Par ailleurs, les esthétiques propres à chacun sont conservées. Les graveurs intervenant dans les illustrations proviennent en partie du mouvement romantique tel que le graveur sur bois François Pannemaker (1822- 1900) qui a étroitement collaboré sur les gravures en teinte d'après Gustave Doré²⁵⁰.

B. La question de l'anonymat

Contrairement aux tableaux ou aux estampes vendues en feuille volantes, les illustrations ne font pas l'objet d'une signature systématique puisqu'elles ne sont pas reconnues comme des œuvres d'art indépendantes. D'autre part si les dessinateurs sont plus facilement mis en avant pour des raisons de communications auprès du public, par exemple en présentant des planches de Raffet ou d'après de grands maîtres tel qu'Horace Vernet, le graveur tient, lui, une position hiérarchique inférieure. Ce manque de reconnaissance est accentué par le nombre plus importants de personnels employés comparé aux dessinateurs. Effectivement, 18 graveurs sont identifiables dans l'équipe dirigée par Paulin, 21 dans le cas de Lheureux et enfin 19 pour l'édition de Furne. La mobilisation de nombreux graveurs permet à l'éditeur d'assurer une production accélérée dans le temps et donc une réduction des coûts. A l'image des dessinateurs dans chaque campagne d'illustrations, un nombre restreint de graveurs se voit attribuer plus de commandes que le reste de l'équipe. Ainsi dans la première édition illustrée, Jean Jacques Outhwaite²⁵¹, T. Goutière et Paul Girardet sont les plus sollicités. Ils réalisent chacun entre 19 et 10 planches. Dans la *Collection* éditée par Lheureux, les graveurs les plus prolifiques sont E. Deschamps²⁵², Barbant père et fils²⁵³, Jules Dupré (1811 – 1889)²⁵⁴, Louis Sargent,

²⁵⁰ Voir BLACHON Remi, *La gravure sur bois au XIXe siècle : l'âge du bois debout*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001, pp. 123-124.

²⁵¹ Né à Londres, le graveur s'installe ensuite à Paris où il expose ses gravures au burin entre 1836 et 1877.

²⁵² Voir la notice d'Emile Deschamps dans BENEZIT Emmanuel et BUSSE Jacques, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999, tome 4, p. 476.

²⁵³ Le père est actif entre 1840 et 1866. Il forme son fils Charles Barbant (1844 - 1921) qui associe à ses projets. Charles jouit d'une carrière plus importante que son père en se distinguant dans l'illustration en se confrontant au bois de teinte. Voir la notice de Barbant et Barbant Charles dans BENEZIT Emmanuel et BUSSE Jacques, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres ...*, Paris, France, Gründ, 1999, tome 1, pp. 721-722.

²⁵⁴ Voir BENEZIT Emmanuel, *op. cit.*, tome 4, pp. 886-887.

Charles Rodolphe, Arthur Horcholle²⁵⁵ et A. Pontenier, avec une moyenne de 26 planches chacun. Et dans celle de Furne, il s'agit de Hopwood²⁵⁶, Mauduison, Bosselman²⁵⁷ et Girardet.

Au travers des campagnes successives, une forme de permanence est maintenue par la présence d'acteurs communs. Ainsi Outhwaite participe dans le projet de Lheureux mais aussi de Furne. De plus, cette réminiscence des acteurs, graveurs et dessinateurs, ne doit pas masquer la pratique très rependue du remploi des matrices d'un projet à l'autre. La possession des plaques constitue un capital non négligeable²⁵⁸. Les graveurs pour l'illustration abandonnent généralement leur matrice à leur commanditaire perdant ainsi tout droit sur l'utilisation de leurs gravures. Les images remployées jusqu'à l'usure de leur support contribuent ainsi à la multiplication des images et entretient la demande du public envers celles-ci.

Les graveurs n'étant pas considérés, sauf exception, comme gageurs de qualité artistique, leur rôle est minimisé. Ainsi les diverses éditions consultées ne comportent pas d'index des artistes. Même dans l'exemple de Paulin, qui dédie un volume à la table des matières, il n'y est pas mention des artistes. L'édition se contente de dresser la liste des gravures en donnant leur titre et leurs emplacement prévu. Ces indications sont donc plutôt destinées aux propriétaires du livre et au relieur, afin de s'assurer du positionnement correct des planches, vendues comme le texte en livraison, que dédiées à une mise en avant des auteurs des illustrations. Ce dénigrement du travail des graveurs est d'autant plus prégnant en ce qui concerne les vignettes des pages de titres et frontispices qui ne se sont même pas répertoriées dans les tables ni comptabilisées. Dans le cas de Lheureux, une liste numérotée des gravures est proposée mais cette fois-ci sans indication de l'emplacement occupé et du rapport au texte et, toujours, sans mention de leurs créateurs. L'absence de reconnaissance envers les graveurs pourrait s'expliquer par la récurrence d'artistes d'origine étrangère. L'illustration française du XIX^e siècle, subit effectivement une

²⁵⁵ Elève de Quartley voir BENEZIT Emmanuel, *op. cit.*, tome 7, p. 176.

²⁵⁶ Voir les biographies des artistes à l'annexe 4.

²⁵⁷ Bosselman est un peintre de miniature et graveur au pointillé actif durant la première moitié du XIX^e siècle. Voir BENEZIT E., *op. cit.*, tome 2, p. 598.

²⁵⁸ FIEVRE François, « Karl Girardet illustrateur chez Mame, ou le voyage pittoresque à destination de la jeunesse », dans *Romantisme*, vol. 147, n° 1, 30 mars 2010, pp. 97-108.

tutelle étrangère importante²⁵⁹. Comme nous l'avons évoqué au sein sujet des innovations techniques, la France est dans un rapport de dépendance notamment vis-à-vis de l'Angleterre concernant la gravure sur bois de bout. Etant lors de leur début en France totalement inconnu du public, leurs droits en tant qu'artistes sont plus facilement contournés.

La présence de tables récapitulant l'emplacement des planches dans les livres de Paulin souligne néanmoins la cohabitation du texte et des images. La première édition parue entre 1845 et 1862, emploie l'image uniquement comme illustration du texte, elle a donc une place inférieure. Les planches sont peu nombreuses, seulement 75 illustrations pour 20 tomes. Néanmoins du fait de leur nombre limité, l'éditeur qui produit un ouvrage qui se veut digne d'étude et du fait du nombre limité d'estampes, fait le choix de la gravure en taille-douce comme gage de qualité du texte et de l'édition. Il s'agit donc d'une conception très classique de l'édition, héritée de la hiérarchie de la gravure du XVIII^e. La gravure en taille-douce étant plus à même de traduire de manière honorable les tableaux primés.

Le rapport de force entre l'estampe et le texte évolue avec l'éditeur Lheureux, celui-ci s'écarte du titre du texte pour donner à l'ouvrage celui de *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux [...] pour l'Histoire du Consulat et de l'Empire par M.A. Thiers*. Le même choix est fait par Furne, en 1845, avec *Vignettes et portraits* [gravés sur acier] *pour le Consulat et l'Empire*. L'image semble petit à petit devenir l'égal du texte voir fini par l'occulter totalement. Cette tendance peut provenir d'une volonté éditoriale. Saisissant l'engouement pour la légende napoléonienne, les éditeurs cherchent à toucher un public plus large en diffusant principalement les images. Néanmoins, cette manière d'extraire les images du texte, comme dans le cas de la *Collection de 350 gravures*²⁶⁰, afin de créer un ouvrage indépendant, pourrait être une décision du propriétaire du livre et non de l'éditeur. Ayant reçu par livraison le texte et les planches, il aurait fait le choix de séparer l'écrit de la gravure. En dédiant un volume entier aux planches, celles-ci acquièrent un véritable statut d'œuvre d'art.

²⁵⁹ Par exemple le *Gil bas* édité par Paulin en 1835, est très richement illustré. Or un tiers de ces gravures sont l'œuvre d'artistes anglais. Voir BLACHON Remi, *La gravure sur bois au XIXe siècle...*, op. cit., p. 65.

²⁶⁰ Voir l'exemplaire conservé à la BnF sous la cote QE-32-4.

C. Les images et leur rapport au texte

Maintenant que nous avons évoqué l'organisation de la production et le traitement réservé aux images, il est essentiel de comprendre le rapport qu'elles entretiennent avec le texte de manière plus directe. Le passage du Col du Saint-Bernard, en mai 1800, est un événement constitutif de la mythologie napoléonienne. La scène est l'une des premières représentées dans les éditions étudiées. L'auteur, dans son tome 1, explicite les raisons qui poussent l'armée à choisir ce passage au cœur des Alpes. Une description topographique et géographique²⁶¹ permet aux lecteurs d'en saisir les enjeux. Des renvois font d'ailleurs références à l'*Atlas de l'histoire du Consulat et de l'Empire*²⁶² afin de rendre le récit accessible au plus grand nombre. De manière plus imagée, l'historien nous décrit « des vallées arides et couvertes de glaces, [...] sans routes frayées, à travers des rochers et des glaciers, et à l'époque la plus redoutable de l'année, celle de la fonte des neiges [...] »²⁶³. Ce paysage de montagne et sa topographie sont particulièrement mises en exergue dans le dessin de Raffet²⁶⁴, grâce à l'emploi d'une large vue panoramique. Le paysage immense est contrebalancé par la présence fragile des soldats qui occupent les deux tiers inférieurs de la composition. L'environnement naturel semble tout à la fois hostile et sublime. Cette même tension est perceptible dans les illustrations du *Bonaparte traverse le Saint-Bernard* par Karl Girardet et J. Outhwaite pour l'édition et de Paulin²⁶⁵ et sa reprise sur bois par Sargent pour Lheureux. Effectivement ces illustrations insistent sur la magnificence de la montagne placée à l'intersection des lignes de composition. Cette nature dangereuse, comme le rappelle la noirceur du ciel et l'annonce d'une prochaine perturbation météorologique, entoure la figure de Napoléon Bonaparte. La planche dans l'édition de Paulin, colore d'un caractère plus tragique la scène, grâce au velouté apporté par l'usage du pointillé et du berceau. La

²⁶¹ Voir passage p. 371 du tome 1 de THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862.

²⁶² DUFOUR Auguste-Henri, DUVOTENAY Thunot et DYONNET Charles, *Atlas de l'histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Lheureux et Cie, 1859, 1 vol.

²⁶³ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 1, pp. 359 – 362.

²⁶⁴ Voir la reproduction de la planche en Annexe 2, *Figure 1*.

²⁶⁵ Voir la reproduction de la planche en Annexe 1, *Figure 1*.

foule accompagnant le général n'est pas présente, il est alors d'autant plus enserré par la puissance du paysage.

Néanmoins, cette manœuvre militaire nécessite une grande organisation que nous explicite en détails le récit. La traversée demande à l'armée de modifier sa manière habituelle de se déplacer. « Il fallait démonter les voitures, au pied du col, les transporter sur les traîneaux, pour les remonter de l'autre côté des monts »²⁶⁶. Les méthodes employées pour transporter les lourdes pièces sont retranscrites fidèlement par le dessinateur, celles-ci consistent à « partager par le milieu des troncs de sapin, de les creuser, d'envelopper avec deux de ces demi-troncs une pièce d'artillerie, et de la traîner ».²⁶⁷ L'avancée est donc laborieuse, d'autant plus, qu'outre le climat les soldats « étaient forts chargés [...] Ils gravissaient ces sentiers escarpés, chantant au milieu des précipices »²⁶⁸. Le dessin regorge de détails visant à transmettre le sentiment de pesanteur évoqué dans le texte. Tout se déroule selon les ordres de Bonaparte²⁶⁹. Ainsi dans la composition de Raffet, le général se tient sur une éminence afin de s'assurer du bon déroulement des événements comme le souligne le texte ; « le général Bonaparte les [troupes manœuvrant] inspectaient toutes, leur parlait, les animait du feu dont il était plein [...] »²⁷⁰. Napoléon Bonaparte mis en scène par Raffet est avant tout une figure de chef et de dirigeant. Thiers nuance néanmoins les mérites du grand homme en rappelant qu'il s'appuie sur la coopération de la population locale. Face à Napoléon Bonaparte, dans les *Vignettes*, un religieux rappelle de manière elliptique l'aide apportée par « l'hospice du grand Saint-Bernard²⁷¹ ». D'une certaine manière par l'image et le texte, l'ouvrage tend à souligner la puissante force de cohésion au sein de l'armée, comme en témoigne l'enthousiasme des troupes et la proximité de Napoléon avec celles-ci mais également à l'échelle de la société. Pour la version de Furne, la cohésion se mue en une réelle solidarité. La vision conservée et défendue est celle d'une société civile unie, soldats, maréchaux et religieux collaborent. Dans la même composition, le

²⁶⁶ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 1, p. 359.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 368.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 366.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 362.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 364.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 363.

religieux se tient aux côtés de Napoléon Bonaparte pour lui désigner la voie que doivent suivre les soldats qui avancent devant eux. Raffet comme ses camarades dans les deux autres propositions composent une image très étroitement liée au récit délivré par le texte. Dans les *Vignettes*, l'aspect littéraire qui peut paraître à première vue mis de côté est en réalité la source primaire de la réflexion. Effectivement le texte qui accompagne la planche est à l'instar de celle-ci un florilège, une condensation des phrases extraites, rognées et juxtaposées du chapitre de l'écrivain. L'image procède de la même manière, elle condense divers éléments dans une synthèse cohérente et compréhensible. Le texte n'étant pas encore rédigé dans son intégralité, l'éditeur C. Furne doit constituer un corpus graphique autour des étapes désignées comme cruciales définies par Adolphe Thiers. C. Furne ne peut donc pas appliquer une simple méthode d'illustration. L'absence du texte est compensée par l'appui sur les images déjà existantes au sujet de la légende napoléonienne

Les éditions de Paulin et de Lheureux, suivent la voie de la véracité historique en refusant et battant en brèche l'image iconique créée par Jacques-Louis David²⁷². A. Thiers dénonce cette légende, il revient à un récit plus simple ; « Il gravit le Saint-Bernard, monté sur un mulet, revêtu de cette enveloppe grise qu'il a toujours portée, conduit par un guide du pays »²⁷³. Ainsi l'image reprend littéralement ces éléments. Néanmoins, l'estampe sur cuivre fait preuve d'une plus grande recherche symbolique, l'aigle planant au-dessus de la scène préfigure les gloires futures mais également les déchéances à venir par l'arrivée des nuages. De plus, la composition insiste sur le tête-à-tête entre le général et le jeune homme du pays. Par la manière de narrer leur échange, l'auteur et les dessinateurs citent implicitement une autre histoire, celle des pèlerins d'Emmaüs, car de la même manière, celui qui est pris au premier à bord pour un homme quelconque se relève à la fin du voyage être le « messie ».

Les interprétations artistiques n'ont pas l'ambition de fournir une étude de la réalité historique. Celles-ci peuvent insister sur certains aspects délaissés par le discours officiel ou au contraire le reprendre dans sa globalité. Si la vision du

²⁷² Voir son tableau *Bonaparte franchissant le Grand-St-Bernard*, 1801-1805, château de Malmaison, peinture à l'huile.

²⁷³ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 1, p. 375.

passage des Alpes rompt avec le modèle davidien, la figuration de Waterloo reste celle de la légende que Napoléon bâtit. Les illustrations se nourrissent des conclusions d'Adolphe Thiers or celui-ci reprend la narration élaborée dans le *Mémorial de Ste Hélène*. Ainsi Grouchy apparaît comme le responsable de la défaite alors que des travaux précédents avaient infirmé cette idée²⁷⁴.

Un autre exemple témoignant des fortes correspondances entretenues entre texte et image est celui de la bataille d'Austerlitz. L'*Histoire du Consulat et de l'Empire* n'hésite pas à plonger dans une étude militaire où l'analyse des batailles est pensée comme capitale pour instruire le lecteur. C'est donc sans étonnement que l'une des plus grandes batailles de l'Empire soit le sujet d'une mise en image. Un déroulé exhaustif et commenté de la bataille est une pratique courante pour un historien, elle ne l'est pas dans le domaine des arts graphiques. A l'inverse du texte, les illustrateurs se cantonnent à immortaliser des moments-clés spécifiques. D'une part, les préparatifs militaires, le positionnement de l'armée sur le champ de bataille, expliquent les possibles déroulements de celle-ci. Puisque l'étude est accompagnée d'un ouvrage de cartographie dédié, l'image du conflit se positionne depuis un autre point de vue, celui du soldat. Raffet fait donc le choix de représenter non pas les positionnements stratégiques de l'armée mais une scène de l'intimité lors de la nuit précédant les combats²⁷⁵. Le parti-pris est novateur, il éclaire l'intimité d'une figure trop souvent héroïsée et donc déshumanisée. Si le soldat du rang se démarque, c'est néanmoins dans un contexte particulier. Le récit de cette soirée est fait au travers du prisme de Napoléon. « Après avoir passé la soirée avec ses maréchaux, il voulut visiter ses soldats, et juger par lui-même de leur disposition morale. [...] La nuit était sombre et froide. Les premiers soldats qui l'aperçurent, voulant éclairer ses pas, ramassèrent la paille de leur bivouac et en formèrent des torches enflammées, qu'ils placèrent au bout de leurs fusils. En quelques minutes, cet exemple fut imité par toute l'armée, et [...] on vit briller cette illumination singulière. Les soldats suivaient les pas de Napoléon aux cris de Vive l'Empereur ! [...] leur enthousiasme était dans

²⁷⁴ Ce reproche est notamment formulé par Barni dans son ouvrage *Napoléon et son historien*, p. 324. Il indique que les travaux de M. Charras et Quinet avait prouvé la responsabilité de Napoléon Bonaparte.

²⁷⁵ Voir Annexe 2, *Figure 2*.

tous les rangs. »²⁷⁶. Cette veillée collective à l'atmosphère si particulière est interprétée par Raffet et son graveur Girardet, grâce à leur virtuosité à jouer sur la densité des noirs. La lumière irradiante des torches est produite par le papier laissé vierge à ces endroits précis, ce qui confère un aspect onirique proche des compositions en manière noire lithographique de Delacroix. Effectivement, la composition et cette manière de graver sont un hommage au *Macbeth consultant les sorcières* (1825, 1^{er} état lithographique, BnF, Paris). Ainsi l'œuvre se présente comme un prolongement de l'esthétique et des techniques du romantisme. Tout comme la nuit de Macbeth, il s'agit d'un moment d'entre-deux où le réel côtoie le rêve, où le calme annonce la future tempête. La figure centrale de l'Empereur semble être la source de la lumière, elle rassemble et unit dans des teintes grises indistinctes les membres de ce même corps qu'est l'armée face à un ennemi. L'hostilité et le froid, décrits par Thiers, s'opposent à la chaleur des torches, des cœurs. Par les jeux de contrastes saturés, l'enthousiasme et la foi repoussent la noirceur à venir.

Du fait du sujet de l'œuvre d'Adolphe Thiers, principalement tournée sur la question militaire, il semble étonnant de ne pas figurer le conflit en lui-même dans les illustrations. De manière plus conventionnelle, Philippoteaux et Sargent délivrent pour l'édition de Lheureux un instantané du début des hostilités²⁷⁷. Conformément au propos du tome 6 ; « Les maréchaux Lannes, Murat, Soult, avec leurs aides-de-camp entouraient l'Empereur. »²⁷⁸ les artistes placent, sur un terre-plein, le chef de guerre accompagné de son état-major. Une connivence est créée par la mise en image avec le lecteur, il est invité à retrouver les maréchaux cités. Contrairement à l'exemple précédent, une rupture est marquée ici entre les soldats et leurs dirigeants par la superposition en deux plans distincts. Cette conception de la scène de bataille s'ancre donc dans la scène de bataille classique issue des commandes de Louis XIV. La vue est large, dégagée sur les affrontements en contre-bas. La reprise de topos comme le chef des armées donnant les ordres à ses généraux, nourrit la constitution d'une scène mythique.

²⁷⁶ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 6, p. 300.

²⁷⁷ Voir Annexe 3, N°98.

²⁷⁸ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 6, p. 305.

La description des affrontements se poursuit ; « Enfin le soleil parut, et, dissipant les brouillards, inonda de clarté le vaste champ de bataille. C'était le soleil d'Austerlitz, soleil dont le souvenir retracé tant de fois à la génération présente, ne sera sans doute jamais oublié des générations futures. [...] Napoléon donna alors le signal de l'attaque, et ses maréchaux partirent au galop pour aller se placer à la tête de leurs divers corps d'armées. »²⁷⁹. Le caractère déjà particulièrement élogieux, est appuyé dans cette visée par l'éditeur qui le fait mettre en image. Cette transcription littérale laisse peu d'espace pour l'innovation artistique, qui n'est pas l'objectif recherché, le but étant de nourrir la légende par la constitution d'une nouvelle icône, remployant largement les codes artistiques académiques et les éléments rhétoriques de la légende dorée. Napoléon I^{er} est le chef de guerre, le dieu agissant décidant de l'avenir. Il est porté aux nues par la masse des soldats, cela appuie l'idée de la force du sentiment patriotique et du courage de la part des hommes de l'Empire.

Les commandes officielles avaient principalement insisté sur l'épisode des étangs gelés qui permet la victoire française. C'est dans cette iconographie que s'inscrit la première campagne d'illustration. Paulin fait réaliser par les frères Girardet, une vue du cœur de la mêlée. La composition est extrêmement dense. Dans la fureur de l'instant les corps des hommes et des bêtes se confondent dans une violence inouïe. Par la concentration et la forte expressivité des protagonistes, hommes comme animaux, la tension dramatique est plus exacerbée que dans le topos mythique du « Soleil d'Austerlitz ». Si l'invention jouit de la primeur pour la création, elle doit toutefois se plier aux exigences du lecteur. Ce dernier a besoin de retrouver dans l'image, la confirmation de sa compréhension. Les étangs gelés sont donc une caractéristique essentielle à l'identification de la scène.

De la même manière que l'individu gagne en importance dans l'écriture de l'histoire, surtout dans le développement des mémoires, il s'affirme dans l'image. Les illustrations témoignent de cette nouvelle place. Par exemple, *les combats de Dirnstein, en novembre 1805, menés par le maréchal Mortier*²⁸⁰, qui ne constituent pas une bataille mais plutôt une escarmouche font l'objet d'une mise en image

²⁷⁹ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 6, p. 305.

²⁸⁰ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 6, pp. 251-259.

soignée où l'individu est le héros principal. Les planches issues de l'éditions de Paulin²⁸¹ et Lheureux²⁸², réalisées par A. Sandoz et Outhwaite et par Pierdon et Bayalos, retranscrivent dans une atmosphère nocturne et incertaine et mettent en lumière les actions individuelles. C'est particulièrement la figure du maréchal Mortier qui est à l'intersection des lignes de forces néanmoins il se tient parmi ses hommes, sur le même plan qu'eux. Selon le texte qu'elles illustrent ; « Le maréchal Mortier pensait comme ses soldats, et, comme eux, il était résolu à mourir plutôt que de livrer aux Russes son épée de maréchal. Il ordonna donc de marcher en colonne serrée, [...] On recommença dans l'obscurité le combat qu'on avait livré le matin contre les Russes mais en sens contraire. On lutta encore corps à corps sur cette route étroite, [...] on désespérait d'arriver au but, et de se rouvrir une route qui se refermait sans cesse. Quelques officiers de Mortier, [...] lui proposaient de s'embarquer seul, et de soustraire au moins sa personne aux Russes [...]. Non, répondit l'illustre maréchal on ne se sépare pas d'aussi braves gens. On se sauve ou on périt avec eux. »²⁸³. Les artistes de la planche ont repris l'anecdote de ces combats nocturnes dans une sensibilité proprement romantique. Le maréchal, au centre, est exhorté par ses compagnons à se retirer du danger. La scène centrale de discussion entre le maréchal et ses officiers est baignée par le désordre et l'effroi, sentiments renforcés par les morts et les blessés du premier plan. L'estampe ne met pas en jeu les mouvements implacables et mécaniques d'une armée anonymisée mais au contraire accentue l'individualité et les diverses réactions vis-à-vis des événements, tant du maréchal, que de l'officier ou de l'homme de troupe.

Comme nous l'avons constaté les émotions occupent une place majeure dans certaines mises en image. L'historien Thiers rencontre des difficultés à se montrer impassible face aux destins des soldats. Il souligne les réticences de la population face à la conscription. Un sentiment auquel il compatit puisqu'il rappelle, par des données objectives, la dureté des conditions de celle-ci. L'appel de la jeunesse sous les drapeaux est une thématique particulièrement d'actualité dans le contexte de 1870. Ainsi, Lheureux fait réaliser une planche sur cette thématique par Dupré et

²⁸¹ Voir Annexe 1, *Figure 2*.

²⁸² Voir Annexe 3, N°96.

²⁸³ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 6, pp. 256-257.

Philippoteaux²⁸⁴. Celle-ci illustre les divers états d'esprit provoqués par la situation. Un groupe de jeunes hommes suivent des soldats de l'Empire au cœur de la campagne française. En tête du cortège l'enthousiasme semble plus vif tandis que les jeunes recrues fermant la marche expriment plus le regret et la résignation. Par l'image, le texte peut donc être réactualisé en fonction du contexte politique et ce d'autant plus que l'écriture de la somme s'étale sur plus de quinze ans et voit se succéder les changements de gouvernements et de régimes politiques. Si l'écriture ne modifie pas sa vision de l'Empire, le regard porté par le lecteur est lui amené à évoluer. Lheureux cherche donc à suivre les tendances actuelles afin de proposer un ouvrage qui correspond à l'air du temps. Cette adaptation passe non pas par la déformation des propos mais par les choix de mise en image.

L'intertextualité entre le texte et sa mise en image est donc particulièrement riche sachant suivre les propos de l'auteur et se ménager une expression propre entre tradition et innovation.

C. Illustration et gravure d'interprétation

Le panel iconographique en lien avec la légende napoléonienne étant déjà abondamment exploité par les artistes, les éditeurs ne sont pas obligés de commander de nouvelles productions. Ils peuvent s'appuyer sur les œuvres issues par exemple des commandes d'Etat telles que celles du musée de Versailles. Les gravures d'interprétations d'après une peinture représentent seulement 4% des planches de l'édition de Lheureux, environ 18% des planches de l'édition de Furne, contre près de 11% des illustrations chez Paulin. Dans un premier temps, l'édition semble donc se concentrer sur le texte en lui-même en limitant l'interprétation artistique. La présence de gravure d'interprétation sur cuivre de tableaux de maître confère à l'ouvrage un caractère sérieux et est donc à même d'attirer un public bourgeois exigeant. Or, en poursuivant ce raisonnement, il semble étonnant voir contre-productif de ne pas identifier clairement les œuvres concernées. La mention de référence à l'œuvre peinte, à l'instar de *pinxit*, n'est pas systématique dans nos exemples. Plus qu'une pratique commerciale déloyale, le passage sous silence de

²⁸⁴ Voir Annexe 3, N°143.

l'origine du modèle de l'illustration peut reposer sur un jeu avec le lecteur. Les œuvres d'Horace Vernet, comme le mentionne Théophile Gautier, ont été fortement popularisées par la gravure, « il est presque superflu de [...] décrire [les œuvres d'H. Vernet]. Les gens même les plus étrangers aux arts les ont vues mille fois au vitrage des marchands d'estampes »²⁸⁵. Entre les trois éditions étudiées, on note une reprise des mêmes planches d'interprétation, souvent de manière rognée. Cela est particulièrement le cas dans la galerie de portraits gravés proposée par Furne. L'estampe est un moyen important de diffusion des modèles, les illustrateurs ont pu travailler sur la traduction d'un tableau non pas d'après l'original mais d'autres interprétations gravées. Une mise en image efficace doit donc prendre appui sur la culture visuelle commune des individus. La richesse du répertoire facilite certes la conception des illustrations mais limitent les libertés d'invention. Ces contraintes s'appliquent surtout autour des événements et des figures les plus connues de l'Empire qui jouissent déjà d'une véritable machine iconographique. Comme cela est mis en avant dans l'ouvrage *Usages de l'image au XIXe siècle*²⁸⁶, le poids de ces références communes amène à une distorsion entre deux pôles ; d'une part, les images imposées, à l'instar du *Sacre de Napoléon*, et d'autre part, la liberté offerte par des scènes et des personnages qui n'ont pas encore été immortalisés de manière durable et irrévocable dans l'imaginaire collectif. Les exemples d'éditons illustrées témoignent de cette tension entre ces deux pôles. Cette problématique est particulièrement accrue dans les ouvrages d'histoire à large diffusion. Par la mise en image de zone encore vierge du récit, l'éditeur et les artistes peuvent infléchir les représentations communément partagées sur l'histoire, en d'autres termes l'image permet d'investir le récit historique et de délivrer ses propres visions militantes.

Si l'ouvrage de Thiers semble encenser les victoires militaires françaises, l'illustration propose, elle, d'interroger le rapport à la violence. Les blessés et les morts ne sont pas absents des illustrations. Néanmoins, la violence est tempérée par des schémas iconographiques traditionnels. Ces figures se trouvent généralement plutôt à l'extérieur de la narration de la scène, par exemple au premier plan et

²⁸⁵ GAUTIER Théophile, *Les beaux-arts en Europe, 1855. 2nde série, 1855 - 1856*, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111395m>>, (Consulté le 17 mars 2022), p. 15.

²⁸⁶ MICHAUD Stéphane et al., *Usages de l'image au XIXe siècle*, Creaphis Editions, Grâne, 1992.

marquent un seuil d'entrée dans la composition ou structurent les positions des deux armées ennemies. Parmi les positions académiques du mort, celle consistant à placer le corps allongé sur le dos, le visage tourné vers le ciel et les pieds orientés vers le fond de la composition, est employée dans la *Bataille de Fuentes d'Onoro* dans l'édition de Lheureux comme dans *Les dragons de l'armée d'Espagne à Nancis* par Raffet²⁸⁷. Les épisodes où la violence déborde le cadre des conventions sont ceux en lien avec la campagne d'Espagne. Dans le tome 9, à la page 586, Thiers nous livre une vision des exactions en cours à Saragosse : « que des ruines remplies de cadavres en putréfaction. Sur cent mille individus, habitants ou réfugiés, cinquante-quatre mille avaient péri. Un tiers des bâtiments de la ville était renversé ; les deux autres tiers percés de boulets, souillés de sang, étaient infectés de miasmes mortels »²⁸⁸. La force de la dénonciation par l'auteur tient peut-être de sa propre sympathie envers l'Espagne, un pays qu'il a pu lui-même visiter. De plus, l'historien et politicien est un opposant aux politiques expansionnistes de Louis-Philippe, notamment en Algérie. Ce n'est donc pas un hasard si les revers de la campagne d'Espagne constituent esthétiquement une bascule, qui marquent les premières difficultés de l'Empire.

²⁸⁷ Voir Annexe 2, Figure 8.

²⁸⁸ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 9, p. 586.

D. L'image comme un levier de démocratisation du livre

L'image est perçue par les éditeurs comme un moyen de démocratiser le livre et de l'ouvrir à un plus large public. Elle doit amener à une lecture plus accessible en ménageant des respirations au sein du texte, elle permet de « parler au peuple car elle s'adresse directement à sa sensibilité »²⁸⁹. Cet argument se combine bien sûr avec la volonté d'augmenter les ventes. C'est le cas de Le Châtre qui réédite l'*Histoire de la Révolution* de Blanc (1811 – 1882) en deux volumes accompagnés de 500 images. C'est exactement la méthode qu'applique Lheureux en rééditant l'*Histoire* de Thiers en 1870 en ajoutant 350 illustrations sur bois. Selon une enquête de 1866 du ministère de l'Instruction publique sur les pratiques rurales de lecture, les auteurs tels que « Michelet, Lamartine, et même Thiers ont du succès, souvent sous des formes abrégées par les éditeurs ».²⁹⁰ On peut se demander si le livre de Lheureux qui place l'image avant le texte n'est pas une sorte d'ouvrage offert lors des étrennes ou comme prix aux élèves méritants.

²⁸⁹ PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine ...*, op. cit., p. 95.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 65.

3. LA DIFFUSION ET LA RECEPTION CRITIQUE

I. Un projet commercial

A. Un livre, des éditeurs

Ces interrogations sur le cadre d'achat de l'ouvrage, nous amène aux questions du fonctionnement du processus éditorial abordées d'un point de vue commercial. A. Thiers signe un contrat le 6 juin 1839 avec Jean-Baptiste Alexandre Paulin (1796 – 1859) et Alphonse-Théodore Cerfbeer. Celui-ci mentionne comme première échéance la publication du premier volume en 1845 pour un ensemble de 10 tomes in-8°. Du fait de la méthode de recherche de Thiers, le projet déborde le cadre fixé. Après de nombreux retards, le dernier et 20^e tome de la première édition paraît en 1862. Le contrat qu'obtient Thiers est très avantageux, il reçoit 500 000 francs lors de la signature ainsi que 10 000 francs pour pourvoir aux frais qu'entraînent les recherches nécessaires au livre²⁹¹. Ce contrat est considéré comme l'un des meilleurs contrats du XIX^e siècle, il n'est dépassé que par celui des *Misérables* de Victor Hugo²⁹². L'éditeur, Paulin qui est imprimeur, libraire et journaliste a pu rencontrer le futur écrivain au sein des milieux d'opposition à la Restauration notamment au sein du noyau du *National*. Ils deviennent très intime par la suite. Paulin jouit d'une expérience de l'édition illustrée romantique grâce à son apprentissage et sa collaboration au côté d'Auguste Sautelet (1800 – 1830). Paulin a notamment travaillé sur les éditions illustrées de Walter Scott au côté de Sautelet et Charles Gosselin (1795 – 1895)²⁹³ et avec Pierre-Jules Hetzel en 1836 pour *l'Histoire de Gil Blas de Santillane*, accompagnée de plus de 600 gravures. C'est un acteur du monde du livre qui jouit de nombreux liens avec ses confrères. En 1842, il publie la *Comédie Humaine* de Balzac en 17 volumes avec les éditeurs et libraires Jacques-Julien Dubochet (1798 – 1868) et Charles Furne. Suite au suicide de Sautelet, Paulin liquide la société "Sautelet et Cie" en juin 1830 et reprend la librairie de ce dernier.

²⁹¹ GUIRAL Pierre, *Adolphe Thiers, ou de la nécessité en politique*, Paris, Fayard, 1986 et SAWYER Stephen W., *Adolphe Thiers*, Armand Colin, 2018, pp. 95-124 et Bibliothèque Thiers, *manuscrit Thiers 575*.

²⁹² SAWYER Stephen, *Adolphe Thiers*, Armand Colin, 2018, pp. 95-124.

²⁹³ D'après la notice d'autorité de la BnF ; <https://data.bnf.fr/fr/17030792/jean-baptiste-alexandre-paulin/>

Pour redresser sa situation économique l'éditeur, qui a connu une première faillite en 1837, a besoin d'investir dans des entreprises porteuses. Le livre d'A. Thiers correspond à l'une des grandes tendances de l'édition qui sont l'histoire et la politique. Il est donc tout à fait cohérent qu'il recherche un soutien financier extérieur pour éditer l'*Histoire*. C'est avec le soutien de Théodore-Alphonse Cerfbeer que le contrat peut être signé²⁹⁴. T-A. Cerfbeer a participé en tant que militaire à l'épopée de l'Empire, il apporte donc un soutien financier à un projet qui correspond à son idéologie²⁹⁵. C'est finalement une société qui voit le jour pour porter et partager la prise de risque²⁹⁶. La société s'appuie sur un capital de 525 000 francs²⁹⁷.

B. Mode de vente et prix

L'édition originale in-8° en 20 tomes portée principalement par Paulin est vendue grâce au système de souscription et de livraison et par tome déjà constitué. Comme précisé dans l'annonce du 20 novembre 1849 dans le *Constitutionnel*, une livraison se compose « d'un cahier broché, avec couverture imprimée, renfermant environ cent pages [...]. Il paraît en livraison les 10, 20 et 30 de chaque mois. Quel que soit le nombre de livraisons publiées, les nouveaux souscripteurs auront toujours la facilité de ne prendre que trois livraisons par mois »²⁹⁸. La livraison peut inclure ou non en fonction de son prix, les illustrations gravées. Pour cet exemple avec les illustrations commandées par Paulin le prix est de 1,10 francs la livraison.

Les tomes in-8° de 600 pages sont vendus au prix de 5 francs pour un volume non illustré et pour 5,5 francs pour un exemplaire illustré. L'acquisition à la fin de la parution des 20 tomes en 1862, donc de l'intégralité de l'ouvrage, donc de l'intégralité de l'ouvrage, s'élève à 100 francs ou 110 francs pour une version

²⁹⁴ MALO Henri, *Thiers : 1797-1877*, Paris, Payot, 1932.

²⁹⁵ T-A. Cerfbeer a servi comme capitaine dans l'artillerie, ses hauts actes ont été décorés par l'obtention du titre de chevalier de la Légion d'Honneur. Voir SOREL Patricia, *Plon : Le sens de l'histoire (1833-1962)*, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 24.

²⁹⁶ Dans un premier temps, Archille Armand Lheureux collabore à la société « Paulin, Lheureux et Cie » mais celle-ci prend fin en septembre 1844. Le manque de source ne nous a pas permis d'en connaître la raison. La société est refondée avec l'arrivée du financier Paul Joseph Gautrot.

²⁹⁷ Voir SOREL Patricia, *Plon : Le sens de l'histoire (1833-1962)*, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 25.

²⁹⁸ *Le Constitutionnel : journal du commerce, politique et littéraire*, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6687561>>, (Consulté le 21 mars 2022).

illustrée de 75 gravures sur cuivre. Néanmoins des opérations commerciales en partenariat avec la presse permettent aux souscripteurs de certains périodiques d'obtenir des tarifs préférentiels. Ainsi, un encart publicitaire au sein du *Constitutionnel* du 20 juillet 1864 rappelle une dernière fois l'offre proposée à ses abonnés. Les 20 tomes, in-8°, reliés, sont vendus quasiment moitié prix, soit 55 francs l'ensemble ou 65 francs pour une édition illustrée par les gravures commandées par Paulin. Cet exemple témoigne donc d'une politique commerciale jouant sur des tarifs agressifs.

Les illustrations sur cuivre commandées par Paulin sont également vendues de manière autonome du texte, en 15 livraisons à 4,50 francs²⁹⁹. Une livraison se compose de cinq gravures. L'autonomisation de l'image est d'autant plus forte qu'elles sont également vendues en recueil à part du texte. L'album complet en demi-reliure est à 26 francs et 37,5 francs dans une impression sur papier de Chine. Ce soin apporté à l'impression des planches, notamment par l'imprimeur Chardon en charge du passage sous presse de la première campagne illustrative sur un papier plus noble marque la reconnaissance de l'ouvrage comme objet artistique.

C. Convaincre les potentiels lecteurs ; les stratégies publicitaires

A partir 1820, les éditeurs prennent conscience de l'opportunité médiatique des journaux ils commencent donc avec des réclames à investir les périodiques. L'un des exemples le plus précoce est le *Mercur de France (1672 – 1965)*. Ce procédé de communication remplace peu à peu celui des affiches de librairie³⁰⁰. Ainsi aucune affiche ne semble avoir été produite pour *l'Histoire du Consulat et de l'Empire*, les éditeurs ayant préféré utiliser l'annonce publicitaire. Grâce aux liens très étroits qu'entretiennent l'auteur avec le monde de la presse, la promotion du livre dans la presse est facilitée.

²⁹⁹ Voir annonce publicitaire dans *le Constitutionnel* du 3 décembre 1849, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668769h/f4.item.r=%22Histoire%20du%20Consulat%20et%20de%20l'Empire%22.zoom>

³⁰⁰ FELKAY Nicole, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837*, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, pp. 58-59.

Au sein même des livres, les éditeurs insèrent des pages publicitaires présentant d'autres ouvrages sur la même thématique ou la diversité de leur catalogue à l'instar de l'exemplaire de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* conservé à la Bibliothèque Diderot à Lyon (26943 (1-20)). Divers ressorts commerciaux ont été mobilisés afin d'assurer le sujet de cette publication.

II. La mesure d'un succès éditorial

Le succès du livre illustré se place dans un contexte particulier pour le monde de l'édition qui en nuance la réussite. Effectivement les livres illustrés restent des ouvrages plus coûteux, malgré le système de souscription et de livraison, et donc à destination d'un public plus restreint que le livre traditionnel. Pour appuyer cette différenciation tarifaire, il est possible de se référer aux tarifs de ventes appliqués à l'ouvrage de Thiers. C'est donc principalement une clientèle déjà habituée à la fréquentation des librairies qui s'en saisit.

Pour quantifier le succès d'un livre, la question de son tirage peut apporter des éléments de réponse. Ainsi le livre *Vie de Napoléon Buonaparte* (1827) de Walter Scott est considéré comme un succès de librairie. Effectivement il est tiré à 6 000 exemplaires ce qui est un énorme succès comparé au tirage moyen de ses autres titres qui est d'en moyenne 2 000 exemplaires³⁰¹. En comparaison, le plus gros succès des années 1830 – 1835, qu'est *Notre-Dame* de Victor Hugo est tiré à 12 000 exemplaires.

Nous ne disposons pas de données précises sur les tirages de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire*. Cependant les descendants de l'imprimeur Plon, nous donnent quelques indications en 1893 : « A dater de 1844, jusqu'à la fin du second Empire, la maison eut à peu près constamment deux ou trois machines double-carré, [...] uniquement occupées à imprimer les éditions de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* et leurs nombreuses réimpressions. [...] Les réimpressions ont été si fréquentes [...] qu'on a calculé que *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* a dû employer plus de cent cinquante mille rames de papier. »³⁰²

³⁰¹ PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 43.

³⁰² PLON Eugène, *Notre livre intime de famille*, Nourrit et cie, 1893, p. 228.

Bien sûr la littérature de feuilleton qui se compose de textes plus courts et donc moins coûteux à produire sont édités dans d'autres proportions, par exemple une nouvelle d'E. Sue connaît un tirage moyen de 50 000 exemplaires avant 1850 selon E. Parinet. Les plus grands succès éditoriaux reviennent néanmoins à l'édition populaire et illustrée qui permet à des titres déjà parus sans médiation une véritable fortune critique auprès du grand public. De manière générale, le tirage moyen est en augmentation au cours du XIX^e siècle. Le développement des tirages concerne certes en premier chef le roman mais également le récit de voyage et les écrits scientifiques.

Quant au livre d'histoire, son coût reste relativement élevé. Communément il s'agit d'ouvrages en plusieurs tomes, à l'exemple de l'*Histoire de la Révolution* de Michelet éditée chez Chamerot entre 1847 et 1853 et composée de sept tomes chacun vendu à 6 francs³⁰³. Le problème est paradoxal puisque l'auteur souhaitait justement être accessible au plus grand nombre³⁰⁴. Or l'ampleur de l'œuvre et son prix de vente limitent son public potentiel.

A. Les ventes : un succès de librairie

L'engouement du public est présent dès le début de l'entreprise. Robert Tombs dénombre dès le 1^{er} tome plus de 50 000 souscripteurs.³⁰⁵ Malgré les sommes engagées pour le projet, Stephen Sawyer juge que Paulin, l'éditeur initial, a su saisir une opportunité unique puisqu'il dénombre une vente à un million d'exemplaires³⁰⁶. La réussite du projet est également confirmée par la récurrence des annonces publicitaires dans la presse. Effectivement *Le Constitutionnel*, annonce régulièrement la publication de nouveaux tomes³⁰⁷. Dans le journal du 23 Mars 1845 qui annonce la sortie du tome 3, il est indiqué que le livre est victime de son succès puisque les deux premiers tomes sont en rupture de stock et vont donc être réimprimés.

³⁰³ PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine ...*, op. cit., p. 64.

³⁰⁴ Ce vœu n'est réalisé qu'à titre posthume par l'édition d'Hetzel en 4 volumes avec des livraisons à 5 centimes.

³⁰⁵ TOMBS Robert, « Thiers historien », dans *Cahiers de l'AIEF*, vol. 47, n° 1, 1995, pp. 265-281.

³⁰⁶ SAWYER Stephen, *Adolphe Thiers*, Armand Colin, Paris, 2018, pp. 95-124.

³⁰⁷ Par exemple le numéro du 26 décembre 1846 annonce la publication du tome 6, le numéro du 03 décembre 1849 annonce celle du tome 9.

Si le livre connaît une diffusion importante en France, cela est également le cas à l'étranger, dès 1844 l'édition doit être traduite et publiée par M. J.-P. Méline, libraire à Leipzig³⁰⁸ et par Voss et Compagnie à Berlin³⁰⁹. Pour ces parutions en langue allemande, Thiers aurait obtenu un contrat de 30 000 francs³¹⁰. Il est mentionné au début des tomes publiés par Paulin que « L'auteur déclare réserver ses droits à l'égard de la traduction en Langues étrangères, notamment pour les langues Allemande, Anglaise, Espagnol et Italienne. »³¹¹. L'ouvrage en espagnol est édité à partir de 1846 par Francisco de Paula Mellado (1807-1876)³¹². Outre les traductions, le texte en français est également diffusé en Belgique par l'éditeur Lebègue et en Suisse par Razimbaud³¹³. La diffusion de l'ouvrage touche donc l'ensemble de l'Europe et de l'Amérique de manière quasiment simultanée.

B. Une vie éditoriale mouvementée

La vie éditoriale de l'ouvrage d'A. Thiers est tumultueuse. Comme décrit précédemment du fait des coûts nécessaires au lancement du projet, une société est formée et dirigée principalement par Paulin. L'entreprise connaît de nombreux retards dans les livraisons des tomes, la première édition s'étire entre 1845 et 1862. Effectivement, l'auteur met parfois en pause son écriture pour se concentrer sur d'autres projets. La société doit donc régulièrement justifier les délais non respectés. C'est au travers du *Constitutionnel*, principalement que sont diffusées ces justifications. Dans les feuilles du 29 Août 1848, les éditeurs expliquent que Thiers a dû produire un ouvrage, *De la propriété*, pour l'Académie des Sciences morales et

³⁰⁸Selon une annonce parue le 24 juin 1844 dans *le Constitutionnel*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k666766t/f3.image.r=%22Histoire%20du%20Consulat%20et%20de%20l'Empire%22>

³⁰⁹Selon une annonce parue le 20 mai 1845 dans *le Constitutionnel*.

³¹⁰PLESSIS Alain, « Adolphe Thiers (1797-1871) et l'argent », dans, AGLAN Alya, FEIERTAG Olivier et MAREC Yannick (éd.), *Les Français et l'argent, XIXe-XXIe siècle : Entre fantasmes et réalités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 18 septembre 2019, pp. 251-265.

³¹¹ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, tome 1 à 21, Paris, Paulin, 1845-1862, Bibliothèque municipale de Lyon, SJ IF 371/01 à SJ IF 371/21.

³¹² Voir THIERS Adolphe et al., *Historia del consulado y del imperio: continuación de la historia de la revolución francesa*, Madrid, F. de P. Mellado, 1846-1851, [En ligne], <<https://catalog.hathitrust.org/Record/009298035>>, (Consulté le 29 mars 2022), Universidad Complutense de Madrid.

³¹³ Voir THIERS Adolphe, *Histoire du consulat et de l'empire*, Bruxelles, Alph. Lebègue et Sacré Fils, 1845-1848, 20 vol., [En ligne], <<https://catalog.hathitrust.org/Record/009275136>>, (Consulté le 29 mars 2022) et THIERS Adolphe, *Histoire du consulat et de l'empire faisant suite à l'histoire de la Révolution française.*, Genève, Razimbaud, 1850-1860, [En ligne], <<https://catalog.hathitrust.org/Record/007036623>>, (Consulté le 29 mars 2022).

politiques ce qui a impacté la parution annoncée de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*. Ces retards et surtout l'accroissement du nombre de tomes conduisent même à des poursuites judiciaires notamment de la part des sociétés de presse ayant acquis des prix préférentiels pour leurs abonnés³¹⁴. Outre les retards, une autre difficulté majeure rencontrée par l'entreprise est le décès de Paulin en 1859, c'est-à-dire avant la parution intégrale de l'ouvrage. Lheureux se charge de la partition dès le tome 17 comme en témoigne l'évolution des mentions de responsabilité sur les pages de titre. L'édition illustrée de Paulin est retirée, en modifiant la page de titre, par Lheureux entre 1862 et 1863 puis par Furne et Jouvett et Cie en 1884.

Les variations dans les éditions tiennent d'une part aux formats choisis, ainsi Lheureux réédite le texte de Thiers en le présentant sur deux colonnes en quatre volumes in-4° en remployant en partie les illustrations de Paulin transposées sur bois³¹⁵. Il y fait ajouter d'autres compositions afin de porter le nombre d'illustration à 280 contre 75 pour celle de Paulin. Lheureux s'intéresse particulièrement à la question de la mise en image dans une acception plus populaire. Il développe une version populaire illustrée de l'ouvrage de 350 gravures en 5 tomes in-4° entre 1865-1867 à 40 francs ainsi que la possibilité d'acquérir, seulement, les gravures réunies dans un recueil in-4° en 1870³¹⁶.

Furne explore une voie plus artistique en commandant des illustrations à l'artiste Auguste Raffet. Le résultat, paru entre 1845 et 1846, s'appuie sur la trame textuelle de Thiers pour nourrir la création artistique. Une fois le motif créé, l'élément textuel est ramené à sa plus simple expression. L'éditeur sélectionne des bribes issues des tomes déjà parus de l'édition de Paulin ou issus d'autres ouvrages sur la thématique. Ces modifications du texte continuent et se développent dans une volonté de rendre plus accessible le contenu. Les éditeurs sélectionnent des passages

³¹⁴ Voir l'article paru dans le *Constitutionnel* du 9 février 1862, qui fait état du procès entre « le vicomte d'Anchald, directeur-gérant de la société des Journaux réunis, contre M. Lheureux et compagnie, gérant de la société formée pour l'exploitation de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* ».

³¹⁵ Voir THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1865-1867, Fondation Dosne-Thiers, Bibliothèque Thiers, Paris, TCL 727.

³¹⁶ THIERS Adolphe *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux, etc pour l'Histoire du consulat et de l'Empire*, Lheureux, Paris, 1870, Bibliothèque nationale de France, Paris, QE-32-4.

forts et marquant de cette grande fresque afin de condenser l'ouvrage en un tome unique³¹⁷.

C. Des éditions spécifiques en vue d'un public ciblé

Les nombreuses éditions et émissions du texte dessinent le profil du public ciblé. D'une part, l'*Histoire* attire les mémorialistes. Les recherches historiques leur délivrent des précisions pour affiner et affirmer leurs propres expériences personnelles. Les livres d'histoire leur servent donc d'appui pour l'écriture et la diffusion de leurs propres souvenirs sur la période. Le processus de rédaction et surtout de publication du récit personnel sont donc stimulés. Dans les *Cahiers du capitaine Coignet* comme dans les *Souvenirs d'un ex-officier*³¹⁸ de Jacques François Martin, les anciens soldats soulignent à quel point sa décision d'ouvrir au plus grand nombre ses souvenirs a été influencée par la lecture de la somme d'A. Thiers³¹⁹. Celui n'hésite pas à écrire dans son introduction : « Eh bien, je veux vous faire une surprise : je prends la plume pour écrire [...]. Et savez-vous ce qui m'a inspiré ce projet et m'a imprimé cet élan inattendu ? C'est que je viens de lire les deux [premiers] volumes de M. Thiers sur 1813. Son récit m'a complètement grisé, il m'entraînait haletant à sa suite, tant il me paraissait vivant détaillé, exact. Non seulement je l'accompagnais, mais c'est lui aussi qui m'accompagnait partout, [...], que de choses il m'a rendues présentes, que de circonstances il m'a rappelées, précisées, confirmées ! »³²⁰.

L'idée défendue par Adolphe Thiers d'une transmission nécessaire et utile pour l'avenir est partagée par les mémorialistes. Cette idée d'une circulation à double sens entre les historiens et les mémorialistes, se nourrissant réciproquement l'un de l'autre amène N. Petiteau à parler d'une « contamination de la mémoire orale par l'écrit »³²¹ et souligne donc l'impact fort qu'a pu avoir un livre comme l'*Histoire*

³¹⁷ Voir l'édition proposée par le Club français du livre en 1972, Bibliothèque nationale de France, Tolbiac, 8-G-19087.

³¹⁸ MARTIN Jacques-François, *Souvenirs d'un ex-officier*, 1812-1815, Cherbuliez, Paris, Genève 1867.

³¹⁹ PETITEAU Natalie, *Écrire la mémoire : les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Les Indes savantes, 2012, p.121.

³²⁰ MARTIN Jacques-François, *Souvenirs d'un ex-officier*, 1812-1815, Cherbuliez, Paris, Genève 1867, p. VI.

³²¹ Le concept désigne le fait que les mémorialistes en devenir se forment à ce genre par la lecture des autres mémorialistes. L'exemple particulièrement étudié est celui de Dominique-Jean Larrey (1766-1842) et de sa bibliothèque.

du Consulat et de l'Empire dans l'imaginaire collectif. Néanmoins dans le cas des uns, l'histoire est individuelle, l'intérêt est particulièrement personnel. Il s'agit de témoigner de son ascension sociale, de justifier sa conduite et de délivrer un héritage non pas national comme A. Thiers mais plutôt familial. Les mémoires tout comme les histoires font régulièrement l'objet d'une campagne d'illustration ainsi le lectorat retrouve des codes iconographiques et des mises en pages communes entre les deux genres ce qui invite d'autant plus le lecteur à passer de l'un à l'autre.

A ce titre, des protagonistes de l'Empire, français et étranger, du simple soldat en passant par Wellington lisent l'ouvrage d'A. Thiers. Le livre est également lu par les hommes de lettres tel Châteaubriand ou encore les politiciens à l'instar de Napoléon III. Les batailles de l'Empire restent une référence en matière militaire. Ainsi, en 1859 Napoléon III qui prépare les manœuvres de sa campagne en Italie puise dans celles de son oncle en 1800. Pour saisir les enjeux stratégiques et géographiques du terrain, il étudie attentivement l'ouvrage d'Adolphe Thiers³²². L'*Histoire* est donc perçue comme un ouvrage scientifique d'histoire aux applications pratiques.

Outres les contemporains de l'Empire, la thématique est prisée par la jeune génération qui n'a pas eu la « chance » de vivre cette époque « glorieuse ». Cet imaginaire repris par les auteurs, notamment romantiques, contribue à nourrir l'engouement pour la période. Pour approcher au plus près la réalité de l'époque, le lecteur de roman est amené à se documenter grâce aux livres d'histoire. Le lien entre littérature de fiction et livre d'histoire reste fort, par exemple l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* a constitué une source première pour l'écriture de *Guerre et Paix* de Tolstoï³²³.

Au travers des annonces publicitaires publiées dans les journaux, nous avons pu constater la large diffusion commerciale de l'ouvrage. L'une d'elle précisant le mode de souscription indique : « On souscrit chez Paulin, 60 rue Richelieu. Les

La floraison des mémoires est également encouragée par les historiens, à l'image de Thiers, afin de compiler les différentes visions d'un même événement. Voir PETITEAU Natalie, *Écrire la mémoire...*, *op. cit.*, p.122.

³²²Les plans de bataille ainsi conçus sont néanmoins irréalisables, Napoléon III ne tient pas compte de la réalité de son époque. Par ailleurs, il ne possède pas l'expérience du terrain militaire, sa vision est celle d'un historien et non celle d'un chef des armées. Voir NICOLAS Aude, *L'art et la bataille : les campagnes d'Italie (1800 et 1859)*, Paris, Bernard Giovanangeli éditeur, 2019, p.7.

³²³ TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1, 1995, pp. 81–265.

souscripteurs des départements doivent s'adresser aux principaux libraires de leur ville »³²⁴. Une autre d'entre elles met en scène la discussion entre un ancien soldat installé en milieu campagnard et un journaliste³²⁵. Le premier y livre sa fierté de posséder l'intégralité de l'édition. Néanmoins il y dénonce la longueur qui pourrait rebuter les lecteurs populaires. Or l'engouement pour l'ouvrage de l'homme politique est particulièrement perceptible dans les bibliothèques populaires. Ces dernières se développent à partir des années 1860 sur tout le territoire français. Thiers fait partie des auteurs, dans le domaine historique le plus récurrent dans les catalogues de ces bibliothèques³²⁶. Sa présence apparaît comme invariable alors que les grandes sommes érudites historiques sont moins présentes dans les bibliothèques populaires que dans les bibliothèques municipales. Selon les études de Jean-Charles Geslot, l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* est un livre unanimement présent dans la section Histoire des catalogues bibliothèques étudiées. Cette récurrence tendrait à souligner l'aspect accessible de l'ouvrage.

La publication de la somme couvrant une longue période, il serait intéressant de se pencher sur la question d'une possible évolution du lectorat. Effectivement, la rédaction se poursuit sous plusieurs régimes politiques néanmoins le propos de l'auteur reste assez invariable. C'est plutôt la lecture et son interprétation qui auraient évoluées. Par exemple en 1845, selon les comptes-rendus du *Siècle*³²⁷ la lecture qui en est faite est nationaliste, la louange du premier consul est perçue comme une critique de l'actualité politique contemporaine. Ainsi le livre est vu comme un phare indiquant au pays la voie à prendre. Entre 1850 et 1860 l'histoire semble « comme une arme politique contre le régime »³²⁸. Enfin comment le lecteur sous le Second Empire ne pourrait-il pas réactualiser la conclusion morale du dernier

³²⁴ Voir le numéro du *Constitutionnel* paru le 20 novembre 1849. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6687561/f3.item.r=%22Histoire%20du%20Consulat%20et%20de%20l'Empire%22.zoom#>

³²⁵ Voir le numéro du *Constitutionnel* paru le 5 novembre 1859. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k671920n/f3.image.r=%22Histoire%20du%20Consulat%20et%20de%20l'Empire%22>

³²⁶ GESLOT Jean-Charles, *Des savoirs historiques pour le peuple ? Diffusion et lecture des livres d'histoire dans les bibliothèques populaires (1860-1914)*. 143e congrès du CTHS : La transmission des savoirs, 2018, Paris, hal-01941926.

³²⁷ Voir le numéro du *Siècle* du 9 juin 1845.

³²⁸ TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1, 1995, pp. 81–265.

volume, qui met en garde contre le despotisme mais continue à défendre la gloire nationale ?

D. La réception critique contemporaine et actuelle

Si le livre de Thiers est un succès commercial, la réception critique est plus nuancée surtout dans les milieux artistiques et romantiques. Malgré quelques tentatives de formes romantiques dans le texte comme dans les illustrations, les artistes du mouvement ont tendance à dénigrer cette production jugée trop conventionnelle. Toutefois quelques auteurs acceptent de reconnaître les mérites de l'œuvre, Lamartine va jusqu'à l'ériger comme « le livre du siècle, peut-être le livre de la postérité sur notre époque ! »³²⁹ bien qu'il n'hésite pas à souligner les maladresses et les erreurs de manière très vive³³⁰. Ainsi c'est par la métaphore d'une mauvaise gravure populaire que Lamartine juge le premier tome de Thiers ; « Nous disons d'avance, avec la même franchise, que ces qualités n'existent pas pour nous dans son premier livre de l'*Histoire de la Révolution*, livre superficiel et jeune, où rien n'est pesé, où rien n'est senti, où rien n'est peint ; espèce d'estampe mal coloriée de l'esprit, des choses, des hommes de la Révolution française, semblable à ces portraits de fantaisie que l'on colporte à la foule sur nos places publiques et qu'on lui donne pour l'image de ses grands capitaines, de ses grands orateurs ou de ses grands événements. »³³¹. Dans l'esprit de Lamartine l'estampe conserve cette valeur artistique très inférieure et négligeable. Ce jugement est intéressant quand on compare à la vision de l'historien comme peintre qu'avait défendue Thiers dans son « Avertissement aux lecteurs ». Lamartine et Thiers sont deux figures politiques issues de la même génération, ayant tout deux expérimentées le monde de la presse et de la politique. Effectivement Lamartine est très actif à la Chambre, il devient également membre du gouvernement sous la deuxième République, en parlant de lui et de Thiers, il écrit ; « nous avons été séparés, pendant toute notre vie politique, par

³²⁹ ALPHONSE DE LAMARTINE, *Cours familial de littérature : un entretien par mois* n° 28, 1869, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6555360n>>, (Consulté le 22 mars 2022).

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Extrait des *Cours familial de littérature* et cité par GUY FOSSAT, *Lamartine historien, Son point de vue sur la période napoléonienne à partir de son « examen critique » de « L'histoire du Consulat et de l'Empire, par Adolphe Thiers »*.

des dissentiments profonds d'opinion ou par des dissensions de situation politique plus irréconciliables encore ; mais deux choses ont toujours dominé en nous ces antipathies fugitives d'opinion ou de parti ; ces deux choses sont l'attrait pour la justice et la passion pour le talent. Or, cette justesse d'esprit et ce talent dans la parole et dans l'action, nous les avons toujours reconnus et aimés, même chez nos adversaires. Personne, selon nous, ne les possède de notre temps à un plus haut degré que M. Thiers. »³³² L'appréciation faite de son livre est celle d'un pair. Le travail d'A. Thiers est également salué par Châteaubriand.

La réception dans les milieux académiques et officiels est plus nettement enthousiaste puisqu'au contraire des milieux artistiques, elle ne dénonce aucunement le ton résolument patriotique. Ce reproche avait été clairement formulé dans les leçons de Barni, professeur à l'académie de Genève. Celui-ci explique avoir choisi clairement l'exemple de Thiers car « cet ouvrage m'a paru être le monument le plus considérable et le plus dangereux de la grande erreur que je poursuivais [la légende napoléonienne]. »³³³ Barni condamne l'absence de jugement moral³³⁴ portée par l'historien, néanmoins il reconnaît la densité des recherches réalisées.

Contrairement donc aux diverses critiques, il est salué de la part de la part de l'Académie française. L'éloge est repris lors de son éloge funèbre par l'Académie française³³⁵. Celui-ci récuse tous les reproches qui ont pu être formulés à l'encontre du livre et met en avant les principales qualités, qui, outre le travail d'historien, sont la facilité de lecture permise par l'enchaînement fluide et clair des idées.

De manière plus générale, il est indéniable que la production littéraire d'Adolphe Thiers a eu de fortes répercussions sur ses contemporains. Ainsi lire ses

³³² Cité par GUY FOSSAT, *Lamartine historien, Son point de vue sur la période napoléonienne à partir de son « examen critique » de « L'histoire du Consulat et de l'Empire, par Adolphe Thiers »*, [En ligne], <<https://www.sitelamartine.com/telechargements/A-Lamartine-Napoleon-Thiers.Cours%20fam.%20Maj27oct%202016.pdf>>, (Consulté le 22 mars 2022).

³³³ BARNI Jules, *Napoléon et son historien M. Thiers*, Genève, 1865, p. VIII.

³³⁴ Barni indique clairement dans ses leçons à la page 4 : « La vérité historique est loin de s'y montrer dans tout son jour, et cette haute moralité, qui doit être la règle constante de l'historien, y fait trop souvent défaut. Ce qui domine en effet dans cet ouvrage, c'est, malgré de tardives et insuffisantes restrictions, l'apothéose d'un homme que le vulgaire peut nommer un grand homme, mais que la morale appelle tout simplement un homme pervers ; c'est l'apologie du despotisme ».

³³⁵ JULES SIMON, *Éloge funèbre de M. Louis-Adolphe Thiers*, 8 novembre 1884, [En ligne], <<https://www.academie-francaise.fr/eloge-de-m-thiers>>.

écrits permet d'esquisser ce qu'était la pensée de la société de son temps³³⁶. Le livre est loué notamment par les libéraux mais également par les bonapartistes³³⁷ et les descendants des généraux de l'Empire.

Quant à la réception critique artistique des illustrations, il semble qu'aucun avis n'ait été publié sur la question. Il n'est pas question des illustrations dans les divers avis parus dans la presse sur l'ouvrage. Du fait de cette absence de résultat, la réception réelle des illustrations est à chercher dans l'étude comparative de l'iconographie de la légende napoléonienne. La planche du *Passage du col de St Bernard* de l'édition de Paulin qui avait été reprise sur bois dans l'édition de Lheureux semble avoir renouvelé la vision de l'événement. Effectivement il est possible de lire son influence dans sa reprise par le tableau de Paul Delaroche, *Bonaparte franchissant les Alpes*, 1848, musée du Louvre, dépôt au Louvre-Lens. Cette hypothèse est confirmée par l'analyse du tableau proposée par Armand Dayot dans son ouvrage ; *Napoléon : raconté par l'image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres* paru en 1895³³⁸.

Adolphe Thiers décède le 3 septembre 1877 à St-Germain-en-Laye. L'opinion publique déplore alors le départ d'un grand citoyen et ne garde en mémoire de lui que son action de libérateur du territoire durant la guerre franco-allemande. L'historiographie évolue rapidement, notamment avec l'émergence de la mémoire de la Commune et la figure de Thiers est perçue différemment. Il devient l'ennemi de la nation. Ainsi, Pierre Guiral cite les propos rapportés dans les mémoires de Mme de Ferronays du duc D'Aumale qui souligne ce basculement de perception : « M. Thiers est le plus grand ennemi que de la France n'ait jamais eu ». La haine contre lui se développe et trouve ses expressions les plus claires en mai 1968, où de nombreuses rues et lycée portant le nom de l'homme politique sont débaptisés.

Quant à ses ouvrages, eux aussi ont souffert d'un certain désamour. Ses méthodes sont critiquées par les historiens, l'ouvrage est jugé trop long par le public. Le souhait de Thiers d'écrire pour les générations futures a échoué par son trop fort

³³⁶ Cette thèse est défendue notamment par Robert Tombs, dans « Thiers historien », *op. cit.*

³³⁷ A l'image du Baron Larrey qui considère l'ensemble comme « une des plus belles œuvres de la grande épopée napoléonienne » selon PETITEAU Natalie, *Écrire la mémoire...*, *op.cit.*, p. 106.

³³⁸ DAYOT Armand, *Napoléon : raconté par l'image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris, Librairie Hachette, 1895, p. 98.

ancrage dans son époque. Il n'a pas réussi comme Michelet à perdurer dans le temps, la différence de traitement s'explique du fait que Michelet écrit l'histoire du peuple tandis qu'A. Thiers reste dans la sphère très classique de l'histoire politique de la France et de ses acteurs³³⁹.

Néanmoins du point de vue du marché de l'art ; les éditions en format in-8° de Paulin et in-4° de Lheureux sont encore relativement prisées dans le monde du livre ancien. Ces éditions sont très présentes sur le marché, du fait de leurs tirages importants. Leurs succès s'expliquent également par le fait qu'elles répondent au goût du public pour le mythe napoléonien.

De plus, les éditions ou planches faisant intervenir l'artiste Raffet sont particulièrement prisées. L'artiste a été réhabilité par la société de la Sabretache qui organise en 1891 une souscription publique afin de lui dédier un monument dans les jardins du Louvre³⁴⁰. L'engouement autour de Raffet correspond au renouveau de l'ardeur patriotique sous la III^e République. L'imaginaire collectif lie la figure du « grognard » mise en avant par Raffet mais également par Charlet et les illustrations d'A. Thiers avec la figure du Poilu. Cette filiation est mise en avant dans l'iconographie du poilu qui puise directement dans les codes mises en place pour représenter le soldat napoléonien³⁴¹.

³³⁹ TOMBS Robert, « Thiers historien », *Cahiers de l'AIEF*, 47.1, 1995, pp. 81-265.

³⁴⁰ AGUILAR Anne-Sophie, « Peindre le soldat. Armand Dayot et la réception de la figure du militaire (1889-1919) », dans *Romantisme*, Paris, Armand Colin, vol. 161, n° 3, 2013, pp. 61-72.

³⁴¹ Voir les comparaisons proposées par AGUILAR Anne-Sophie, « Peindre le soldat... », *op. cit.*

LA CAMPAGNE D'ALLEMAGNE ET D'AUTRICHE : CRISTALLISATION DES TENSIONS ENTRE TRADITION ET NOUVELLE ESTHETIQUE

Afin de poursuivre l'étude des représentations des scènes de batailles dans les campagnes d'illustrations successives de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, nous arrêterons notre attention sur un exemple précis ; celui de la campagne d'Allemagne et d'Autriche de 1809. Effectivement cette campagne occupe une place importante dans le récit d'Adolphe Thiers. Dans l'édition illustré in-8° de Paulin, elle occupe entièrement le tome 10. Il convient donc de s'interroger sur l'importance qui lui est accordé grâce à un rappel historique.



Image 1 : Carte du mouvement des armées sur l'ensemble de la campagne d'Allemagne et d'Autriche (1809) issue de TULARD Jean, *Le Grand Atlas de Napoléon*, Paris, Editions Atlas, 2021, p. 160. © Editions Atlas.

1. CONTEXTE HISTORIQUE

La campagne d'Allemagne et d'Autriche se déroule sur trois mois, entre le 10 avril et le 13 juillet 1809. Elle marque, selon Jacques Garnier, l'ouverture de la période « des victoires difficiles »³⁴² pour l'Empire français. Effectivement elle rompt avec les victoires-éclaircies précédentes. Elle est perçue comme symptomatique des faiblesses du régime et des erreurs militaires à venir notamment lors de la campagne de Russie en 1814. En effet, le déroulé de la campagne montre l'incapacité des subordonnés à prendre des décisions autonomes en lien avec la situation ou à appliquer les plans et les ordres du commandement de manière efficace³⁴³, de telles difficultés perdurent et même s'accroissent lors des conflits suivants. Le commandement lui-même est moins ferme, Napoléon Bonaparte ne saisit pas les opportunités d'emporter la victoire par une « bataille décisive »³⁴⁴. De plus, les armées ennemies ont fini par adopter une organisation militaire similaire à celle de l'Empire, qui s'appuie sur une plus grande mobilité des corps.

La campagne de 1809 est la réponse française à la mise en place de la 5^e coalition internationale vivement encouragée par l'Angleterre³⁴⁵. Toutefois les puissances européennes sont partagées, de manière générale, la coalition est peu soutenue. L'Autriche n'accepte d'y participer qu'en obtenant des garanties de la part de son allié britannique³⁴⁶. Il s'agit néanmoins de prendre sa revanche sur la défaite d'Austerlitz. En Prusse, le parti favorable à la guerre soutenu par le ministre Karl Stein ne parvient pas à faire basculer le pays dans le conflit et ce malgré la naissance d'un courant idéologique défendant l'idée de constitution d'une nation allemande³⁴⁷. L'Empire russe ne participe pas non plus directement aux affrontements.

³⁴² Voir GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne et D'Autriche en 1809 » dans TULARD Jean, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1989, p. 347.

³⁴³ Jacques Garnier évoque notamment l'exemple de la conduite du maréchal Berthier voir TULARD Jean, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1989.

³⁴⁴ GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne et D'Autriche en 1809 » *op. cit.*, p. 347.

³⁴⁵ GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne et D'Autriche en 1809 », *op.cit.*

³⁴⁶ L'Angleterre s'engage à appuyer financièrement le conflit ainsi que d'opérer des débarquements de troupes en Italie et en Hollande.

³⁴⁷ Voir notamment l'exemple de la conspiration du major Schill qui souhaite impliquer son pays dans la coalition. Il constitue et dirige personnellement des troupes contre celles de l'Empire français. Voir LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2018, p. 212.

L'année 1809 constitue en soi un moment de bascule dans la réalité des affrontements militaires eux-mêmes et donc de leurs perceptions et représentations³⁴⁸. Les planches concernant ces épisodes, s'inscrivent dans le discours iconographique des éditeurs, elles offrent un florilège des typologies exploitées dans l'illustration au sujet des guerres napoléoniennes et dans les arts de manière générale. Malgré un semblant de continuité avec les formes et les esthétiques traditionnelles, les illustrations de la campagne d'Allemagne et d'Autriche, marquent un point de rupture tant sur le plan de la stratégie militaire, que politique ou artistique. En se nourrissant de cette période de tensions, sa représentation elle-même témoigne d'une crise interne entre le poids d'un héritage et les innovations.

I. Les troupes en présence

Le conflit oppose principalement les troupes impériales aux troupes autrichiennes. Les troupes napoléoniennes positionnées en Allemagne au début de l'année 1809 sont insuffisantes pour défendre ce territoire³⁴⁹ du fait de la mobilisation sur le front espagnol³⁵⁰. Or cette faiblesse numérique est connue des monarques européens. L'invasion de la Bavière par les soldats de l'Archiduc Charles et les offensives du côté italien menées par l'archiduc Jean ouvrent les hostilités³⁵¹. Afin de mener la campagne, Napoléon Bonaparte commence par une réorganisation et un rassemblement des troupes disponibles. Trois corps de troupes françaises³⁵² sont constituées. A cela s'ajoute trois corps d'armée étrangers³⁵³. Les effectifs sont

³⁴⁸ PRIOULT Miguel, *Wagram (5-6 juillet 1809) : anthropologie historique d'une bataille napoléonienne*, Mémoire de Master 2 Civilisations, cultures, sociétés, Université de Bretagne Occidentale, 2020, pp. 25-28.

³⁴⁹ Elles se composent principalement de l'Armée du Rhin dirigée par Davout ainsi que des troupes de Bernadotte.

³⁵⁰ La Campagne d'Espagne ayant débutée en 1808 et qui s'éternise, nécessite du fait de la résistance rencontrée un renforcement des effectifs militaires dans la péninsule. Cette mobilisation explique la situation numérique en Allemagne en janvier 1809.

³⁵¹ L'archiduc Jean attaque par la route d'Udine tandis que le Prince Eugène de Beauharnais n'est pas prêt à riposter. Le 16 avril, ce dernier refuse d'attendre l'arrivée de renfort conduit par le général Macdonald et attaque les Autrichiens à Salices. Le Prince de Beauharnais y subit un cuisant échec. En réaction au non-respect des ordres de l'Etat-major, le commandement est confié au général Macdonald. Le royaume d'Italie n'est entièrement libéré que le 17 mai suite à la prise du fort de Malborghetto. Voir LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815, op. cit.*, p. 210.

³⁵² Le 2^e est dirigé par d'Oudinot puis lors de son arrivée en Allemagne par Lannes, le 3^e par Davout et le 4^e par Masséna. Voir TULARD Jean, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1989.

³⁵³ Le corps bavarois est sous les ordres de Lefebvre, les wurtembergeois sont sous l'autorité de Vandamme et Bernadotte dirige les troupes saxonnes. Voir TULARD Jean, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1989.

soutenus par une réserve de cavalerie commandée par Bessières et de la Garde Impériale. Cette Grande Armée peut compter sur l'appui de troupes stationnées dans les pays proches³⁵⁴. Les effectifs impériaux comptent alors 200 000 hommes et les effectifs autrichiens sont équivalents. L'armée autrichienne s'inspire de l'organisation militaire française, les troupes sont stationnées en Bohême et organisées en 8 corps d'armée placés sous le commandement direct de l'archiduc Charles³⁵⁵. La jonction entre les troupes de l'archiduc Charles et celles de l'archiduc Jean, qui combattaient en Italie est effective le 27 mai à Bruck³⁵⁶.

II. Une campagne en trois temps

Le déroulé des affrontements se structure en trois temps. Dans un premier temps, l'armée française se rassemble et se concentre, tout en devant essayer les mouvements de l'armée ennemie. Une fois les troupes françaises rassemblées, elles prennent l'offensive avec la manœuvre de Landshut qui vise à contourner l'armée de l'archiduc Charles par le Sud afin de lui interdire l'accès à sa propre capitale. Les Français prennent possession de Vienne. Tout l'enjeu de la campagne réside alors pour Napoléon I^{er} à parvenir à franchir le Danube derrière lequel s'est retiré les Autrichiens. Deux traversées sont tentées. La première a lieu en mai, elle se solde par la bataille d'Essling qui ne permet aux Français de franchir durablement le fleuve. La seconde tentative en juillet s'achève par la victoire française lors de la bataille de Wagram.

L'archiduc Charles évite la bataille décisive. Il n'attaque pas, en avril 1809, les corps isolés de Davout, de peur d'être privé du contrôle de la route de Vienne. Cette hésitation et le choix d'une approche frontale de l'armée napoléonienne annoncent des combats sur un temps long, des « batailles ordinaires »³⁵⁷, incapables

³⁵⁴ A l'instar des troupes de Westphalie de Jérôme Bonaparte, de l'Armée d'Italie d'Eugène de Beauharnais ainsi que des Polonais de Poniatowski.

³⁵⁵ Le 1^{er} corps est dirigé par Bellegarde, le 2^e par Kolowrat, le 3^e par Hohenzollern, le 4^e par Rosenberg, le 5^e par l'archiduc Louis et le 6^e Hiller. La réserve se compose d'un 1^{er} corps commandé par Liechtenstein et d'un second sous les ordres de Kienmayer. Le tout est soutenu par la présence des troupes de l'archiduc Ferdinand à la frontière grand-duché de Varsovie et par celle de l'archiduc Jean du côté italien.

³⁵⁶ LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815, op. cit.*, p.210.

³⁵⁷ Le concept est défini et appliqué à cet exemple par Jacques Garnier dans son article sur la campagne d'Allemagne. Voir TULARD Jean, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, France, Fayard, 1989.

de remporter la victoire en anéantissant les forces adverses. Du côté français, le plan consiste à rejouer les manœuvres de 1805 afin de prendre Vienne via la vallée du Danube. Ainsi, Napoléon Bonaparte compte principalement sur l'impact psychologique de la prise de la capitale adverse afin d'éviter de livrer de trop nombreuses batailles.

Le premier affrontement a lieu le 10 avril 1809 dans le Haut-Palatinat, il implique le corps de Bellegarde et de Kolowrat du côté autrichien et de Davout et Berthier du côté français. Suite à des difficultés de coordination des troupes françaises³⁵⁸, la situation devient critique lorsque qu'arrive l'Empereur, le 17 avril 1809. L'objectif est donc de réunir les troupes, aux environs de Pfaffenhofen, afin de faire face aux Autrichiens qui ont pris position entre le Danube et le Lech. Cependant le corps de Davout se met en marche trop tard, ce qui amène à une double rencontre, l'une à Tengen le 17 avril, entre les hommes de Davout et de l'archiduc et l'autre à Pfaffenhofen, le 15 avril, entre le corps d'Oudinot et celui d'Hiller. La bataille de Tengen³⁵⁹ est mise en image dans l'édition de Lheureux qui illustre de manière plus complète que ces concurrents la campagne d'Allemagne.

A. Manœuvres vers Landshut

Malgré la réunion de ses forces, Napoléon Bonaparte, ne mène pas d'assaut décisif. Plusieurs manœuvres autour de Landshut visent à diviser en deux l'armée adverse. L'objectif est accompli grâce à la bataille d'Abensberg, le 20 avril. L'archiduc Charles est séparé des troupes commandées par Hiller qui traversent l'Isar. La victoire française est suivie par la bataille d'Eckmühl, les 21 et 22 avril 1809. Napoléon Bonaparte réalisant qu'il n'est pas face à la majeure partie de l'armée ennemie, les soldats français sont alors activement rassemblés à Eckmühl. La capacité à se mouvoir est cruciale dans cette campagne. L'archiduc Charles tente de renverser les troupes de Davout et Lefebvre avant l'arrivée du reste de l'armée sur place. Il est mis en échec et laisse deux corps seulement à Eckmühl afin d'assurer le temps au reste de ses hommes de se retirer. Dans un premier temps, le retrait

³⁵⁸ Davout se replie initialement vers Ingolstadt, toutefois le général Berthier suite à différents ordres reçus commande à Davout de se retirer à Ratisbonne. Or celui-ci s'y retrouve pris en tenaille. Voir GARNIER, Jacques, *op. cit.*

³⁵⁹ Voir la reproduction de la planche en annexe 3, N°158 et l'analyse aux pages 146 et 147 de ce mémoire.

s'organise à Ratisbonne avant de gagner finalement la rive opposée du Danube. Les hommes laissés à Eckmühl sont attaqués de face par le corps de Davout tandis que l'Empereur conduit lui-même l'attaque du flanc. Les affrontements qui penchent en faveur des Français, se clôturent par une dernière charge de cavalerie. Les cuirassiers autrichiens se sacrifient afin de couvrir la retraite du gros des troupes. La bataille d'Eckmühl, loin d'être un des moments-clés de la campagne est pourtant perçue comme un affrontement marquant. Thiers en parle en ces termes ; « Eckmühl, l'un des champs de bataille immortalisés par [...] [le] génie [de Napoléon Bonaparte]. [...] Depuis le 19, on n'avait cessé de combattre. On allait le faire dans cette journée mémorable avec bien plus de vigueur et en plus grand nombre que les jours précédents. »³⁶⁰. La scène est mise en image dans des tonalités tragiques dans l'édition proposée par Lheureux³⁶¹.

Du fait de la fuite des Autrichiens, les Français s'emparent de la ville de Ratisbonne le 23 avril. La prise de la ville ne se réalise pas sans des combats acharnés s'achevant au cours de la nuit³⁶². La ville de Ratisbonne placée sur une hauteur, entourée de bois et dominant les plaines alentours présente un position stratégique importante. Les assauts sont confiés principalement au maréchal Lannes. Lors des affrontements, Napoléon Bonaparte est blessé, de manière superficielle. Adolphe Thiers présente cet événement comme émouvant profondément l'armée : « A la nouvelle que l'Empereur était blessé, les soldats des corps les plus voisins rompirent spontanément leurs rangs, pour lui adresser de plus près les bruyants témoignages de leur affection. Il n'y en avait pas un qui ne crût son existence attachée à la sienne. Napoléon donnant la main aux plus rapprochés leur affirma que ce n'était rien remonta immédiatement à cheval et parcourut le front de l'armée pour la rassurer. Ce fut un délire de joie et d'enthousiasme. »³⁶³ Cet épisode est l'occasion d'insister sur la présence de l'Empereur en première ligne et du lien indéfectible qui l'attache à ses soldats. L'image est reprise par le discours officiel et perdure encore durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Effectivement Philippoteaux et Horcholle

³⁶⁰ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1862, p. 163.

³⁶¹ Voir la reproduction en annexe 3, N°159 et son analyse aux pages 155 et 156 de ce mémoire.

³⁶² THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1862, p. 171.

³⁶³ *Ibid.*, pp. 177-178.

fournissent une illustration de la scène pour la *Collection* de 350 dessins éditée par Lheureux³⁶⁴.

Une fois l'archiduc Charles de l'autre côté du Danube, la Grande Armée peut marcher en direction de Vienne. Néanmoins contrairement à la situation en 1805, l'ennemi n'a pas été significativement affaibli, il reste une menace potentielle. Après des combats particulièrement violents à Ebersberg³⁶⁵ et le départ de l'archiduc Maximilien, Napoléon Bonaparte pénètre dans Vienne le 12 mai. La prise de la capitale n'a cependant pas l'effet moral escompté, d'autant plus que les Autrichiens ont conservé quasiment l'intégralité de leurs effectifs. Pour poursuivre les hostilités, les belligérants doivent franchir le Danube qui les sépare. Or le fort débit à cette période de l'année et la destruction des ponts par les Autrichiens complexifient l'opération³⁶⁶.

B. Traverser le Danube

Les plans de l'état-major français s'orientent vers une traversée du Danube en deux temps au niveau de l'île de Lobau située à 5km en aval de Vienne. Afin d'accomplir ce projet, les troupes sont organisées³⁶⁷. Celle-ci est soutenue par la Garde impériale et les troupes westphaliennes et hollandaises du 10^e corps de Jérôme Bonaparte³⁶⁸. Sur l'autre rive, l'armée autrichienne est formée de 115 000 hommes, selon Jacques Garnier, placée pour l'aile droite à Bisemberg et l'aile gauche à l'île de Lobau.

La première tentative de traversée, le 21 et 22 mai, est sans succès et donne lieu à la bataille d'Essling. Celle-ci est permise par la création le 20 mai d'un pont de bateaux. Ainsi, le lendemain matin 25 à 30 000 Français font face à 90 000

³⁶⁴ Voir Annexe 3, N°160.

³⁶⁵GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne et D'Autriche en 1809 », *op. cit.*, p.349.

³⁶⁶ LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2018, p.214.

³⁶⁷ Le 2^e corps de Lannes rassemble les divisions de Tharreau, de Claparède, de St Hilaire et la cavalerie de Colbert, le 3^e corps de Davout réunit les divisions de Demont, de Friant, de Gudin, de Morand et la cavalerie de Pajol, le 4^e corps de Masséna est composé des divisions de Legrand, de Carra de St Cyr, de Boudet, de Molitor et de la cavalerie de Marulaz, le 7^e corps de Lefebvre réunit les divisions bavaroises du Prince royal, de Wreyde et de Deroy, le 8^e corps de Vandamme se compose des divisions allemandes, et le 9^e corps de Bernadotte associe les divisions wurtembergeoises de Dupat aux saxonnnes de Zerschwitz Polenz. En plus de ces corps d'armée, la réserve formée de la cavalerie légère de Lasalle et de Montbrun, de la cavalerie lourde de Nansouty, de Saint-Supplique et d'Espagne est placée sous les ordres de Bessières.

³⁶⁸ Selon les recherches de GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne... », *op. cit.*, pp.349-350.

Autrichiens à Aspern et Essling³⁶⁹. Néanmoins la traversée des troupes est rendue difficile par l'envoi par les Autrichiens de corps flottants³⁷⁰ et par la crue du fleuve. Cette stratégie s'avère payante puisqu'elle parvient à couper les ponts. L'infanterie de Lannes ne franchit le Danube que dans la nuit du 21 au 22, elle est rejointe par la Garde impériale et les cuirassiers de St Sulpice et de Demont le 22, ce qui porte les effectifs français à 55 000 hommes³⁷¹. L'archiduc Charles engage le combat à la suite d'une nouvelle rupture des ponts. Les deux journées du 21 et 22 mai 1809 ne permettent pas d'emporter la décision. L'armée française entame le centre ennemi mais du fait de l'impossibilité pour les renforts de traverser, Napoléon Bonaparte sonne la retraite sur l'île de Lobau. Bien que la victoire soit déclarée dans les deux camps, la bataille d'Essling témoigne d'une certaine « déception »³⁷² et annonce une poursuite de la guerre. Le bilan humain est lourd, environs 16 000 morts et blessés du côté français avec notamment la mort de généraux illustres à l'instar d'Espagne, de St-Hilaire et de Lannes. Du côté adverses les pertes sont d'environ 20 000 morts et blessés³⁷³.

³⁶⁹ LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2018, p.214.

³⁷⁰ Les corps flottants sont des bateaux chargés de bois ou de pierres et pouvant être enflammés lâchés en amont des ponts français afin d'endommager ceux-ci. Voir LENTZ Thierry, *Le Premier Empire...*, *op.cit.*, p. 214.

³⁷¹ GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne et D'Autriche en 1809 », *op. cit.*, p.350.

³⁷² LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, *op. cit.*, p.215.

³⁷³ Selon les chiffres présentés par GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne... », *op. cit.*, p. 350.

La Campagne d'Allemagne et d'Autriche : cristallisation des tensions entre tradition et nouvelle esthétique

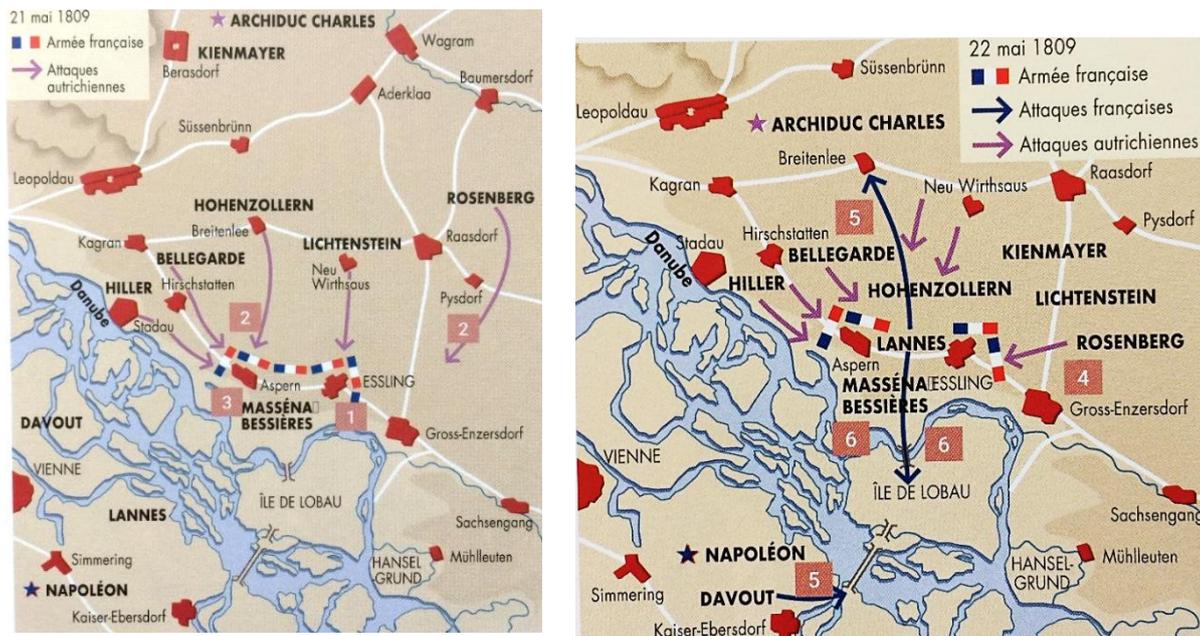


Image 2 : Cartes de la bataille d'Essling, le 21 et 22 mai 1809, issues de TULARD Jean, Le Grand Atlas de Napoléon, Paris, Editions Atlas, 2021, p. 163. © Editions Atlas.

La mort du maréchal Lannes est particulièrement marquante puisqu'il s'agit d'un compagnon de la première heure de Napoléon Bonaparte. La scène est largement convoquée sous diverses formes. Ainsi dans l'*Histoire* d'A. Thiers, l'épisode est repris : « Ainsi l'exige une impérieuse nécessité. Il faut tenir jusqu'à la fin du jour, si on ne veut être précipité dans le Danube, qui continue de grossir. En ce moment un affreux malheur vient frapper l'armée. Tandis que Lannes galope d'un corps à l'autre pour soutenir le courage de ses soldats, un officier, effrayé de le voir en butte à tant de périls, le supplie de mettre pied à terre, pour demeurer moins exposé aux coups. »³⁷⁴. L'auteur insiste sur le sentiment de corps et de proximité des généraux envers leurs hommes tout en soulignant la forte hiérarchisation. Le récit fait par Adolphe Thiers souligne le caractère tragique et héroïque des derniers moments du maréchal. Ce dernier ne souhaite pas se mettre à l'abri du feu ennemi pendant que ses hommes combattent. La bravoure et la mort du maréchal sont des sujets qui se prêtent particulièrement bien à la création artistique. Ainsi l'événement est mis en image dans les trois éditions illustrées. La scène permet l'expression de la violence inouïe des combats, avec l'omniprésence du sang décrit par l'auteur, ainsi que la création de l'icône de l'*exemplum virtutis* et de l'humanité

³⁷⁴ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 10, pp. 327-328.

de Napoléon Bonaparte. De plus, la scène met en avant le rôle du « destin », un paramètre imprévisible et irrationnel qui correspond aux concepts défendus par les romantiques.

Thiers poursuit : « Il [Lannes] suit ce conseil, quoique bien peu habitué à ménager sa vie, et, comme si le destin était un maître auquel on ne saurait échapper, il est à l'instant même atteint par un boulet qui lui fracasse les deux genoux. Le maréchal Bessières et le chef d'escadron César de Laville le recueillent noyé dans son sang et presque évanoui. Bessières, qu'il avait fort maltraité la veille, serre sa main défaillante, en détournant toutefois la tête de peur de l'offenser par sa présence. On l'étend sur le manteau d'un cuirassier, et on le transporte pendant une demi-lieue jusqu'au petit pont, où se trouvait une ambulance. Cette nouvelle, connue bientôt dans toute l'armée, y répand une profonde tristesse. Mais ce n'est pas le temps de pleurer, car le danger s'accroît à chaque minute. »³⁷⁵. Cette image du brave blessé à mort quittant le champ de bataille est rapidement décrite et ne fait pas l'objet d'une mise en image dans les campagnes d'illustration du texte. Comme le rappelle l'invective de l'auteur, il s'agit de garder un regard pragmatique et stoïque quant aux choses de la guerre. Cette posture refoulant l'expression des émotions comme un caractère inadéquate pour le soldat est particulièrement présente dans les illustrations commandées par Lheureux. L'état de santé du maréchal Lannes est présenté comme affectant toute l'armée, ce qui sous-entend un puissant sentiment de corps au sein du monde militaire. La nouvelle émeut uniformément l'état-major, l'Empereur et l'ensemble des troupes. Mais l'émotion est relégué au second plan pendant la durée de l'affrontement, elle ne trouve un espace d'expression d'après la fin des hostilités.

Thiers poursuit son récit en le plaçant du point de vue de Napoléon I^{er} : « Napoléon [...], se dirigea sur le champ vers l'île de Lobau, en faisant dire à Masséna, à Bessières, à Berthier, de le venir rejoindre, [...] afin de concerter la retraite qui devait s'opérer dans la nuit. Il courut au petit bras, lequel coulait entre la rive gauche et l'île de Lobau. Ce petit bras était devenu lui-même une grande rivière et des moulins lancés par l'ennemi avaient plusieurs fois mis en péril le pont qui servait

³⁷⁵ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 10, p. 328.

à le traverser. L'aspect de ses bords avait de quoi navrer le cœur. De longues files de blessés, les uns se traînant comme ils pouvaient, les autres placés sur les bras des soldats, ou déposés à terre en attendant qu'on les transportât dans l'île de Lobau, des cavaliers démontés jetant leurs cuirasses pour marcher plus aisément, une foule de chevaux blessés se portant instinctivement, vers le fleuve pour se désaltérer dans ses eaux, et s'embarrassant dans les cordages du pont jusqu'à devenir un danger, des centaines de voitures d'artillerie à moitié brisées, une indicible confusion et de douloureux gémissements, telle était la scène qui s'offrait et qui saisit Napoléon. »³⁷⁶

L'écrivain exprime la dureté de la réalité des affrontements. Cependant, cette tentative réaliste évite une description précise et quantifiée des blessés. De même, l'image bien que représentant les blessés, préfère suggérer les conséquences de la bataille. Aucune illustration ne met en scène, le champ de bataille après le choc des armées et évite ainsi de se confronter à la dénonciation de la violence institutionnalisée par les gouvernements.

La compassion dont Adolphe Thiers fait preuve s'applique aux hommes mais également aux bêtes qui accompagnent l'armée. Le cas des chevaux est évoqué. La présence de l'animal est récurrente dans la mise en image proposée par Lheureux. Il semblerait que ce choix d'inclure l'animal dans les représentations soit un processus artistique de double émotif du soldat qui reste impassible car exécutant son devoir. Cela est particulièrement frappant dans la *Bataille d'Eckmül (fin de la bataille)* de Philippoteaux et Hurel³⁷⁷. La composition se centre sur la charge de cavalerie lourde, débutant hors du cadre à droite pour rencontrer les troupes ennemies fuyant au centre de l'image. La violence et la terreur provoquées par la force du choc des cavaliers lancés au galop sont véhiculées par les expressions d'effroi et de souffrance des chevaux alors que le visage des hommes baigne dans l'ombre, ce qui occulte ainsi toute expression de sentiment personnel.

De plus pour compléter le récit de la mort de Lannes, une scène légendaire est reprise par Thiers : « [...] apercevant une litière faite de branches d'arbres, sur laquelle gisait Lannes qu'on venait d'amputer, il [Napoléon I^{er}] courut à lui le serra

³⁷⁶ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tome 10, p. 333.

³⁷⁷ Voir la reproduction de la planche en annexe 3, N°159.

dans ses bras, lui exprima l'espérance de le conserver, et le trouva, quoique toujours héroïque, vivement affecté de voir arrêter sitôt dans cette carrière de gloire. - Vous allez perdre, lui dit Lannes, celui qui fut votre meilleur ami et votre fidèle compagnon d'armes. Vivez et sauvez l'armée. – La malveillance qui commençait à se déchaîner contre Napoléon, et qu'il n'avait, hélas ! que trop provoquée, répandit alors le bruit de prétendus reproches que Lannes lui aurait adressés en mourant. Il n'en fut rien cependant Lannes reçut avec une sorte de satisfaction convulsive les étreintes de son maître, et exprima sa douleur sans y mêler aucune parole amère. Il n'en était pas besoin : un seul de ses regards rappelant ce qu'il avait dit tant de fois sur le danger de guerres incessantes, le spectacle de ses deux jambes brisées, la mort d'un autre d'Italie, Saint Hilaire, frappé dans la journée, l'hécatombe de quarante à cinquante mille hommes couchés à terre, n'étaient ce pas là autant de reproches assez cruels, assez faciles à comprendre ? Napoléon, après avoir serré Lannes dans ses bras, et se disant certainement à lui-même ce que le mourant ne lui avait pas dit, car le génie qui a commis des fautes est son juge le plus sévère, Napoléon remonta à cheval [...]. »³⁷⁸. L'entrevue du chef des armées recueillant les dernières paroles de son général et ami est un thème développé par Raffet dans son travail d'illustration pour Furne³⁷⁹. L'image est dans cette édition accompagnée d'un autre texte que celui d'A. Thiers, puisque le tome 10³⁸⁰ n'avait encore été rédigé en 1845 lors de la publication de Furne. Le texte choisi est un extrait issu de l'*Histoire de Napoléon* du Baron de Norvins publié en 1839³⁸¹. Néanmoins Raffet offre une nouvelle composition à cette scène qu'il avait déjà illustrée pour l'ouvrage de Norvins. Dans l'édition de Furne, les personnages sont placés sous une tente, rassemblés autour de la figure de Lannes couché sur un matelas serrant la main de l'Empereur contre son visage. Napoléon Bonaparte pose paternellement sa main sur l'épaule du mourant tandis qu'au second plan à gauche un officier se détourne pour cacher sa trop vive émotion. La disparition du camarade de l'ancien général rappelle la dimension humaine du chef des armées.

³⁷⁸ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 10, pp. 333-334.

³⁷⁹ Voir l'estampe en Annexe 2, *Figure 4*.

³⁸⁰ Effectivement le tome 10 relatif à la campagne d'Allemagne ne paraît qu'en 1851.

³⁸¹ Voir NORVINS, JACQUES MARQUET DE MONTBRETON, BARON DE, *Histoire de Napoléon*, Bruxelles, Wahlen et Compagnie, 1839, vol. 1, p. 378.

La campagne est perçue par A. Thiers comme annonciatrice du déclin à venir de l'Empire. C'est en effet à partir de ces événements, et ceux d'Espagne que le ton de l'auteur tend à être plus critique sur l'idée de la guerre qui n'est plus seulement auréolée de gloire mais aussi de souffrance et de morts. Il énonce ainsi les noms des valeureux généraux blessés qui entourent l'empereur sur l'île de Lobau où se positionne l'armée française en juillet 1809 : « [...] Napoléon avait auprès de lui l'invincible Masséna, meurtri d'une chute de cheval, mais capable de dominer un jour de bataille toutes les douleurs physiques ; l'opiniâtre Davout, le bouillant Oudinot, l'intrépide Macdonald, et une foule d'autres qui étaient prêts à payer de leur sang le triomphe de nos armes. L'héroïque Lannes, mort des suites de ses blessures, à Ebersdorf, entre les bras de Napoléon et au milieu des regrets de toute l'armée, y manquait seul. La destinée le privait d'assister à une victoire à laquelle il avait puissamment contribué par sa conduite dans cette campagne, mais elle le dispensait aussi de voir les affreux revers qui nous frappèrent plus tard : il mourait heureux, puisqu'il mourait dans le cours du dernier de nos triomphes. »³⁸² .

La bataille d'Essling constitue un événement critique notamment sur le plan politique puisqu'il constitue un échec impliquant non pas un quelconque général de l'Empire mais l'Empereur en personne³⁸³. Les deux belligérants regagnent leurs positions initiales de part et d'autre du Danube. Ils reçoivent chacun de nouveaux renforts à la fin des affrontements en Italie³⁸⁴.

³⁸² THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845 - 1862, tome 10, p. 422.

³⁸³ LENTZ Thierry, *Le Premier Empire...*, *op. cit.*

³⁸⁴ L'effectif autrichien est de 170 000 hommes, celui des Français, stationné sur l'île de Lobau, est de 150 000 hommes selon les chiffres de GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne et d'Autriche en 1809 », *op. cit.*

C. La bataille de Wagram

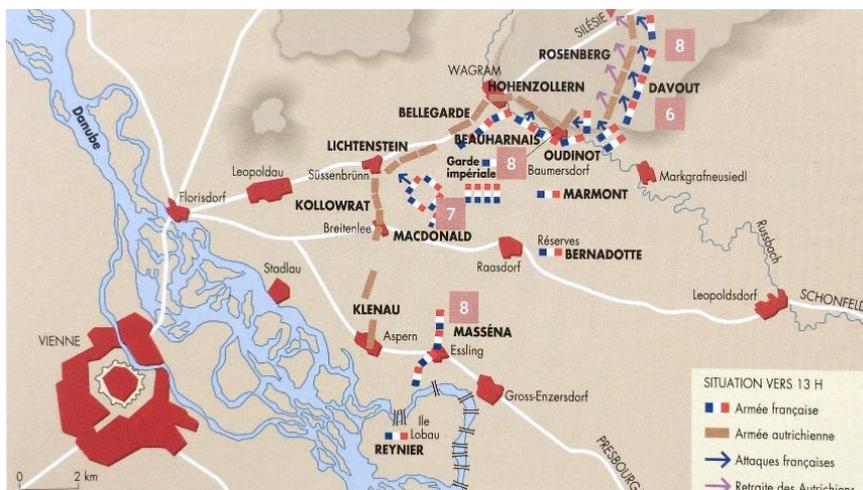


Image 2 : Carte de la bataille de Wagram issue de de TULARD Jean, *Le Grand Atlas de Napoléon*, Paris, Editions Atlas, 2021, p.167. © Editions Atlas.

La traversée définitive par les Français commence le soir du 4 juillet. Le matin déjà 100 000 Français ont franchi le Danube. Les affrontements du 5 et le 6 juillet forment la bataille de Wagram. La bataille est considérée comme celle ayant impliquée le plus de soldats depuis l'apparition des armes à feu avec environs 300 000 hommes réunis³⁸⁵.

Ce qui caractérise surtout l'affrontement c'est l'usage massif des canons, ce qui lui donne son surnom de « bataille des canons »³⁸⁶. Effectivement 1 228 pièces d'artillerie sont mobilisées pour une canonnade sur plus de 9 heures consécutives³⁸⁷ comptabilisant côté français 100 000 coups tirés pour la seule journée du 6 juillet³⁸⁸. Le 6 juillet, les deux camps débutent l'offensive. L'armée française attaque le flanc gauche par les troupes de Davout ainsi que le flanc droit par les hommes de Masséna, assurant ainsi aux Français de conserver leur accès au Danube. En parallèle, la réserve de cavalerie et l'artillerie se concentrent sur le centre autrichien. A la mi-journée, Davout s'est emparé du plateau de Neusiedl, tandis que l'armée d'Italie attaque en colonne serrée le centre ennemi. La journée se termine par une victoire

³⁸⁵ BELL David Avrom et JAQUET Christophe, *La première guerre totale : l'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 12.

³⁸⁶ LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, op. cit., p. 217.

³⁸⁷ BRUYERE-OSTELLS Walter, « Mesurer les violences sur le champ de bataille européen au XIX^e siècle », dans *Inflexions*, vol. 19, n° 1, 2012, pp. 167-173.

³⁸⁸ LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, op. cit., p. 217.

française néanmoins du fait de l'état de fatigue des troupes, ces dernières ne poursuivent pas l'ennemi. Une confrontation a lieu à Znaïm, le 10 et 11 juillet. Le 13 juillet la suspension des armes est signée. Le bilan humain de cette bataille est lourd, la France compte environs 34 000 tués, blessés ou prisonniers et environs 40 000 du côté adverse³⁸⁹.

D. Le bilan de 1809

Le traité de Vienne, également appelé traité de Schönbrunn, signé le 14 octobre clôt la cinquième coalition. Il a pour conséquence le rattachement des provinces illyriennes à la France et l'adhésion de l'Autriche au blocus continental. De plus, l'Autriche est appelée à fournir d'importante indemnité de guerre³⁹⁰. La campagne de 1809 témoigne des limites atteintes par le commandement militaire. Les victoires ont été difficiles à obtenir et souvent incomplètes. Si elle a stoppé les ambitions de l'Autriche, elle a néanmoins contribué à la montée en puissance d'aspirations nationalistes en Europe par l'opposition à l'Empire français³⁹¹.

2. MATERIALITE DES ILLUSTRATIONS DE LA CAMPAGNE

La campagne d'Allemagne est évoquée dans le tome 10 de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* édité par Paulin. Le tome est accompagné de 4 gravures sur cuivre dont 3 sont des portraits des protagonistes de l'armée française. Ces illustrations sont confiées aux dessinateurs et graveurs les plus récurrents de l'ouvrage. Les motifs sont composés par Eugène Lami, A. Sandoz, Edouard Girardet et Eugène Charpentier. Ils sont interprétés respectivement pour les deux premiers par les graveurs, J. Outhwaite et les deux derniers par Paul Girardet.

La seule planche représentant une bataille est une gravure d'interprétation d'après la *Bataille de Wagram* (vers 1835, musée nationale du château de Versailles) d'Horace Vernet. Les planches sont réalisées selon la technique de l'eau-forte, du burin et des reprises à la pointe pour certains détails. Les détails, par exemple l'herbe

³⁸⁹ TULARD Jean, *Le Grand Atlas de Napoléon*, Paris, Editions Atlas, 2021, p. 166.

³⁹⁰ GARNIER, Jacques « La campagne d'Allemagne et D'Autriche en 1809 », *op. cit.*, p. 350.

³⁹¹ LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, *op. cit.*, p. 207.

au premier plan, sont réalisés à l'eau-forte, tandis que pour les textures, le graveur a eu recours à des tailles plus répétitives en système complexe, notamment au niveau des zones sombres. Enfin l'usage d'outils parachève les modelés des chairs grâce à des points fins et épars.

Images 3 : Agrandissement d'un détail de la planche du portrait du maréchal



Macdonald issu du tome 10 de l'édition de Paulin

Les dimensions des planches se divisent en deux modèles d'une part des planches de 136x100 mm et d'autres de 95x130 mm. Elles sont tirées sur un papier différent de celui employé pour l'impression du texte. Ce traitement différencié du support s'explique par la collaboration de plusieurs imprimeurs distincts. D'une part, Henri Plon (1806-1872)³⁹², installé 8 rue Garancière à Paris, se charge de l'impression du texte dans son intégralité et d'autre part, plusieurs imprimeurs collaborent pour le tirage des planches. Cette distinction entre texte et image s'explique du fait que l'impression des gravures nécessite l'usage d'une presse spécifique exerçant une pression plus forte. Le papier employé par H. Plon provient des papeteries du Marais³⁹³ et de Ste-Marie³⁹⁴. Les estampes nécessitent un travail

³⁹² Figure majeure de l'imprimerie parisienne puis de l'édition, Henri Plon est le président de la Chambre des imprimeurs de Paris au moment de la parution de l'ouvrage de Thiers. Sous le Second Empire il devient l'Imprimeur de l'Empereur.

³⁹³ Les papeteries du Marais et de Ste Marie sont implantées en Seine-et-Marne, dans le Grand-Morin. Il s'agit d'une société créée par Félix Delagarde en 1828.

³⁹⁴ Selon la note de bas de page 228 de PLON Eugène, *Notre livre intime de famille*, Typographie de E. Plon, Nourrit et cie, 1893.

d'impression plus soigné, réalisé par des imprimeurs spécialisés dont F. Chardon³⁹⁵, actif entre 1820 et 1860, domicilié au 30 rue Hautefeuille à Paris, A. Salmon³⁹⁶ domicilié au 15 rue de la vieille Estrapade à Paris et Gilquin³⁹⁷ et Dupain installés rue des Fossés St-Jacques à Paris. Il est néanmoins étonnant de constater que l'éditeur ne fait pas intervenir un imprimeur unique pour le tirage des gravures. La multiplication des acteurs pourrait être un moyen de gagner du temps lors des passages sous presse. Par ailleurs, les planches mesurent deux tailles distinctes ce qui pourrait expliquer la répartition des tirages ou sous-entendre une réutilisation de matrices gravées antérieurement.

Les estampes hors-texte sont tirées sur papier vélin. Ce type de support cherche à imiter le rendu de la peau de veaux mort-nés utilisée originellement pour le parchemin, il présente une surface lisse et une absence de vergeures. Il s'oppose au papier du texte par son épaisseur et sa densité. Le montage des planches est réalisé selon la technique des onglets entre les différents cahiers de texte ou à l'intérieur de l'un d'entre eux. L'éditeur Paulin inscrit donc l'ouvrage dans une production de grande qualité prenant ses racines dans la tradition du beau livre.

Ce n'est pas le cas de la compilation proposée par Lheureux. Les gravures qui sont des bois de bout sont tirées par l'imprimeur Plon. L'organisation est cohérente puisque l'impression de xylographie se réalise avec la même presse qu'une impression typographique. Deux types de tirages distincts ont été réalisés, l'un sur un papier classique et l'autre sur un papier de Chine. L'exemplaire de la *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux, etc., pour l'Histoire du Consulat et de l'Empire*, étudié est conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote QE-32-4. Il est imprimé sur un papier blanc conventionnel. Il s'agit d'un papier issu de pâte de bois. Les planches sont montées sur un système à onglet, comme dans le cas de Paulin. Les pages de l'ouvrage mesurent 255mm sur 200mm, les estampes mesurent au trait carré 140mm sur 104mm. Puisqu'il s'agit d'une compilation des

³⁹⁵ La famille d'imprimeur Chardon se spécialise dans l'impression artistique, ils sont reconnus notamment pour leurs tirages de grande qualité des burins. Voir la notice L.482 de FRITS LUGT, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes : L.1533*, [En ligne], <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7876/>>.

³⁹⁶ Alfred Christophe Fortuné Salmon a lui-même été formé par A. Chardon ce qui témoigne des liens et de l'importance de Chardon dans le milieu de l'impression d'estampe. Voir sa fiche IdRef : <https://www.idref.fr/167670425>

³⁹⁷ Voir « GILQUIN » dans le *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*, [En ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22394>>, (Consulté le 16 avril 2022).

illustrations hors-texte, l'emplacement exact prévu par rapport au texte n'est pas précisé dans ces états. Toutefois une table des matières en tête de de l'ouvrage organise la distribution, ce qui rend possible une narration et un repérage pour le lecteur. L'image s'autonomise à tel point que l'éditeur propose le tirage en feuille volante des planches. Ces illustrations proviennent de l'édition illustrée réalisée entre 1865 et 1867 par Lheureux³⁹⁸.

Dans son ouvrage, la campagne d'Allemagne représente 15 planches, soit un peu plus de 4% du total des illustrations. Huit planches illustrent directement des scènes de bataille, ce qui correspond à plus de la moitié des illustrations dédiées à la campagne tandis qu'on ne dénombre que quatre portraits. L'approche de Lheureux est donc plus partisane d'une politique belliciste, un choix significatif puisque la compilation est éditée en 1870. Les arts semblent appuyer les ambitions militaires développées sous le Second Empire. Étonnamment, la figure de Napoléon Bonaparte est peu récurrente, il apparaît dans seulement une planche pour l'édition de Paulin et seulement à deux reprises dans l'ouvrage de Lheureux. Cette absence s'oppose à son omniprésence dans le projet de Furne.

L'ouvrage de Furne ne dédie que deux planches à la question de la campagne d'Allemagne et d'Autriche. Celles-ci illustrent un évènement émouvant, la mort de Lannes, et un évènement militaire, le passage du Danube par les Français. Les dessins pour ces deux exemples sont de la main de Raffet, la gravure est l'œuvre de Girardet. Dans les deux cas, Napoléon Bonaparte est présent. Les planches mesurent au trait carré 100mm sur 140mm. Elles se présentent comme des œuvres indépendantes, elles ne sont pas numérotées ni répertoriées.

Les gravures sont réalisées sur acier, il semblerait que certaines planches soient réalisées à l'eau-forte et à la manière de lavis³⁹⁹ tandis que d'autres le sont suivant la technique du pointillé.

³⁹⁸ Voir la notice du catalogue de la BnF : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb314568884>

³⁹⁹ La technique est surtout employée au XVIII^e siècle, elle serait mise au point par Jean-Charles François en 1756, elle se diffuse plus massivement grâce à l'artiste Gainsborough à partir de 1760. Elle consiste à vernir la matrice puis à déposer une feuille de papier dessus. Sur cette feuille le graveur dessine le motif avec un crayon. La pression exercée par le crayon et la surface du papier enlève du vernis. La plaque est ensuite passée dans l'acide selon le procédé classique de l'eau-forte. La manière de lavis a l'avantage de rendre avec plus de nuance les différentes tonalités, elle s'approche d'un rendu plus pictural.



Image 4 : Zooms sur la planche *Mort du maréchal Lannes*, utilisant la technique du pointillé et sur un détail réalisé à la manière de lavis

Le papier employé est de très belle facture, il pourrait s'agir de papier vélin issu du Moulin d'Arches. Cependant aucune mention ou filigrane le confirmant n'a été observé. De même, nous ignorons l'identité de l'imprimeur ayant travaillé sur l'ouvrage. Toutefois du fait de la grande finesse de l'impression, de la qualité du papier et de l'usage de matrice d'acier, Furne a dû faire appel à un imprimeur spécialisé dans l'impression d'estampes et de travaux d'art. Les planches sont montées grâce au système d'onglet.

Les images proposées au sujet de la campagne de 1809 sont un échantillon représentatif du reste des illustrations, tant sur le plan typologique que sur par leur facture. Les estampes proposées par Lheureux soulignent la dépendance et la filiation entre son édition et celle originale de Paulin. Trois planches sont réinterprétées sur bois d'après l'ouvrage de Paulin. Parmi lesquelles on retrouve une reprise du portrait d'*Eugène de Beauharnais*⁴⁰⁰, celui du *Général Macdonald*⁴⁰¹ et de la *Bataille de Wagram* d'après H. Vernet⁴⁰². De plus, la répartition des planches est à l'image du reste du recueil, Philippoteaux donne majoritairement les dessins.

⁴⁰⁰ Voir la gravure d'origine en Annexe 1, *Figure 5*.

⁴⁰¹ Voir la gravure d'origine en Annexe 1, *Figure 7*.

⁴⁰² Voir la gravure éditée par Paulin en annexe 1, *Figure 6* et celle éditée par Lheureux en annexe 3, N°169.

Pour la campagne d'Allemagne, il en réalise 12 sur les 15 planches concernées. Les planches restantes sont l'œuvre de Paul Girardet, H. Rousseau et Barbant. Quant aux graveurs, le constat est similaire, les plus sollicités pour l'ouvrage gravent la quasi-totalité des planches de la campagne d'Allemagne et d'Autriche. Sargent, Horcholle, Hurel et Dupré réalisent ainsi chacun deux planches. Les 15 planches proposent une galerie de portrait, avec notamment le portrait du *maréchal Gudin* par Philippoteaux et Hotelin⁴⁰³, des vues des affrontements, avec *le combat de Tengen* de Philippoteaux et Sargent⁴⁰⁴, ou encore des scènes d'escarmouches faisant une large place au paysage, avec le *Combat de Worgel (Tyrol)* de Philippoteaux et Horcholle⁴⁰⁵.

Il n'y a aucun sujet qui est illustré systématiquement par toutes les éditions, ainsi même la mort de Lannes n'est pas reprise de manière uniforme. Furne propose une vision du mourant expirant dans les bras de son ami et maître, une iconographie qui suit l'exemple de *François I^{er} recevant les derniers soupirs de Léonard de Vinci* de J-A D. Ingres (1818, huile sur toile, Petit Palais, Paris). La composition s'inspire de la tradition de la *Pietà* qui a été réinvestie par le souffle romanesque⁴⁰⁶. Tandis que les deux autres éditions lui préfèrent un traitement elliptique, en présentant seulement un portrait équestre du personnage au faîte de sa gloire. Ainsi dans les trois éditions, la campagne d'Allemagne et d'Autriche de 1809 est représentative des diverses tentatives et initiatives artistiques abordées dans les éditions.

3. UNE VISION TRADITIONNELLE

D'une part le traitement de 1809 semble s'inscrire dans la tradition artistique de la représentation de la guerre.

⁴⁰³ Voir Annexe 3, N°157.

⁴⁰⁴ Voir Annexe 3, N°158.

⁴⁰⁵ Voir Annexe 3, N°163.

⁴⁰⁶ Cette tendance est amorcée dès 1808 avec l'achèvement de la toile de Girodet, *Atala au tombeau*, conservée au musée du Louvre.

I. Galerie de portraits ou la concurrence entre le groupe et l'individu

Comme nous l'avons déjà évoqué, les portraits de généraux sont particulièrement présents dans l'illustration de cette campagne. Ce choix amène donc à une surexposition de l'Etat-major face aux simples soldats. L'édition illustrée de Paulin adopte les codes du portrait du XVIII^e siècle. Par exemple, le portrait du *Maréchal Lannes (à Essling)*, réalisé par Eugène Lami et J. Outhwaite⁴⁰⁷, illustre la prégnance de cet héritage. Le maréchal est monté sur son cheval immobile, son visage est tourné de trois quart vers la droite en direction de ses hommes. Il leur dispense ses ordres en tendant le bras droit dans leur direction. Comme le soulignait Quintilien, l'art du discours ne peut se comprendre sans tenir compte du langage du corps⁴⁰⁸. Eugène Lami applique des préconisations provenant de l'art antique, redécouvertes par la Renaissance puis par le néo-classicisme. Ainsi selon les mots mêmes de l'auteur antique, la tête « [...] doit toujours se tourner du côté du geste, excepté dans les choses qu'il faut ou refuser, ou rejeter [...] »⁴⁰⁹. Tous les éléments de la composition sont figés et parfaitement statiques. La gestuelle s'inscrit dans les canons classiques de la prise de parole. La composition est équilibrée, centrée sur la figure du commandant. L'image allie un portrait aux détails prosaïques tel que l'uniformologie qui sont sublimés par l'adoption de gestes nobles issus des traditions antiques. Les artistes reprennent par ce mélange les méthodes appliquées par David et Rubens qui usent fréquemment de ce type de gestuelle⁴¹⁰.

A l'arrière-plan, des troupes à pied dont un seul protagoniste est réellement dessiné peuplent la composition. La rupture entre le commandant à cheval et les

⁴⁰⁷ Voir Annexe 1, *Figure 4*.

⁴⁰⁸ L'ouvrage de Quintilien de l'*Institution oratoire, est découvert et publié en 1411 par Guarino de Vérone*. Dans son texte, l'auteur réfléchit sur le modèle pédagogique à adopter mais également sur la gestuelle qui doit accompagner l'orateur dans son discours. Le propos n'intéresse pas uniquement les rhéteurs, il est une réponse pour les artistes qui tentent de transcrire par l'image et donc par les gestes des mots qu'ils ne peuvent figurer. Voir l'article de VERMOREL Catherine, « De la rhétorique au geste : l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne », dans *Laboratoire italien. Politique et société*, ENS Éditions, n° 25, 14 décembre 2020.

⁴⁰⁹ Traduction de la citation latine : « [...] *aspectus enim semper eodem uertitur quo gestus, exceptis quae aut damnare aut concedere aut a nobis remouere oportebit* [...] » issue de VERMOREL Catherine, « De la rhétorique au geste : l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne », *op. cit.*

⁴¹⁰ ROSENBERG Pierre, *De David à Delacroix : la peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1974, p. 166.

obéissants à pied est un héritage issu de l'antiquité. Le portrait équestre est depuis réservé aux personnes de pouvoir⁴¹¹. Un autre signe d'identification du rang du protagoniste est son uniforme très finement gravé. Ce soin se retrouve également dans le portrait du *maréchal Macdonald*, (réalisé par Barbant réinterprétant avec des modifications la planche éditée par Paulin), dans la *Collection* de Lheureux.

En réponse à l'impassibilité du *maréchal Lannes* d'E. Lami, le portrait commandité par Lheureux et réalisé par Philippoteaux et Charles Rodolphe⁴¹², se caractérise par le mouvement. La scène est saisie au cœur de l'action d'une bataille. Lannes à cheval est en torsion, se retournant vers le spectateur. Son mouvement répond à celui de son cheval ainsi que des personnages l'entourant. Le geste de commandement est présent néanmoins il semble plus agressif. De manière globale, la tonalité de la planche est plus brutale comme en témoigne la présence de morts au premier plan.

Dès la fin du XVIII^e, la société en vient progressivement à un refus du modèle aristocratique de la guerre, modèle particulièrement repris dans le portrait d'Eugène Lami. Il est associé à des « armées de mercenaires, d'esclaves, d'automates exercés »⁴¹³. Le XIX^e siècle est favorable à un retour à une plus grande pureté, symbolisée par le modèle de la guerre antique, s'appuyant sur les principes des vertus civiques et morales. Cette quête se traduit dans les arts par le néo-classicisme. L'épopée napoléonienne est placée en parallèle du sacrifice spartiate⁴¹⁴ comme le suggère l'inclusion du portrait du maréchal Lannes directement dans une scène de bataille dans l'illustration de Philippoteaux et C. Rodolphe. Ces portraits de Lannes prouvent la tension et l'hésitation existante quant à la forme à adopter entre une vision classique héritée du XVIII^e et une vision renouvelée par des enjeux patriotiques.

Le portrait proposé par Lheureux est néanmoins étonnant, la tête du cavalier est entourée d'un cerne blanc. Cette marque pourrait être la preuve que la matrice

⁴¹¹ Selon MAINGON Claire, « L'art au service de la guerre », dans *L'art face à la guerre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Libre cours », 2015, pp. 59-94.

⁴¹² Voir Annexe 3, N°165.

⁴¹³ BELL David Avrom, *La première guerre totale...*, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹⁴ ROSENBERG Pierre, *De David à Delacroix : la peinture française de 1774 à 1830*, *op. cit.*, p.166.

en bois a été remployée. Il est courant en xylogravure de découper des parties, à l'instar des visages, afin de pouvoir changer facilement le personnage représenté sans avoir à graver entièrement une nouvelle planche. Les visages ou les zones de textes sont souvent amovibles afin d'employer une même matrice pour divers usages. La possibilité d'un remploi de la planche est étayée par l'usure de celle-ci, des cassures du bois sont visibles, elles se caractérisent par des manques blancs, des ruptures brutales des traits notamment au niveau des bordures extérieures. La comparaison des deux visages gravés du maréchal Lannes souligne finalement la prédominance de l'uniforme pour l'identification correct d'un militaire. Même si Charles Rodolphe ne parvient pas à la finesse du rendu des textures de John Outhwaite, les deux s'attachent à en rendre les éléments essentiels. Pour les artistes, ce n'est point une question de fidélité historique qui l'emporte mais celle d'une identification et d'une lisibilité facilitée de l'image.

II. Passion pour les uniformes

L'uniforme comme source de source d'identification fait glisser le portrait d'un individu vers celui de l'appartenance à un groupe social. L'uniforme matérialise la distinction physique entre le monde civil et le monde militaire qui apparaît au XIX^e siècle. Ce processus de séparation des deux sphères s'accompagne de la naissance du militarisme selon David Bell⁴¹⁵, le monde militaire imposerait son système de valeurs à la société civile. Ces valeurs, comme « la supériorité morale des forces armées, trempées par les épreuves, [...] la discipline et le sens du sacrifice [...] »⁴¹⁶ sont symbolisées par l'uniforme.

L'uniforme au sein des armées n'est pas né au XIX^e siècle. Son apparition en France remonte au XVII^e siècle. Sous l'impulsion du baron de Louvois (1641-1691), une première ordonnance du 5 décembre 1666⁴¹⁷ impose un habillement règlementé aux troupes. Le principe cherche une solution plus efficace que le port des

⁴¹⁵ BELL David Avrom, *La première guerre totale : l'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, traduit par JAQUET Christophe, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴¹⁷ MANTIN Jean-Michel, « En uniforme : être et paraître », dans *Inflexions*, vol. 12, n° 3, 2009, pp. 47-57.

« couleurs »⁴¹⁸ pour distinguer les unités combattantes. Il reprend les innovations entreprises en Suède par Gustave II Adolphe, au cours de la première moitié du XVII^e siècle⁴¹⁹. Néanmoins, l'uniforme reste encore très proche de l'esthétique de l'habit civil.

La prise en compte de l'équipement des troupes souligne le passage d'une conception d'un enjeu privé à un enjeu collectif. Ce changement est entraîné par l'élargissement du recrutement militaire d'une part et par la montée des identités nationales d'autre part. La prise en charge par le commandement général de l'habillement des soldats marque une rupture avec le modèle de la République romaine ou celui de l'époque médiévale, puisque l'équipement était à la charge de l'individu ce qui entraînait une grande disparité⁴²⁰. L'adoption d'une réglementation à ce sujet est rendue nécessaire afin de faciliter la reconnaissance des unités. La problématique est majeure puisque l'usage de plus en plus récurrent d'armes à feu utilisant de la poudre noire, produisant donc énormément de fumée, rend plus difficile l'exercice du commandement. Un code visuel clair, rendu possible par le port de l'uniforme, évite donc des erreurs telles que les manœuvres fratricides⁴²¹. L'autre avantage de l'uniforme, consiste à matérialiser la hiérarchisation, grâce au système de grades et de galons. Toutefois, le XIX^e siècle, voit une démocratisation de l'armée avec l'abolition des privilèges. La carrière des armes devient plus accessible ainsi que la possibilité de s'élever socialement grâce à son mérite personnel. Un mérite qui est montré et porté à la connaissance de tous par le port de l'uniforme. Enfin la coupe de l'uniforme sous l'Empire dessine une silhouette idéale du masculin, comme le souligne les planches de Dupré dans les *Collections de 350 gravures, dessins de Philippoteaux*. Ces images, très populaires, participent à la construction culturelle de la virilité, enfin l'uniforme apparaît comme garant d'un certain ordre.

⁴¹⁸ Les couleurs étaient des morceaux d'étoffes portés en complément du vêtement pour signifier son appartenance à un régiment. Celles-ci étaient choisies par le colonel qui dirigeait la troupe et qui en était également le propriétaire.

⁴¹⁹ BOUILLON Pierre, *Uniforme militaire*, dans l'*Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [En ligne], <<https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/guerres-et-m%C3%A9moires/objets-et-aspects-mat%C3%A9riels/1E2%80%99uniforme-militaire>>, (Consulté le 20 avril 2022).

⁴²⁰ MANTIN Jean-Michel, « En uniforme : être et paraître », *op.cit.*, pp. 47-57.

⁴²¹ Voir BOUILLON Pierre, *Uniforme militaire*, *op. cit.*

Au contraire des planches de portraits de généraux, les planches d'uniformologie sont détachées de tout contexte narratif. Elles ne participent pas à un récit évènementiel des batailles. La *Collection de 350 gravures* éditée par Lheureux comprend 10 planches d'uniformologie dont une *Infanterie légère – Hussards*⁴²² dessinée par Philippoteaux et gravée par Dupré, qui est insérée au milieu des planches narratives de la campagne d'Allemagne. Dupré est un graveur spécialisé dans ce type d'images. Celles-ci mettent en scène une arme particulière, extraite de tout contexte avec un arrière-plan peu travaillé. L'objet est l'uniforme lui-même qui témoigne de la fierté d'appartenance à un corps. Néanmoins Dupré rompt avec l'exemple de la gravure de mode où le modèle est immobile. Il compose des saynètes à l'intérieur desquelles un espace est ménagé pour l'individu et son action. La manière de concevoir ces planches participent donc à la reconnaissance de l'individu. D'autres estampes allient à la fois la présentation de l'uniformologie et la narration des faits d'armes d'une unité telle que l'*Héroïsme des gardes nationales* qui relate un épisode de la campagne de France de 1814. Dans *Infanterie légère - Hussards*, un premier groupe dans la partie gauche de la composition est en train de discuter, quatre hussards fièrement campés sur leurs montures indiquent la direction à prendre à un soldat de l'infanterie légère. Celui-ci est vu principalement de dos, ce qui permet au dessinateur de souligner le lourd équipement que porte l'infanterie, tandis que les hussards semblent plus lestes. Enfin à droite, le reste du petit groupe d'infanterie écoute l'échange. Les personnages ont des visages aux traits individualisés, représentant des âges différents. Les attitudes et les gestes reprennent les grandes caractéristiques de la vision civile du militaire de la Grande Armée. Deux soldats fument la pipe, ce qui tendrait à affirmer une vision prise sur le vif ainsi que le laisse penser le geste du soldat de l'extrême droite qui s'éponge le front.

Le quotidien du soldat fait son apparition, il n'est plus question de représenter seulement les topos des exploits militaires. Ce pas de côté proposé par Philippoteaux n'est pas une innovation totale. Déjà Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) avait porté au cœur de la peinture d'histoire sur l'Empire, la vie quotidienne des soldats

⁴²² Voir Annexe 3, N°161.

anonymes⁴²³. Cela est particulièrement notable dans sa toile, *l'Armée française descendant le mont Saint-Bernard, 20 mai 1800*, peinte en 1808 et conservée au musée national du château de Versailles. Dans un format portrait, faisant une large place à la nature, un groupe de soldats, centré au premier plan, font une halte dans leur marche afin de se réchauffer auprès d'un feu et de reprendre leur souffle. Ce qui est frappant dans cette image, c'est l'absence de sujet noble, tel que le portrait d'un personnage illustre comme Napoléon Bonaparte ou d'un autre général ou alors d'une vision d'ensemble de l'armée traversant les Alpes. Dans ce paysage rude, recouvert de neige, le seul sujet est la vie quotidienne habituellement oubliée dans les représentations d'évènements mythifiés. Il est donc possible de lire une parenté et une forte influence de l'art de Taunay dans les illustrations produites sous l'égide de Lheureux à l'exemple du *Cantonement des troupes en Pologne* ou encore des *Français à Brünn en Moravie*. Dans le cas de la campagne d'Allemagne, Lheureux n'ajoute pas d'autres planches entièrement dédiées à la vie intime du soldat mise à part la planche d'uniformologie de Dupré et Philippoteaux.

III. Les vues panoramiques

Les scènes impliquant le plus la figure des soldats sont les scènes de bataille dans l'illustration autour des évènements de 1809. La seule édition comportant ce type de représentation est celle de Lheureux. Dans cette catégorie, nous ne comptabilisons pas la *Bataille de Wagram* d'après H. Vernet puisqu'elle ne figure pas directement les affrontements. Sur les quinze planches illustrant la 5^e coalition, sept sont des scènes de batailles. De manière général, le paysage occupe une place non négligeable de la composition. Le *Combat de Tengen*, réalisé par Philippoteaux et gravé par Sargent⁴²⁴ en est un exemple. L'affrontement se déroule le 19 avril entre les corps d'armée d'Hohenzollern et le corps de Davout et des divisions françaises de Saint-Hilaire et Friant. Le conflit est évoqué par A. Thiers de la page 133 à la page 139⁴²⁵. L'illustration cherche à représenter avec exhaustivité les combats, ce qui explique le choix d'une composition ouverte à même d'offrir une large vue

⁴²³ Voir ROSENBERG Pierre, *De David à Delacroix...*, op. cit., p. 168.

⁴²⁴ Voir Annexe 3, N°158.

⁴²⁵ La pagination citée est celle de l'édition in-8 du tome 10 de Paulin paru en 1851.

panoramique. Ainsi de manière traditionnelle, le premier plan comporte en son centre, démarquées du reste des personnages, les figures de commandement, dont la figure de Davout sur un cheval blanc. Le premier plan est peuplé par l'arrivée au galop des cuirassiers français venant progressivement au cours de la journée soutenir les troupes françaises isolées face à l'assaut autrichien. Au deuxième plan, le train d'artillerie français provenant de la gauche remonte de l'arrière pour venir se placer sur la ligne de front. Néanmoins, contrairement à la cavalerie lourde, l'artillerie et l'infanterie positionnées en formation de combat sont traitées de manière sommaire. Les silhouettes ne sont pas individualisées et les unités ne sont pas identifiables d'un point de vue uniformologique. Ce qui est une formule cohérente avec le choix d'une vision panoramique du champ de bataille. Cependant la *Collection de 350 gravures*, offre des propositions artistiques intéressantes explorant les innovations artistiques. Le cadrage du *Combat de Tengen* est surprenant, les personnages sont coupés ce qui donne une impression de mouvement. De plus, la scène est vue de dos y compris les généraux, ce qui est inhabituelle. Ce point de vue est récurrent dans la mise en image proposée par Lheureux, c'est également le cas dans le *Combat dans les rues d'Ebersberg* (Philippoteaux et E. Deschamps)⁴²⁶ ou encore le *Combat de Znaim* (Philippoteaux et graveur anonyme)⁴²⁷. La scène de bataille se prête plus volontiers à une vue de biais permettant d'offrir le profil des principaux protagonistes comme le réalise Horace Vernet dans ses tableaux. Une autre particularité de la planche du *Combat de Tengen*, qui se retrouve également dans les autres illustrations de l'ensemble, est la présence de scènes prosaïques offrant un regard cru sur la réalité de la guerre. Philippoteaux a inséré au premier plan, le corps d'un cheval expirant accompagné du cadavre d'un homme. Outre la représentation de la mort et de la souffrance particulièrement mise en avant par la figure du cheval, c'est le geste d'un soldat au premier plan qui rompt avec les canons de ce type de scène. Un soldat est en effet en train de récupérer les équipements que portaient le cheval. Il s'agit certes d'une pratique courante sur le champ de bataille, toutefois elle est très rarement représentée, surtout au premier plan car elle ne correspond pas aux valeurs morales promues par l'idéal militaire.

⁴²⁶ Voir Annexe 3, N°162.

⁴²⁷ Voir Annexe 3, N°170.

Dans les autres scènes de batailles, malgré la persistance des modèles du genre, de nouveaux codes iconographiques sont élaborés. Les vues panoramiques de bataille conventionnellement dépourvues d'émotions deviennent des scènes dotées d'une puissance émotionnelle. L'émotion est véhiculée par l'humanisation des figures, la représentation de la violence mais également par le jeu sur le contexte météorologique. Ainsi *L'armée française débouchant de l'île Lobau la veille de la bataille de Wagram*⁴²⁸ de Philipoteaux et Sargent allie la représentation d'une vue surplombante des affrontements à l'expression d'une tension dramatique cristallisée par un ciel tourmenté et parsemé d'éclairs.

IV. Persistance de la gravure d'interprétation d'après les maîtres

La campagne d'Allemagne a été l'objet d'une mise en image sous l'Empire puis s'est enrichie notamment sous l'impulsion du musée de Louis-Philippe. Le Salon des Artistes a comptabilisé les peintures produites sur la thématique napoléonienne présentées au Salon entre 1817 et 1914⁴²⁹. La campagne d'Allemagne de 1809 fait partie des campagnes les plus représentées⁴³⁰. C'est donc sans étonnement que la gravure et l'illustration puisent dans ce répertoire. Dans les trois éditions étudiées, deux comprennent une gravure d'interprétation. Paulin et Lheureux proposent tous deux une traduction de la peinture d'Horace Vernet, la *Bataille de Wagram* (1835, huile sur toile, 4,65mx5,43m, musée national des châteaux de Versailles et Trianon). Sur une éminence, Napoléon Bonaparte de profil observe les combats au loin à l'aide d'une longue-vue, entouré de son état-major à qui il communique les actions à appliquer. Les affrontements sont relégués dans le lointain, une sensation renforcée par la prégnance du ciel sur le champ de bataille qui occupe la moitié de la composition. Des éléments diffus rappellent néanmoins la réalité des combats, dont, par exemple la présence du maréchal Bessières renversé par un boulet d'artillerie. Le tableau est commandé dans le cadre du musée

⁴²⁸ Voir Annexe 3, N°168.

⁴²⁹ Cette liste est étudiée par MARTIN Roger, *La peinture napoléonienne après l'Empire : le Salon des artistes français de 1817 à 1914 et la vogue de la carte postale illustrée*, Paris, Teissèdre, 2006.

⁴³⁰ Cela est particulièrement le cas sous la III^e République, avec 23 tableaux présentés traitant de la thématique. Voir MARTIN Roger, *La peinture napoléonienne après l'Empire...*, op. cit., p. 7.

historique de la France et il est exposé au Salon de 1836 où il rencontre un grand succès. Ceci explique sa reprise très rapide dans le domaine de l'estampe.

La décision d'interpréter un tableau de maître en vue d'une illustration s'inscrit dans la conception matérialiste du médium. L'estampe étant un art du multiple doit mettre sa technique au service de la diffusion du beau. Ainsi l'estampe est perçue pour son enjeu de reproduction mécanique. Cette conception n'est pas sans rappeler la volonté de Charles-Nicolas Cochin de reconnaître l'estampe comme un art à part entière avec son propre langage même quand elle reprend un motif peint. En soutien à la thèse de Cochin, les deux interprétations proposées diffèrent l'une de l'autre alors qu'elle se réfère à la même toile.

La gravure sur bois éditée par Lheureux et réalisée par Paul Girardet et L. Dumont⁴³¹ joue sur de forts contrastes entre les zones. Les artistes reprennent les éléments figuratifs de la toile mais modèlent la composition par la lumière. Celle-ci distribue et organise la lecture en plaçant comme acmé la figure de Napoléon Bonaparte.

Ce n'est pas le cas de l'interprétation d'Edouard Girardet et Paul Girardet⁴³². Le cuivre et les choix artistiques du graveur confèrent à l'ensemble une palette de teintes plus nuancée. Les artistes procèdent également grâce à la mise en lumière des éléments principaux comme la figure de Napoléon Bonaparte. La lumière sert à la structuration de l'image. Néanmoins la différenciation entre le chef militaire et les soldats n'est pas marquée comme chez son confrère par l'intensité de la lumière mais par la netteté des traits. Ainsi la robe du cheval de l'Empereur est rendu avec une plus grande finesse que le groupe de soldats portant un blessé.

La décision éditoriale, poussant à la présence de cette gravure d'interprétation, participe à entretenir un lien entre l'illustration et l'art officiel. De plus, cela assure le sérieux et la qualité de l'édition puisqu'elle fait intervenir, indirectement, des artistes reconnus. L'image de H. Vernet est une référence connue et partagée par le plus grand nombre, elle est donc capable d'attirer un large public d'acheteurs pour l'ouvrage illustré. La reprise de l'art officiel souligne la tendance à un récit de

⁴³¹ Voir Annexe 3, N°169.

⁴³² Voir Annexe 1, *Figure 6*.

l'histoire sous la forme d'une galerie des grands hommes. Effectivement la toile et ses interprétations gravées font l'éloge du génie d'un homme et évacue la question de la représentation réelle de la bataille. Cette conception de l'histoire militaire rejoint les considérations de Clausewitz. Pour A. Bell, cela témoigne d'une conception « romantique » de l'histoire⁴³³.

Les illustrations de la campagne de 1809 s'inscrivent dans la tradition de la représentation de la guerre. Les figures des généraux se détachent nettement de l'anonymat des troupes. Les affrontements sont représentés par le biais de vues panoramiques. Néanmoins même en suivant une typologie traditionnelle, les artistes apportent des innovations artistiques notamment autour de la figure de l'individu et de la dramatisation du récit.

⁴³³ BELL David Avrom, *La première guerre totale...*, *op. cit.*

4. EMERGENCE DU ROMANTISME ET ONIRISME

I. Paysage et météorologie ; la constitution d'une atmosphère

Les mises en images étudiées s'appuient sur la mise en scène d'un décor particulier qui soutient la narration. Dans le cas des campagnes militaires, celui-ci est principalement le paysage. Or comme le rappelle Pierre Wat, le peinture de paysage n'est pas la représentation exclusive d'éléments naturels⁴³⁴. Il reprend la pensée de Philipp Otto Runge⁴³⁵ qui assure que la figuration humaine est nécessaire pour atteindre une représentation pure des paysages, le *Landschaft*⁴³⁶. Dans les planches commandées par Paulin, Furne et Lheureux, les paysages sont toujours habités et se mêlent à la scène historique. Cette importance grandissante portée à la nature marque un infléchissement de la tradition vers de nouvelles aspirations artistiques.

A. Magnificence de la nature

La nature dans les planches d'illustration concurrence parfois la narration. C'est notamment le cas dans le *Combat de Worgel (Tyrol)* de Philippoteaux et Horcholle⁴³⁷ issu du recueil édité par Lheureux. Dans partie inférieure gauche de la composition, les hommes de l'insurrection menés par A. Hofer sont embusqués sur les hauteurs afin de surprendre les Français en contrebas. Les affrontements sont peu représentés du fait de la grande distance séparant les deux camps. L'attention est portée principalement sur le paysage contenant les évènements. Au centre de la composition un couple d'arbres scinde l'image en deux. Il est surprenant de constater que l'élément végétal jouit de la place d'honneur au détriment des figures humaines. Les hommes au cœur de la vallée semblent insignifiants. Un plus grand souci est

⁴³⁴ Voir WAT Pierre, « La tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d'histoire », dans *Romantisme*, vol. 169, n° 3, 13 octobre 2015, pp. 5-18.

⁴³⁵ Philipp Otto Runge (1770 -1810) est considéré comme l'une des figures majeures du romantisme allemand. Il joue un rôle de théorisation de ce mouvement artistique.

⁴³⁶ Voir WAT Pierre, « La tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d'histoire », *op. cit.*

⁴³⁷ Voir Annexe 3, N°163.

porté au rendu de la végétation et des aspérités du reliefs qu'aux combattants. Ainsi la magnificence de la nature s'oppose aux caractères vains des luttes humaines. Au travers de la figuration de la nature, l'artiste explore des questions existentielles sur la condition humaine. Le paysage devient un objet de contemplation comme cela est encouragé par les partisans du mouvement romantique.

Dans l'ouvrage de Paulin, ce type de représentation se retrouve dans d'autres épisodes de la légende de l'Empire tels que *Bonaparte traverse le Saint-Bernard* ou encore *Le maréchal Mortier au combat de Dirnstein*⁴³⁸.

B. Nature sauvage, reflet des passions humaines

Le caractère sauvage et brutal de la nature se fait l'écho des passions humaines. La planche *Attaque et prise de Lobau par la division du général Molitor* de Philippoteaux et Hurel⁴³⁹ éditée par Lheureux, illustre cette tendance. L'infanterie accosté sur l'île de Lobau, située au milieu du Danube, l'armée française a quitté ses positions pour se confronter aux Autrichiens de l'autre côté du fleuve. L'image décrit de manière frontale l'avancée de l'infanterie française au premier plan. Le cadrage est resserré par la présence de la végétation d'une part et par la taille des soldats d'autre part. Les individus du premier plan se dessinent nettement avec de très nombreux détails. Malgré une représentation détaillée, de face, des soldats, ceux-ci ont les visages hachurés, l'accès à une individualité et à ses émotions sont rendues impossible par l'ombre qui masque les traits du visage et particulièrement les yeux. Une telle représentation pourrait s'expliquer d'une part par la volonté de mettre, dans cette scène, le groupe en avant et d'autre part de la prise en charge des expressions individuelles par le paysage. La végétation dense confère un caractère étouffant et pesant à l'atmosphère générale. Ce sentiment d'oppression est l'écho de la tension éprouvée par la troupe. Effectivement la surabondance de végétation entraîne un obscurcissement de la composition, les artistes ont eu recours au contre-jour. Les ombres créent des expressions de crainte comme sur le cheval du général situé dans la partie gauche de l'image. De plus, les plantes occupant le premier plan

⁴³⁸ Les planches sont étudiées en détail page 100 de mémoire.

⁴³⁹ Voir Annexe 3, N°164.

semblent, constituent un obstacle à la marche de l'infanterie par leur croissance désordonnée. Elles se dressent telle une ligne ennemie contre laquelle les soldats s'écorchent. Tous ces sentiments évoqués par la nature rappellent le caractère hostile du terrain traversé.

Enfin cette nature luxuriante échappe aux représentations réalistes pour tendre vers une certaine forme d'exotisme. Or cela peut sembler paradoxal puisque la scène se déroule en Europe occidentale. Le paysage n'est donc en soi pas dépaysant. Toutefois son traitement évoque l'imaginaire des zones sauvages encore non explorées par l'être humain. Un trait que l'on retrouve dans l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* éditée par Paulin comme en témoigne la planche *Heureuse découverte du général Montbrun* de Charpentier et Goutière issue du tome 12 paru en 1855⁴⁴⁰.

L'édition illustrée de Lheureux n'est pas la seule à avoir recours à ces codes, dans *Sainte-Hélène*⁴⁴¹ de Gérard et Doherty issue de l'ouvrage de Furne, les saules expriment la douleur de la perte de l'Empereur et la mélancolie. Ce choix d'un paysage comme procédé de dramatisation de la scène et d'ouverture vers un espace imaginaire pourrait être interprété comme une expression de l'esthétique onirique promue par le romantisme.

II. Une dramatisation accrue

Le paysage est donc un ressort pour l'expression du sublime et pour la transmission des émotions des individus. Il participe à un phénomène de dramatisation accrue des compositions. Il n'est néanmoins pas le seul ressort convoqué. Pour la matérialisation d'une ambiance, le rendu climatique est un outil indéniable. Deux des trois éditions étudiées comportent des planches aux colorations nocturnes dans leur illustration de la campagne d'Allemagne, cela concerne une

⁴⁴⁰ Voir Annexe 1, *Figure 8*.

⁴⁴¹ La planche de Furne sur la même thématique va plus loin dans le traitement onirique, puisque la gravure condense deux tableaux différents, celui du vallon solitaire de Gérard et la vision éplorée des généraux de l'Empereur d'Horace Vernet tous deux intitulés *Sainte-Hélène*. Ce mélange crée une composition bipartite, alliant le sentimentalisme du paysage et le pathos humain. Un tel amalgame avait déjà été repris en peinture par Jean Allaux dans *Allégorie du tombeau de Napoléon à Ste-Hélène* 1837, musée de Versailles. Voir Annexe 2, *Figure 9*.

planche dans la mise en image de Furne et trois dans celle de Lheureux. De nombreuses autres estampes nocturnes sont présentes dans le reste de ces éditions.

A. Baignée dans la pénombre

L'illustration du *Passage du Danube* proposée par Furne et réalisée par Raffet et Girardet⁴⁴², se sert des noirceurs d'une vision nocturne pour émouvoir le lecteur. Au premier plan, dans la partie gauche de la composition, les rives abruptes et désolées du Danube s'élèvent tandis que la partie droite en contrebas est occupée par le fleuve peuplé de barques permettant aux soldats de fuir les positions autrichiennes. Au centre de la composition, Napoléon Bonaparte escalade la rive en rencontrant quelques difficultés, il tend le bras droit en direction d'un soldat vu de dos déjà posté en haut de la rive. La scène se déroule de nuit, elle est éclairée seulement par la lumière de la lune et par son reflet sur l'eau. L'image est structurée en trois parties, un tiers est occupé par l'élément minéral à gauche, un tiers est occupé par le ciel et enfin la dernière partie se concentre sur la représentation du fleuve. Le corps de l'Empereur forme une diagonale séparant d'une part la terre et d'autre part le ciel et l'eau. Ainsi le ciel occupe une proportion majeure puisque le fleuve peut être perçu comme son prolongement grâce à la présence de son reflet. Le ciel est légèrement voilé de nuages extrêmement sombres qui contrastent avec l'éclat de la lune. Au sein de l'estampe les contrastes sont fortement marqués afin d'appuyer le tragique de la situation. La luminosité et la noirceur de la scène soulignent les difficultés rencontrées par Napoléon Bonaparte, littéralement par son manque d'appui pour se hisser au sommet de la rive mais également de manière symbolique. La campagne d'Allemagne de 1809 est une campagne plus longue et difficile que les précédentes. L'Empereur n'arrive pas à emporter la décision aussi rapidement qu'à l'accoutumée. La Grande Armée d'Allemagne ne parvient pas à mobiliser rapidement les effectifs nécessaires du fait de la poursuite de la campagne d'Espagne en parallèle du conflit. L'obscurité croissante autour de la figure de Napoléon Bonaparte annonce symboliquement le déclin à venir de l'Empire. Cependant

⁴⁴² Voir Annexe 2, Figure 5.

l'atmosphère nocturne peut aussi apporter une connotation moins funeste et plus fantastique.

L'armée française débouchant de l'île Lobau la veille de la bataille de Wagram dessinée par P. Girardet et gravée L. Dumont⁴⁴³ pour l'édition de Lheureux emploie à son tour les changements atmosphériques afin d'appuyer la narration de la scène. La scène, que nous avons déjà décrite⁴⁴⁴, présente un ciel particulièrement bouleversé. Le ciel est totalement noir, seulement éclairé par des tirs d'artillerie et déchiré à droite par un éclair menaçant. La pesanteur de cette atmosphère est renforcée par l'activité humaine notamment par l'exercice de l'artillerie qui provoque de massifs panaches de fumée. L'atmosphère générale souligne la tension dramatique lors de cette bataille. L'impact de l'artillerie sur le ciel annonce les dégâts qu'elle occasionne sur les hommes au cours de la bataille⁴⁴⁵.

Le rendu atmosphérique peut ainsi transfigurer une scène réaliste en présage du futur à venir. Si la scène devient annonciatrice, elle quitte le domaine de la réalité pour basculer dans celui de la vision prophétique et donc dans un monde fantastique. Cela est le cas dans *la Bataille d'Eckmühl (fin de la bataille)* de Philippoteaux et Hurel issue de la *Collection* de Lheureux⁴⁴⁶. Le basculement dans un autre monde s'accompagne de l'abolition des conventions sociales, ainsi ce type de scènes permet d'aller vers une représentation plus crue de la violence. Cela s'applique particulièrement à la *Bataille d'Eckmühl*. La fureur de la charge de cavalerie produit un amoncellement de corps enchevêtrés figurant au premier plan.

B. Récurrence de la violence

La thématique de la violence est récurrente bien que son rendu plastique oscille entre un traitement allusif compatible avec des visées patriotiques et un traitement réaliste de la souffrance. La première mise en image du texte de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* dans l'édition de Paulin présente très peu l'horreur de la guerre, privilégiant les images effaçant ou minimisant les pertes humaines. Les

⁴⁴³ Voir Annexe 3, N°168.

⁴⁴⁴ Cette estampe est déjà étudiée à la page 148 de ce mémoire.

⁴⁴⁵ Comme expliqué précédemment, la bataille de Wagram est considérée comme la « bataille des canons ». Voir LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, op.cit, p. 217.

⁴⁴⁶ Voir Annexe 3, N°159.

représentations de généraux valeureux occultent la mort des hommes de ligne. Ainsi dans le portrait du *Maréchal Lannes*⁴⁴⁷, son calme et sa prestance masquent le combattant à terre à moitié recouvert par la pénombre. Le portrait du même personnage dans l'édition de Lheureux laisse, en revanche, apparaître cette réalité. Néanmoins, il s'agit principalement de « belle mort » comme le conçoit l'expression grec *kalòs thánatos*⁴⁴⁸. La violence et les conséquences de la guerre sont représentées mais assimilées à l'idéal antique qui est un idéal moral. Cet idéal est remis au goût du jour dans les arts par J-L David puis déformé et récupéré à des fins patriotiques durant la deuxième partie du XIX^e siècle.

Ce mode de représentation n'est pas le seul employé, les compositions étudiées mêlent à la mort en héros, une vision crue, banalisée d'une mort en masse, malmenant les corps. Dès la troisième illustration de la campagne d'Allemagne dans la compilation de Lheureux, la *Bataille d'Eckmühl*⁴⁴⁹, transgresse les codes de la représentation de la « belle mort » au profit d'une expression surnaturelle de la fureur. Une vision plus réaliste des dégâts de la guerre est mise en scène dans le *Combat dans les rues d'Ebersberg*, de F. Philippoteaux et E. Deschamps⁴⁵⁰. La scène montre les combats vus depuis l'arrière-ligne françaises au sein d'une ville. Au premier plan règne le plus grand désordre, un bataillon de la Grande Armée tente de lancer un assaut vers le cœur de la ville tandis que les corps et les débris s'amoncellent dans la partie droite de l'image, encerclant les protagonistes. La confusion est accentuée par les fumées de l'incendie qui viennent noircir la composition. Les morts ne sont pas figurés dans des postures avantageuses, à demi-couchés, le visage certes fier mais projetés en tous sens. Cette formule n'est pas sans rappeler les *Désastres de la guerre* de Francisco de Goya (1746-128). La série d'eau-forte réalisée entre 1810 et 1820 est une dénonciation de la guerre et de ses abominations. La planche 30, *Estragos de la guerra (Les ravages de la guerre)* révolutionne la représentation de la guerre par la mise en image de l'effroi. L'artiste y figure les conséquences d'une explosion, les corps distordus se mêlant aux débris

⁴⁴⁷ Voir Annexe 1, *Figure 4*.

⁴⁴⁸ Voir MAINGON Claire, « L'art au service de la guerre », op. cit., pp. 59-94.

⁴⁴⁹ Voir Annexe 3, N°159.

⁴⁵⁰ Voir Annexe 3, N°162.

de l'habitation⁴⁵¹. Cette eau-forte a fortement marqué les milieux artistiques. Félix Philippoteaux s'est inspiré de cette composition en usant néanmoins de plus de retenue. Il cantonne cette vision dans la partie droite de son dessin. Néanmoins il use d'autres recours pour suggérer la brutalité du moment représenté. Les cadavres sont ignorés par les autres soldats tandis qu'à droite, un blessé, vu de dos, tente de se dresser pour appeler à l'aide or les soldats lui faisant face passent devant lui sans esquisser le moindre geste de compassion. Cette vision de la mort et des cris des blessés ignorés confère une puissance à la composition et provoque un sentiment de malaise voir de révolte. La violence n'est pas absente dans la narration faite par l'historien Thiers des affrontements. Son propos est plus englobant et distille les scènes de violence sur l'ensemble des combats : « Les deux brigades Lesuire et Ficatier arrivaient à propos, car le général Hiller remarchant en avant, s'était jeté avec des forces considérables, sur Cohorn, et l'avait obligé de rentrer dans Ebersberg, puis d'évacuer la grande place. Les Français la reprennent, en chassent de nouveau les Autrichiens, et tentent de s'emparer du château [...]. Mais les Autrichiens, qui sentaient l'importance du poste, reviennent plus nombreux, ce qui leur était facile, puisqu'ils étaient trente-six mille contre sept ou huit mille, fondent en masse sur le château, en éloignent les Français, s'introduisent dans la ville, la traversent et débouchent encore une fois sur la grande place »⁴⁵². L'auteur décrit d'abord scrupuleusement d'un ton détaché les grandes étapes du conflit. L'émotion et les jugements interviennent à partir de l'entrée en scène de figures héroïques confrontées à des événements tragiques. Ainsi, le texte poursuit : « Le brave Claparède avec ses lieutenants se réfugie alors dans les maisons qui la bordent de trois côtés, s'y établit, et des fenêtres fait pleuvoir sur l'ennemi une grêle de balles. On se dispute ces maisons avec fureur, sous l'artillerie du château, qui tire sur les Autrichiens comme sur les Français. Des obus mettent le feu à cette malheureuse petite ville, qui bientôt devient si brûlante qu'on a peine à y respirer. Cet affreux massacre continue, et la fureur ayant égalisé les courages, l'avantage va rester au nombre. Les Français vont être précipités dans la Traun, et punis de leur audace,

⁴⁵¹ Voir l'analyse proposée par CHIMOT Jean-Philippe, « Les désastres de la guerre », dans *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, TELEMME, n° 6, 1 juin 2006, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/amnis/900>>.

⁴⁵² THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1862, P. 248.

quand par bonheur la division Legrand commence à paraître, précédée de son intrépide général. Celui-ci, toujours calme et fier dans le danger, et portant sur sa belle et mâle figure l'expression de ses qualités guerrières, arrive à la tête de deux vieux régiments, le 26^e d'infanterie légère et le 18^e de ligne. Il s'engage sur le pont encombré de morts et de blessés. Pour y passer, il faut jeter dans la Traun une foule de cadavres, peut-être des blessés respirant encore. Enfin on le traverse, et au-delà on rencontre un nouvel encombrement de combattants refoulés qui se retirent, ou de blessés qu'on emporte »⁴⁵³. Les illustrateurs sont donc restés fidèles à l'esprit du propos en soulignant le peu d'attention portée aux blessés. La violence réside donc tant dans l'atmosphère étouffante et désordonnée des combats que dans la manière de traiter les blessés et les morts. Le texte est ambivalent sur la question de la vision de la guerre, parfois dénonçant les exactions et compatissant au sort des soldats mais, d'autrefois, froid et purement factuel. Les peines semblent être conçues comme nécessaires au rayonnement du pays. De la même manière, les illustrations doivent se confronter à cette question de la représentation de la réalité de la guerre. D'une édition à l'autre les partis pris diffèrent, Paulin préfère effacer et limiter cette embarrassante question tandis que Lheureux l'expose mais via des codes variables. Furne, qui n'a pas à disposition l'ensemble achevé du texte de l'*Histoire*, compile la variété existante des modes de traitement de la thématique. La violence n'est quasiment pas traitée dans les illustrations abordant 1809, mis à part dans la *Mort de Lannes* dans l'ouvrage de Furne. Toutefois la violence est récurrente dans l'édition de Furne notamment à partir du déclin de l'Empire et de la campagne de Russie. Le *Passage de la Bérézina* de Raffet et Burdet⁴⁵⁴ en est l'acmé. Il met en scène au premier rang les victimes des ambitions napoléoniennes qui sont des soldats de tous âges mais également des femmes et des enfants.

Les illustrations restent cohérentes avec les propos d'A. Thiers. Il aborde même la question de la mort au combat. Or comme nous l'avons souligné il est question soit d'une mort héroïque sublimée soit d'une vision réaliste insistant sur les pertes générales. Ces propositions ne laissent pas la possibilité d'une autre issue. Ce n'est pas le cas dans la peinture, T. Géricault propose une autre échappatoire

⁴⁵³ THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1862, pp. 248-249.

⁴⁵⁴ Voir Annexe 2, Figure 7.

dans son *Cuirassier blessé quittant le feu*, (1814, musée du Louvre). Le portrait ne met pas en scène une « belle mort » mais au contraire, un soldat fuyant les combats⁴⁵⁵. Cette comparaison mettant en scène un antihéros, souligne la vision conservatrice véhiculée dans les illustrations et le texte de l'ouvrage.

⁴⁵⁵ MAINGON Claire, « L'art au service de la guerre », *op.cit.*

5. IMAGES DE LA CAMPAGNE DE 1809 DANS LE LIVRE

ILLUSTRE ET DANS L'IMAGINAIRE COLLECTIF

I. Comparaisons avec d'autres illustrations

Outre les tableaux, les illustrations de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* ne peuvent être véritablement mises en comparaison qu'avec d'autres livres illustrés. Les exemples de comparaison ne manquent pas. L'édition belge illustrée de Walhen et Compagnie de l'*Histoire de Napoléon* par le Baron de Norvins parue en 1839 est ornée de vignettes sur bois insérées dans le texte et de planches hors texte réalisées d'après les dessins de Raffet et d'Horace Vernet⁴⁵⁶. L'ouvrage met en avant la personnalité de Napoléon Bonaparte, il est au cœur des images. Pourtant les illustrations concernant la campagne d'Allemagne lui préfèrent la figure anonyme du soldat qui est hissé au rang de personnage illustre. Sa présence structure la composition de la page, un bandeau supérieur précède le titre du chapitre et une vignette rectangulaire sert de lettrine. Dans le cas de la première page du chapitre XXI⁴⁵⁷ à la page 368, le bandeau est occupé par un régiment de cavalerie lourde, plus précisément des cuirassiers. Les cavaliers sont alignés et les uniformes sont identiques, néanmoins les individus se distinguent par la variété de leur monture et leurs diverses actions. Le groupe est certes valorisé mais cela ne se fait pas au détriment des individualités. Au contraire, celles-ci donnent sa force au groupe. D'autre part, la vignette servant de lettrine présente le portrait d'un anonyme en action. Il est présenté comme le héros de l'histoire alors qu'il ne s'agit que d'un individu anonyme, un chasseur à pied. Même si cette édition illustrée antérieure

⁴⁵⁶ L'exemplaire consulté est conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon sous la cote IF 382/1.

⁴⁵⁷ Celui-ci est entièrement dédié à la campagne d'Allemagne et d'Autriche de 1809.

convoque des modèles développés par Raffet, les éditions de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* ont su proposer de nouvelles scènes illustratives.

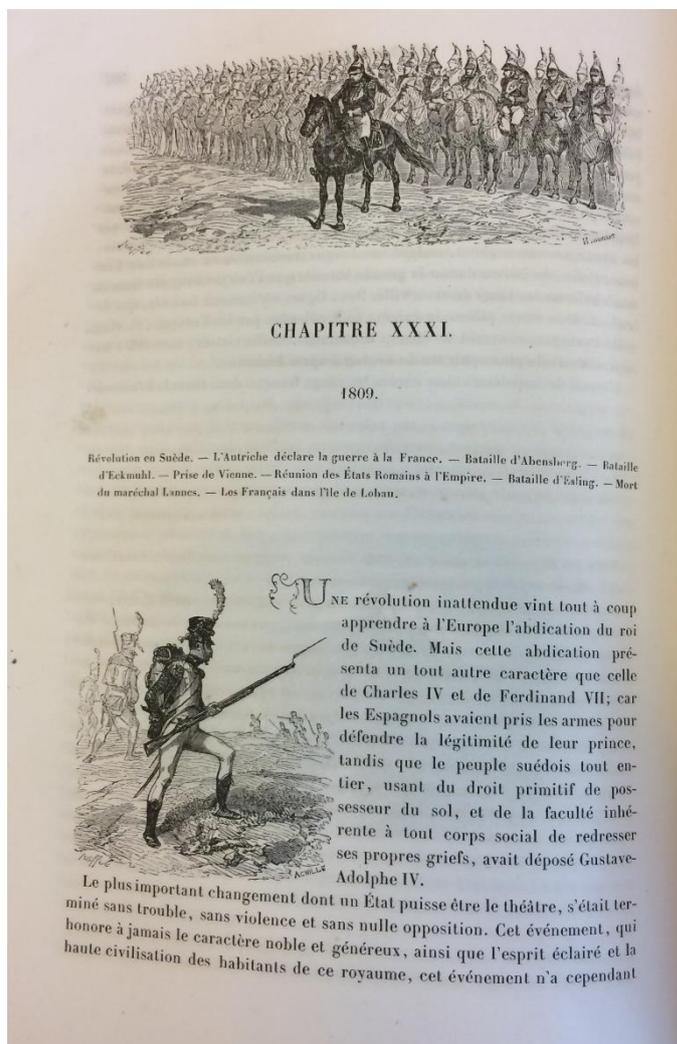


Image 4 : Page 368 de l'*Histoire de Napoléon* du Baron de Norvins, Bruxelles, Walhen et Compagnie, 1839 Bibliothèque municipale de Lyon, IF 382/1.

D'un point de vue factuel, les éditions illustrées des propos d'A. Thiers se distinguent par leurs soins et leurs qualités ce qui n'est pas le cas dans des ouvrages plus populaires tel que l'*Histoire de l'empereur Napoléon* d'Abel Hugo publié en 1833⁴⁵⁸. Bien que reproduisant des modèles issus des artistes comme Horace Vernet et Auguste Raffet, la facture de ces xylographies est rustre. On peut en effet souligner la différence de rendu entre ces dernières et celles des planches de Lheureux pourtant réalisées avec la même technique de gravure, ce qui indique donc

⁴⁵⁸ L'exemplaire étudié est celui conservé à la Bibliothèque municipale de de Lyon sous la cote IF 377/35.

un public cible différent. Les illustrations accompagnant les réflexions d'Abel Hugo se concentrent principalement sur la figure de l'Empereur comme cela est suggéré dans le titre de l'ouvrage. En cela, l'ouvrage de Thiers est très différent puisqu'il propose une histoire complète et générale sur une période donnée et non sur un individu, un choix qui explique la présence limitée de Napoléon Bonaparte dans les planches de la campagne d'Allemagne dans l'édition de Lheureux.

Cette originalité des illustrations est d'autant plus visible dans le cas de la scène de la mort de Lannes. Dans l'édition déjà citée de l'*Histoire de Napoléon* de Norvins, la *Mort du maréchal Lannes* est réalisée par A. Raffet et J. Caque. La scène se déroule en extérieur, Lannes est allongé sur une civière, son corps creuse la profondeur de la scène, il tourne le dos au spectateur. L'Empereur est à sa droite, à genoux vivement ému. Les rôles semblent inversés Napoléon Bonaparte semblant être au service de son ami le maréchal Lannes. La composition est en contradiction avec celle proposée par Raffet dans l'édition de Furne.

Les dessins de Raffet sur la scène se distinguent également de la vision diffusée par les presses d'Epinal. L'image, parue pour la première fois le 25 mai 1809, s'intitule *Bataille d'Essling - Mort de Montello* et mesure 40x60cm. Au contraire des images officielles, Pellerin produit une image plus fidèle à la réalité historique. En effet, la scène présente le maréchal Lannes, au cœur de la bataille, venant d'être blessé par le boulet de canon. L'image met en avant la dureté du conflit⁴⁵⁹. Mais l'édition de Furne fait aussi œuvre de création en choisissant de présenter le dernier souffle de Lannes dans un contexte plus calme et intimiste.

Ainsi, bien que s'appuyant sur de la gravure d'interprétation, les éditions étudiées parviennent à fournir un ensemble illustré original. La Campagne d'Allemagne et d'Autriche de 1809 offre une vision condensée de la variété des iconographies proposées dans chacune des campagnes éditoriales.

⁴⁵⁹ Lannes est entouré de ses officiers, sa jambe n'est pas encore amputée, Napoléon Bonaparte n'est pas présent. La scène est particulièrement violente et désordonnée. Or il s'agit de l'une des premières estampes napoléoniennes déposées officiellement par Pellerin. Il est probable que la composition soit un hommage en l'honneur de Pierre Germain Vadet, gendre de l'imprimeur et ancien officier de cavalerie. Cette hypothèse est d'autant plus probable que P. Vadet a été lui-même amputé d'une jambe lors de la bataille d'Essling. Voir TULARD Jean et MUSEE DE L'IMAGE, *Napoléon, images de légende*, Epinal, musée de l'Image, 2003, pp. 38-39.

II. Mémoire du conflit aujourd'hui

La mémoire de la campagne d'Allemagne et d'Autriche n'a pas joui d'une exposition médiatique et d'une ferveur aussi importante que d'autres campagnes. Elle trouve néanmoins un nouveau souffle lors des commémorations du bicentenaire de la mort de l'Empereur. Les Services Historiques de la Défense ont ainsi proposé, du 21 au 24 janvier 2021, dans le cadre des nuits de la lecture 2021, le cycle d'évènements « Relire le monde, Lecture-relecture du monde par les soldats de Napoléon ». L'objectif étant de faire redécouvrir des témoignages de soldats conservés au sein des collections. Néanmoins aucune journée n'a été entièrement dédié à la campagne.

Il semblerait que la mémoire collective ait préférée au souvenir complet de la campagne, comme cela a pu être le cas pour la campagne d'Italie ou de Russie, de ne conserver que quelques faits ou dates. Ce qui est généralement retenu est la mort du maréchal Lannes et la bataille de Wagram. La figure du maréchal Lannes fut au départ sacralisée par l'Empereur lui-même puisqu'il est à l'origine de son entrée au Panthéon en 1810. Le souvenir du maréchal reste également très vif dans le Sud-Ouest de la France, ce dernier étant originaire de Lectoure. Un espace muséal lui est dédié au sein de la mairie de la ville. Les autorités locales ne sont pas les seules à commémorer ce personnage. Une exposition lui a été consacré en 2009, lors du bicentenaire de la campagne de 1809, par l'association « Les Hussards de Lasalle Montmirail 1814 » au Château de Montmirail. Ces exemples soulignent l'emprise forte de la mémoire de cette campagne à l'échelle locale.

L'autre grande date est celle de la bataille de Wagram. Les anniversaires de l'évènement sont particulièrement suivis notamment dans le monde militaire. La victoire est célébrée dès le début des années 1900. Depuis 1996, le 3 et 4 juillet marque la fin de l'année scolaire au sein de l'Ecole d'application d'artillerie⁴⁶⁰. Le souvenir de la bataille est un élément constitutif de l'identité des artilleurs du fait de l'emploi massif de cette arme. Ainsi lors de la Sainte-Barbe célébrée dans la cour

⁴⁶⁰ Selon le petit journal de l'exposition *Napoléon, l'histoire et la légende, Bicentenaire de Wagram 1809-2009*, musée de l'Artillerie de Draguignan, Exposition du 21 juin au 18 novembre 2009, [En ligne], <https://artillerie.asso.fr/musee/Wagram-expo/petit%20journal%20pdf.pdf>.

des Invalides, le souvenir de la bataille de Wagram est régulièrement convoqué. Les célébrations de la victoire de Wagram rythment et organisent la vie des militaires. Cela concerne également le domaine muséal à l'image des rassemblements de l'artillerie française au musée de l'Artillerie de Draguignan. L'objectif dépasse alors la simple remémoration pour proposer une réflexion sur les innovations de l'artillerie moderne et la coopération inter-arme⁴⁶¹. Le bicentenaire de la bataille a aussi suscité un intérêt international avec de nombreuses reconstitutions de grande ampleur.

⁴⁶¹ Selon le site internet de la Fédération Nationale d'Artillerie les évènements de 2013 ont ainsi permis d'interroger sur les usages des drones sur les théâtres d'opérations militaires.

CONCLUSION

La représentation de la guerre constitue un défi pour les artistes qui doivent réussir à figer la violence et le mouvement dans une image fixe. Néanmoins la thématique est fortement plébiscitée notamment par les acteurs du monde militaire et politique. La scène de bataille permet de rappeler leurs faits d'armes et de les inscrire dans une continuité historique. Par l'image, l'évènement trouve sa justification et s'ancre dans la mémoire collective. La mise en image concerne principalement les victoires ou une période considérée comme glorieuse qui est ainsi pérennisée. Les campagnes militaires de l'Empire sont donc des sujets iconographiques propices à inspirer ce type de création. Ce sujet devient alors un enjeu politique. Or par sa grande capacité de diffusion, l'estampe et le livre sont des supports privilégiés pour transmettre ces iconographies et le discours politique. L'estampe, étant un art du multiple, elle participe à la large diffusion de canons de représentation, la constitution d'une culture visuelle commune et l'érection d'une mémoire commune.

Dans le contexte de la Restauration, la légende napoléonienne devient un symbole de ralliement pour l'opposition, au sens large du terme. La publication du *Mémorial de Ste Hélène* de Las Cases en 1823 marque l'avènement de la légende napoléonienne dans une conception romantique. Il met en effet en place l'image du héros déchu et instaure les grands canons de la narration de l'histoire de l'Empire.

L'image de l'Empire s'impose comme une thématique récurrente et médiatisée comme en témoigne le nombre impressionnant d'exposition et de documentaire qui lui ont été dédié. Toutefois, ceux-ci ont tendance à n'aborder que la construction de la légende napoléonienne sous l'Empire et occulte l'appropriation populaire qui a lieu principalement après la mort de Napoléon Bonaparte en 1821. La force de la légende napoléonienne réside dans sa capacité à être revisitée et renouvelée par les problématiques actuelles de la société. Les images sur les campagnes napoléoniennes ne nous apportent pas tant d'éclairage nouveau sur la réalité des conflits que des imaginaires et des conceptions culturelles autour de l'homme et de la guerre au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Ces imaginaires sont repris dans le livre l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* d'Adolphe Thiers paru pour la première fois entre 1845 et 1862 chez l'éditeur Paulin en 20 tomes illustrés de 75 gravures en taille-douce. Deux autres mises en image du texte ont retenu notre attention dans deux techniques différentes, une édition de Charles Furne de 1845 intitulée *Vignettes et portraits pour le Consulat et l'Empire Dessins par Raffet* de 92 planches en manière de lavis et eau-forte sur acier. Il s'agit principalement d'un produit d'appel. Le dernier exemple étudié est réalisé en gravure sur bois de bout paru sous forme de compilation chez l'éditeur Armand-Achille Lheureux. Les illustrations ont en fait été créé pour une édition de 1865-1867 et compilées sans texte dans l'ouvrage : *Collection de 350 gravures, dessins...* paru en 1870. Au travers du livre d'A. Thiers, qui fut un succès de librairie et qui est considéré comme l'une des premières sommes d'étude historique sur l'Empire, il s'agit d'appréhender les réflexions qui ont conduit aux mises en images, parfois contradictoires des différentes éditions. Néanmoins dans chacun de ces ensembles des éléments de pensées académiques artistiques perdurent tout en cohabitant avec les innovations portées par la sensibilité romantique.

Or la publication du livre de Thiers est avant tout un projet à visée commerciale et les images participent de cette logique. Le livre paraît à un moment de forte demande d'ouvrage sur l'Empire, poussée notamment par le succès des récits des mémorialistes. Les images doivent attirer les lecteurs ainsi les choix de mise en image varient d'une édition à l'autre en fonction du public visé. L'enjeu économique dicte les esthétiques et les mises en scène à valoriser puisque l'objectif est d'atteindre un consensus. L'image doit se référer à une autorité reconnue qu'il s'agisse de tableaux de maîtres exposés aux Salons ou dans le musée versaillais de Louis-Philippe. Par ces références communément approuvées, les images renforcent la réputation de sérieux et d'érudition des propos qu'elles illustrent. Ainsi dans l'édition originale de Paulin, l'estampe est employée dans une conception traditionnelle issue du XVIII^e siècle. Néanmoins la dimension artistique n'est pas absente de ce travail puisqu'il s'agit de correspondre aux exigences du beau livre. Les artistes convoqués, réunis en une équipe nombreuse, sont issus des milieux académiques mais également du mouvement romantique. Cette variété des parcours explique l'absence d'une formalisation uniforme des illustrations au sein d'une même édition. Au travers certes d'un travail de commande, perçu comme un emploi

nourricier, ils expriment leurs propres sensibilités. Ils reprennent régulièrement leurs genres de prédilection dans les gravures produites. Par leurs interventions et leurs activités tant dans le monde de l'illustration que dans l'art officiel, le projet commercial devient le reflet de la perception artistique et culturelle d'une période historique complexe comme l'Empire. Elle témoigne ainsi d'une interdépendance et d'une culture visuelle commune. Ceci est également le cas dans l'édition des *Collections* de Lheureux, où, du fait, d'un coût de production moins élevé et du succès déjà assuré de l'ouvrage, la mise en image s'appuie sur un nombre plus important de gravures.

La figure d'un artiste de renom, proche des milieux bonapartistes est un argument de vente. Cette stratégie est employée par l'éditeur Charles Furne qui propose ainsi un florilège offrant la primauté à la recherche artistique. N'ayant pas à disposition le texte définitif de l'ouvrage, une plus grande part de liberté est laissée aux artistes. Les artistes explorent plus la représentation de la figure du héros tragique qu'est Napoléon Bonaparte que les autres campagnes d'illustration qui en accord avec le texte de Thiers ne focalisent pas leurs études sur un personnage unique.

Si la renommée d'un artiste peut servir à la commercialisation, cela explique également la récurrence de l'anonymat pour des artistes inconnus du grand public. Ainsi dans la compilation de Lheureux certains noms sont affichés comme Henri Félix Emmanuel Philippoteaux tandis que d'autres sont passés sous silence. L'édition de la *Collection* intervient dans un contexte différent de celui de l'édition originale. Les tensions entre la France et les pays germaniques sont accrues par la politique belliciste du Second Empire. L'exacerbation des sentiments patriotiques trouvent un écho dans la mise en image des campagnes glorieuses de Napoléon I^{er}. De plus, ces gravures affirment la vision du soldat en tant qu'individu. La question de l'individu est posée de manière plus forte dans les arts à partir de la Révolution française. Les compositions adoptent un point de vue à hauteur d'homme. Le soldat incarne le mythe du héros moderne avec notamment la création au même moment de l'image du grognard. La conception du soldat détachée de son appartenance au groupe n'est pas encore totale, en cela elle rejoint celle développée dans les deux éditions précédentes. La séparation entre le monde civil et militaire se met en place au cours du XIX^e siècle.

L'individu se distingue principalement par son incarnation de valeurs morales. La conduite héroïque, la défense du pays face à l'ennemi, la solidarité sont des thématiques reprises dans les trois ensembles étudiés même si cela est d'autant plus frappant dans le cas de Lheureux puisqu'il s'agit de l'héroïsme des anonymes tandis que Paulin privilégie, dans une acception plus classique, le mérite des dignitaires. Ces qualités s'expriment notamment dans des scènes d'affrontements dont les scènes de bataille.

La bataille est placée au cœur de la narration historique d'Adolphe Thiers bien qu'il souhaite réaliser une étude globale de la période et logiquement la scène de bataille tient une place à part dans les illustrations. Le traitement en vue panoramique exhaustive est peu employé dans les illustrations contrairement à la peinture d'Ancien Régime. L'accent est placé sur des scènes plus frappantes mais focalisé sur la violence des chocs des armées et du chaos.

Ce goût pour l'action se retrouve même dans la mise en scène des portraits rompant définitivement avec les conceptions académiques. Néanmoins, Paulin fournit encore des illustrations très figées malgré une mise en contexte tandis que la *Collection* de Lheureux accentue l'aspect dynamique des postures tout en insistant sur les stéréotypes de la virilité. Une mise en contexte plus poussée est rendue possible par une vision pittoresque voir prosaïque. La vie quotidienne du soldat fait son apparition rompant ainsi avec le canon néo-classique.

Les illustrations relatives à la campagne d'Allemagne et d'Autriche de 1809 forment un corpus restreint à même d'être l'objet d'une analyse plus fine des tensions internes aux œuvres. Le choix de cette étude de cas tient au statut de rupture de cette campagne militaire. L'année 1809 correspond au début du déclin de l'Empire. De plus, dans l'ouvrage d'A. Thiers cette année marque la bascule vers une vision plus sombre de l'Empire. Au sein de cette campagne deux événements cristallisent les problématiques de la mise en image ; la mort du maréchal Lannes à la suite de la bataille d'Essling (20-22 mai 1809) et la bataille de Wagram (5-6 juillet 1809). La mort d'un héros met en question la représentation de la réalité de la guerre et de l'expression des émotions des individus. Pour les éditions de Paulin et Lheureux, la mort du héros n'est pas directement représentée même les affrontements ne sont pas représentés mais rappelés par la présence des morts. Néanmoins, la hiérarchie et l'ordre domine sur l'expression irrationnelle de

l'émotion. La figure du maréchal Lannes est traitée au prisme des canons académiques de l'*exemplum virtutis* ce qui est incompatible avec l'exacerbation des sentiments valorisés par le romantisme. Si la peur ou la souffrance doivent être exprimées, elles ne le sont que par l'intermédiaire des animaux dans le travail de Philippoteaux. Le paysage est également employé afin de transmettre la charge émotionnelle et rappeler dans un usage romantique la vacuité de l'existence. La planche de Raffet, sur la mort du maréchal Lannes dans l'édition de Furne ménage une exposition de l'émotion mais hors du cadre de la scène de bataille. Ainsi la violence et les dégâts de la guerre sont plus suggérés que montrés. Le mélange des esthétiques et des références classiques et romantiques dans les illustrations de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* aboutit à la constitution de corpus répondant à des enjeux commerciaux et s'insérant dans la constitution d'une culture visuelle commune de la légende napoléonienne.

Notre étude s'étant bornée à l'étude de la représentation des campagnes napoléoniennes dans les illustrations de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* d'A. Thiers entre 1845 et 1870, il serait pertinent de confronter ces illustrations avec celles de l'*Histoire de Napoléon* du Baron de Norvins de manière plus approfondie que les mises en perspective proposées dans notre étude. De plus, la mise en image de l'Empire en estampe a également lieu hors du cadre du livre, sous forme d'album. Les choix iconographiques de notre corpus se distinguent des propositions faites par d'autres graveurs comme Charlet, qui se concentre uniquement sur l'individu et réduit le cadrage des compositions préférant raconter des saynètes plutôt que des scènes de batailles.

Pour compléter la compréhension de l'entreprise éditoriale, une étude des archives des différents acteurs ainsi que la réalisation de monographies permettraient d'éclaircir les interrogations soulevées par les recherches de ce mémoire. D'autre part, il serait intéressant de s'interroger et de confronter le processus de mise en image de l'Empire d'autres ouvrages contemporains. Ainsi que de confronter le processus d'illustration d'autres ouvrages d'A. Thiers tel que son *Histoire de la Révolution française* parue pour la première fois en 1823.

SOURCES

EDITIONS ILLUSTRÉES ETUDIÉES :

THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1862, tomes 1-20, in-8°, Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 T1-T20 ayant appartenu à Jean Chièze.

THIERS Adolphe, *Vignettes et portraits [gravés sur acier] pour le Consulat et l'Empire, Dessins par Raffet*, Paris, Furne, 1845, 20 vol, in-4°, Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 ayant appartenu à la famille Rothschild.

THIERS Adolphe, *Collection de 350 gravures, dessins de Philippoteaux, etc., pour l'Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Lheureux, 1870, in-4°, Bibliothèque nationale de France, QE-32-4.

DOCUMENTS MANUSCRITS :

THIERS Adolphe et GENERAL PELET, *Correspondance entre Thiers et le Général Pelet*, 28 juin 1839, Bibliothèque Thiers, Paris, Ms T 1421. Voir <<http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20119261491975015>>, (Consulté le 18 mars 2022).

THIERS Adolphe, Lettre de Thiers adressée à "mon cher Lheureux" [son éditeur], 10 juillet 1862, Bibliothèque Thiers, Paris, Ms T 1446. Voir <<http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20119261491975040>>, (Consulté le 18 mars 2022).

AUTRES EDITIONS DE L'HISTOIRE DU CONSULAT ET DE L'EMPIRE :

THIERS Adolphe, *Histoire de l'Empire : faisant suite à l'Histoire du Consulat : édition illustrée de deux cent quatre-vingts dessins*, Paris, Lheureux et cie, 1865-1867, 4 vol, in-4°, Bibliothèque Thiers, Paris, Thiers TCL 727.

THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Furne, Jouvot, 1874-1884, 21 vol, in-8°, Bibliothèque Thiers, Paris, Thiers 8° T 330 (I-XXI).

THIERS Adolphe, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paris : Paulin, libraire-éditeur, 1845-1862, 20 vol, in-8°, Bibliothèque Thiers, Paris, Thiers 8° TL 6958.

THIERS Adolphe, *Histoire du consulat et de l'empire*, Bruxelles, Alph. Lebègue et Sacré Fils, 1845-1848, 20 vol., Universidad Complutense de Madrid, [En ligne], <<https://catalog.hathitrust.org/Record/009275136>>, (Consulté le 29 mars 2022).

THIERS Adolphe, *Historia del consulado y del imperio : continuación de la historia de la revolución francesa*, Madrid, F. de P. Mellado, 1846-1851, Universidad Complutense de Madrid, [En ligne], <<https://catalog.hathitrust.org/Record/009298035>>, (Consulté le 29 mars 2022).

THIERS Adolphe, *Histoire du consulat et de l'empire faisant suite à l'histoire de la Révolution française.*, Genève, Razimbaud, 1850-1860, 10 vol, Pennsylvania State University, [En ligne], <<https://catalog.hathitrust.org/Record/007036623>>, (Consulté le 29 mars 2022).

DUFOUR Auguste-Henri, DUVOTENAY Thunot et DYONNET Charles, *Atlas de l'histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Lheureux et Cie, 1859, 1 vol., Bibliothèque nationale de France, FOL-LB43-19.

AUTRES OUVRAGES ILLUSTRÉS SUR L'EMPIRE :

HUARD Adolphe, *Histoire illustrée du Consulat et de l'Empire ; dessins de M. F. Puray ; gravure de Chevauchet*, Paris, C. Albessard et Bérard, 1862, Bibliothèque nationale de France, NUMM-6278877, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6278877d>>, (Consulté le 10 mars 2022).

HUGO Abel, *Histoire de l'Empereur Napoléon ornée de 31 vignettes par Charlet*, Paris, Perrotin, 1833, Bibliothèque municipale de Lyon, SJ IF 377/35.

LAS CASES Emmanuel, O'MEARA et AN TOMARCHI, *Mémorial de Saint-Hélène suivie de Napoléon dans l'exil ; [Derniers moments de Napoléon]. et de L'historique de la translation des restes mortels de l'Empereur Napoléon aux Invalides*, Paris, Ernest Bourdin, 1842, Bibliothèque municipale de Lyon, [SJ IF 400/81](#) et [SJ IF 400/82](#).

LAURENT DE L'ARDECHE Paul-Mathieu, *Histoire de l'Empereur Napoléon illustrée par Horace Vernet*, J.-J. Dubochet et Cie, 1839, Bibliothèque municipale de Lyon, SJ IF 382/3.

NORVINS, JACQUES MARQUET DE MONTBRETON (BARON DE), *Histoire de Napoléon*, Bruxelles, Wahlen et Compagnie, 1839, 1 vol, Bibliothèque municipale de Lyon, SJ IF 382/1.

O'MEARA, Barry Edward, AN TOMMARCHI François et LAS CASES, Emmanuel de, *Le Panthéon populaire illustré. 8e série, livraisons 141-160, Mémorial de Sainte-Hélène. Seconde partie, illustrée par Raffet, Garneray, Janet-Lange, Gustave Janet*, Paris, 1852, Bibliothèque nationale de France, Z-967, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832753x/f14.item>>, (Consulté le 10 mars 2022).

PHILIPPOTEAUX Félix, *Le siècle de Napoléon, galerie des illustrations de l'Empire : Guerriers, diplomates, écrivains, magistrats, savants, artistes, médecins, manufacturiers, etc. / Portrait en pied, peints par F. Philippoteaux. Lithographiés à deux teintes, par Ch. Bour, et coloriés avec le plus grand soin, sous la direction de Jules Rigo*, Administration de librairie. Paris, 1846, [En ligne], <<http://bibliotheque-martial-lapeyre.napoleon.org/Default/doc/SYRACUSE/29543/le-siecle-de-napoleon-galerie-des-illustrations-de-l-empire-guerriers-diplomates-ecrivains-magistrat>>, (Consulté le 16 septembre 2021).

YUNG Thomas *Album de vingt batailles de la Révolution et de l'Empire / d'après les aquarelles de M. Yung*, Paris, Henri Plon, 1860, Bibliothèque nationale de France, PET FOL-QE-31 (A) [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200109f>>, (Consulté le 8 mars 2022).

JOURNAUX :

Le Constitutionnel : journal du commerce, politique et littéraire, Année 1845 à 1870, Paris, Bibliothèque nationale de France, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6687561>>, (Consulté le 21 mars 2022).

Le Siècle : journal politique, littéraire et d'économie sociale, Années 1845 à 1850, Paris Bibliothèque nationale de France, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32868136g/date1845.item>>, (Consulté le 21 mars 2022).

AUTRES SOURCES :

Annuaire et almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500,000 adresses de Paris, des départements & des pays étrangers. 1862,[1], Didot et Bottin, 1862.

THIERS Adolphe, *Salon de mil huit cent vingt-deux, ou Collection des articles insérés au « Constitutionnel », sur l'exposition de cette année*, Paris, Maradan, 1822, Bibliothèque nationale de France, NUMM-109271 [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092712>>, (Consulté le 23 mars 2022).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux :

APRILE Sylvie, *La révolution inachevée : 1815-1870*, Paris, Belin, 2010.

DELACROIX Christian et al., *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010.

FUREIX Emmanuel et JARRIGE François, *La modernité désenchantée : relire l'histoire du XIXe siècle français*, Paris, La Découverte, 2015.

FUREIX Emmanuel, *Le siècle des possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

LENTZ Thierry, *Le Premier Empire : 1804-1815*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2018.

MENARD Michèle et DUPRAT Annie, *Histoire, images, imaginaires : fin XV^e siècle - début XX^e siècle*, Le Mans, Université du Maine, 1998.

ROBERT Adolphe, BOURLOTON Edgar et COUGNY Gaston, *Dictionnaire des parlementaires français : depuis le 1er mai 1789 jusqu'au 1er mai 1889*, Paris, Bourloton, 1889, 5 vol., [En ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83707p>>, (Consulté le 27 février 2022).

TULARD Jean, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1989.

Iconographie napoléonienne :

ARSAC Lionel, *Napoléon, images de la légende Images of the Napoleonic legend*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017.

BERTAUD Jean-Paul, « Napoléon, Stendhal et les romantiques, l'armée, la guerre, la gloire, Actes du colloque organisé par le Musée de l'Armée, textes réunis par M. ARROUS, Paris, Eurédit, 459 p. », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Armand Colin, Société des études robespierristes, n° 330, 1 décembre 2002, pp. 205-206.

BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999.

BOCHER Nathalie et al., *Charlet : aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845*, Paris, B. Giovanangeli, 2008.

BOUGET Boris et MUSEE DE L'ARMEE, *Napoléon n'est plus*, Paris, Gallimard, Musée de l'Armée, 2021.

DAYOT Armand, *Napoléon : raconté par l'image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris, Librairie Hachette, 1895.

GALOIN Alain, *Vivant Denon (1745-1825), du Museum central des Arts au Musée Napoléon | Histoire et analyse d'images et œuvres*, [En ligne], <<https://histoire-image.org/fr/etudes/vivant-denon-1745-1825-museum-central-arts-musee-napoleon>>, (Consulté le 30 janvier 2022).

HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *Le légende de Napoléon*, Paris, Editions du Seuil, 2008.

JOURDAN Annie, *Napoléon : héros, imperator, mécène*, Paris, France, Flammarion, 2021.

LARGEAUD Jean-Marc, *Napoléon et Waterloo : la défaite glorieuse de 1815 à nos jours*, Paris, BH, La Boutique de l'Histoire, 2006.

LETERRIER Sophie-Anne, « Béranger en prison : « Mes fers sont prêts ; la liberté m'inspire ; Je vais chanter son hymne glorieux », dans *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, Criminocorpus, 9 décembre 2013, [En ligne], <https://journals.openedition.org/criminocorpus/2594?lang=en#tocto1n1>, (Consulté le 7 février 2022).

MARTIN Roger, *La peinture napoléonienne après l'Empire : le Salon des artistes français de 1817 à 1914 et la vogue de la carte postale illustrée*, Paris, Teissèdre, 2006.

MORRISSEY Robert John, *Napoléon et l'héritage de la gloire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

MUSEE DE L'HISTOIRE VIVANTE DE MONTREUIL (éd.), *Aigle ou ogre ? catalogue de l'exposition, 11 décembre 2004 au 2 décembre 2005 au Musée de l'histoire vivante*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

OBRON-VATTAIRE Candice, *Napoléon, un mythe postmoderne ? Description et analyse de la figure napoléonienne, dans l'imaginaire collectif, à travers la littérature populaire et la culture de masse (bande dessinée, jeux vidéos, publicité)*, Thèse en Littératures, Université Pascal Paoli, 2015.

PETITEAU Natalie, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Éd. rev. par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

PIGEARD Alain, *L'armée de Napoléon : 1800-1815*, Paris, Tallandier, 2000.

SAZIO Solène, *Hippolyte Bellangé (1800-1866), reconnaissance et oubli d'un artiste aux origines de la légende napoléonienne*, Thèse sous la direction de Yannick Marec et Ségolène Le Men, Université de Rouen Normandie, 2018.

SCHOLZ Natalie, SCHRÖER Christina et MARTIN Jean-Clément, *Représentation et pouvoir : la politique symbolique en France, 1789-1830 actes du colloque de Paris, 24 et 25 juin 2004... à l'Institut historique allemand, Paris*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

TULARD Jean et MUSEE DE L'IMAGE, *Napoléon, images de légende*, Epinal, Musée de l'Image, 2003.

TULARD Jean, *Histoire de Napoléon par la peinture*, Paris, l'Archipel, 2005.

TULARD Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Paris, Fayard, 1977, pp. 10-20.

WILLING Paul, *Napoléon et ses soldats : l'apogée de la gloire*, Arcueil, Préal, DL 1986.

Contexte artistique :

BERTAUD Jean-Paul, « Napoléon, Stendhal et les romantiques, l'armée, la guerre, la gloire, Actes du colloque organisé par le Musée de l'Armée, textes réunis par M. ARROUS, Paris, Eurédit, 459 p. », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Armand Colin, Société des études robespierristes, n° 330, 1 décembre 2002.

BRUSON Jean-Marie, MUSEE DU PETIT PALAIS et MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE (éd.), *Paris romantique : 1815-1848*, Paris, Musée de la Vie Romantique : Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris : Paris musées, 2019.

CAVIGLIA Susanna, « Aux limites de l'Histoire. Le grand genre à l'épreuve des règles de l'art », dans *Romantisme*, vol. 169, n° 3, Paris, Armand Colin, 13 octobre 2015, pp. 19-32.

CHAPPEY Frédéric, *De Géricault à Delacroix : Knecht et l'invention de la lithographie 1800-1830*, L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, 2005.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999.

DURAND Amédée, *Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies*, Paris, Hetzel, 1864.

GAULUPEAU Yves, « Du musée à l'école. La scénographie élémentaire de l'Histoire de France », *L'Histoire au musée*, Arles, Actes sud, Versailles, Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2004.

GAUTIER Théophile, *Les beaux-arts en Europe, 1855*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855-1856, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111395m>>, (Consulté le 17 mars 2022).

LERNER Élodie, « François Gérard (1770-1837) ou l'opportunité d'une belle carrière sous le règne de Napoléon Ier », dans *Napoleonica. La Revue*, vol. 1, Paris, La Fondation Napoléon, n° 1, 2008, pp. 101-119.

MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Ed. de minuit, 1981, pp. 17-21.

MEYER Véronique, « Les premières expositions permanentes au département des estampes de la Bibliothèque Royale puis Impériale », dans *Nouvelles de l'estampe*, Comité national de l'estampe, n° 262, Paris, 29 juillet 2019, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/estampe/1360?lang=en>>, (Consulté le 30 janvier 2022).

MIHAELY Gil, « L'effacement de la cantinière ou la virilisation de l'armée française au XIXe siècle », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, Paris, Société d'histoire de la révolution de 1848, n° 30, 1 juin 2005, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/rh19/1008>>, (Consulté le 14 avril 2022).

MIKABERIDZE Alexander, *Les guerres napoléoniennes : une histoire globale*, Paris, Flammarion, 2020.

MOREIRA DE MELLO Celina, « L'Artiste (1831-1838) : l'artiste, les Salons et la critique d'art », dans, CABANES Jean-Louis (éd.), *Romantismes, l'esthétique en*

acte, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 9 juillet 2021, (Orbis litterarum), pp. 199-211, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupo/1538>>, (Consulté le 14 mai 2022).

MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *La fabrique du romantisme : Charles Nodier et les « Voyages pittoresques »*, Paris, Paris musées, 2014.

MUSEE DES BEAUX-ARTS et al., *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

RIS Louis Clément de, *Les musées de province*, vol. 1, Paris, Jules Renouard, 1859.

ROGER-MARX Claude, *La Gravure originale au XIXe siècle*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1962.

ROSENBERG Pierre, *De David à Delacroix : la peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1974.

SUEUR-HERMEL Valérie, *Fantastique ! l'estampe visionnaire de Goya à Redon*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015.

VOUILLOUX Bernard, « Le siècle de l'imagerie », dans *Romantisme*, vol. 187, n° 1, 15 juin 2020, pp. 16-27.

WAT Pierre, « La tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d'histoire », dans *Romantisme*, vol. 169, n° 3, Paris, Armand Colin, 13 octobre 2015, pp. 5-18.

Histoire de l'imprimé :

BARBIER Frédéric, *Histoire du livre en Occident*, Nouvelle éd., Malakoff, Armand Colin, 2020.

BENEZIT Emmanuel et BUSSE Jacques, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999.

BLACHON Remi, *La gravure sur bois au XIXe siècle : l'âge du bois debout*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001.

BRISSON Jules, RIBEYRE Félix et MAILLARD Firmin, *Les grands journaux de France*, vol. 1, Paris, Jouaust père et fils, 1862.

CARTERET Léopold, *Le trésor du bibliophile romantique et moderne : 1801-1875*, Paris, L. Carteret, 1924.

CASTEX Jean-Gérald, « Les Cacault, collectionneurs d'estampes ? », dans, GEORGEL Chantal, ROUSTEAU-CHAMBON Hélène et CHAVANNE Blandine (éd.), *La Collection Cacault : Italie-Nantes, 1810-2010*, Actes de colloques, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 5 décembre 2017, [En ligne], <<http://books.openedition.org/inha/6991>>, (Consulté le 30 janvier 2022).

COQ Dominique, *Apprendre à gérer des collections patrimoniales en bibliothèque*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 4 avril 2017, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pressesenssib/643>>, (Consulté le 12 avril 2022).

FELKAY Nicole, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987.

GESLOT Jean-Charles, « Des savoirs historiques pour le peuple ? Diffusion et lecture des livres d'histoire dans les bibliothèques populaires (1860-1914) » dans *143e congrès du CTHS : La transmission des savoirs*, 2018, Paris, France. ([hal-01941926](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01941926)).

MICHAUD Stéphane, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Grâne, Creaphis Editions, 1992.

MOLLIER Jean-Yves, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII^e au XX^e siècle », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Le Seuil, vol. 126, n° 1, 1999, pp. 29-38.

PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

RAINEAU Joëlle, « Une question de statut ? », dans *Nouvelles de l'estampe*, Paris, Comité national de l'estampe, n° 248, 1 septembre 2014, pp. 34-42.

SOREL Patricia, « Chapitre III. L'Empire et la Restauration : l'imprimerie sous contrôle », dans *La Révolution du livre et de la presse en Bretagne : (1780-1830)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 9 juillet 2015, pp. 89-131, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pur/18307>>, (Consulté le 28 janvier 2022).

SOREL Patricia, *Histoire de la librairie française*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2008.

VEDRINE Hélène (éd.), *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles : passages, rémanences, innovations : actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003*, Paris, Kimé, 2005.

VERONIQUE LAROCHE-SIGNORILE, *Il y a 150 ans Le Figaro devenait quotidien*, Le Figaro, 15/16/2016 [En ligne], <<https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2016/11/15/26010-20161115ARTFIG00272-il-y-a-150-ans-le-figaro-devenait-quotidien.php>>, (Consulté le 18 janvier 2022).

Représenter et étudier la Guerre :

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5658360m>>, (Consulté le 26 mars 2022).

AGUILAR Anne-Sophie, « Peindre le soldat. Armand Dayot et la réception de la figure du militaire (1889-1919) », dans *Romantisme*, vol. 161, n° 3, 2013, pp. 61-72.

ANTICHAN Sylvain, « Dessine-moi une guerre » *Genèse et transformation d'une iconographie de la « guerre » au XIX^e siècle*, Congrès AFSP 2011, ST 8 : Représentations et labellisation de la « guerre », Version provisoire, 2011, [En ligne], <<http://www.afsp.info/archives/congres/congres2011/sectionsthematiques/st8/st8antichan.pdf>>.

BELL David Avrom, *La première guerre totale : l'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, traduit par JAQUET Christophe, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

BELL David, « Autour de la guerre totale », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, Armand Colin, Société des études robespierristes, n° 364, 1 juin 2011, pp. 153-170.

BERTRAND-DORLEAC Laurence, LOUVRE-LENS et HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE, *Les désastres de la guerre, 1800-2014 : exposition, Lens, Musée du Louvre-Lens, 18 mai - 6 octobre 2014*, Paris, Somogy : Lens : Louvre-Lens, 2014.

TARIOL Clémence | Diplôme national de master | Mémoire | juin 2022

BERTRAND-DORLEAC Laurence, LOUVRE-LENS et HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE, *Les désastres de la guerre, 1800-2014 : exposition, Lens, Musée du Louvre-Lens, 18 mai - 6 octobre 2014*, Paris, Somogy : Lens : Louvre-Lens, 2014.

BON Morgane, « *La violence de guerre en images. Les guerres de Bourgogne dans la chronique bernoise de Diebold Schilling l'Ancien (1474-1477)* », Annales de Janua - Université de Poitiers, Publication en ligne le 12 avril 2019, [En ligne], <<https://annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr:443/annalesdejanua/index.php?id=1885>>, (Consulté le 5 mars 2022).

BRUYERE-OSTELLS Walter, « Mesurer les violences sur le champ de bataille européen au XIXe siècle », dans *Inflexions*, vol. 19, n° 1, Paris, Armée de terre, 2012, pp. 167-173.

BRUYERE-OSTELLS Walter, POUGET Benoît et SIGNOLI Michel, *Des chairs et des larmes : combattre, souffrir, mourir dans les guerres de la Révolution et de l'Empire, 1792-1815*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020.

CAPDEVILA Luc et VOLDMAN Danièle, *Nos morts : les sociétés occidentales face aux tués de la guerre, XIXe-XXe siècles*, Paris, Payot, 2002.

CATROS Philippe, « Souvenirs d'un cavalier de la Grande Armée 1800-1810 », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Armand Colin, Société des études robespierristes, Paris, n° 348, 1 juin 2007, pp. 218-220.

DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, N. Chaudun, DL 2009.

DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII^e siècle », dans *Cahiers de la Méditerranée*, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, Nice, n° 83, 15 décembre 2011, pp. 111-118.

DERUELLE Aude, « Galerie des Batailles et histoire-bataille », dans *Romantisme*, vol. 169, n° 3, Paris, Armand Colin, 13 octobre 2015, pp. 55-68.

DREVILLON Hervé, *Batailles : scènes de guerre de la Table Ronde aux Tranchées*, Paris, Édition du Seuil, 2009.

HOUDECEK François, « Combattre sous l'Empire : de la peur du conscrit à la médaille du héros », dans *Napoleonica. La Revue*, vol. 27, n° 3, Paris, Fondation Napoléon, 2016, pp. 84-99.

LEBRUN Marc, « Révolution, Empire et mauvais soldats », dans *Revue historique des armées*, Paris, Service historique de la Défense, n° 244, 15 septembre 2006, pp. 112-123.

LYNN John Albert, *De la guerre : une histoire du combat des origines à nos jours*, traduit par VILLENEUVE Guillaume, Paris, Tallandier, 2006.

MAINGON Claire, « L'art au service de la guerre », dans *Libre cours*, 2015, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, pp. 59-94.

MANTIN Jean-Michel, « En uniforme : être et paraître », dans *Inflexions*, vol. 12, n° 3, Paris, Armée de terre, 2009, pp. 47-57.

MARBACH Christian, « Langlois, X 1806, reporter de guerre et/ou historien », dans *Bulletin de la Sabix. Société des amis de la Bibliothèque et de l'Histoire de l'École polytechnique*, Paris, SABIX, n° 52, 1 février 2013, pp. 43-51.

MARTIN Jacques, *Souvenirs d'un ex-officier, 1812-1815 par Jacques Martin*, Paris, Cherbuliez, 1867, [En ligne],

MARTIN Michel Louis, « Le déclin de l'armée de masse en France. Note sur quelques paramètres organisationnels », dans *Revue française de sociologie*, vol. 22, Paris, Presses de Sciences Po, n° 1, 1981, pp. 87-115.

MAZUREL Hervé, « Héroïsme et exotisme. Le militaire à l'épreuve des lointains (1820-1914) », dans *Romantisme*, vol. 161, Paris, Armand Colin, n° 3, 2013, pp. 35-44.

NICOLAS Aude, *L'art et la bataille : les campagnes d'Italie (1800 et 1859)*, Paris, Bernard Giovanangeli, 2019.

PETITEAU Natalie, « Les fidélités républicaines sous le Consulat et l'Empire », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, Armand Colin, Société des études robespierristes, n° 346, 1 décembre 2006, p. 59-74.

PETITEAU Natalie, *Écrire la mémoire : les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Les Indes savantes, 2012.

PRIOULT Miguel, *Wagram (5-6 juillet 1809) : anthropologie historique d'une bataille napoléonienne*, Mémoire de Master 2 Civilisations, cultures, sociétés, Université de Bretagne Occidentale, 2020.

ROYNETTE Odile, « Pour une histoire culturelle de la guerre au XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, Paris Société d'histoire de la révolution de 1848, n° 30, 1 juin 2005, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/rh19/1003>>, (Consulté le 25 octobre 2021).

ROYNETTE-GLAND Odile, « «La construction du masculin. De la fin du 19^e siècle aux années 1930 » », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, vol. 75, n° 3, 2002, pp. 85-96.

SERIE Pierre, « Faire l'histoire ou la peindre (1861-1898) », dans *Romantisme*, vol. 169, n° 3, Paris, Armand Colin, 13 octobre 2015, pp. 83-92.

TULARD Jean, *Le Grand Atlas de Napoléon*, Paris, Editions Atlas, 2021.

VERMOREL Catherine, « De la rhétorique au geste : l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne », dans *Laboratoire italien. Politique et société*, Lyon, ENS Éditions, n° 25, 14 décembre 2020, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/5357>>, (Consulté le 18 avril 2022).

VEYNE Paul, « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », dans *Revue historique*, vol. 621, Paris, Presses Universitaires de France, n° 1, 2002, pp. 3-30.

Biographie d'Adolphe Thiers :

ALPHONSE DE LAMARTINE, « Cours familial de littérature : un entretien par mois », n° 28, Paris 1869, Bibliothèque nationale de France, NUMP-1888 [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6555360n>>, (Consulté le 22 mars 2022).

ANTONETTI Guy, *Les ministres des Finances de la Révolution française au Second Empire (II) : Dictionnaire biographique 1814-1848*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, 25 janvier 2013.

BARNI Jules, *Napoléon et son historien M. Thiers*, Genève, 1865, Bibliothèque nationale de France, 8-Z LARREY-165 [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96195766>>, (Consulté le 28 février 2022).

CARON Jean-Claude, « Les mots qui tuent. Le meurtre parlementaire de Manuel (1823) », dans *Genèses*, vol. 83, Paris, Belin, n° 2, 2011, pp. 6-28.

FOSSAT Guy, *Lamartine historien, Son point de vue sur la période napoléonienne à partir de son « examen critique » de « L'histoire du Consulat et de l'Empire, par Adolphe Thiers »*, Site lamartine.org [En ligne], <<https://www.sitelamartine.com/telechargements/A-Lamartine-Napoleon-Thiers.Cours%20fam.%20Maj27oct%202016.pdf>>, (Consulté le 22 mars 2022).

GUIRAL Pierre, *Adolphe Thiers, ou De la nécessité en politique*, Paris, Fayard, 1986.

JOBERT Barthélemy et TORRÈS Pascal, *Funérailles et Apothéose de Thiers, La France pleurant devant son corps | Histoire et analyse d'images et œuvres*, [En ligne], <<https://histoire-image.org/fr/etudes/funerailles-apotheose-thiers-france-pleurant-devant-son-corps>>, (Consulté le 7 mai 2022).

JULES SIMON, *Éloge funèbre de M. Louis-Adolphe Thiers*, 8 novembre 1884, [En ligne], <<https://www.academie-francaise.fr/elogue-de-m-thiers>>.

MALO Henri, *Thiers : 1797-1877*, Paris, France, Payot, 1932.

MORET J., *Achille-Armand Lheureux, libraire-éditeur, 1795-1869*, Paris, H. Plon, 1869, Bibliothèque nationale de France, 8-LN27-25546 [En ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6373654d>>, (Consulté le 5 octobre 2021).

PLESSIS Alain, « Adolphe Thiers (1797-1871) et l'argent », dans, AGLAN Alya, FEIERTAG Olivier et MAREC Yannick, *Les Français et l'argent, XIX^e-XXI^e siècle* : TARIOL Clémence | Diplôme national de master | Mémoire | juin 2022

Entre fantasmes et réalités, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 18 septembre 2019, pp. 251-265, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pur/121101>>, (Consulté le 17 mars 2022).

RIOT-SARCEY Michèle, « Temps et histoire en débat. », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, Paris, Société d'histoire de la révolution de 1848, n° 25, 1 décembre 2002, pp. 7-13.

SAWYER Stephen W., « Un procès en légitimité. Adolphe Thiers. La Commune et les fondements démocratiques de la République », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, vol. 63, n° 2, 2021, pp. 39-56.

SAWYER Stephen W., *Adolphe Thiers, la contingence du pouvoir*, Armand Colin, 2018.

TOMBS Robert, « Thiers historien », dans *Cahiers de l'AIEF*, vol. 47, n° 1, Paris, 1995, pp. 265-281.

VALANCE Georges, *Thiers : bourgeois et révolutionnaire*, Paris, Flammarion, 2007.

WALCH Jean, *Les maîtres de l'histoire : 1815-1850*, Slatkine, Paris, 1986.

L'entreprise éditoriale de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* :

ADHEMAR Jean Adhémar et LETHEVE Jacques *Inventaire du fonds français après 1800 Tome septième, Doré-Folk*, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, 1954, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5489211f/texteBrut>>, (Consulté le 1 avril 2022).

BERALDI Henri, *Les Graveurs du dix-neuvième siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, L. Conquet, 1890.

DARCEL Alfred, *Les artistes normands au Salon*, D. Brière, 1865.

FIEVRE François, « Karl Girardet illustrateur chez Mame, ou le voyage pittoresque à destination de la jeunesse », dans *Romantisme*, vol. 147, n° 1, Paris Armand Colin, 30 mars 2010, pp. 97-108.

GIACOMELLI Hector, *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes : suivi de la bibliographie complète des ouvrages illustrés de vignettes d'après ses dessins*,

Paris, Bureaux de la Gazette des Beaux-Arts, 1862, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55894151>>, (Consulté le 17 septembre 2021).

PLON Eugène, *Notre livre intime de famille*, Nourrit et cie, 1893.

RAFFET Denis-Auguste-Marie et AMAND-DURAND Charles, *Notes et croquis de Raffet*, Paris, France, Amand-Durand, 1878.

RHEMUS Jean-paul Fontaine, *Histoire de la Bibliophilie : Les Éditions illustrées de Charles Furne (1794-1859)*, [En ligne], <<http://histoire-bibliophilie.blogspot.com/2020/10/les-editions-illustrees-de-charles.html>>, (Consulté le 18 janvier 2022).

SAINT-HILAIRE Eugène Rosseeuw, *Notice sur Charles Furne*, J. Claye, 1860.

SOREL Patricia, *Plon : Le sens de l'histoire (1833-1962)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 5 juillet 2018.

TOURNERIE Sarah, *Catalogues de libraires et d'éditeurs 1811-1924 : inventaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.

Sitographie :

Analyse du tableau de La Bataille d'Austerlitz de Gérard, Fondation Napoléon, <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/tableaux/7-la-bataille-dausterlitz/> (Consulté le 10 janvier 2022).

Bataille de la Moskowa : enlèvement de la redoute, 10 septembre 1812, Notice de la Collections des musées de France (Joconde), 000PE013107, https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE013107?auteur=%5B%22C%20HARPENTIER%20Eug%C3%A8ne%22%5D&base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&mainSearch=%22Charpentier%22&last_view=%22list%22&idQuery=%221f0bdcc-ed4-57fd-6dc8-5e6dd2c754c%22 (Consulté le 3 mai 2022).

BENOÎT Jérémie, *L'aura napoléonienne | Histoire et analyse d'images et œuvres*, Mars 2016, [En ligne], <<https://histoire-image.org/fr/etudes/aura-napoleonienne>>, (Consulté le 10 janvier 2022).

BOUILLON Pierre, *Uniforme militaire*, Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, Sorbonne Université, mis en ligne le 22/06/20, [En ligne], Permalien : <https://ehne.fr/fr/node/12507> , (Consulté le 20 avril 2022).

Charles Furne (1794-1859), Data BnF, 18/01/2022 [En ligne], <https://data.bnf.fr/fr/11903747/charles_furne/>, (Consulté le 17 janvier 2022).

CHARPENTIER Eugène, (1811-1890), Notice d'autorité Data Bnf, mise à jour le 18/01/2022 : https://data.bnf.fr/fr/14971518/eugene_charpentier/ (Consulté le 3 mai 2022).

CHARPENTIER Eugène, (1811-1890), Notice du site de la Galerie de la Nouvelle Athènes, Paris, <https://lanouvelleathenes.fr/louis-eugene-charpentier-1811-1890/> (Consulté le 3 mai 2022).

Constitutionnel, Rétronews, [En ligne], <<https://www.retronews.fr/titre-de-presse/constitutionnel>>, (Consulté le 16 novembre 2021).

Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle, Editions en ligne de l'Ecole des chartes [En ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/>>, (Consulté le 16 avril 2022).

Discours de réception d'Adolphe Thiers | Académie française, [En ligne], <<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dadolphe-thiers>>, (Consulté le 30 septembre 2021).

Expositions virtuelle - La guerre : de la source d'inspiration à la dénonciation, Musées région Centre, [En ligne], <<https://webmuseo.com/ws/musees-regioncentre/app/collection/expo/377>>, (Consulté le 25 octobre 2021).

FRITS LUGT, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes : L.1533*, Fondation Custodia, 2010 [En ligne], <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7876/>>, (Consulté le 30 janvier 2022).

GARNIER Jacques, *La poursuite de Moore par Soult*, Fondation Napoléon, 2008 [En ligne], <<https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/la-poursuite-de-moore-par-soult/>>, (Consulté le 7 novembre 2021).

Général Jean-Jacques Germain Pelet (1777-1858), Archives départementales de Seine-et-Marne, [En ligne], <<https://archives.seine-et-marne.fr/fr/general-jean-jacques-germain-pelet-1777-1858>>, (Consulté le 23 mars 2022).

GIRARDET Karl (1813-1871), Notice d'autorité Data Bnf, mise à jour le 18/01/2022 : https://data.bnf.fr/fr/14971518/eugene_charpentier/ (Consulté le 3 mai 2022).

HOPWOOD James (1752?-1819), Notice d'autorité Data Bnf, mise à jour le 18/01/2022 : https://data.bnf.fr/fr/14900145/james_hopwood/, (Consulté le 3 mai 2022).

LHEUREUX Achille-Armand, (1795-1869), Notice d'autorité Data BnF, mise à jour le 18/01/2022 : https://data.bnf.fr/14508126/achille-armand_lheureux/, (Consulté le 30 janvier 2022).

MARCEL SPISSER, *BEYER Eugène*, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, [En ligne], <<https://www.alsace-histoire.org/netdba/beyer-eugene/>>, (Consulté le 18 janvier 2022).

MARIE-LOUISE HUSTACHE, *SOULAVIE | Dictionnaire des journalistes*, Voltaire Foundation, [En ligne], <<https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/756-jean-louis-soulavie>>, (Consulté le 30 janvier 2022).

MARIE-PIERRE REY, *Peindre la guerre*, Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, Sorbonne Université, mis en ligne le 22/06/20, [En ligne] Permalien : <https://ehne.fr/fr/node/12424>>, (Consulté le 23 janvier 2022).

Michelet et l'histoire romantique | Histoire et analyse d'images et œuvres, [En ligne], <<https://histoire-image.org/fr/etudes/michelet-histoire-romantique>>, (Consulté le 9 avril 2022).

OUTHWAITE, Jean-Jacques (1810-1878), Notice d'autorité IDREF 139055584, <https://www.idref.fr/139055584>, (Consulté le 3 mai 2022).

Petit journal de l'exposition Napoléon, l'histoire et la légende, Bicentenaire de Wagram 1809-2009, musée de l'Artillerie de Draguignan, Exposition du 21 juin au 18 novembre 2009, [En ligne], <https://artillerie.asso.fr/musee/Wagram-expo/petit%20journal%20pdf.pdf>, (Consulté le 25 mai 2022).

PHILIPPOTEAUX Félix (1815-1884), Notice d'autorité Data Bnf, mise à jour le 18/01/2022 : <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11919593f> (Consulté le 3 mai 2022).

PONTENIER Auguste (1820-1888), Notice d'autorité Data Bnf, mise à jour le 18/01/2022 : https://data.bnf.fr/fr/14952996/auguste_pontenier/ (Consulté le 3 mai 2022).

PONTENIER Auguste (1820-1888), Notice d'autorité IDREF 112871127, <https://www.idref.fr/112871127> , (Consulté le 3 mai 2022).

Portrait de Lucien Bonaparte par Mauduison, Notice du musée du réseau Canopé ; <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/en/museum/mne/lucien-bonaparte/6092f309-5493-407e-8b41-69b15557921d> (Consulté le 3 mai 2022).

Postillon de retour, Notice de la Collections des musées de France (Joconde), 07290022922, https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07290022922?auteur=%5B%22CHARPENTIER%20Eug%C3%A8ne%22%5D&base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&mainSearch=%22Charpentier%22&last_view=%22list%22&idQuery=%221dbb04d-36f2-efc-bf0d-bbb07db0ac%22 , (Consulté le 3 mai 2022).

Quint-Fonsegrives. Une reconstitution historique pour le bicentenaire de la bataille de Wagram, La dépêche du midi, 08/08/2009 [En ligne], <<https://www.ladepeche.fr/article/2009/08/08/651616-quint-fonsegrives-reconstitution-historique-bicentenaire-bataille-wagram.html>>, (Consulté le 1 mai 2022).

Zoom sur le portrait du Général Lasalle, Musée de l'armée, [En ligne], <<https://www.musee-armee.fr/nous-soutenir/les-projets-a-soutenir/souscription-reunissons-le-couple-lasalle/ulule-souscriptionhttpsfrululecom.html>>, (Consulté le 10 mars 2022).

ANNEXES

Table des annexes

Annexe 1 : Illustrations issues de l'édition de Paulin (1845-1862).....	193
<i>Figure 1 : Bonaparte traverse le Saint-Bernard, dessiné par Karl Girardet et gravé par John Outhwaite, tome 1, Paris, Paulin, 1845-1862...</i>	<i>193</i>
<i>Figure 2 : Le Maréchal Mortier au combat de Dirnstein dessiné par A. Sandoz et gravé par John Outhwaite, tome 6, Paris, Paulin, 1845-1852.</i>	<i>194</i>
<i>Figure 3 : Le général Lasalle, d'après Gros dessiné par A. Sandoz et gravé par Tavernier, tome 8, Paris, Paulin, 1845-1852.....</i>	<i>195</i>
<i>Figure 4 : Le Maréchal Lannes à Essling dessiné par Eugène Lami et gravé par John Outhwaite, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1852.....</i>	<i>196</i>
<i>Figure 5 : Eugène de Beauharnais dessiné A. Sandoz et gravé par Paul Girardet, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1852.</i>	<i>197</i>
<i>Figure 6 : Bataille de Wagram d'après Horace Vernet, dessiné par Edouard Girardet et gravé par Paul Girardet, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1852.....</i>	<i>198</i>
<i>Figure 7 : Le Maréchal Macdonald dessiné par Eugène Charpentier et gravé par Paul Girardet, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1862.....</i>	<i>199</i>
<i>Figure 8 : Heureuse découverte du général Montbrun dessiné par Eugène Charpentier et gravé par Goutière, tome 12, Paris, Paulin, 1845-1862.</i>	<i>200</i>
Annexe 2 : Illustrations issues de l'édition de Furne (1845)	201
<i>Figure 1 : Passage du Saint-Bernard, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Pelée, Paris, Furne , 1845.....</i>	<i>201</i>
<i>Figure 2 : Le Bivouac d'Austerlitz, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Girardet, Paris, Furne, 1845.</i>	<i>202</i>
<i>Figure 3 : Iéna, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Beyer, Paris, Furne, 1845.</i>	<i>202</i>
<i>Figure 4 : Mort du Maréchal Lannes, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Girardet, Paris, Furne, 1845.</i>	<i>203</i>
<i>Figure 5 : Passage du Danube, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Girardet, Paris, Furne, 1845.</i>	<i>204</i>
<i>Figure 6 : Napoléon passant la revue de sa garde, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Audibrant, Paris, Furne, 1845.....</i>	<i>205</i>
<i>Figure 7 : Passage de la Bérézina, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Audibrant, Paris, Furne, 1845.</i>	<i>206</i>
<i>Figure 8 : Les dragons de l'armée d'Espagne à Nancis dessiné par Auguste Raffet et gravé par Lefevre et Pelée, Paris, Furne, 1845.</i>	<i>206</i>

Figure 9 : Ste-Hélène, dessiné par dessiné par Gérard et gravé par Doherty, Paris, Furne, 1845.207

Annexe 3 : Illustrations issues de l'édition de Lheureux (1870)208

N°96 Le Maréchal Mortier au combat de Dirnstein dessiné par Karl Girardet et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.208

N°98 La bataille d'Austerlitz : Napoléon donnant le signal de l'attaque dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870. 209

N° 107 Combat de la division Molitor devant Raguse dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.210

N°108 Garde impérial voyageant en poste dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Dupré, Paris, Lheureux, 1870.211

N°111 La bataille d'Iéna, d'après Horace Vernet, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Pontenier, Paris, Lheureux, 1870.211

N°121 Siège de Dantzig : le maréchal Lefèbvre repoussant une sortie de l'ennemi, dessiné par Philippoteaux et gravé par Lacoste, Paris, 1870, Lheureux.....212

N° 143 Conscrits en marches vers les frontières d'Espagne, dessiné par Philippoteaux et gravé par Dupré, Paris, Lheureux, 1870213

N°157 Le général Gudin dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.214

N°158 Combat de Tengen, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris Lheureux, 1870.215

N°159 Bataille d'Eckmül (fin de la bataille) dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Hurel, Paris, Lheureux 1870.216

N°160 Napoléon blessé devant Ratisbonne, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Horcholle, Paris Lheureux, 1870.217

N° 161 Infanterie légère – Hussards, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Dupré, Paris, Lheureux, 1870.217

N°162 Combat dans les rues d'Ebersberg, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par E. Deschamps, Paris, Lheureux, 1870.218

N° 163 Combat de Worgel (Tyrol), dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Horcholle, Paris, Lheureux, 1870.219

N°164 Attaque et prise de Lobau par la division du général Molitor dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Hurel, Paris, Lheureux, 1870. ...220

N°165 Le maréchal Lannes à Essling dessiné par F. Philippoteaux et gravé par C. Rodolphe, Paris Lheureux, 1870.221

N°168 L'armée française débouchant de l'île Lobau la veille de la bataille de Wagram dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.222

N°169 Bataille de Wagram d'après H. Vernet dessiné par Paul Girardet et gravé par L. Dumont, Paris, Lheureux, 1870.223

N°170 Combat de Znaïm, dessiné par F. Philippoteaux et graveur anonyme, Paris, Lheureux, 1870.223

Annexe 4 : Quelques Biographies des artistes224

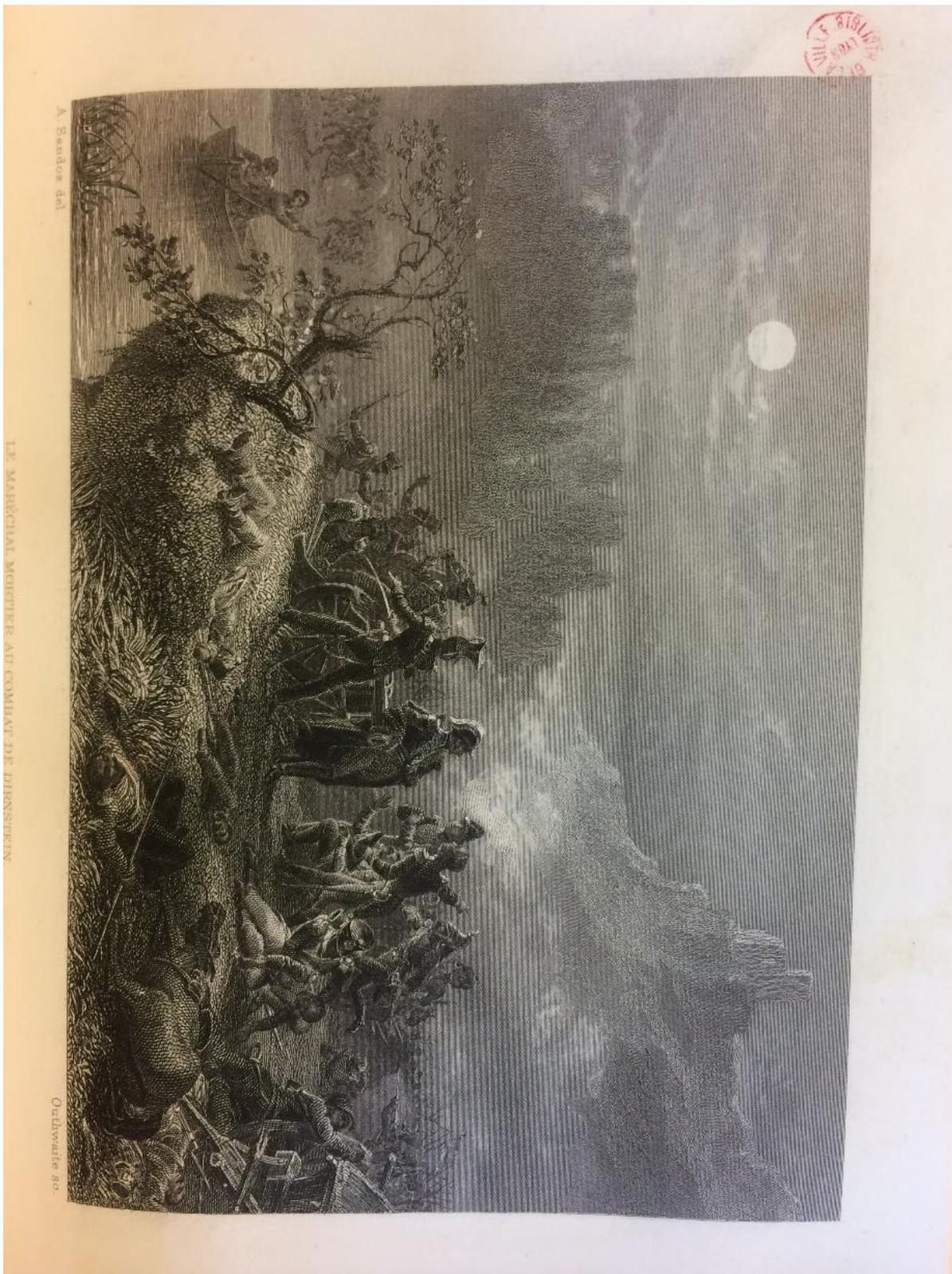
**ANNEXE 1 : ILLUSTRATIONS ISSUES DE L'ÉDITION DE PAULIN
(1845-1862)**

Figure 1 : Bonaparte traverse le Saint-Bernard, dessiné par Karl Girardet et gravé par John Outhwaite, tome 1, Paris, Paulin, 1845-1862.



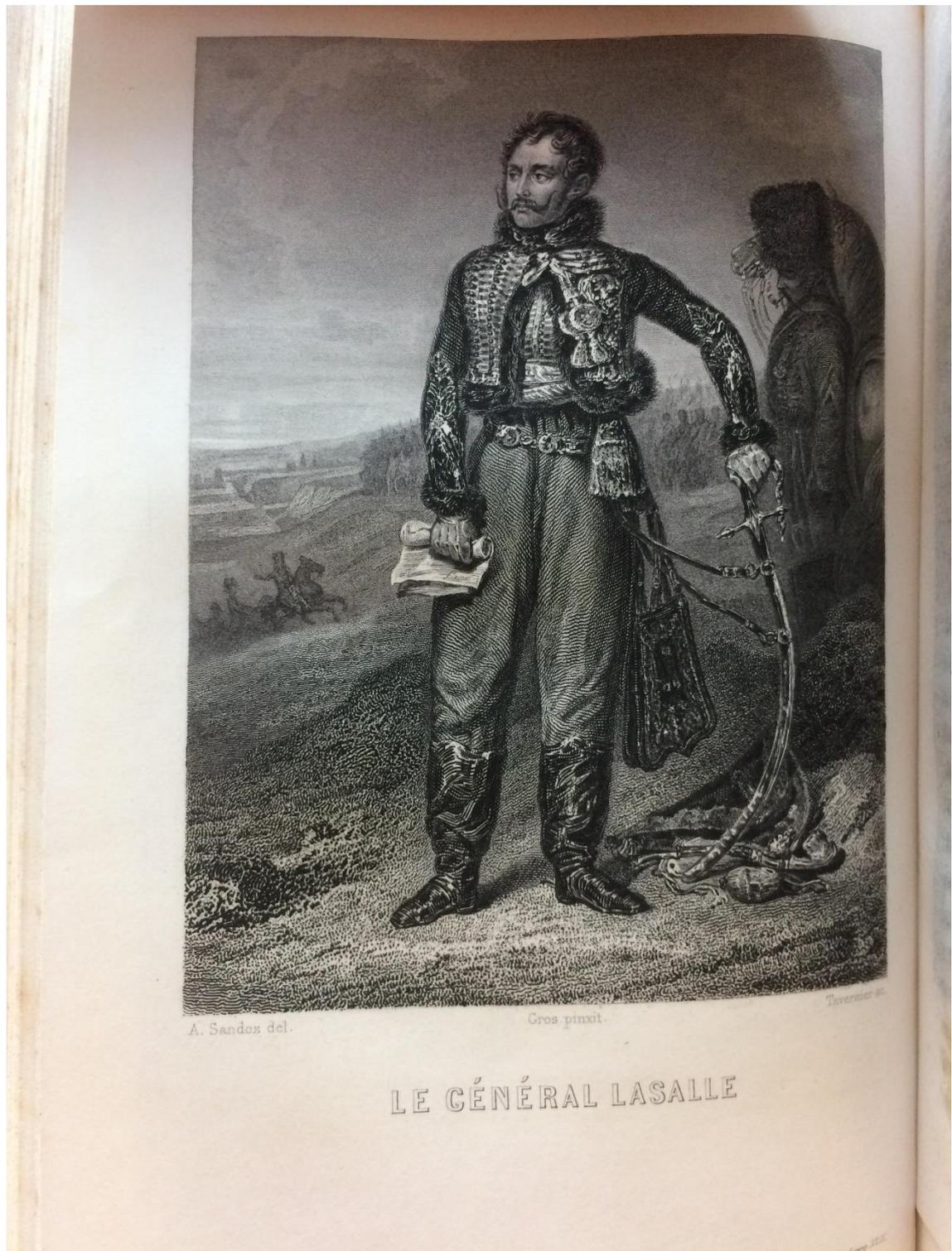
Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 01 © C. TARIOL

Figure 2 : Le Maréchal Mortier au combat de Dirnstein dessiné par A. Sandoz et gravé par John Outhwaite, tome 6, Paris, Paulin, 1845-1852.



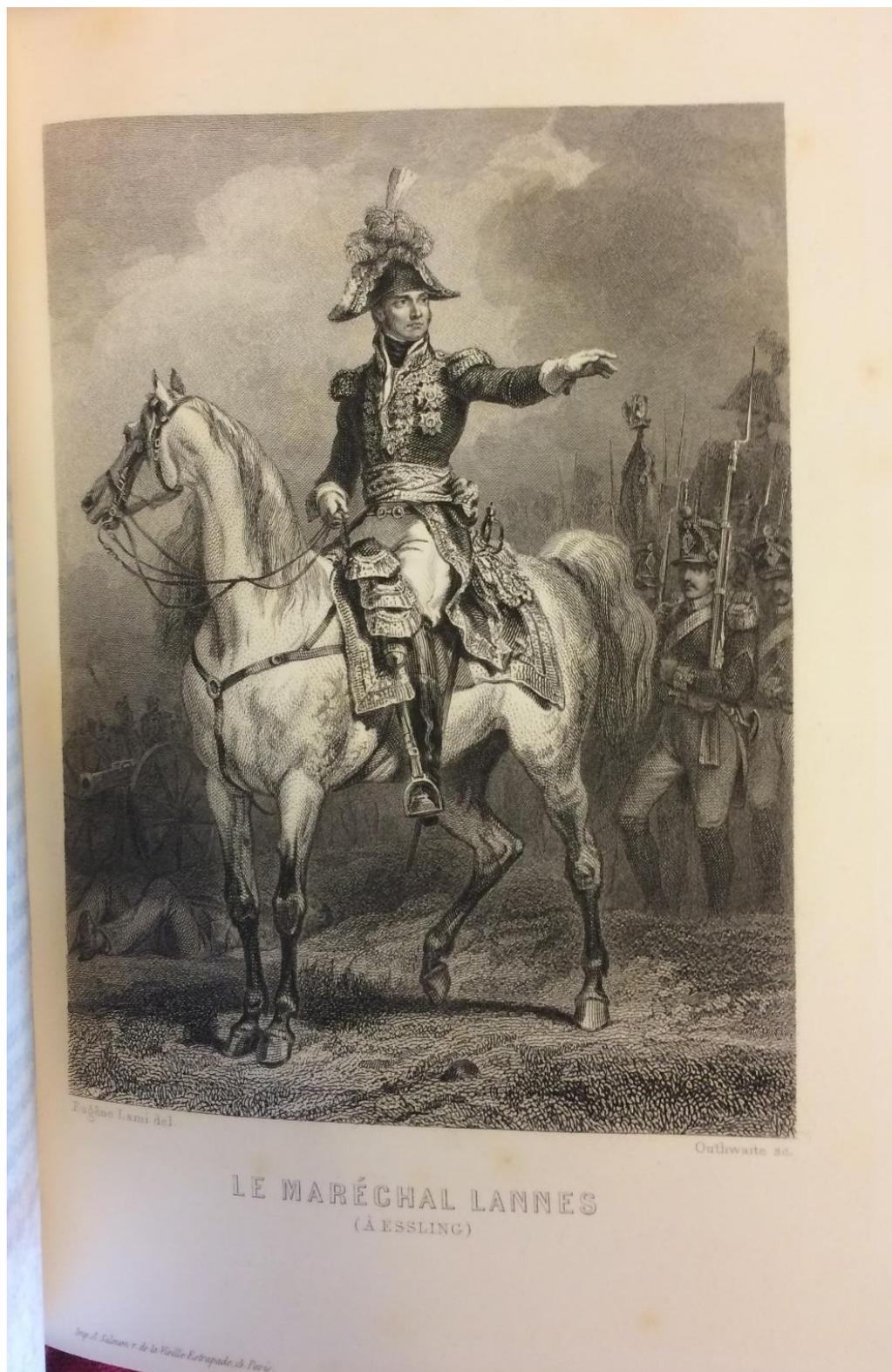
Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 06 © C. TARIOL

Figure 3 : *Le général Lasalle*, d'après Gros dessiné par A. Sandoz et gravé par Tavernier, tome 8, Paris, Paulin, 1845-1852.



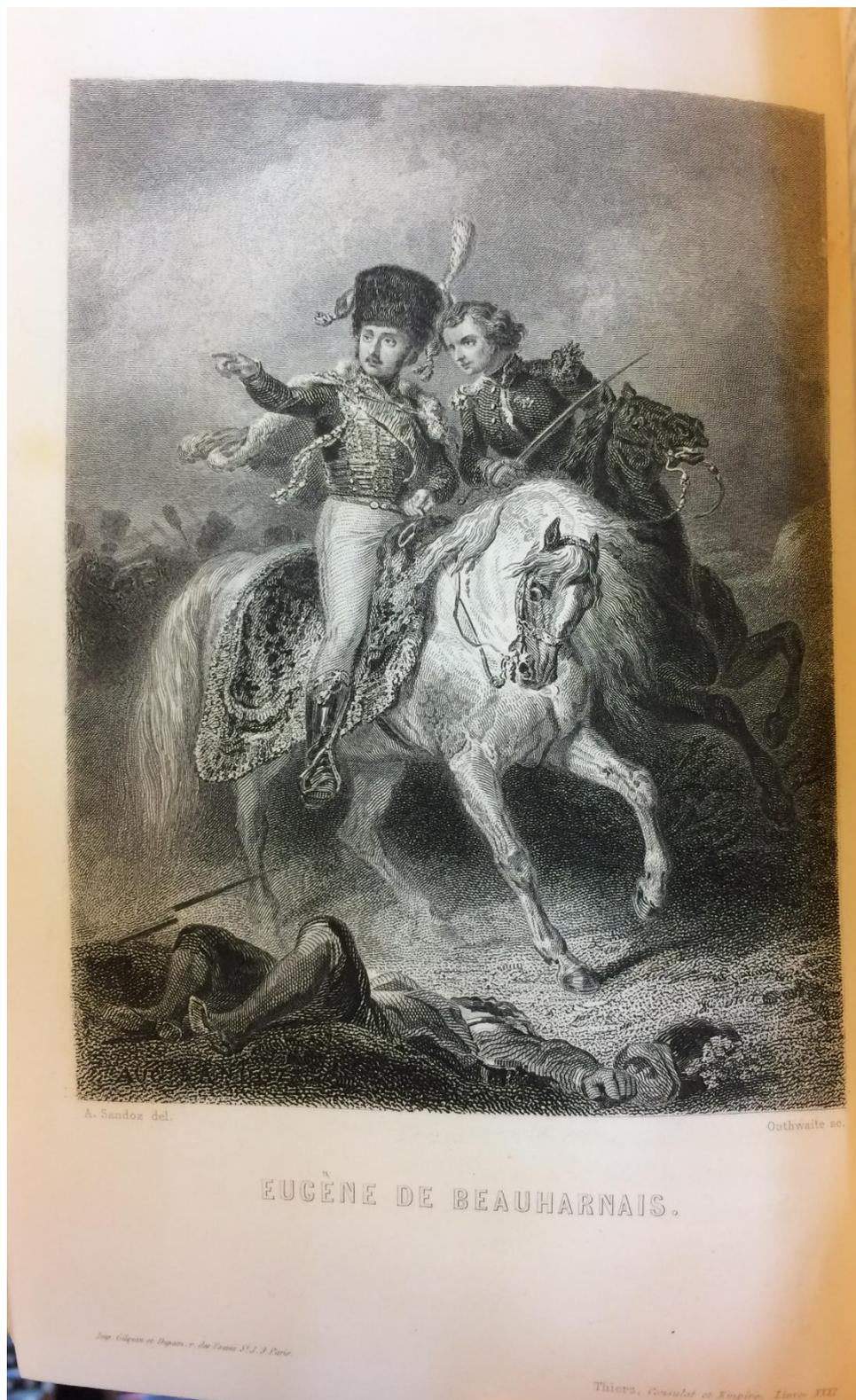
Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 08 © C. TARIOL

Figure 4 : Le Maréchal Lannes à Essling dessiné par Eugène Lami et gravé par John Outhwaite, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1852.



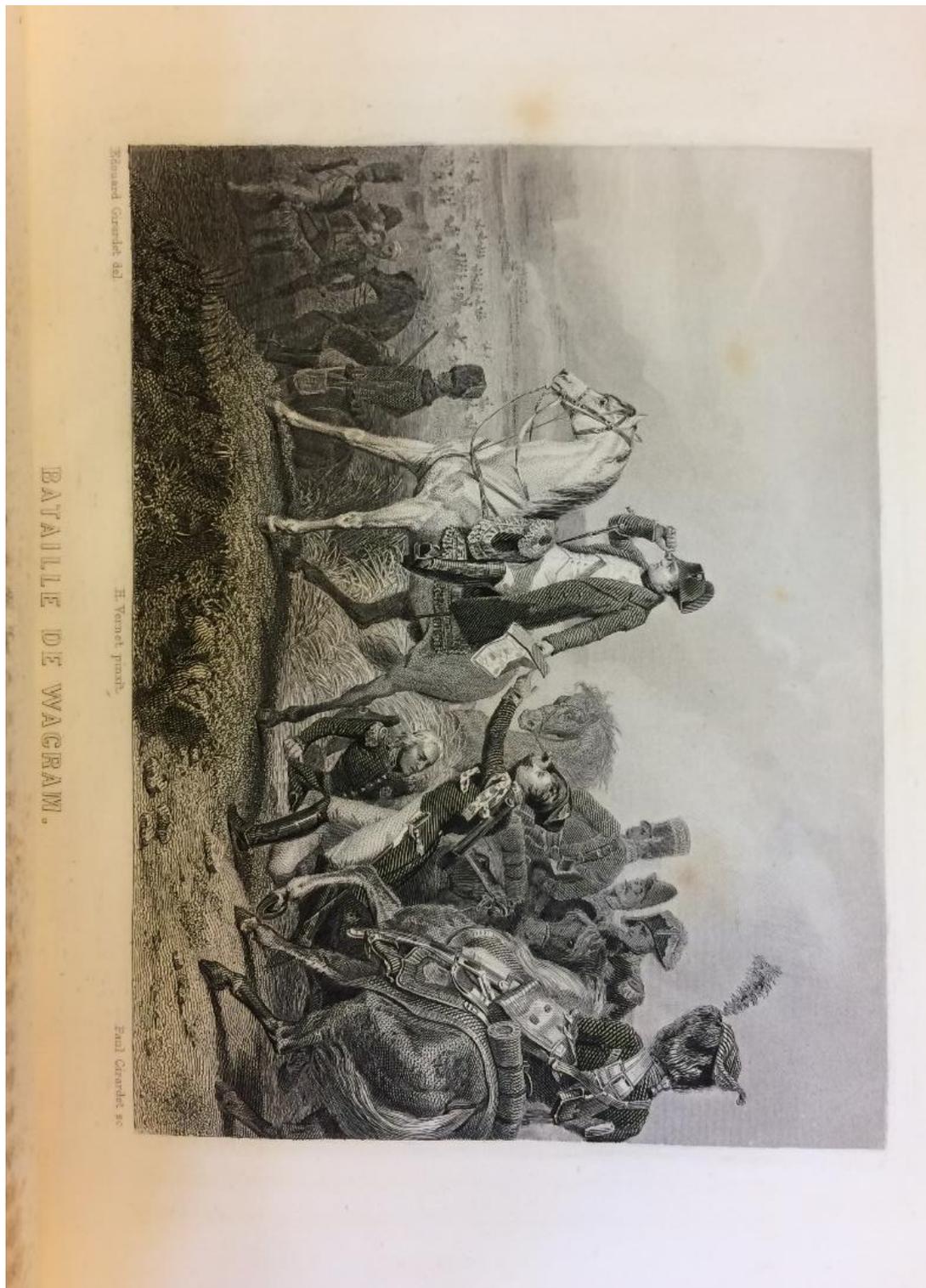
Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 10 © C. TARIOL

Figure 5 : Eugène de Beauharnais dessiné A. Sandoz et gravé par Paul Girardet, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1852.



Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 10 © C. TARIOL

Figure 6 : Bataille de Wagram d'après Horace Vernet, dessiné par Edouard Girardet et gravé par Paul Girardet, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1852.



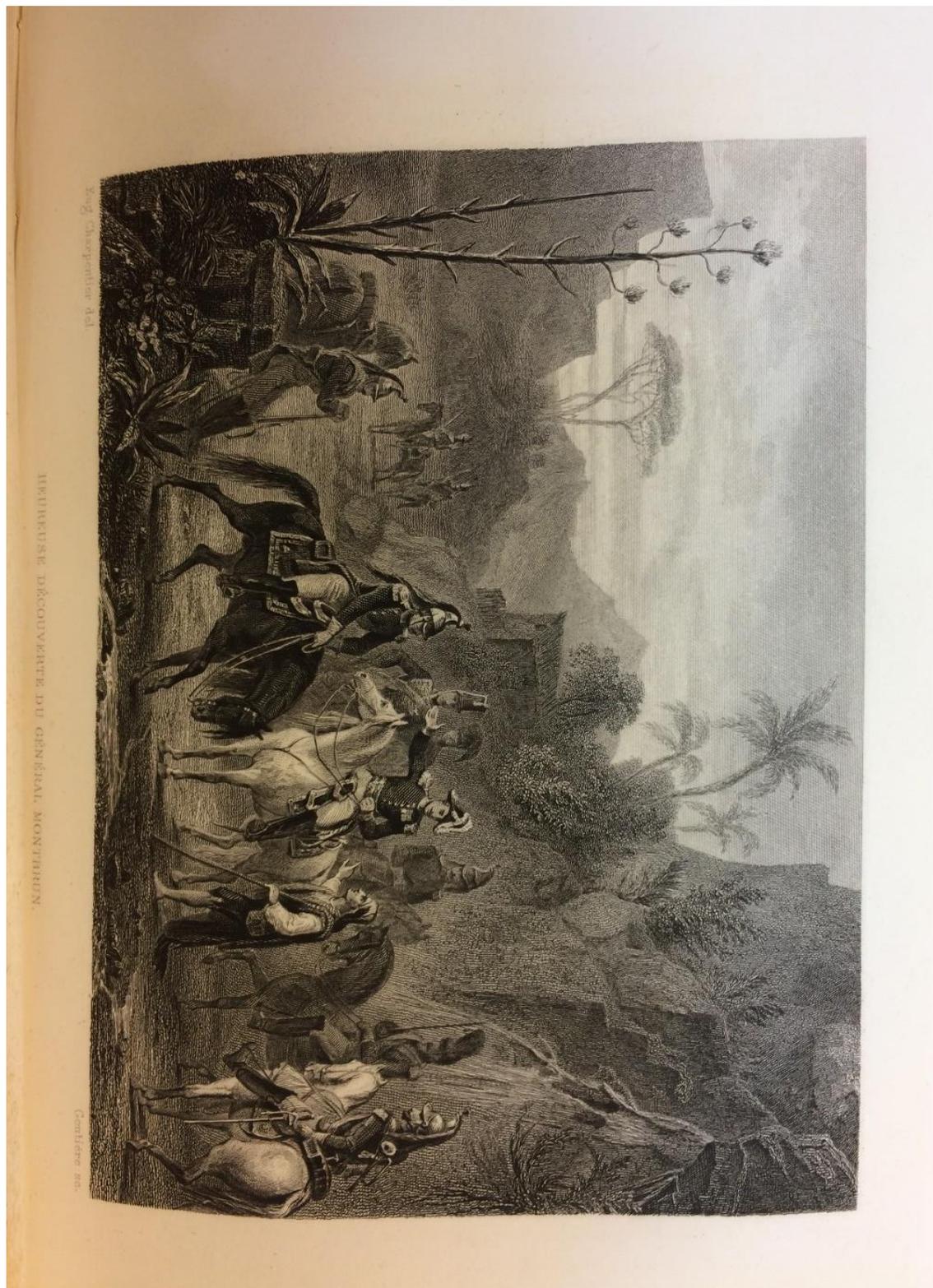
Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 10 © C. TARIOL

Figure 7 : Le Maréchal Macdonald dessiné par Eugène Charpentier et gravé par Paul Girardet, tome 10, Paris, Paulin, 1845-1862.



Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 10 © C. TARIOL

Figure 8 : Heureuse découverte du général Montbrun dessiné par Eugène Charpentier et gravé par Goutière, tome 12, Paris, Paulin, 1845-1862.



Source : Bibliothèque municipale de Lyon, B 505190 - T. 12 © C. TARIOL

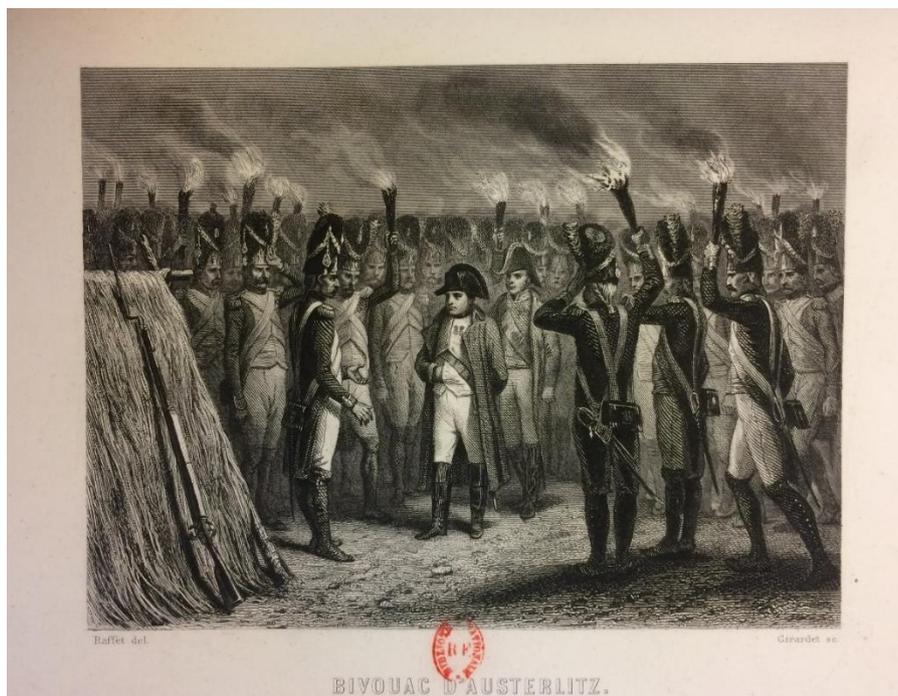
ANNEXE 2 : ILLUSTRATIONS ISSUES DE L'ÉDITION DE FURNE (1845)

Figure 1 : Passage du Saint-Bernard, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Pelée, Paris, Furne , 1845.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

Figure 2 : Le Bivouac d'Austerlitz, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Girardet, Paris, Furne, 1845.



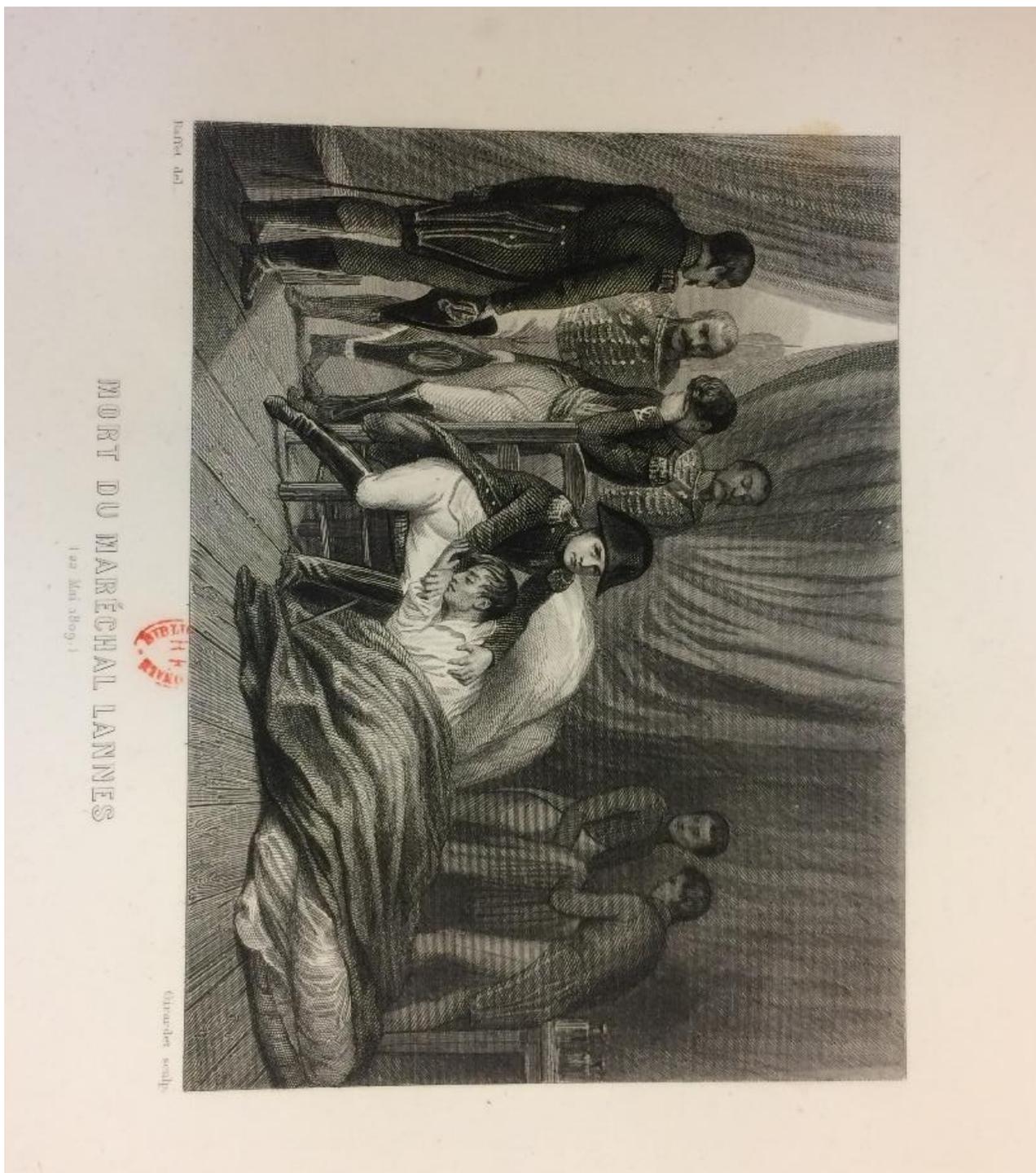
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

Figure 3 : Iéna, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Beyer, Paris, Furne, 1845.



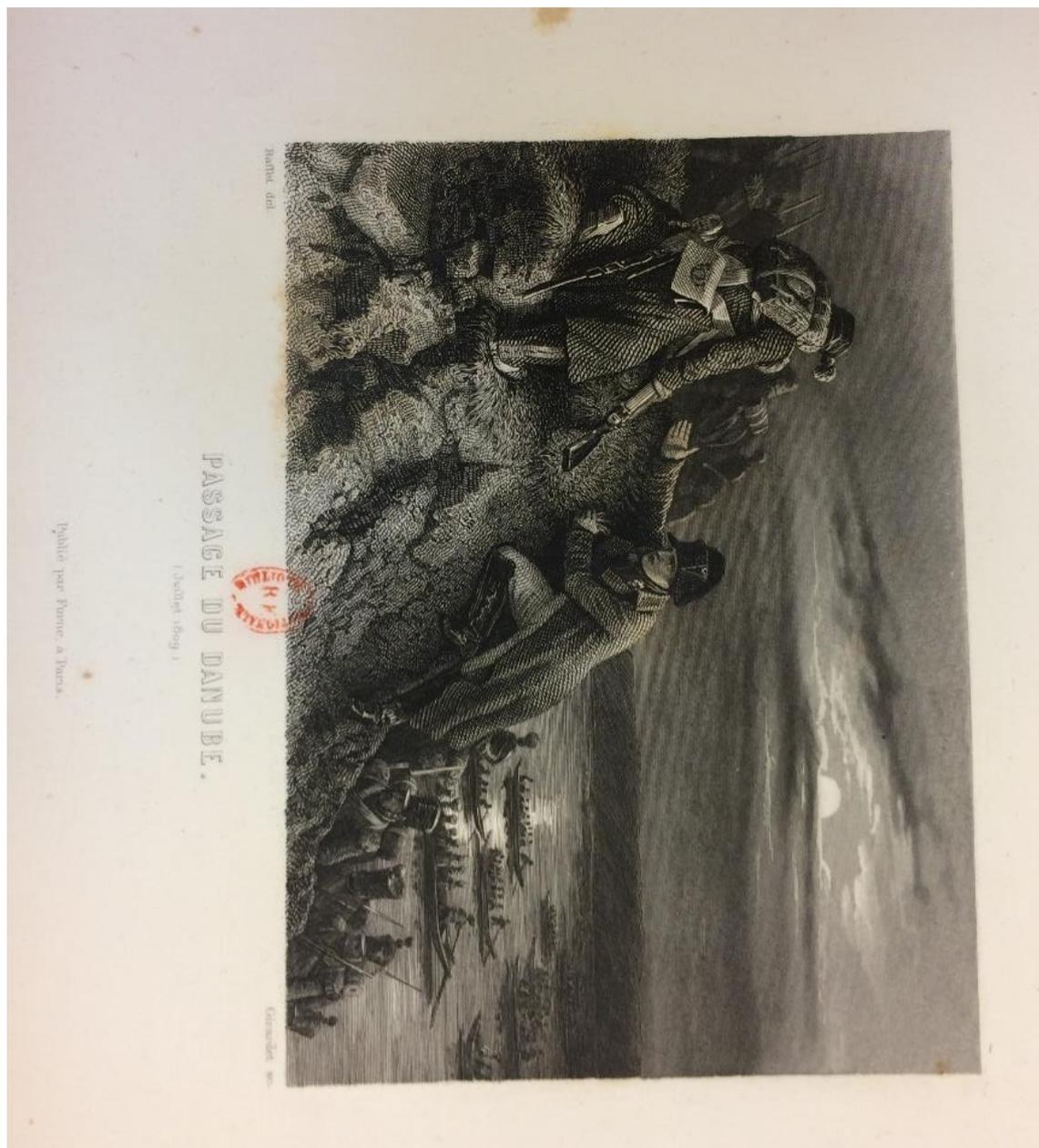
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

Figure 4 : Mort du Maréchal Lannes, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Girardet, Paris, Furne, 1845.



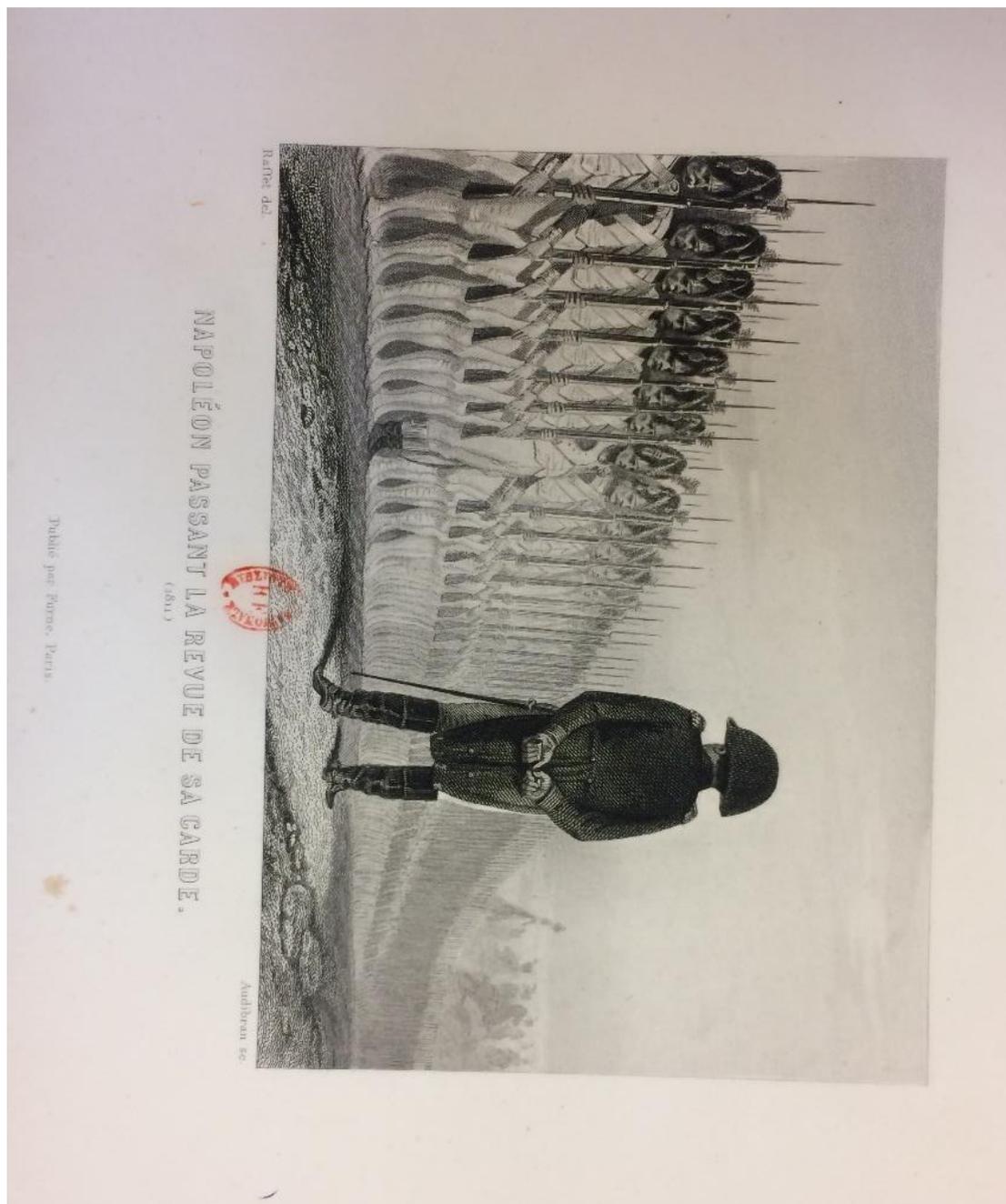
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

Figure 5 : Passage du Danube, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Girardet, Paris, Furne, 1845.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

Figure 6 : Napoléon passant la revue de sa garde, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Audibran, Paris, Furne, 1845.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

Figure 7 : Passage de la Bérézina, dessiné par Auguste Raffet et gravé par Audibran, Paris, Furne, 1845.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

Figure 8 : Les dragons de l'armée d'Espagne à Nancis dessiné par Auguste Raffet et gravé par Lefevre et Pelée, Paris, Furne, 1845.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

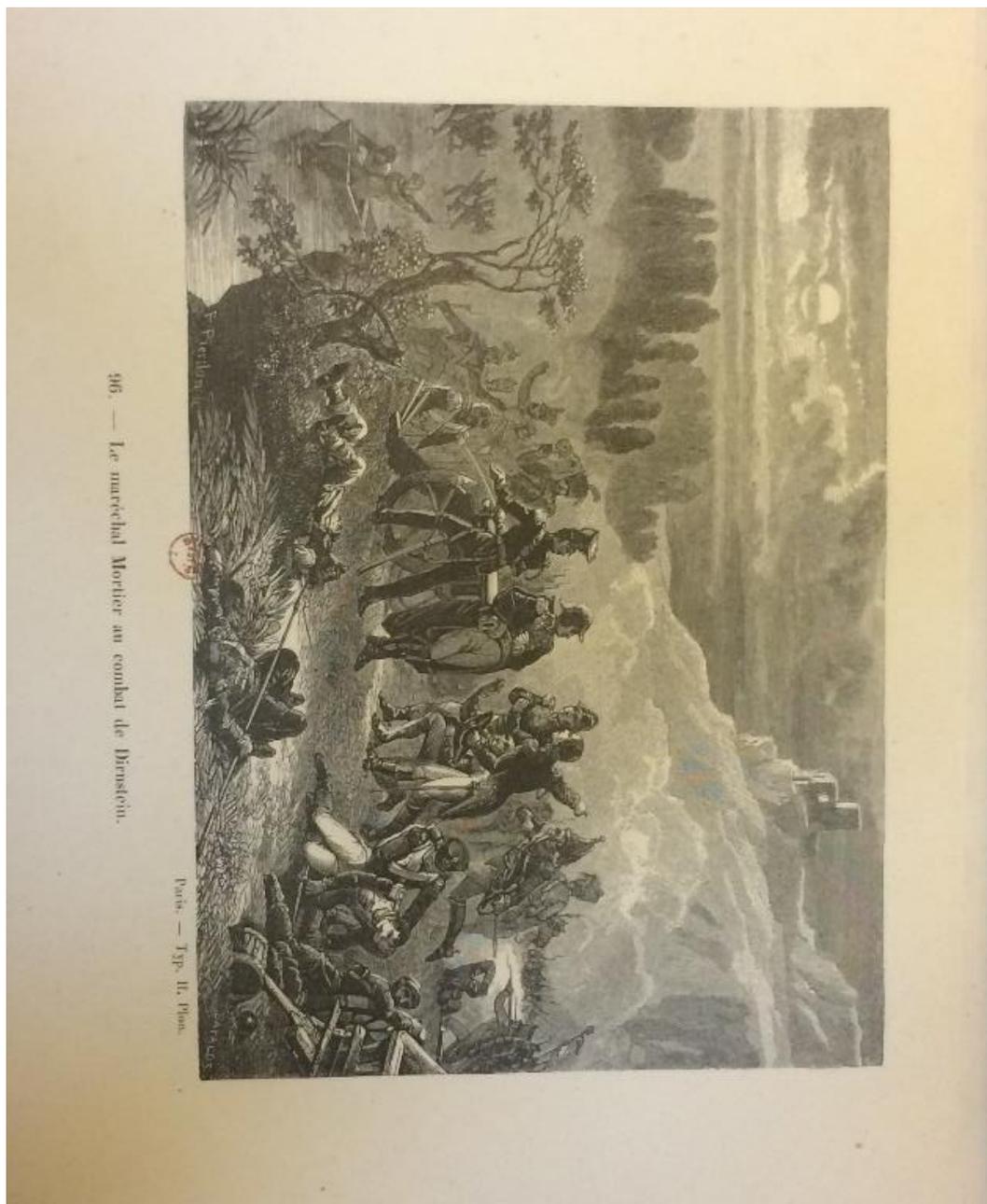
Figure 9 : *Ste-Hélène*, dessiné par Gérard et gravé par Doherty, Paris, Furne, 1845.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-33 (D)-4 © C. TARIOL

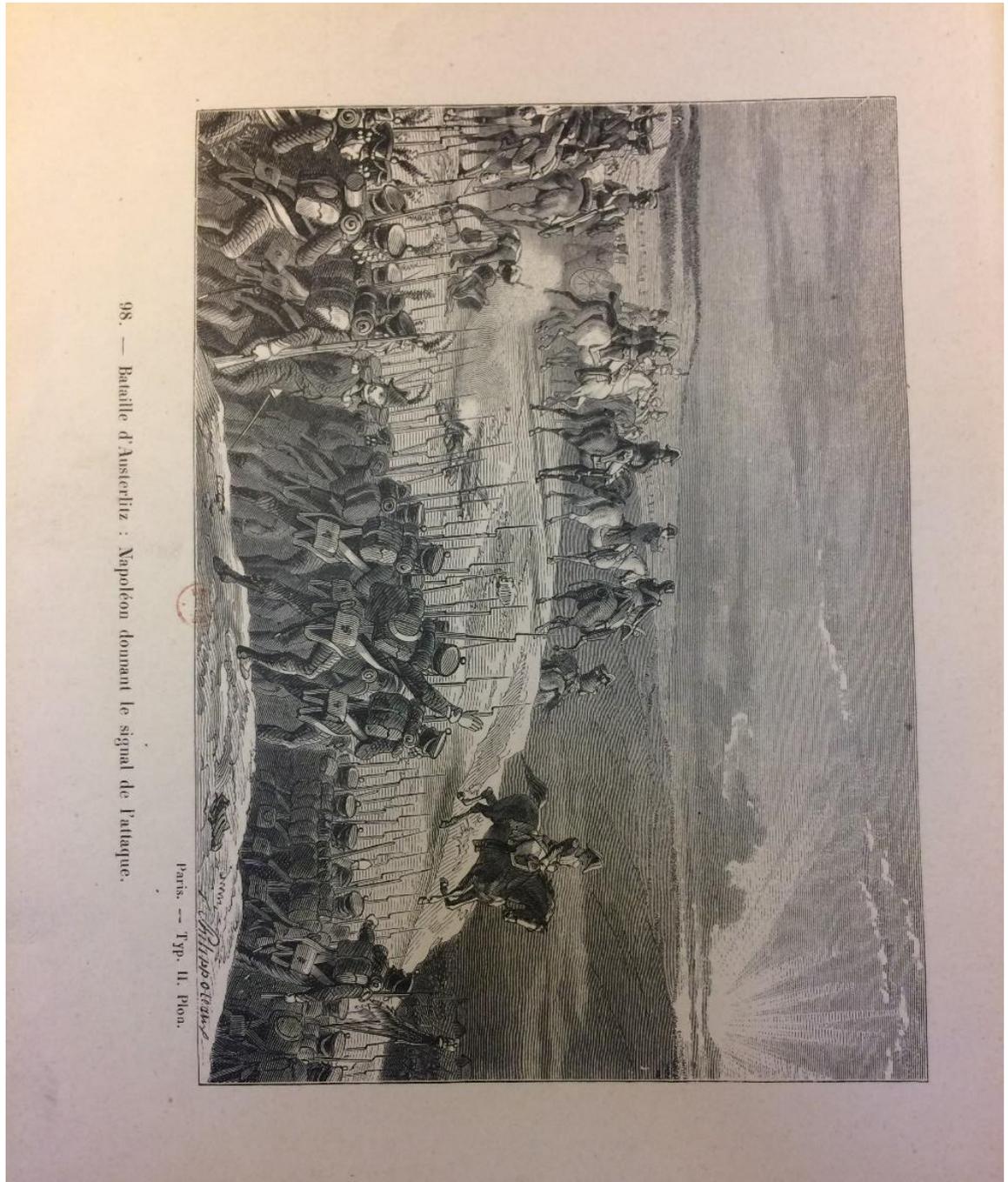
**ANNEXE 3 : ILLUSTRATIONS ISSUES DE L'ÉDITION DE LHEUREUX
(1870)**

N°96 Le Maréchal Mortier au combat de Dirnstein dessiné par Karl Girardet et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.



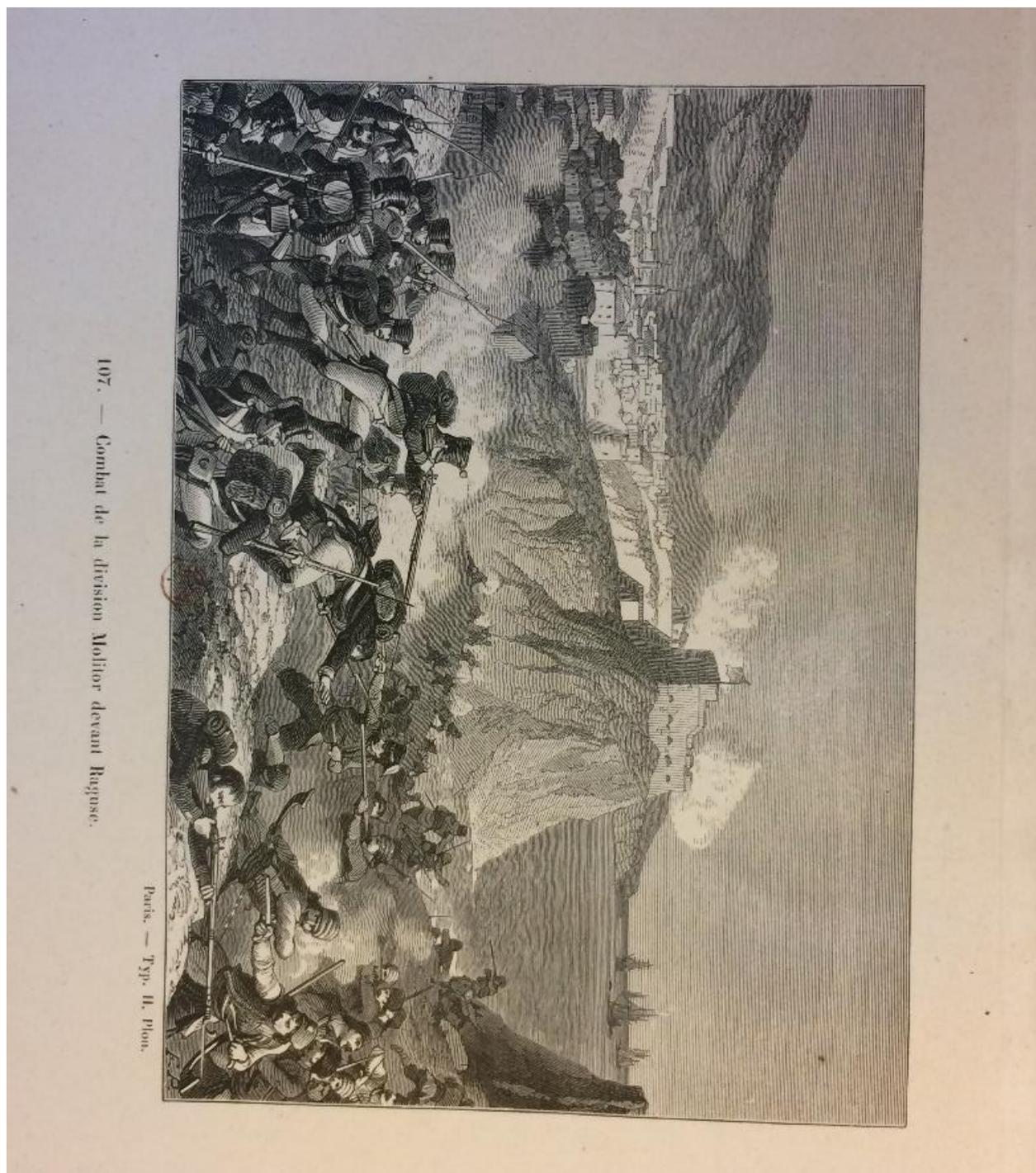
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°98 *La bataille d'Austerlitz : Napoléon donnant le signal de l'attaque* dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N° 107 Combat de la division Molitor devant Raguse dessiné par F. Philipotteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.



107. — Combat de la division Molitor devant Raguse.

Paris. — Typ. H. Plon.

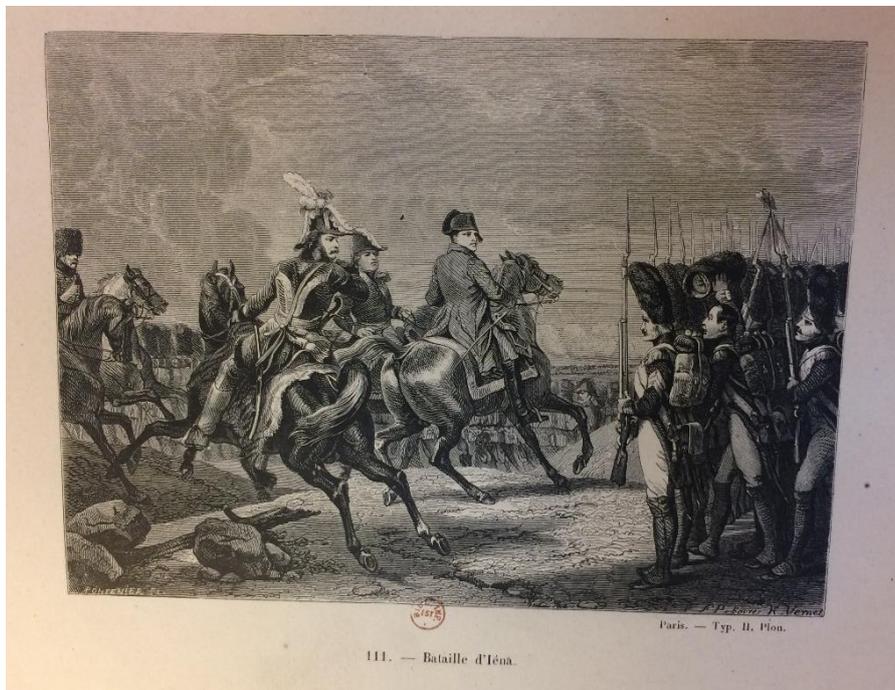
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°108 *Garde impérial voyageant en poste* dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Dupré, Paris, Lheureux, 1870.



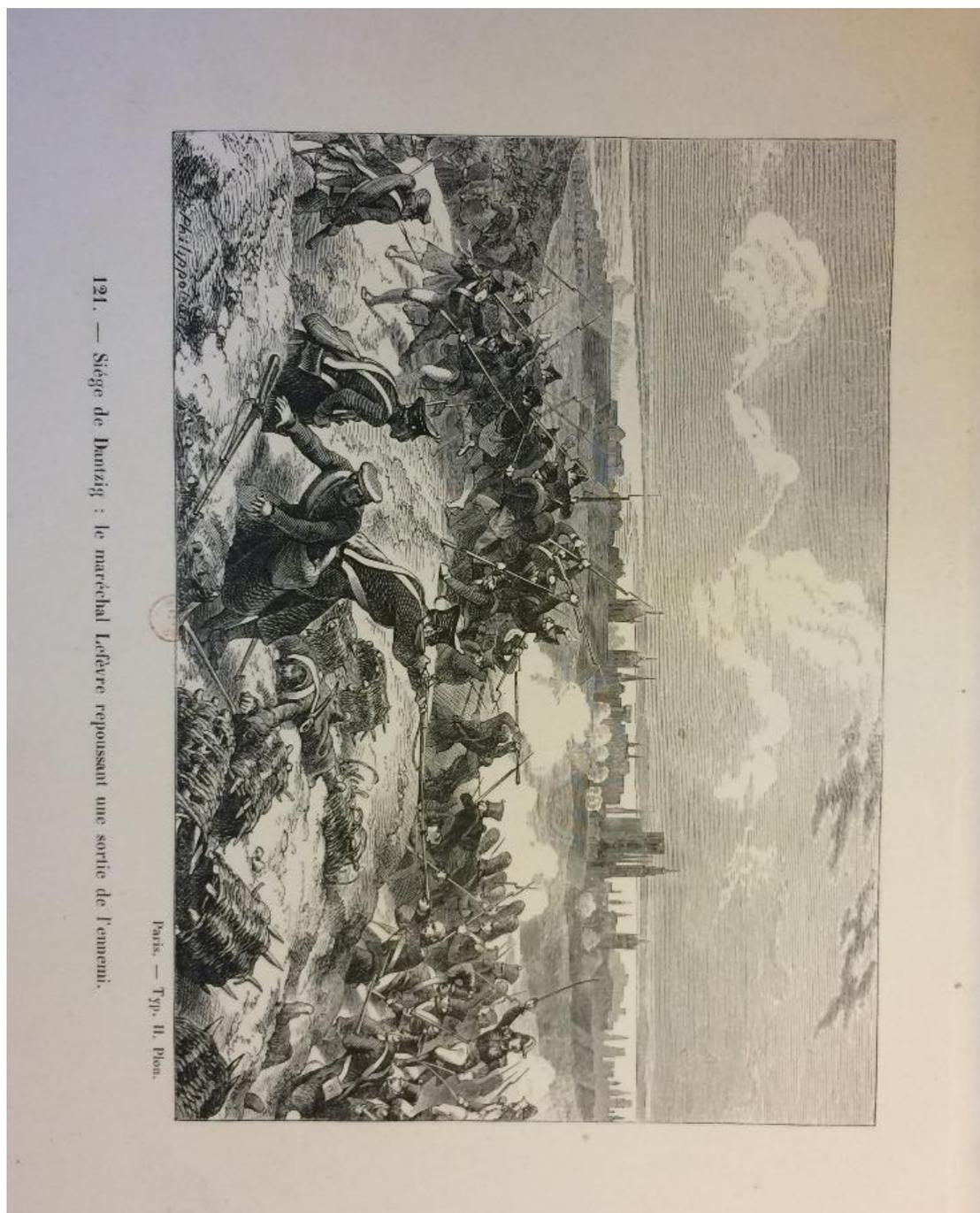
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°111 *La bataille d'Iéna*, d'après Horace Vernet, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Pontenier, Paris, Lheureux, 1870.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°121 *Siège de Dantzig : le maréchal Lefèvre repoussant une sortie de l'ennemi*, dessiné par Philippoteaux et gravé par Lacoste, Paris, 1870, Lheureux



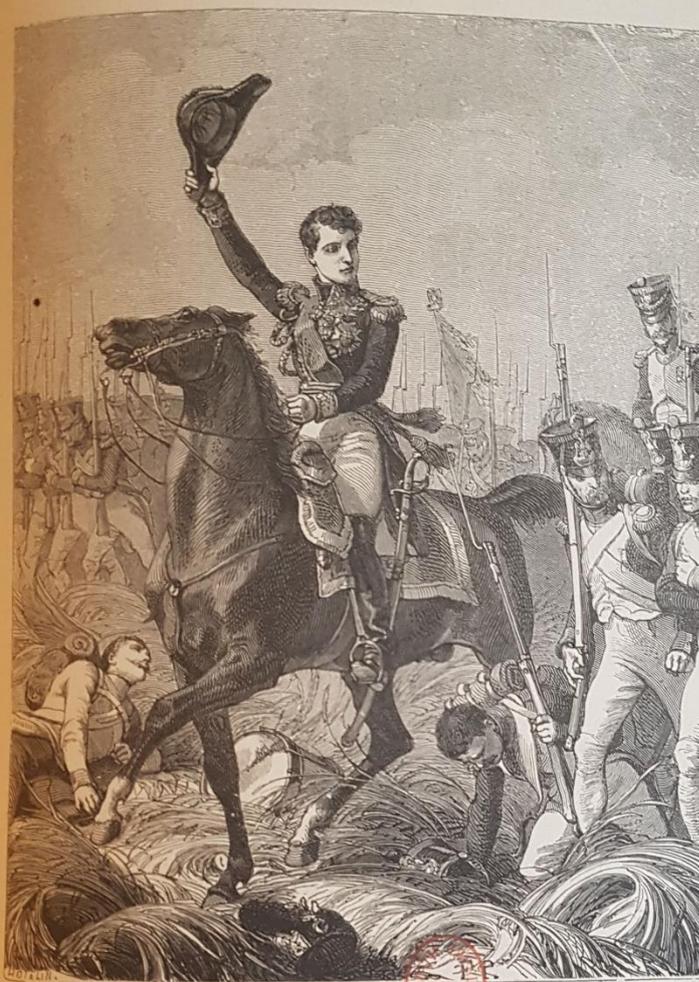
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N° 143 Conscrits en marches vers les frontières d'Espagne, dessiné par Philippoteaux et gravé par Dupré, Paris, Lheureux, 1870



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°157 Le général Gudin dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.

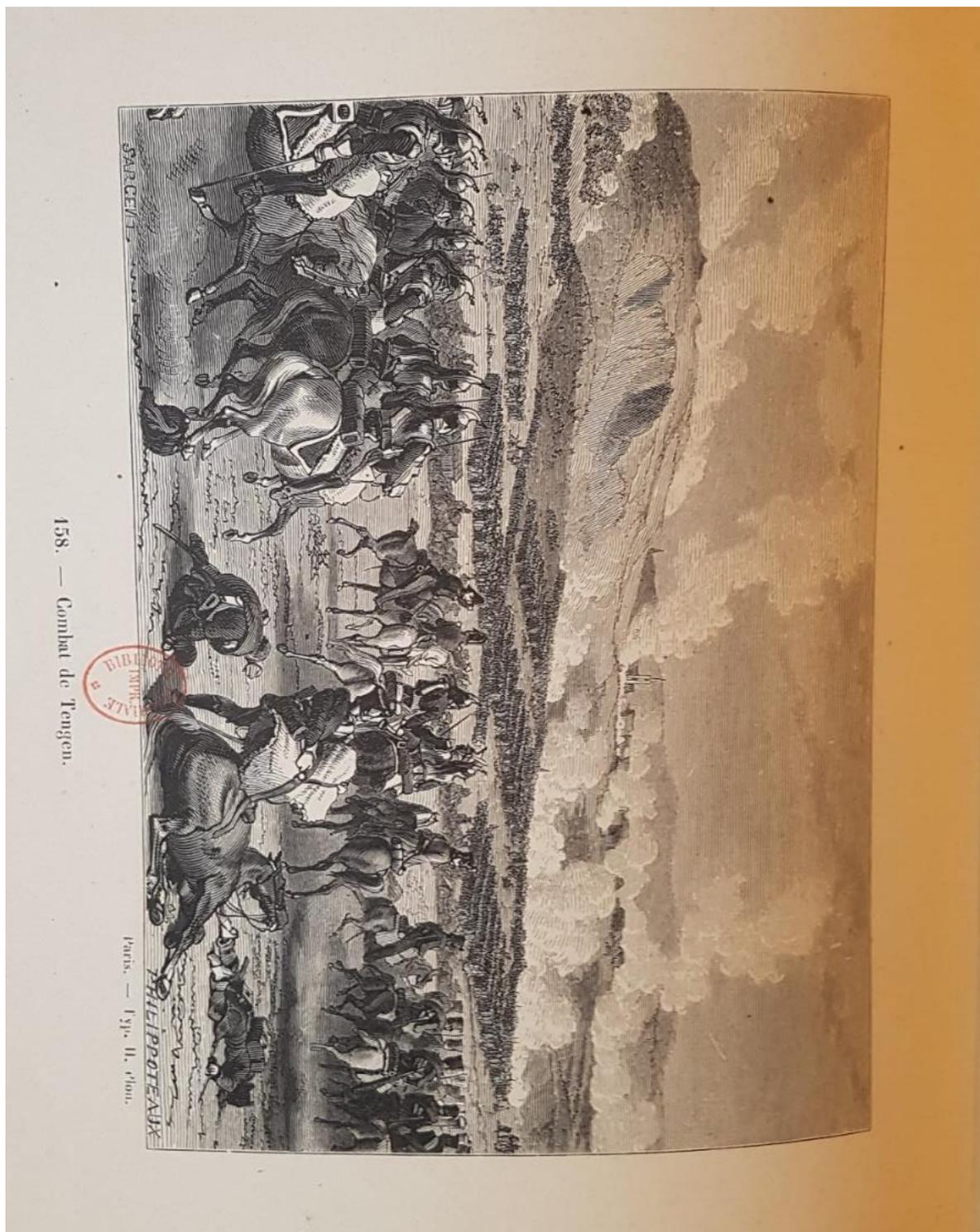


Paris. — Typ. H. Plon.

157. — Le général Gudin.

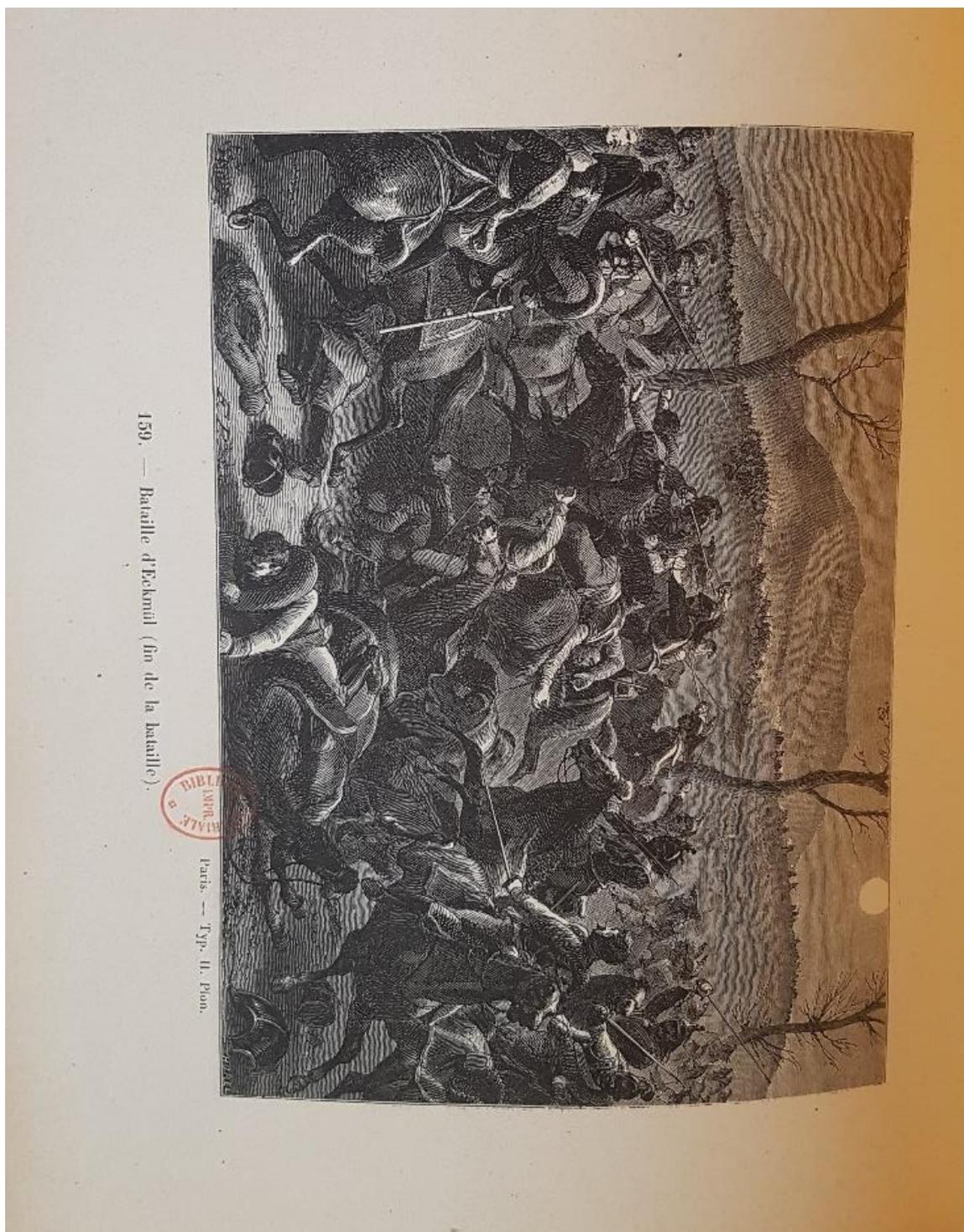
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°158 *Combat de Tengen*, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris Lheureux, 1870.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°159 *Bataille d'Eckmül (fin de la bataille)* dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Hurel, Paris, Lheureux 1870.



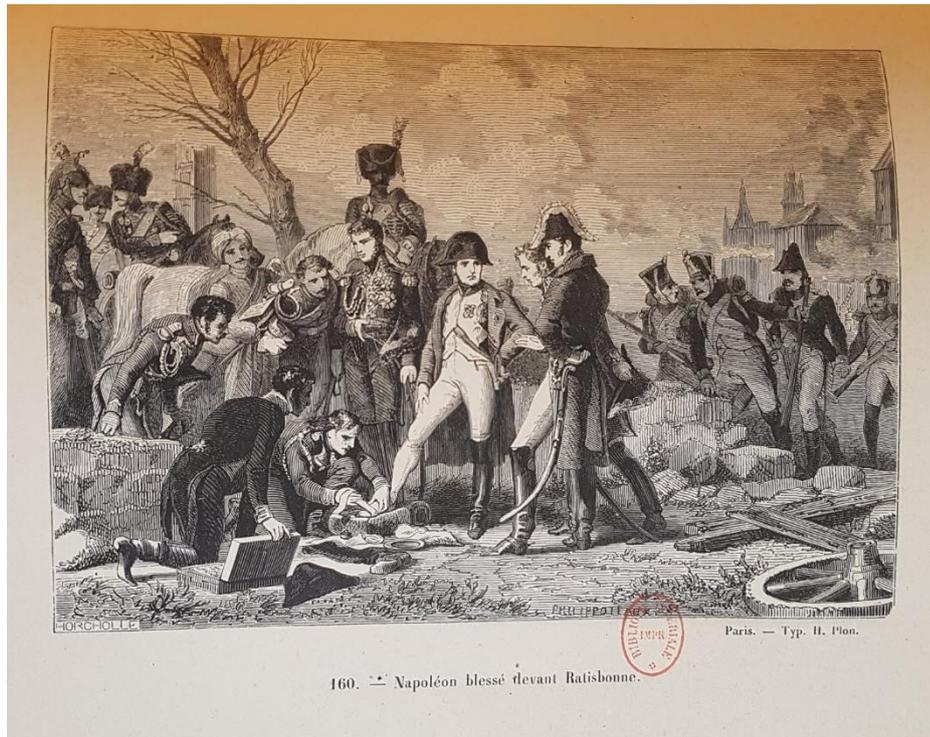
159. — Bataille d'Eckmül (fin de la bataille).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Paris. — Typ. H. Plon.

Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°160 *Napoléon blessé devant Ratisbonne*, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Horcholle, Paris Lheureux, 1870.



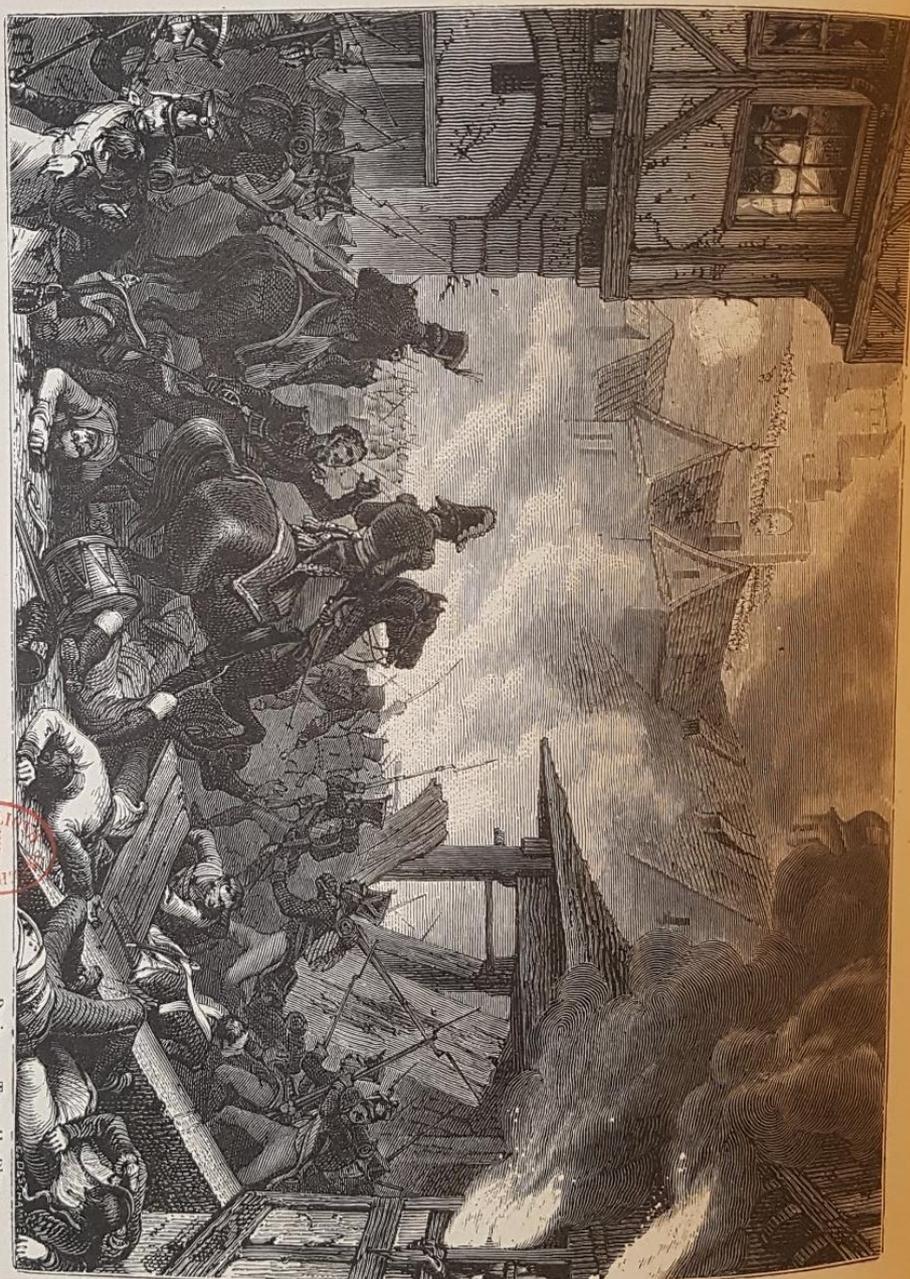
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N° 161 *Infanterie légère – Hussards*, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Dupré, Paris, Lheureux, 1870.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°162 Combat dans les rues d'Ebersberg, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par E. Deschamps, Paris, Lheureux, 1870.

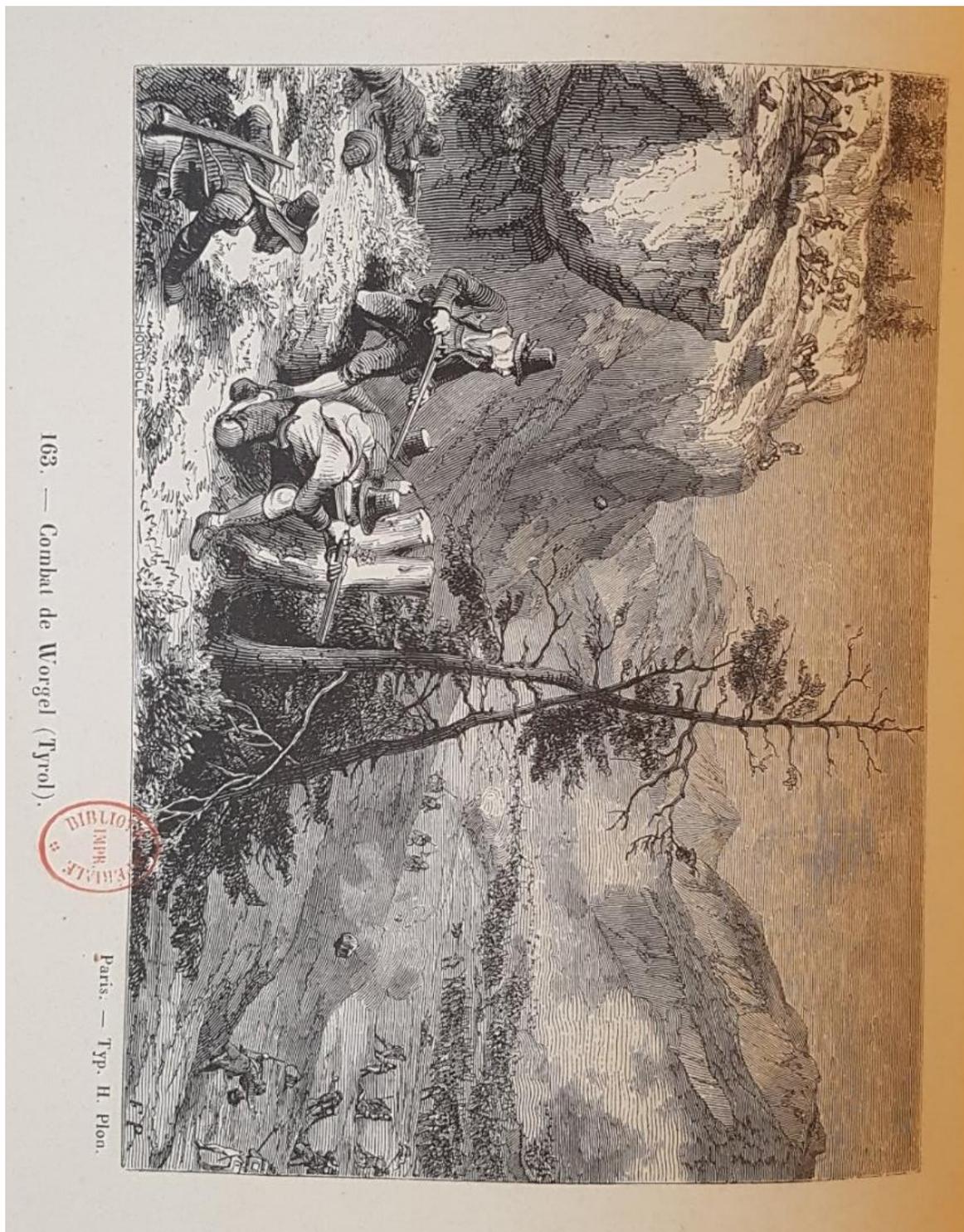


162. — Combat dans les rues d'Ebersberg.

Paris. — Typ. H. Plon.

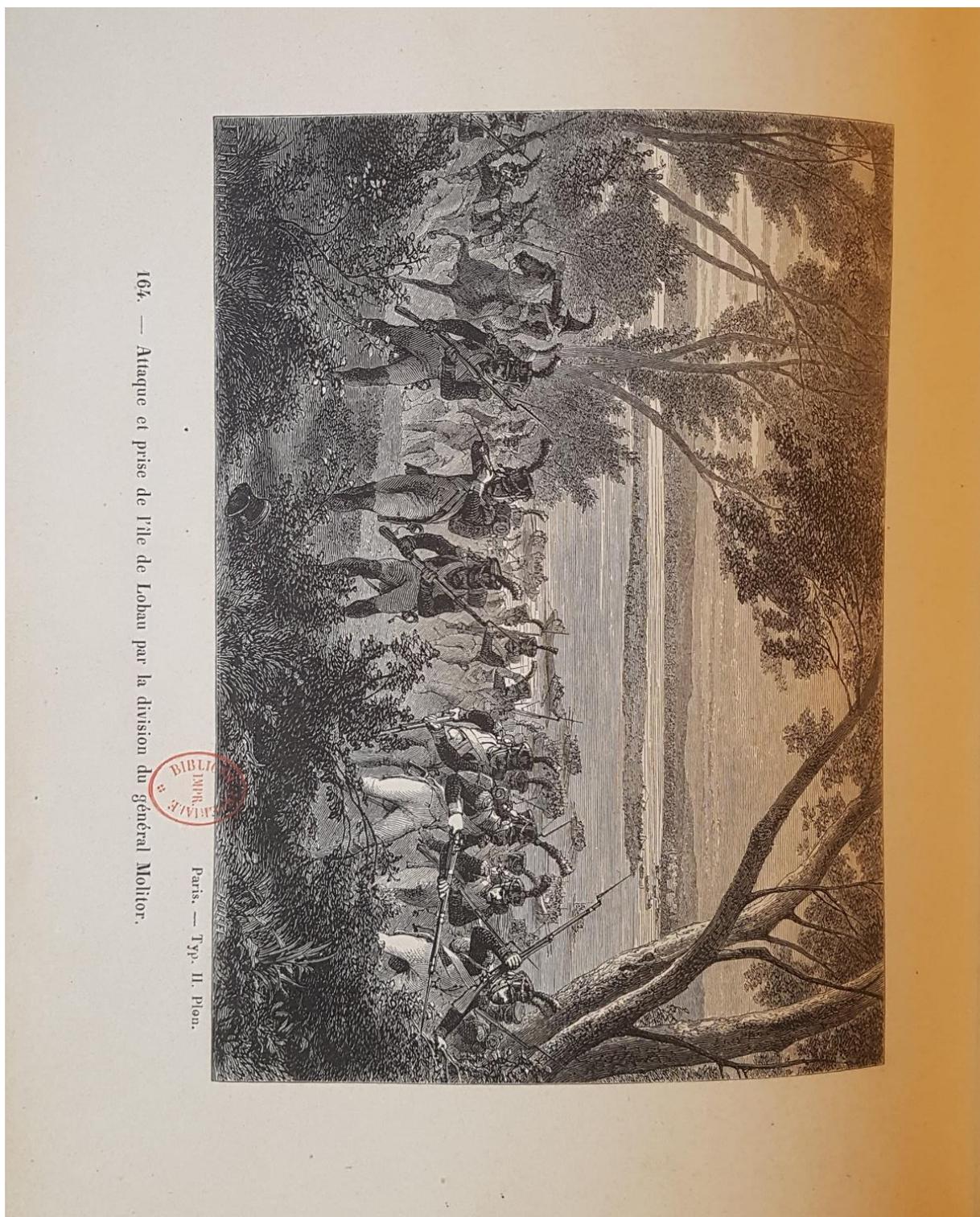
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N° 163 *Combat de Worgel (Tyrol)*, dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Horcholle, Paris, Lheureux, 1870.



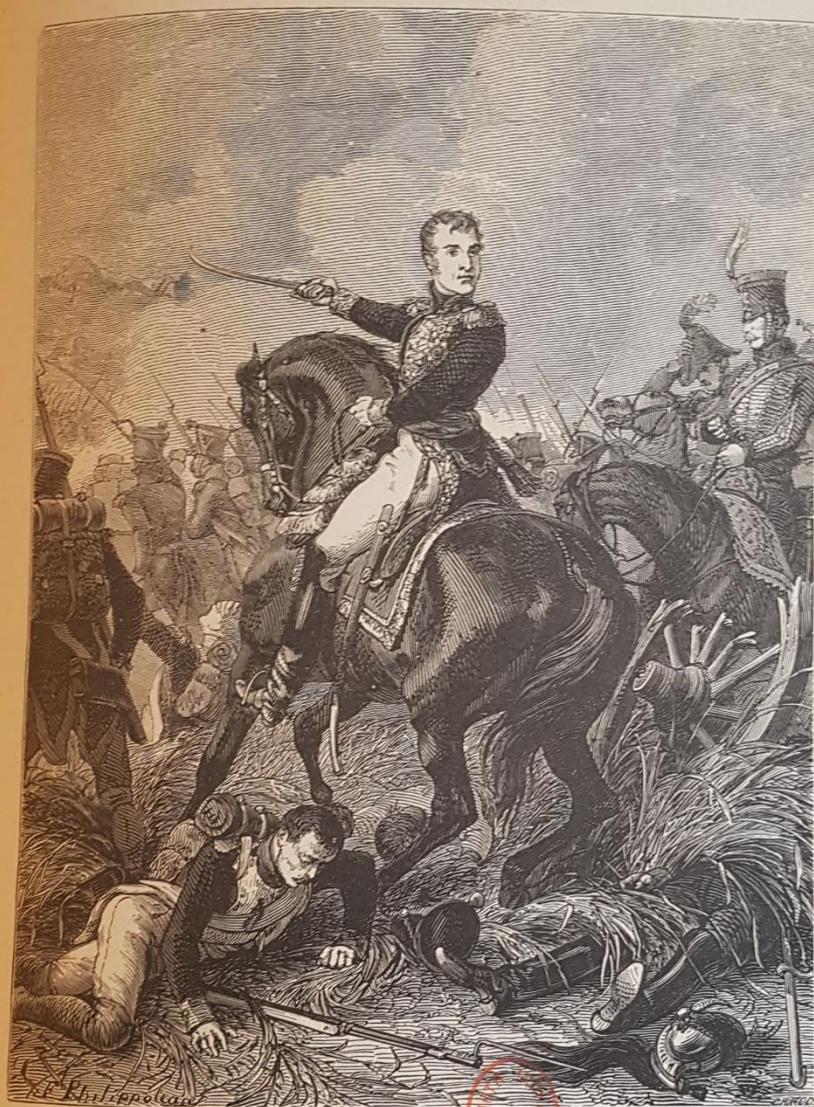
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°164 *Attaque et prise de Lobau par la division du général Molitor* dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Hurel, Paris, Lheureux, 1870.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°165 *Le maréchal Lannes à Essling* dessiné par F. Philippoteaux et gravé par C. Rodolphe, Paris Lheureux, 1870.

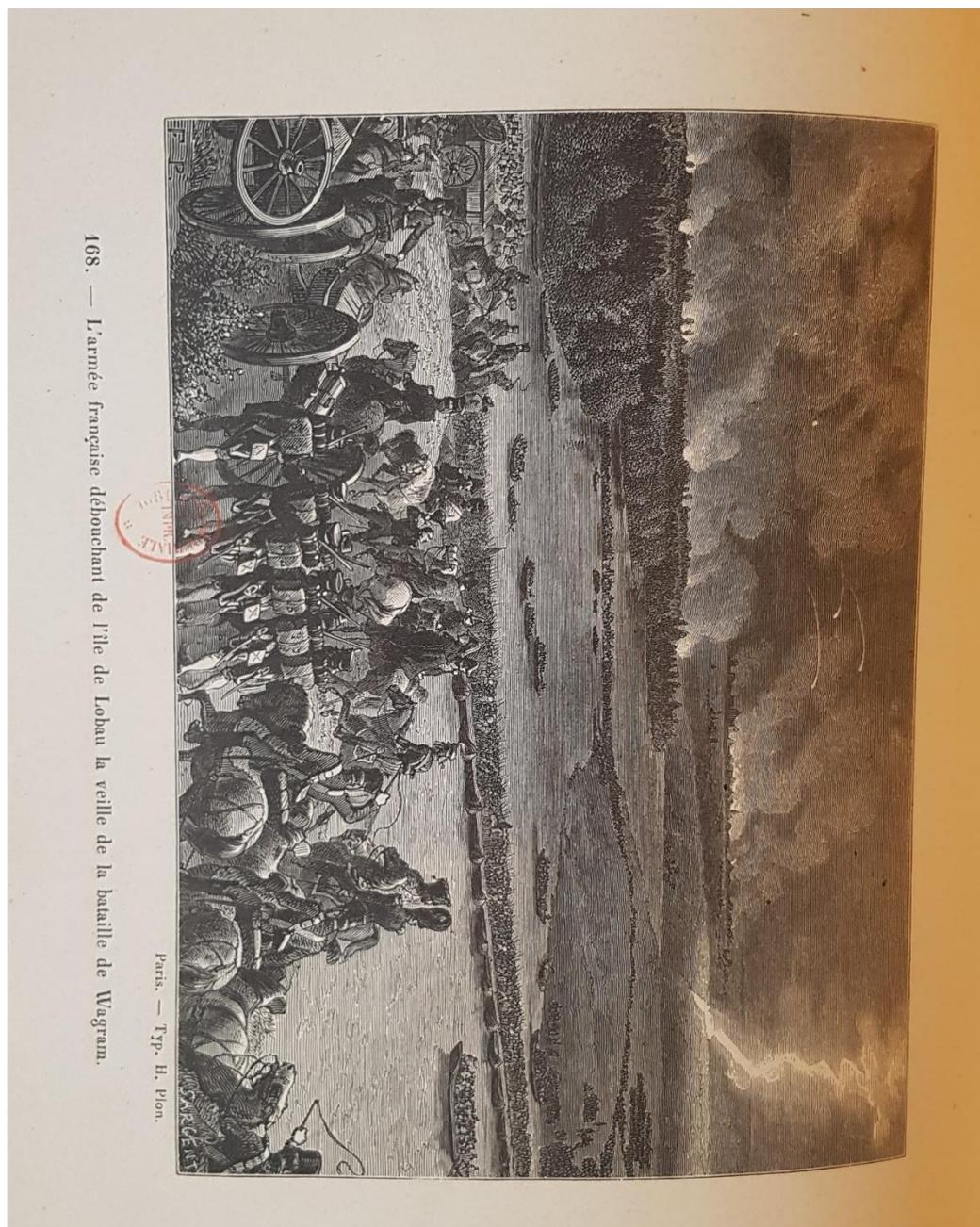


Paris. — Typ. H. Mon.

165. — Le maréchal Lannes à Essling.

Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°168 L'armée française débouchant de l'île Lobau la veille de la bataille de Wagram
dessiné par F. Philippoteaux et gravé par Sargent, Paris, Lheureux, 1870.



168. — L'armée française débouchant de l'île de Lobau la veille de la bataille de Wagram.

Paris. — Typ. H. Pion.

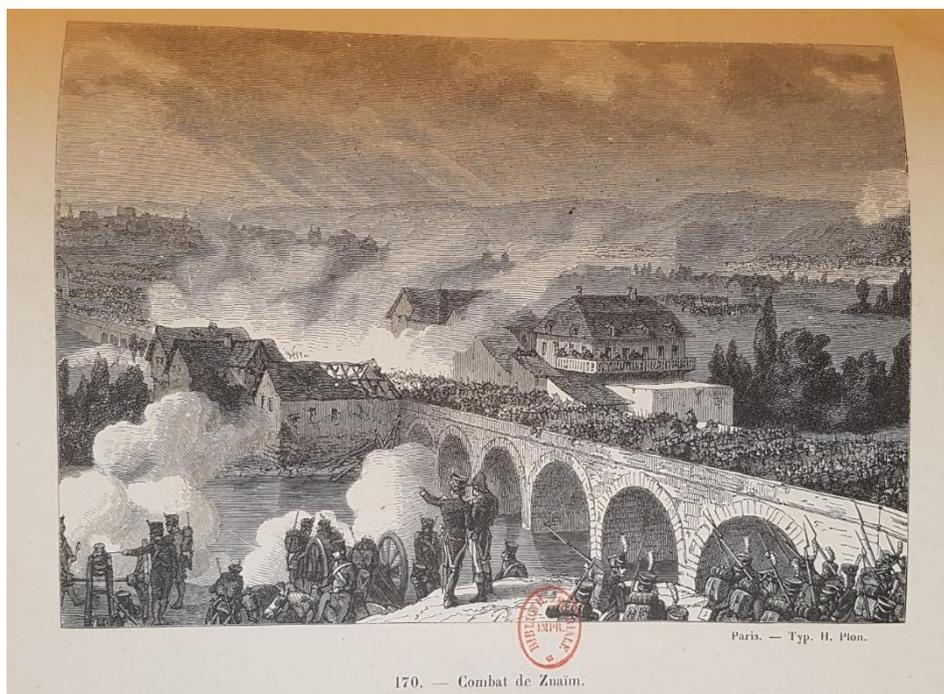
Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°169 *Bataille de Wagram* d'après H. Vernet dessiné par Paul Girardet et gravé par L. Dumont, Paris, Lheureux, 1870.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

N°170 *Combat de Znaïm*, dessiné par F. Philippoteaux et graveur anonyme, Paris, Lheureux, 1870.



Source : Bibliothèque nationale de France, QE-32-4 © C. TARIOL

ANNEXE 4 : QUELQUES BIOGRAPHIES DES ARTISTES

Dans l'édition de Paulin (1845-1862) :

Dessinateurs :

Louis Eugène Charpentier (1811 – 1890)⁴⁶² : Peintre et dessinateur, il se forme au sein des ateliers de Gérard et de Léon Cogniet, Il expose pour la première fois au Salon en 1821, tout le long de sa carrière il est récompensé de plusieurs médailles. Son succès l'amène également à exposer en Angleterre, à Londres en 1874. Son œuvre est à rattacher au mouvement romantique, elle se compose en majorité de scènes de bataille de l'Empire, de portraits et d'illustration de textes littéraires à l'exemple de *La Délivrance de Mazeppa*, vers 1840, vendu aux enchères par la Galerie de la nouvelle Athènes, Paris⁴⁶³. Les scènes de bataille tout comme *Mazeppa*, attestent de l'intérêt de l'artiste pour le paysage. Ses tableaux sont conservés en partie au musée de l'Armée⁴⁶⁴ et au musée des Beaux-Arts de Rouen⁴⁶⁵.

Karl Girardet (1813-1871)⁴⁶⁶ : Originaire d'une famille d'artisans et d'artistes suisse, il arrive à Paris à l'âge de 9 ans. Il se forme dans les ateliers de Hersen puis de Léon Cogniet, qui est spécialisé dans la peinture d'Histoire. K. Girardet collabore avec Léon Cogniet pour la commande de la *Bataille d'Héliopolis* pour le musée historique de Versailles en 1837. L'artiste est très apprécié par Louis-Philippe. K. Girardet se spécialise en peinture d'histoire et en paysage, il voyage énormément afin de nourrir sa peinture entre 1830 et 1840. Il fournit également des dessins et des gravures sur bois pour le *Magasin pittoresque*. Son travail d'illustrateur l'amène à collaborer fréquemment avec l'éditeur Mame à l'image de *La Touraine* de Bourassé présentée et primée à l'Exposition universelle de Paris de 1855⁴⁶⁷.

⁴⁶² Voir la notice d'autorité DataBnf : https://data.bnf.fr/fr/14971518/eugene_charpentier/

⁴⁶³ Voir la notice sur l'artiste sur le site de la Galerie de la Nouvelle Athènes, Paris <https://lanouvelleathenes.fr/louis-eugene-charpentier-1811-1890/>

⁴⁶⁴ Voir la notice 000PE013107 de la Collections des musées de France (Joconde), sur le tableau *Bataille de la Moskowa : enlèvement de la redoute, 10 septembre 1812*.

⁴⁶⁵ Voir la notice 07290022922 de la Collections des musées de France (Joconde).

⁴⁶⁶ Voir la notice d'autorité DataBnf : https://data.bnf.fr/fr/11905051/karl_girardet/

⁴⁶⁷ Voir FIEVRE François, « Karl Girardet illustrateur chez Mame, ou le voyage pittoresque à destination de la jeunesse », dans *Romantisme*, vol. 147, n° 1, 30 mars 2010, pp. 97-108.

Graveurs :

Jean Jacques Outhwaite (1810-1878)⁴⁶⁸ : Graveur et peintre d'origine anglaise, il s'installe en France de dans les années 1830. Il apprend la gravure sur bois et le burin sur acier avec Edward Goodall. Il expose pour la première fois au Salon en 1836. Il réalise sur commande des éditeurs des dessins et des gravures tout particulièrement autour de la thématique de la Révolution et de l'Empire⁴⁶⁹. Parmi ses projets d'illustrations, il grave des planches pour *Les Misérables* de Victor Hugo édité à Bruxelles par A. Lacroix en 1869 d'après les dessins d'Alphonse de Neuville et H. Castelli⁴⁷⁰.

Dans l'édition de Furne (1845) :

Dessinateur :

Auguste Raffet (1804 – 1860) : Originaire d'une famille républicaine et bonapartiste, il apprend d'abord le métier de tourneur sur bois à Paris puis entre dans l'atelier de François Cabanel comme décorateur de porcelaine à l'âge de 18 ans il suit en parallèle des cours de dessins. Sa rencontre avec Nicolas-Toussaint Charlet et sa fréquentation des cercles bonapartistes et romantiques⁴⁷¹ marquent un tournant dans sa carrière. Il se consacre pleinement à la peinture avec sa première exposition au Salon en 1830 et son entrée en 1832 à l'École des Beaux-Arts de Paris. Après son échec au Prix de Rome en 1835, il part pour Anvers où il assiste au siège de la ville. A. Raffet pratique aussi la lithographie, pratique qu'il apprend avec Auguste Bry, le chef de l'imprimerie Senefelder à Paris. Ces premières lithographies sont des imitations d'autres artistes, réalise aussi des caricatures et interprète ses propres tableaux. Il s'émancipe progressivement de la tutelle de Charlet.

Il participe à de nombreux projets d'illustration ce qui lui assure des revenus réguliers notamment pour l'*Histoire de Napoléon* du Baron de Norvins édité par

⁴⁶⁸ Voir la notice IDREF 139055584 : <https://www.idref.fr/139055584>

⁴⁶⁹ Voir BERALDI, *Les Graveurs du dix-neuvième siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, tome 10, L. Conquet, 1890, pp. 239-240.

⁴⁷⁰ Voir les planches conservées à la Maison de Victor Hugo - Hauteville House sous le numéro d'inventaire : 2017.0.2928.

⁴⁷¹ Il y rencontre Horace Vernet, Hippolyte Poterle et Hippolyte Bellangé. Il y fréquente aussi des anciens soldats de l'Empire.

Furne en 1839 ou encore le *Musée de la Révolution* de 1834. Son œuvre met en avant la figure du soldat. Il s'inspire des récits des témoins ou de dessins fait in-situ pour produire ses compositions. Son œuvre est en prise avec l'actualité et la réalité de la guerre. Il est un acteur majeur de la légende napoléonienne. Son trait est à la fois romantique et réaliste. Il jouit d'une reconnaissance importante de son vivant⁴⁷².

Graveurs :

James Hopwood, le Jeune (Vers 1800 – vers 1850) : Fils d'un graveur anglais, il pratique principalement la technique du pointillé. Il s'installe à Paris où il réalise des gravures pour des ouvrages illustrés, il se spécialise notamment dans le portrait⁴⁷³. Il collabore à plusieurs reprises avec Charles Furne, voir notamment son portrait de *Catherine de Médicis*.

Mauduison (XIX^e siècle, dates inconnues) : Graveur en eau-forte pointillé et burin, il réalise principalement des gravures d'interprétation. Il est spécialisé dans le portrait et collabore avec Charles Furne en dehors de l'édition d'A. Thiers⁴⁷⁴. Il est difficile de distinguer l'œuvre du père à celle du fils car ils travaillent régulièrement ensemble⁴⁷⁵.

Bosselman (XIX^e siècle, dates inconnues) : Bosselman est un peintre de miniature à la manufacture de Sèvres et graveur au pointillé actif durant la première moitié du XIX^e siècle⁴⁷⁶.

Dans l'édition de Lheureux (1870) :

Dessinateur :

Henri Félix Emmanuel Philippoteaux (1815 – 1884) : Peintre français, il est formé par Léon Cogniet, Il expose au Salon à partir de 1833, Sa spécialité est la peinture d'histoire, avec un goût marqué pour la thématique napoléonienne. L'artiste

⁴⁷² Pour plus de détails voir le catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Marmottan, ed., *Raffet, 1804-1860* Paris, Herscher, 1999.

⁴⁷³ Voir la notice d'autorité DataBnF : https://data.bnf.fr/fr/14900145/james_hopwood/

⁴⁷⁴ Voir le portrait de *Guadet* à l'eau-forte et pointillé, édité par C. Furne d'après A. Raffet conservé au musée Carnavalet de Paris sous la cote G.42307.

⁴⁷⁵ Voir la notice du musée du Réseau Canopé ; <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/en/museum/mne/lucien-bonaparte/6092f309-5493-407e-8b41-69b15557921d>

⁴⁷⁶ Voir BENEZIT E. et BUSSE J, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres ...*, Paris, Gründ, 1999, tome 2, p. 598.

devient également célèbre pour sa pratique du panorama, *La Défense du Fort d'Issy en 1871*, est un exemple de cette production. A des dimensions plus modeste, l'artiste produit des illustrations pour le domaine du livre. Il travaille notamment autour des textes de Victor Duruy ou encore d'Alexandre Dumas⁴⁷⁷. La renommée de l'artiste s'étend jusqu'aux Etats-Unis où il reçoit des commandes comme la *Bataille de Gettysburg*.

Graveurs :

Louis Sargent : Originaire de Normandie, il pratique la gravure sur bois comme son frère Alfred. Il s'agit principalement de gravure d'interprétation. Il expose au Salon notamment en 1865 une *Ste Famille* d'après Raphaël⁴⁷⁸. L'artiste a appris la gravure avec son frère qui s'est lui-même formé auprès de Timms. Il expose au Salon à partir de 1863⁴⁷⁹.

Auguste Pontenier (1820-1888)⁴⁸⁰ : Il pratique la gravure sur bois d'interprétation à l'image de sa planche *Les Emigrants*⁴⁸¹ exposée au Salon de 1861 d'après Schuler Théophile (1821-1878) mais également la lithographie qu'il a apprise avec Edmond Tudot. L'artiste travaille fréquemment pour le *Magasin pittoresque*. Il participe également à des éditions illustrées avec la Maison Mégarde. Il a déjà collaboré à d'autres repises avec F. Philipoteaux notamment pour l'édition illustrée des *Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas par Calmann Lévy en 1896. Auguste Pontenier ne se contente pas d'interpréter des motifs, il donne aussi des dessins comme dans l'édition de *Pauline, ou la Seconde mère* de Marie-Ange de Tours par Alfred Mame et fils en 1866. Il semblerait qu'il est également produit des gravures sur cuivre⁴⁸².

⁴⁷⁷ Voir la notice d'autorité DataBnF : <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11919593f>

⁴⁷⁸ Voir DARCEL Alfred, *Les artistes normands au Salon*, D. Brière, 1865, p. 61.

⁴⁷⁹ Voir BERALDI, *Les Graveurs du dix-neuvième siècle...*, op. cit., tome 12, L. Conquet, 1890, p.10.

⁴⁸⁰ Voir la notice d'autorité de DataBnF : https://data.bnf.fr/fr/14952996/auguste_pontenier/

⁴⁸¹ Voir l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1218763.item>

⁴⁸² Voir la notice IDREF : <https://www.idref.fr/112871127>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Image 1 : Carte du mouvement des armées sur l'ensemble de la campagne d'Allemagne et d'Autriche (1809) issue de TULARD Jean, <i>Le Grand Atlas de Napoléon</i>, Paris, Editions Atlas, 2021, p. 160.	117
Image 2 : Cartes de la bataille d'Essling, le 21 et 22 mai 1809, issues de TULARD Jean, <i>Le Grand Atlas de Napoléon</i>, Paris, Editions Atlas, 2021, p. 163.	125
Image 3 : <i>Carte de la bataille de Wagram issue de de TULARD Jean, Le Grand Atlas de Napoléon, Paris, Editions Atlas, 2021, p.167.</i>	130
Images 4 : Agrandissement d'un détail de la planche du portrait du maréchal Macdonald issu du tome 10 de l'édition de Paulin	132
Image 5 : <i>Zooms sur la planche Mort du maréchal Lannes, utilisant la technique du pointillé et sur un détail réalisé à la manière de lavis</i>	135
Image 4 : Page 368 de l'<i>Histoire de Napoléon</i> du Baron de Norvins, Bruxelles, Walhen et Compagnie, 1839 Bibliothèque municipale de Lyon, IF 382/1.	157

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
LA GUERRE ET LES ARTS ; LES REPRESENTATIONS DES CAMPAGNES NAPOLEONIENNES.....	27
1. L'art et la manière de représenter la guerre	27
2. L'empire et les arts ; le cas de l'estampe	32
<i>I. Peindre et Graver l'Histoire.....</i>	<i>32</i>
A. L'actualité artistique et la diffusion des œuvres des musées ..	32
B. Le Salon et la gravure	34
C. Représenter l'Histoire en train de s'écrire.....	36
<i>II. Histoire et Esthétique</i>	<i>38</i>
A. Académisme et Néoclassicisme	38
B. Recherches artistiques personnelles	39
C. Vers une nouvelle représentation de la guerre	40
<i>III. L'imagerie accessible au plus grand nombre</i>	<i>41</i>
A. L'imagerie populaire.....	41
B. Le livre illustré ; un genre en plein essor qui participe à l'enracinement de la légende	42
Le succès du livre illustré	44
Les livres illustrés sur l'Empire	46
3. L'invention de la légende au lendemain de 1815	48
<i>I. Une légende pour contester et fédérer</i>	<i>48</i>
A. Les opprimés de la Restauration.....	48
B. Le <i>Mémorial de Sainte-Hélène</i>	50
C. Le Roman national.....	51

II.	<i>La légende et le romantisme</i>	54
A.	Des prémices sous la Révolution et l'Empire	54
B.	L'épopée napoléonienne revisitée par le romantisme	55
C.	Le XIX ^e siècle à la recherche de son héros	56

PRODUIRE UN LIVRE ILLUSTRÉ SUR L'EMPIRE ; L'EXEMPLE DE L'HISTOIRE DU CONSULAT ET DE L'EMPIRE D'ADOLPHE THIERS . 61

1.	De l'origine du projet à son édition	61
I.	<i>Le choix du sujet et les motivations initiales</i>	61
A.	Thiers et l'écriture	61
B.	Ecrire sur l'Empire	66
II.	<i>L'engouement pour l'Histoire</i>	69
A.	Développement du genre historique.....	69
B.	Un contexte éditorial favorable	72
C.	Adolphe Thiers ; l'historien et les arts	75
2.	La mise en image	77
I.	<i>Typologie des représentations des campagnes napoléoniennes dans l'ouvrage</i>	77
A.	Le général valeureux.....	81
B.	L'apparition du quotidien.....	83
II.	<i>Trois campagnes d'illustrations ; trois conceptions de la mise en image</i>	85
A.	Une équipe importante	87
B.	La question de l'anonymat	89
C.	Les images et leur rapport au texte	92
C.	Illustration et gravure d'interprétation	99
D.	L'image comme un levier de démocratisation du livre	102
3.	La diffusion et la réception critique	103
I.	<i>Un projet commercial</i>	103

A.	Un livre, des éditeurs	103
B.	Mode de vente et prix.....	104
C.	Convaincre les potentiels lecteurs ; les stratégies publicitaires 105	
II.	<i>La mesure d'un succès éditorial</i>	106
A.	Les ventes : un succès de librairie.....	107
B.	Une vie éditoriale mouvementée.....	108
C.	Des éditions spécifiques en vue d'un public ciblé	110
D.	La réception critique contemporaine et actuelle	113
 LA CAMPAGNE D'ALLEMAGNE ET D'AUTRICHE : CRISTALLISATION DES TENSIONS ENTRE TRADITION ET NOUVELLE ESTHETIQUE117		
1.	Contexte historique	118
I.	<i>Les troupes en présence</i>	<i>119</i>
II.	<i>Une campagne en trois temps</i>	<i>120</i>
A.	Manœuvres vers Landshut	121
B.	Traverser le Danube	123
C.	La bataille de Wagram	130
D.	Le bilan de 1809	131
2.	Matérialité des illustrations de la campagne	131
3.	Une vision traditionnelle	136
I.	<i>Galerie de portraits ou la concurrence entre le groupe et l'individu</i>	<i>137</i>
II.	<i>Passion pour les uniformes</i>	<i>139</i>
III.	<i>Les vues panoramiques</i>	<i>142</i>
IV.	<i>Persistance de la gravure d'interprétation d'après les maîtres .</i>	<i>144</i>
4.	Emergence du romantisme et onirisme	147
I.	<i>Paysage et météorologie ; la constitution d'une atmosphère</i>	<i>147</i>
A.	Magnificence de la nature	147

B. Nature sauvage, reflet des passions humaines	148
II. <i>Une dramatisation accrue</i>	149
A. Baignée dans la pénombre	150
B. Récurrence de la violence	151
5. Images de la campagne de 1809 dans le livre illustré et dans l’imaginaire collectif	156
I. <i>Comparaisons avec d’autres illustrations</i>	156
II. <i>Mémoire du conflit aujourd’hui</i>	159
CONCLUSION	161
SOURCES.....	167
BIBLIOGRAPHIE.....	171
ANNEXES.....	189
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	228
TABLE DES MATIERES.....	229