

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

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

Représenter l'héroïsme ; l'exemple des albums lithographiques annuels d'Auguste Raffet entre 1830 et 1837.

Clémence TARIOL

Sous la direction de Philippe Martin

Professeur d'histoire moderne – Université Lumière Lyon II

Remerciements

Ce mémoire est résultat d'une année d'étude et de recherche, rendue possible par M. Philippe Martin, mon directeur de recherche.

Parmi les professeurs que j'ai pu rencontrer je tiens à remercier une nouvelle fois Mme Joëlle Raineau-Lehuédé et Mme Johanna Danièle qui m'ont transmis leur passion pour le monde de l'estampe.

Un tel travail de recherche n'est possible que grâce aux bibliothèques patrimoniales qui préservent et transmettent ce patrimoine. J'ai une pensée spéciale pour la Bibliothèque polonaise de Paris pour leur accueil et leur écoute. Je remercie également toute l'équipe de la Bibliothèque Thiers dont le riche fonds sur le XIX^e siècle est une source sans fin pour tous les chercheurs. J'adresse particulièrement mes remerciements à Mme Danièle Chartier, mémoire vivante des collections qui m'a accompagnée dans mes recherches dans les collections d'estampes de Frédéric Masson et encouragée dans mes recherches.

Je salue et remercie également mes camarades de promotion et amis pour leur soutien et leur optimisme au cours de ces deux années passées à l'ENSSIB. J'adresse une pensée particulière à Marine Duverlie, à Lydie Georges et à Antoine Guillaumin.

Enfin je termine en adressant mes remerciements à ma sœur, qui pendant ses deux années a toujours été là pour m'épauler. Je remercie plus largement tous ceux, amis et famille, qui m'ont accompagnée, encouragée pendant ses deux années. Merci à vous !

Résumé :

L'avènement de la monarchie de Juillet en 1830 s'accompagne d'un élan de réconciliation nationale qui s'articule autour de l'érection de figures héroïques devant servir d'exemple dans un contexte d'expansion coloniale. Entre 1830 et 1837, Auguste Raffet produit pour les éditeurs Gihaut huit albums lithographiques annuels, de douze planches chacun. Au sein d'un mélange des genres et des typologies, l'artiste tisse comme fil conducteur une vision personnelle de l'action héroïque. Hésitant entre l'héritage académique et une sensibilité romantique, l'artiste propose une remise en question de l'héroïsme par la confrontation entre des aspirations nobles et une tendance au prosaïsme.

Descripteurs : Auguste Raffet – Lithographie – Héroïsme – Légende napoléonienne – Représentation de la guerre – Album annuel – 1830 - 1837

Abstract :

The advent of the July Monarchy in 1830 was accompanied by a drive for national reconciliation, centred on the erection of heroic figures to serve as examples in the context of colonial expansion. Between 1830 and 1837, Auguste Raffet produced eight annual lithographic albums of twelve plates each for Gihaut. In a mixture of genres and typologies, the artist weaves the heroic action as a red thread. Hesitating between an academic heritage and a Romantic sensibility, the artist proposed to question heroism by confronting noble aspirations with a tendency towards prosaism.

Keywords: Auguste Raffet – Lithography – Heroism - Napoleonic legend - Representation of war – Annual album – 1830 - 1837

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.



Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION	11
PARTIE I : LES ALBUMS LITHOGRAPHIQUES ANNUELS D'AUGUSTE RAFFET ENTRE 1830 ET 1837.....	21
A. Une production limitée dans le temps, témoin de la constitution d'un langage artistique propre	21
1) <i>Auguste Raffet et l'estampe.....</i>	<i>21</i>
2) <i>Les albums lithographiques annuels de 1830 à 1837.....</i>	<i>26</i>
3) <i>Mode de production.....</i>	<i>29</i>
4) <i>Les éditeurs Gihaut</i>	<i>30</i>
B. Les typologies de scènes contenues dans les albums annuels d'Auguste Raffet.....	34
1) <i>Mœurs.....</i>	<i>34</i>
2) <i>Des genres militaires.....</i>	<i>36</i>
3) <i>Difficulté à catégoriser, choix du sens donné à l'héroïsme</i>	<i>43</i>
PARTIE 2 : UNE CONCEPTION TRADITIONNELLE DE L'HEROÏSME ..	45
A. Idéalisation d'un passé héroïsé et victorieux.....	45
1) <i>Une continuité temporelle possible grâce à l'héroïsme</i>	<i>45</i>
2) <i>Le premier pas vers un roman national</i>	<i>51</i>
3) <i>La thématique de la Victoire</i>	<i>53</i>
B. Un discours porté par des formes convenues.....	57
1) <i>Le portrait équestre.....</i>	<i>57</i>
2) <i>Le « grand homme » ou vers un héros penseur</i>	<i>59</i>
3) <i>La mort comme couronnement du héros ?</i>	<i>64</i>
C. L'héroïsme comme moyen d'une construction identitaire autour de la défense de valeurs	68
1) <i>Des modèles pour la société.....</i>	<i>68</i>
PARTIE 3 : VERS UNE HUMANISATION DES MODELES	73
A. Mise en lumière des invisibles	73
1) <i>Des femmes présentes et agissantes.....</i>	<i>73</i>
2) <i>Les étrangers</i>	<i>80</i>
B. Un récit global de l'acte héroïque : sa genèse, son accomplissement et ses conséquences	87
1) <i>L'attribution de l'acte héroïque à l'anonyme et non aux chefs ...</i>	<i>95</i>
C. Regard critique sur l'héroïsme	99
1) <i>Résignation et rôle : le contre-pied de l'héroïsme ?.....</i>	<i>99</i>
2) <i>Le réalisme : une représentation de la souffrance.....</i>	<i>102</i>

3) Ironie et satire	105
CONCLUSION.....	109
SOURCES	113
<i>Albums lithographiques annuel étudiés :</i>	<i>113</i>
<i>Autres estampes étudiées :</i>	<i>113</i>
<i>Journaux :</i>	<i>114</i>
BIBLIOGRAPHIE	115
ANNEXES	121
TABLE DES ILLUSTRATIONS	181
TABLE DES MATIERES.....	185

Sigles et abréviations

BnF : Bibliothèque nationale de France

Cm : centimètre

N° : Numéro

« Raffet sera peintre du noir et blanc, et grand peintre.
Peintre des mœurs de son temps, attestant un sens remarquable de l'humour.
Peintre documentaire de la plus vaste curiosité et de la plus rigoureuse
précision. Peintre d'histoire enfin ; mieux, peintre d'épopée et de légende, aux
plus lyriques inspirations. En tout cela, technicien remarquable, maître
authentique ; comme tel, admiré et suivi. »

LADOUE Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin
Michel, 1946, p. 25.

INTRODUCTION

Auguste Raffet est un artiste aujourd'hui tombé dans l'oubli, il fût pourtant loué par les historiens de l'estampe du siècle dernier comme étant :

« Le plus grand nom de l'estampe originale du siècle. Dessinateur de génie, observateur doublé d'un poète, esprit libre et main précise, ayant le don de composer grand même dans le plus petit espace, et d'imprimer à ses compositions une allure de bas-relief sans cesser d'être prodigieusement vivant, Raffet, [...] a élevé un monument impérissable à la glorification de la France, de 1789 à 1859 [...]. »¹

Denis Auguste Marie Raffet est né le 1^{er} mars 1804 au n°18 rue de Jouy à Paris de l'union de Claude-Marie Raffet originaire de Commercy et de Marie-Charlotte Pourquet. Ses œuvres sont influencées par le monde militaire, une influence qui provient en partie de son histoire familiale. En effet son père a été actif dans la garde nationale, plus précisément au bataillon St Roch puis au 9^e régiment de hussard dans la compagnie de Montmayer². Sous cette affectation, il participe aux campagnes de Belgique avant de retourner à la vie civile en 1794 et devenir employé des postes. De plus, la figure romantique de l'oncle paternel berce son imaginaire. Cet oncle ayant construit sa fortune en Amérique décide de revenir en 1789 pour s'engager comme volontaire dans la garde nationale. Il est porté capitaine d'une compagnie du bataillon de St-Roch. Il connaît la prison pour son engagement politique et il est libéré après la mort de Robespierre en 1794³. À la suite de quoi, il reprend le commandement d'un bataillon en avril 1795 et aboutit au commandement temporaire de la ville de Paris⁴. De la gloire, le héros connaît la déchéance, suite à son départ de l'armée qui ne lui offre pas le droit à la pension espérée et sa fortune constituée à Saint-Domingue en assignat disparaît. Il termine dans l'indigence et meurt à Paris en 1803⁵. La sensibilité romantique de la destinée humaine d'Auguste Raffet est donc nourrie par sa propre histoire familiale à laquelle il rend hommage. La figure de son oncle héros tragique est honorée dans le *Musée de la Révolution* publié par Perrotin en 1834. Auguste Raffet ne mène pas une carrière dans les armes mais travaille à l'héroïsation et la reconnaissance des anonymes. A cause de la situation précaire de sa famille suite au décès de son père en 1813, l'enfant ne peut pas suivre un cursus académique artistique, il s'engage dans des emplois alimentaires mais toujours en lien avec l'artisanat et l'art. Il poursuit son apprentissage artistique avec des cours du soir à l'académie Suisse. Après plusieurs tentatives infructueuses au grand Prix de Rome, il y renonce définitivement en 1831 ainsi qu'à l'espérance d'une carrière de peintre. Il se tourne vers une production d'estampe afin d'assurer sa survie et de lui fournir un revenu. Son œuvre florissante et innovante constituée de 1 927 estampes le fait se distinguer. Ses œuvres sont en majorité absolue des lithographies. L'un des traits saillants de sa production est la récurrence de la thématique guerrière : Henri Béraldi, historien de l'art, auteur d'une

¹ Propos extrait de BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. Tome 11*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885-1892, p. 61.

² Selon LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 8.

³ Pour plus de détails sur l'engagement de Nicolas Charlet voir RAFFET Nicolas, *Vie politique du citoyen Raffet, ci-devant commandant de la force armée de la Section de la Butte aux Moulins, présentement de la Montagne*, 1794. impr. du Bureau patriotique et de la Correspondance républicaine.

⁴ Selon LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 9.

⁵ *Ibid*, p. 10.

somme sur les graveurs du XIX^e siècle, y comptabilise « 900 tableaux militaires »⁶. Néanmoins l'artiste ne se résume pas à ce genre, il explore également les scènes de mœurs et la veine ethnographique.

Etant donnée la densité de la production de l'artiste et l'existence d'un catalogue raisonné, il ne semble pas pertinent de tenter de produire une étude encyclopédique de son œuvre. Les objectifs, certes de ce sujet de recherche, est de contribuer à une connaissance plus fine du lithographe mais en adoptant un angle précis éclairant à la fois l'ensemble de sa carrière et formant un corpus abordable. Une approche soit thématique soit chronologique de son œuvre est privilégiée. Afin de pouvoir cerner les réflexions de l'artiste, le corpus doit présenter une certaine cohérence interne, il doit avoir été pensé comme un ensemble clos. Par conséquent, nous nous concentrerons uniquement sur l'une des techniques de l'estampe employée : aux vues de la prédominance de la lithographie dans le cas d'A. Raffet notre intérêt se portera sur celle-ci. Ce n'est qu'à partir de 1830 que l'artiste commence à créer des suites structurées. De 1830 à 1837, paraissent des albums annuels lithographiques réalisés par Auguste Raffet et édités par les frères Gihaut à Paris. Chaque album se compose de 12 lithographies et d'un frontispice ce qui porte donc l'ensemble à 96 planches et 12 frontispices. Les albums sont conçus comme une œuvre avec une logique interne comme nous le démontrerons au cours de notre étude. Au travers de cet ensemble les thématiques et les tonalités esthétiques sont variées afin de fournir des respirations aux spectateurs et d'intéresser un large public. Effectivement A. Raffet rassemble tous les genres, encouragé par ses éditeurs, afin de s'assurer un ample débouché commercial. Cette diversité offre d'ailleurs l'opportunité de saisir la pluralité de la carrière de l'artiste au travers de 8 albums.

Suite à un premier mémoire de recherche dédiée aux illustrations de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* d'Adolphe Thiers, l'idée était de continuer l'étude de la mise en image de la légende napoléonienne. Alors que son image est encadrée sous l'Empire, elle se trouve menacée sous la Restauration. La politique de répression organisée par le retour des Bourbons ne parvient toutefois pas à étouffer le culte napoléonien qui continue de se développer de manière clandestine⁷. L'imaginaire naissant des cendres de l'Empire infuse dans les productions artistiques. Sous la monarchie de Juillet, un mouvement de réconciliation nationale tend à l'acceptation de cette mémoire comme en témoigne le Musée aux gloires de la France, créé en 1837. La période du Premier Empire fascine, elle est réappropriée par toutes les sensibilités politiques avec des discours et attributions de valeurs parfois contradictoires comme le démontre Hazareesingh Sudhir dans *La légende de Napoléon*, paru en 2008. Le lien entretenu par les Français à cette période de leur histoire a été étudié par Nathalie Petiteau⁸ et Annie Jourdan⁹ qui conviennent de la difficulté à accéder au ressenti des classes modestes. Les documents conservés

⁶ Voir BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. tome 11 : Pillement-Saint-Èvre*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885-1892, p 83.

⁷ Des mouvements tels que la Charbonnerie s'organisent en réaction à la Restauration en réunissant de manière clandestine d'anciens soldats napoléoniens dans un but insurrectionnel et républicains. Voir FURET François, *La révolution : de Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Paris, Hachette Littératures, 2001, p. 88.

⁸ Voir PETITEAU Natalie, *Les Français et l'Empire, 1799-1815*, Paris : Avignon, Boutique de l'histoire ; Editions universitaires d'Avignon, 2008.

⁹ Voir notamment Annie Jourdan, *Mythes et légendes de Napoléon. Entre rêve et réalité*, éditions Privat, 2004.

exprimant les prises de position sur la question ne concernent que les classes sociales élevées¹⁰.

Le médium de l'estampe est une des voies de diffusion de ces images qui nourrissent une culture visuelle commune. Par son caractère accessible, l'estampe est un agent de diffusion et un témoin de la sensibilité de l'opinion publique. L'émergence de la lithographie participe à l'affirmation d'une vision romantique et pittoresque de l'épopée napoléonienne. Auguste Raffet prend place dans ce contexte artistique à la fois romantique et nostalgique des gloires passées. Il participe activement à la constitution de la légende napoléonienne en portant son intérêt sur la figure du soldat. Ainsi il s'inscrit dans la lignée d'artiste comme Charlet. Néanmoins sa production ne se limite pas à la légende napoléonienne, elle dépasse ce cadre pour interroger notre conception de l'héroïsme. L'artiste s'intéresse plus largement à la représentation du fait guerrier, toutes époques confondues. Le monde de la guerre est un espace où peut s'exprimer aussi bien l'horreur et la déshumanisation que les hautes valeurs humaines tel que le courage, l'abnégation ou la fraternité. Les combats qui rassemblent des individus issus de divers milieux les unit dans la défense d'idées communes. Plus largement que par le prisme du monde la guerre, l'action d'éclat, celle qui distingue l'individu, est explorée sous ses diverses expressions dans les albums.

La représentation du héros est un topos artistique apparu sous l'Antiquité gréco-romaine. Plus que le concept d'héroïsme c'est celui d'héros qui a retenu l'attention des chercheurs. Au sens étymologique le héros grec est celui qui possède le commandement, celui qui protège et fait la guerre. Ce terme est repris et devient en latin le demi-dieu ou un homme de valeur supérieure au commun des mortels. Le mot s'est enrichi de significations depuis, il devient par exemple à partir de 1650 la désignation du personnage principale d'un récit littéraire. Une connotation masculine et virile s'y est également rattachée¹¹. Le héros et plus précisément son action doivent servir de modèle, comme l'exprime l'idée de l'*exemplum*. Pour inspirer les contemporains, la figure héroïque doit encourager l'identification de chacun sous ses traits. Le héros est donc réactualisé en permanence et assure ainsi un lien entre le passé et le futur. Pour être reconnu comme exemplaire un acte doit être validé par un tiers. La notion implique donc la présence d'une communauté capable d'attribuer des valeurs à l'individu et à son geste. Cela est particulièrement le cas pour les héros nationaux. Au cours de la Révolution française l'héroïsation subit une laïcisation. Les saints et les martyrs chrétiens sont remplacés par des figures laïques défendant les idéaux révolutionnaires parfois jusqu'à la mort. L'idée de la mort n'est d'ailleurs pas étrangère à la notion. Le risque encouru et l'éventualité de la fin prématurée renforcent la valeur de l'action accomplie. Le sacrifice de sa personne ne représente pas la fin du héros mais le début de sa légende. La narration de l'héroïsme suit une structure précise qui repose sur l'expression d'une menace. Alors que le groupe ou la communauté est menacée et sans échappatoire possible, un individu, le héros en puissance, sort de la masse pour intervenir. Son action peut réussir ou échouer mais marque les esprits. Comme le souligne Jean-Pierre Albert, dans le cas du héros national, l'action est perçue après coup comme allant « dans le sens de l'histoire, c'est-à-dire participant à la

¹⁰ Voir PETITEAU Natalie, *Les Français et l'Empire, 1799-1815*, op. cit..

¹¹ Voir FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

constitution d'un sentiment national »¹². D'après l'arc narratif de l'héroïsme, que nous venons d'expliquer, la guerre apparaît comme un contexte favorable à ce type d'action. La guerre fait coexister sur deux plans le « danger de mort » pour l'individu et un « enjeu pour la collectivité »¹³. L'affrontement amène à l'expression de la souffrance qui permet une transcendance aux idées défendues par le héros. Le roman national encourage ce processus d'héroïsation de figures historiques. Cette tendance se retrouve chez les historiens du XIX^e siècle qui participent à la mise en place de l'histoire par les « grands hommes ». Les études ayant porté sur le héros ont abordé principalement la question du héros littéraire à l'instar de Philippe Sellier¹⁴, de la notion d'héroïsme dans une approche sociologique et psychologique inaugurée par le *Mythe de la naissance du héros* d'Otto Rank en 1909¹⁵ et en histoire autour de la construction de l'image d'hommes illustres et notamment autour du mythe napoléonien¹⁶. Le héros, comme révélateur d'une manière de penser commune, est développé par l'histoire culturelle et plus précisément par les historiens des représentations¹⁷.

L'étude que nous proposons n'est pas centrée sur la figure du héros, thème qui dans notre cas serait écrasé par la surabondance du personnage de Napoléon Bonaparte mais sur l'héroïsme au sens où nous nous intéresserons à l'acte qui aboutit à cette reconnaissance de la communauté. L'approche poursuivie laissera donc le héros ontologique, considéré comme exemplaire par sa naissance pour nous pencher sur l'héroïsme né de l'action. Afin de nous guider dans l'attribution du caractère héroïque, nous nous appuierons sur une certaine définition de celui-ci. L'action ou l'attitude sont retenues comme héroïques si elles sont réalisées en faveur d'une cause supérieure à l'individu. Elles servent des valeurs morales ou politiques au détriment de l'acteur, qui accepte de mettre entre parenthèse son intérêt pour faire don de sa personne au profit du collectif. Le geste n'est pas nécessairement spectaculaire, une attitude stoïque, un rapport fraternel à autrui constituent des formes d'expression et d'application variées de l'héroïsme. L'acte est réalisé autant par un individu que par un groupe et n'existe comme tel que par sa reconnaissance par un tiers. Cette reconnaissance prend appuie sur la mise en récit de l'action. Ce discours se traduit sous plusieurs formes et amène à la constitution d'une représentation de l'acteur et de son acte. La narration et la mise en image place le héros à distance du temps, à cheval entre histoire et mémoire¹⁸.

L'étude de l'œuvre d'Auguste Raffet et de sa vie se constitue majoritairement après sa mort en 1860. C'est d'abord son entourage proche qui publie des études sur son œuvre. En 1862, Hector Giacomelli (1822-1904) fait paraître un catalogue raisonné qui n'a pas été repris depuis et fait toujours autorité¹⁹. Pour écrire son

¹² Voir son article dans CENTLIVRES Pierre et al. (éd.), *La fabrique des héros*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 21-22.

¹³ Selon les expressions de Jean-Pierre Albert. Voir CENTLIVRES Pierre, *La fabrique des héros*, op. cit., p. 23.

¹⁴ Philippe Sellier (1931-) est un critique littéraire et professeur émérite de littérature française à l'Université de Paris IV-Sorbonne. Il s'est notamment penché sur la question à partir de 1984 avec un article « Qu'est-ce qu'un héros littéraire ? » dans la revue *Littérature*.

¹⁵ La thématique a été reprise par la suite par Charles Baudouin en 1952 et Jan de Vries en 1963.

¹⁶ Voir notamment les travaux d'Annie Jourdan.

¹⁷ Spécialisation apparue dans les années 1980-1990, sous la dynamique de Roger Chartier.

¹⁸ Voir TOURRET Marc, « Qu'est-ce qu'un héros ? », dans *Inflexions*, vol. 16, Armée de terre, n° 1, 2011, p. 95-103.

¹⁹ Le catalogue s'intitule *Raffet, son œuvre lithographié et ses eaux-fortes : suivi de la bibliographie*

complète des ouvrages illustrés de vignettes d'après ses dessins par H. Giacomelli orné d'eaux-fortes inédites par Raffet, et de son portrait par J. Bracquemond. 1862, il est publié en 1862 par les Bureaux de la Gazette des Beaux-Arts.

ouvrage, H. Giacomelli s'appuie sur sa connaissance personnelle de l'artiste avec lequel il se lie d'amitié en 1853 et l'aide de son fils A. Raffet (1839-1910). Conservateur-adjoint du Cabinet des Estampes de la BnF, il aide H. Giacomelli dans l'établissement du catalogue raisonné. H. Giacomelli, lui-même artiste, principalement connu pour ses illustrations d'oiseaux²⁰, est un des grands collectionneurs de l'estampe moderne en s'intéressant de manière précoce à Charles Meryon et Félix Bracquemond²¹. Dans son catalogue il reprend le cadre de classement proposé par le colonel Joseph F. L. de La Combe dans sa monographie de N. T. Charlet²². Il apparaît donc que même au lendemain de sa mort une parenté très forte persiste entre A. Raffet et son maître N. T. Charlet. H. Giacomelli réalise une courte introduction biographique et une énumération détaillée des œuvres produites et des états conservés. Il indique ainsi le niveau de rareté de l'état. Ce détail tend à sous-entendre que le livre est destiné à un public de collectionneurs. Parallèlement à ce premier ouvrage, Auguste Bry (1805-1880), également un des proches du lithographe depuis ses débuts, et imprimeur-lithographe, publie en 1861, *Raffet sa vie et ses œuvres*²³, une somme qui est à la fois une biographie et une critique artistique. Le regard est plus intime et plus complice, A. Bry a collaboré avec les frères Gihaut qui lui confient les impressions à partir de 1839. Des extraits de correspondances sont insérés dans le texte afin de rendre plus vivante la lecture.

Henri Béraldi (1849-1931), bibliophile et collectionneur, participe à l'émergence posthume du lithographe. *Les Graveurs du XIX^e siècle* est une entreprise ambitieuse qui vise à une connaissance exhaustive des graveurs actifs au XIX^e siècle au rang desquels une longue notice est dédiée à A. Raffet. Ce dictionnaire encyclopédique est destiné à l'usage des amateurs également, comme le rappelle son titre complet : *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*. H. Béraldi dédie également un livre entier à *Raffet, peintre national* en 1892 vendu au bénéfice de la souscription du monument commémoratif à A. Raffet. Le livre associe un court essai et rappel biographique sur l'artiste à des fac-similés des œuvres jugées les plus marquantes. Parmi les reproductions, la plupart sont issues des albums lithographiques. Le discours autour de ces pièces est axé sur l'aspect patriotique et romantique de l'artiste, lui qui « a exalté ceux que la Fortune lassée avait abandonnée »²⁴. Auguste Raffet réémerge durant les époques de crise et de reconstruction nationale. Pierre Ladoué (1881-1973), membre fondateur de l'Association des écrivains combattant au lendemain de la première Guerre mondiale et Inspecteur des Beaux-Arts²⁵, publie ainsi en 1946 une biographie à l'approche romanesque destiné au grand public.

²⁰ Il participe au périodique illustré de vulgarisation scientifique *La Nature* de 1879 à 1886 en illustrant de 21 dessins, les articles aux sujets des oiseaux et de la nidification. Son intérêt pour les volatiles l'amène à travailler aussi sur l'illustration de l'*Oiseau* de Jules Michelet en 1856. Il est un artiste prisé notamment employé dans la très soignée édition de la *Sainte Bible selon la Vulgate* chez Mame en 1866. Pour plus de détails sur son travail pour *La Nature*, voir Hohnsbein Axel, *Les illustrateurs de La Nature : Hector Giacomelli*, [En ligne], <<https://lasciem.hypotheses.org/221>>.

²¹ Selon l'article dédié à Hector Giacomelli dans LUGT Frits, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes* : L.1311.

²² Il publie en 1856 sa monographie intitulée *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre* éditée à Paris par Paulin. Il y propose une approche en 8 sections.

²³ Voir BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861.

²⁴ Voir BERALDI HENRI, *Raffet, peintre national*, Paris, 1892, p. 3.

²⁵ Voir Ladoué, Pierre (1881-1973), Notice biographique de France Archives, [En ligne], <https://francearchives.gouv.fr/fr/authorityrecord/Fran_NP_052033>.

La réception critique d'Auguste Raffet est assez homogène, il inspire l'admiration pour son œuvre laborieuse. Hector Giacomelli se plaît à énumérer, en avant-propos de son catalogue, les éloges lus dans la presse à l'annonce de son décès à l'image de grands critiques comme Théophile Gautier, Emile Perrin (1814-1885), Philippe Burty (1830-1890) ou Théodore Grasset²⁶. Le monde de l'art le reconnaît à sa juste valeur, Théophile Gautier le compare comme égal voire supérieur à H. Vernet, à P. Gavarni ou A. Decamps ; « Dans les scènes militaires il est supérieur à H. Vernet, à Charlet, à Bellangé ; dans la représentation des types et des paysages orientaux, il rivalise avec Decamps, Delacroix et Marilhat, [...] et en outre il a fait, d'après la *Ballade de Sedlitz*, une lithographie fantastique qui est assurément une des plus originales et des plus épiques compositions de notre époque. Sur cette pierre étrange, toutes les formes sont fondues en brume vaporeuse ; ce n'est pas dessiné avec un crayon, mais avec un rayon de lune taillé. »²⁷. Le travail de l'artiste est rapproché de celui de l'historien dans les éloges à l'instar de ces lignes d'Emile Perrin²⁸ : « Raffet a eu le glorieux privilège de savoir écrire l'histoire de son temps, car ce n'est pas chose aisée pour l'artiste que de s'inspirer aux sources contemporaines au lieu de s'égarer dans les riants domaines de la fantaisie, ou de faire revivre des époques disparues. Saisir et dégager le sens pittoresque des objets qui nous entourent, créer pour ainsi dire, la langue nouvelle à l'aide de laquelle le peintre doit retracer les scènes dont il est le témoin, exige un plus grand effort de l'esprit [...]. Les jours héroïques du premier Empire n'ont point eu d'historien à la fois plus simple et plus élevé. [...] Il ne livrait au public qu'une bien faible partie de son incessant labeur, et c'est seulement à sa mort, lorsque la mise aux enchères de toutes ses études a trahi le secret de cette vie sans repos, que l'œuvre de Raffet a pu être mesurée et l'homme qui venait de disparaître apprécié à sa juste valeur. L'avenir réparera les torts du présent, [...] pour ceux qui voudront étudier l'histoire de notre temps, Raffet restera un des artistes les plus curieux, les plus sincères, les plus originaux que notre époque ait produits. »²⁹. De la même manière que les qualités artistiques sont saluées, la réception critique y joint l'éloge d'un idéal patriotique³⁰. L'œuvre d'A. Raffet est perçue comme une participation à la construction du mythe national.

La mémoire d'A. Raffet profite de l'élan commémoratif qui se met en place avec la société de la Sabretache autour de l'histoire militaire. La « Société des collectionneurs de figurines et des amis de l'histoire militaire » s'organise non officiellement à partir de 1890. Elle est juridiquement reconnue en 1893 avec pour président Edouard Detaille (1848-1912). Son objectif de promotion de l'histoire militaire l'amène à encourager la création du musée de l'Armée. Alors que la Direction des Beaux-Arts cherche à aménager les jardins de la cour carrée du Louvre en mettant à l'honneur des artistes, le Duc d'Aumale et le peintre Gérôme forment

²⁶ A ce sujet, il écrit dans la *Gazette des Beaux-Arts* le 1^{er} juillet 1860 ; « Dans ses croquis militaires, il allie la réalité à l'héroïsme, et son œuvre, où l'on viendra plus tard apprendre ce que furent les soldats de notre temps, a réconcilié la poésie avec l'histoire. » Voir GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op. cit., p. XXXII.

²⁷ Propos de Théophile Gautier dans *La Presse* (Salon de 1832) cité dans GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op. cit., p. XXVII.

²⁸ Il publie également en 1860 dans la *Revue européenne*, t. 11, un article « Raffet et Decamps ».

²⁹ Propos parus dans la *Revue européenne* du 13 octobre 1860 et cité dans GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op. cit., p. XXXII-XXXIII.

³⁰ Les propos dans ce sens sont nombreux à titre indicatif nous citons les propos de J. L. Germe dans *le Temps* du 23 août 1892 ; « C'est un Michelet au crayon, un résurrecteur de l'histoire, et le père, en France, de tous ceux qui font ou qui feront soldats. »

un comité pour la création d'un monument à A. Raffet en 1891³¹. La problématique du financement de celui-ci amène à la réalisation de plusieurs souscriptions. La Sabretache va activement participer à cette levée de fonds. Des expositions sont notamment mises en place pour financer le projet³². Le 23 avril 1892, Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts et Emmanuel Fréminet, sculpteur du monument à Raffet, inaugurent une exposition aux galeries Georges Petit. Il s'agit d'une rétrospective globale sur la carrière d'A. Raffet, toutes techniques confondues, au travers d'œuvres issues de collections privées. Elle est accompagnée par la publication de l'ouvrage *Raffet et son œuvre* (1892) par A. Dayot³³. L'exposition jouit d'une couverture médiatique importante comme en témoigne la une consacrée par *le Figaro*, le samedi 16 avril 1892, à l'évènement³⁴. Outre six reproductions en grands formats de lithographies, l'article insiste sur le fait que l'artiste était peu connu du grand public au moment de cette exposition. Cette impression est également partagée par H. Béraldi : il reconnaît que de son vivant l'artiste « ne fut ni méconnu, ni jugé à son immense valeur »³⁵, il était mal identifié par le public qui avait tendance à le confondre avec N. T Charlet. La véritable reconnaissance de la part du grand public vient après sa mort grâce au monument commémoratif inauguré le 3 novembre 1893 et aux expositions. La reconnaissance est également tardive par les institutions, le musée du Louvre ne commence à s'intéresser à ses œuvres et particulièrement à ses dessins qu'après 1903³⁶.

Aujourd'hui l'artiste sans être complètement oublié reste une personnalité connue seulement par certains spécialistes soit de la légende napoléonienne, soit des guerres du Second Empire ou du monde de l'estampe du XIX^e siècle. Sa mémoire a perduré dans les esprits des historiens militaires au côté d'Ernest Meissonier (1815-1891) ou de Edouard Detaille (1848-1912). Il est appréhendé pour son témoignage du Siège de Rome en 1849³⁷. Les croquis et estampes qu'il a produits sont alors considérés pour leur fidélité et leur minutie. Pour les historiens de l'estampe, il perdure comme un maître de la lithographie romantique pour ses morceaux de bravoure que sont la *Revue nocturne* (1836, lithographie, 20 x 27,4 cm³⁸) et *le Réveil* (1840). Il réémerge sur la scène publique de manière ponctuelle grâce à des expositions, comme pour le « Centenaire d'Eugène Isabey et d'Auguste Raffet » en

³¹ Ce comité se compose notamment d'historiens de l'art comme Henri Béraldi, d'artistes comme Félix Bracquemond ou Hector Giacomelli, d'historiens comme Frédéric Masson, de collectionneurs de l'artiste comme Auguste Cain et de militaires à l'exemple du Lieutenant-colonel Titeux ou du général Vanson.

³² Voir MUSEE D'ORSAY, *À nos Grands Hommes - La monumentalité en cartes postales : Monument : Monument à Auguste Raffet "peintre national"* [5326], [En ligne], <<https://anosgrandschommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/5139>>.

³³ La référence exacte de l'ouvrage est DAYOT Armand, *Raffet et son œuvre*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1892.

³⁴ *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 38^e année, 3^e série, N°107, samedi 16 avril, 1892, Ms. Masson 272 folio 174, Bibliothèque Dosne-Thiers.

³⁵ Voir BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. tome 11 : Pillement-Saint-Èvre*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885-1892, p. 77.

³⁶ Selon BENGESCO Marie, *Mélanges sur l'art français : Raffet, La Tour, Carpeaux, Gustave Moreau, Rançon, le mobilier français du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Dorbon aîné, 1930, p. 3.

³⁷ Voir l'étude consacrée à la question dans NICOLAS Aude, « L'artiste en campagne : Auguste Raffet et la représentation du siège de Rome de 1849 », dans Tierce : *Carnets de recherches interdisciplinaires en Histoire, Histoire de l'Art et Musicologie*, n° 4, 2020, (Dossier), [En ligne], <<https://tierce.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=447>>.

³⁸ Il s'agit des dimensions du motif imprimé et non de celle de la feuille.

1904 par le Salon des Arts lithographiques et de la Carte Postale illustrée³⁹ ou plus récemment à la bibliothèque Marmottan en 1999⁴⁰.

Au travers de l'étude des albums lithographiques, une tension semble apparaître et se cristalliser autour de la question de la représentation de l'héroïsme. La mise en image de ce qui doit constituer un modèle pour la société tout en parlant au spectateur individuellement forme un défi artistique. L'héroïsme est l'expression et la mise en application la plus pure et la plus haute des valeurs morales. Issu d'une tradition académique, le geste héroïque relève d'un acteur exceptionnel, prédestiné à défendre une idée de la justice. Or la symbolique du combat idéal se heurte à l'incarnation matérielle et visuelle. Nous essaierons de mettre en lumière cette tension entre le Haut et le Bas afin d'interroger la réponse graphique proposée par l'artiste. Ainsi nous apporterons des éléments de réponses à la question que formulait déjà Marie Bengesco en 1930 : « Par quel don l'héroïsme militaire de Raffet, tout en s'élevant à la plus haute poésie, va-t-il, sans phrases, droit au cœur ? »⁴¹. Nous nous demanderons donc comment Raffet parvient à représenter l'héroïsme en alliant un langage iconographique académique et une remise en question de ce modèle par le recours à la véracité et au prosaïsme.

Tout d'abord les albums annuels lithographiques marquent un moment clé dans la production de l'image au XIX^e siècle ainsi que dans la carrière de l'artiste étudié. Ils mettent en lumière l'émergence d'une esthétique propre qui s'exprime par l'emploi d'une typologie préexistante. De plus, ils emploient une image de l'héroïsme issue de la tradition occidentale. Enfin l'artiste renouvelle le concept d'héroïsme en plaçant son regard sur l'individu anonyme et en questionnant les limites de ce modèle.

Les albums annuels lithographiques d'Auguste Raffet édités par les frères Gihaut forment un premier ensemble homogène. Néanmoins toutes les planches n'abordent pas la question de la figuration de l'héroïsme, certaines planches étant de l'ordre de la satire sociale et sans lien avec l'héroïsme ou l'imaginaire de la guerre. De plus, le projet éditorial s'étire sur huit années, ce qui se traduit par un ensemble de 96 planches et 12 frontispices soit un total de 108 œuvres. Or les frontispices ont déjà fait l'objet d'une étude menée par Kathryn Desplanque autour de la représentation des éditeurs et artistes et de la mise en abyme de leur production sur un ton comique⁴². À l'intérieur même des albums des planches relèvent de ce registre. Afin de traiter la problématique soulevée, il était nécessaire de repenser le corpus en réalisant un choix réfléchi des planches à conserver comme sujet d'étude. Ce processus a conduit à réduire le nombre de pièces en définissant tout d'abord une définition de l'héroïsme et en écartant les planches semblant se répéter sans apporter de nouveaux éléments de réflexions. Le nombre de lithographies retenues après cette étape est de 46. Cette réduction permet une approche plus détaillée des images

³⁹ L'exposition du Centenaire a fait l'objet de nombreux articles dans la presse dont notamment dans *Le Gaulois du Dimanche*, *Supplément hebdomadaire Littéraire et illustré*, 8^e année, N°346, 5-6 mars 1904, cote Denais in 4°, 24. A. 11, Bibliothèque Dosne-Thiers. Voir le catalogue d'exposition ; *Centenaire d'Eugène Isabey et d'Auguste Raffet : Catalogue officiel de l'Exposition 1904*, Paris, imp. Bodin, 1904. L'exposition avait eu lieu 8 avril au 10 mai 1904 dans les Serres de la ville de Paris Cour de la Reine.

⁴⁰ BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999.

⁴¹ Cette interrogation est issue de BENGESCO Marie, *Mélanges sur l'art français : Raffet, La Tour, Carpeaux, Gustave Moreau, Rançon, le mobilier français du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Dorbon aîné, 1930, p. 5.

⁴² Voir DESPLANQUE Kathryn « L'autoréférence dans l'album comique, Les illustrateurs et les éditeurs contre eux-mêmes pendant la Restauration » dans BARIDON Laurent, DESBUISSONS Frédérique et HARDY Dominic, *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, Nouvelle édition, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 6 juin 2019, [En ligne], <<http://books.openedition.org/inha/9249>>.

sélectionnées. Toutefois pour éviter de biaiser notre regard sur ces albums, nous citerons ponctuellement des planches non sélectionnées afin de mettre en contexte nos analyses.

PARTIE I : LES ALBUMS LITHOGRAPHIQUES ANNUELS D'AUGUSTE RAFFET ENTRE 1830 ET 1837

A. UNE PRODUCTION LIMITEE DANS LE TEMPS, TEMOIN DE LA CONSTITUTION D'UN LANGAGE ARTISTIQUE PROPRE

1) Auguste Raffet et l'estampe

Auguste Raffet ne débute pas sa carrière dans le monde de l'estampe avec les albums lithographiques annuels des frères Gihaut mais ils marquent une étape majeure dans sa carrière. Au cours des huit années pendant lesquelles paraissent les albums lithographiques, l'artiste se détache de l'influence de ses maîtres et parvient à trouver sa propre voie d'expression. Parisien, issu d'un milieu modeste et orphelin de père à l'âge de neuf ans, Auguste Raffet est rapidement confronté aux difficultés financières. Toutefois, son talent et son goût pour le dessin sont nourris par sa mère et M. Richer, son instituteur, qui lui prodigue ses premières leçons en la matière. Pour épauler sa famille, l'enfant doit cependant abandonner ses études et rentrer en apprentissage chez un tourneur sur bois du faubourg Saint-Antoine⁴³ ; il suit néanmoins des cours de dessin à la fin de sa journée, ce qui témoigne de son appétence pour l'art malgré sa condition ouvrière. Ce goût pour l'art le pousse à changer de métier, il devient peintre sur porcelaine. Du fait de cet emploi, il est amené à copier des figures d'après des lithographies d'Horace Vernet⁴⁴. À la lueur de ces premières années, la nécessité économique et l'absence d'un cursus académique expliquent la carrière de l'artiste et la place prépondérante que prend l'estampe dans celle-ci. Auguste Raffet est un artiste laborieux qui grâce à son acharnement et à son travail parvient à entrer en 1824 dans un atelier d'artiste celui de Nicolas-Toussaint Charlet. À partir de son intégration dans cet atelier sa carrière personnelle va enfin pouvoir commencer et notamment grâce à sa découverte de la lithographie. Comme grand nombre de ses contemporains, le jeune artiste se forme et se nourrit grâce aux modèles diffusés par l'estampe. La manière d'Horace Vernet perdure comme une référence dans les premières œuvres d'A. Raffet. L'une de ses premières lithographies *Vive la 76^{ème} !* (1827, Moyon) reste fortement tributaire de l'art du maître⁴⁵. Dans ses premiers pas, il a besoin de modèles, de figures tutélaires qui l'aident à envisager la représentation du monde. Outre H. Vernet, le baron Gros et ses scènes de batailles le marque durablement. H. Giacomelli, ami et auteur d'une monographie de l'artiste souligne l'influence de *L'allocution devant Augsbourg* et de *Waterloo* (1827, Moyon) en particulier⁴⁶. Les deux compositions proposent des réponses visuelles à la problématique de la mise en image de l'héroïsme. Au rang des artistes officiels qui inspirent le jeune homme il faut rajouter Théodore Géricault et la fougue de ses œuvres.

⁴³ Voir BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵ GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op. cit., p. XIV

⁴⁶ *Ibid.*



RAFFET Auguste, *Allocution devant Augsbourg, Paris, Moyon, 1827*, Object number 1987.0155, Collection of Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.



D'après GROS Antoine, gravé à l'eau-forte par LEFEVRE Achille-Désiré, *Eylau, Paris, vers 1808*, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, cote G.33599, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris

Auguste Raffet rencontre donc l'estampe bien avant d'entamer une carrière indépendante. Il devient plus intime avec la lithographie en particulier, à partir de son entrée dans l'atelier de N. T. Charlet, une figure majeure de l'estampe du XIX^e siècle, son œuvre comptabilise 1 100 lithographies et 1 500 dessins⁴⁷. Néanmoins sa posture au sein de son atelier est peu encline au partage, il travaille la plupart du temps dans une salle à l'écart de ses élèves. Ce n'est pas avec lui qu'Auguste Raffet expérimente la lithographie mais par l'un de ses compagnons d'atelier : Louis Henri de Rudder⁴⁸. Les premières lithographies sont publiées chez l'éditeur Frérrot qui diffuse également les planches produites par N. T. Charlet⁴⁹, comme son *Cahier de fantaisies* (1824). Rapidement l'intérêt de l'apprenti-peintre se porte sur la technique elle-même et notamment sur son impression. Il se rend dans les imprimeries pour comprendre le procédé et veiller au bon tirage de ses œuvres. Ses visites ont lieu en particulier à l'imprimerie Senefelder, lieu emblématique de l'arrivée en France de la technique lithographique. C'est dans ce cadre qu'il rencontre et se lie d'amitié avec Auguste Bry en 1825⁵⁰. Cette attention portée par le jeune lithographe à la technique d'impression et aux ouvriers lithographes semble rare chez les artistes de son époque d'après le témoignage d'Auguste Bry⁵¹. À partir de ses premiers essais et publications, l'estampe devient un mode d'expression privilégié. Il constitue

⁴⁷ Voir 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 3, p. 498.

⁴⁸ Louis Henri de Rudder (1807-1881) qui devient plus tard peintre d'histoire introduit son camarade A. Raffet dans l'atelier de Charlet et lui dévoile la technique de la lithographie. Selon le dictionnaire de Bénézit : « Il fut élève du baron Gros et de Nicolas Charlet à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il exposa au Salon de Paris, à partir de 1835, obtenant une médaille de troisième classe en 1840, une de deuxième en 1848. Il fut promu chevalier de la Légion d'honneur en 1863 ». Voir BENEZIT Emmanuel et BUSSE Jacques, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, op. cit.*, tome 12, p. 79.

⁴⁹ Voir BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 15.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹ *Ibid.*

comme le rappelle François Lhomme « pour les dessinateurs et les peintres un moyen rapide et commode de gagner quelque argent. »⁵². Le geste du lithographe s'apparente à celui du dessinateur à la différence que le support est une pierre calcaire et l'encre une encre grasse. L'absence de l'apprentissage technique long et fastidieux de la gravure encourage les jeunes artistes à recourir à ce médium. De plus, du fait de la demande importante d'image dans la presse et dans les livres la lithographie apparaît comme la solution pour une production rapide, à faible coût et à grand tirage. Les commandes d'image fournissent aux jeunes artistes un revenu et l'opportunité de diffuser leurs œuvres. De plus, cette technique est reconnue comme un procédé artistique par les amateurs et les grands collectionneurs de son œuvre tel que Philippe Burty et le Colonel de la Combe⁵³. Une autre technique de l'estampe facilement accessible est l'eau-forte puisqu'il s'agit d'un procédé de gravure indirecte, l'artiste ne faisant que rayer le vernis qui recouvre la matrice de cuivre. Hector Giacomelli comptabilise, dans sa monographie, onze eaux-fortes réalisées par le lithographe entre 1828 et 1829⁵⁴. Cette pratique reste très marginale même si elle participe à l'émergence des thèmes récurrents de l'artiste que sont la Révolution française et les scènes de batailles.

La production lithographique d'Auguste Raffet s'établit véritablement à partir de 1827, date à laquelle il déménage dans un atelier indépendant afin de se détacher de l'influence de N. T. Charlet⁵⁵. Cet éloignement s'impose car les œuvres produites de 1825 à 1827 reprennent dans la manière et dans les sujets représentés celles du maître. Ainsi l'attribution des pièces de jeunesse d'Auguste Raffet représente un exercice périlleux. En 1827, il fait paraître chez son premier éditeur, Frérot, l'*Histoire de Jean-Jean*, une suite composée de 16 planches qui narre l'entrée dans l'armée d'un jeune homme et les mésaventures qui accompagnent son quotidien de soldat ; le tout est traité sur un ton léger et avec un trait simple qui recherche surtout l'effet comique⁵⁶. Néanmoins elle porte une première réflexion sur la confrontation avec la réalité de la guerre pour les soldats novices notamment dans la planche *Jean-Jean voit le feu pour la première fois*.

⁵² La précarité de la situation financière d'Auguste Raffet au début de sa carrière est également pointée par Hector Giacomelli qui désigne les premières lithographies des années 1827 comme des travaux « alimentaires ». Voir LHOME François, *Raffet*, Paris, Librairie de l'art, 1892, (Les artistes célèbres), p. 15 et GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son oeuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, Bureaux De La Gazette Des Beaux-Arts, 1862, 1 vol, p. XII.

⁵³ Voir SOUSA Jorge de, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Art & métiers du livre, 1998, p. 11.

⁵⁴ Voir GIACOMELLI Hector *op. cit.*, p. 1.

⁵⁵ BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 18.

⁵⁶ Voir la planche *On lui fait toujours des charges !!* où Jean-Jean de corvée de cuisine est poussé par un personnage facétieux dans la marmite.



RAFFET Auguste, *Jean-Jean voit le feu pour la première fois*, Paris, Frérot, 1827, G.18219 CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Il termine la même année l'illustration de *Vie politique et militaire de Napoléon* chez Decrouan. L'ensemble se compose de 25 lithographies allant de la naissance de Napoléon Bonaparte à la bataille d'Eylau. Les premières planches sont consacrées à des scènes d'intérieurs tandis qu'au fil du temps elles sont remplacées par des scènes d'extérieurs où les vues de combat s'imposent. Ces deux projets d'envergure annoncent l'attrait du parisien pour l'épopée napoléonienne. Toutefois, il ne se cantonne pas à un genre unique. Grâce à la lithographie il explore d'autres univers et s'adresse à divers publics. Comme avec l'*Histoire de Jean-Jean*, destiné à un grand public, il réalise en 1828 et 1829, les *Croquis pour l'amusement des enfants* composés de 20 planches édités et publiés en France par les frères Gihaut et en Angleterre par Thomas McLean (1788-1875)⁵⁷. Les *Croquis* d'après leur titre sont destinés au jeune public autant qu'aux adultes. Ils se composent en réalité de macédoines où cohabitent une variété infinie de petites scènes ou figures. Les scènes de mœurs, popularisées par l'imagerie populaire et le développement de la caricature côtoient des scènes militaires à l'instar de la charge de d'infanterie républicaine dans le *croquis* n°7⁵⁸. La richesse de ce projet est de mêler dans une même feuille des époques diverses tel que l'époque médiévale, très présente, au Premier Empire. Cet esprit de mélange perdure et éclaire la composition des albums annuels lithographiques étudiés. Sa capacité à fournir des motifs aussi variés et sa capacité d'adaptation aux commandes le font pénétrer dans le « cercle des dessinateurs et lithographes capables de répondre aux besoins des éditeurs dans un genre ou dans l'autre, caricature, scène de genre ou d'histoire, planche libre ou illustration d'un ouvrage. »⁵⁹ Son talent est rapidement repéré par les frères Gihaut qui l'encouragent et le dirigent dans son travail. Ils lui proposent de réaliser des albums annuels de douze planches et d'un frontispice à partir de l'année 1830 jusqu'en 1837. C'est sur

⁵⁷ La diffusion en France et en Angleterre est soulignée par la biographie d'Auguste Bry et est confirmée par les notices des exemplaires conservés par le British Museum à Londres. Voir https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1863-0725-366, consulté le 26/03/2023.

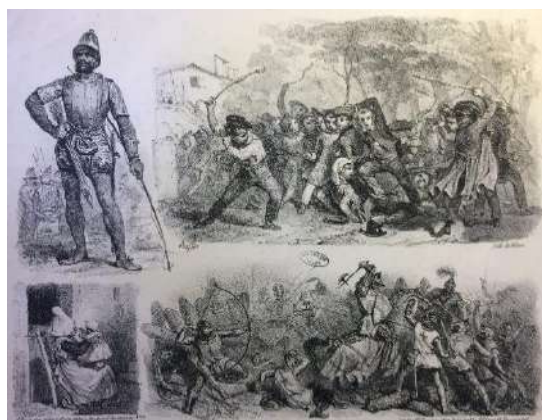
⁵⁸ Le *croquis* n°7 n'est pas un exemple isolé bien que les scènes et figures militaires les plus récurrentes sont celles issues de l'époque médiévale comme dans le *croquis* n°8 qui se compose d'« un archer [...] Une troupe d'enfants en promenade [...] Une paysanne normande [...] des chevaliers [...] » d'après la description de H. Giacomelli aux pages 113 et 114. La dominance du thème médiéval pourrait être liée aux lectures des œuvres de Walter Scott par l'artiste.

⁵⁹ BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 12.

cet ensemble que porte notre étude. Il est défini par une cohérence interne et marque une étape essentielle dans l'évolution artistique d'Auguste Raffet.



RAFFET Auguste, *Croquis n°7*, Paris, Gihaut Frères, 1828-1829, DC-189 (5)-FOL BnF© C. TARIOL



RAFFET Auguste, *Croquis n°8*, Paris, Gihaut Frères, 1828-1829, cote 33/9508, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

Les albums annuels annoncent une individualisation de l'esthétique de l'artiste qui régit par la suite ses productions. D'un point de vue éditorial, leur succès lui ouvre l'opportunité de conduire et de choisir les projets éditoriaux auxquels il participe comme dessinateur et comme lithographe principal. L'un de ses projets d'envergure est le *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée* édité chez les frères Gihaut entre 1838 et 1848 se composant de 30 vignettes et de 100 lithographies, imprimé par Auguste Bry⁶⁰. L'ouvrage retrace le parcours d'Auguste Raffet en compagnie du prince Anatole de Démidoff (1812-1870) en 1837. Anatole de Démidoff est un mécène et un grand voyageur. Il donne un nouveau souffle à la carrière d'A. Raffet qu'il prend sous son aile⁶¹. Parmi les autres grandes œuvres postérieures d'Auguste Raffet, les deux albums autour des combats de Constantine forment un prolongement sur ses réflexions au sujet de la guerre. Le premier, entre 1837-1838, est intitulé *la Retraite de Constantine*, il est composé de 6 feuilles et d'un frontispice et le second, en 1838, *Prise de Constantine*, est formée de douze sujets. Enfin il est également possible de songer à *l'Expédition et Siège de Rome* (36 lithographies) réalisé entre 1850 et 1859⁶². Ainsi la production postérieure aux albums lithographiques annuels chez les frères Gihaut de 1830 à 1837 se caractérise par une approche plus documentaire au sens où l'artiste voyage et témoigne de ce qu'il a pu lui-même voir ou de ce qu'ont pu lui rapporter les acteurs. Il est donc à l'initiative des choix des thématiques traitées. Le renom de l'artiste lui permet également de n'être que le dessinateur pour les projets d'illustration de livres tel que celui de *l'Histoire de Napoléon* du baron de Norvins en 1839 ou encore des *Histoires* d'Adolphe Thiers.

⁶⁰ Selon la mention faite dans GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, Bureaux De La Gazette Des Beaux-Arts, 1862, 1 vol, p. XXVIII.

⁶¹ Son intérêt pour A. Raffet peut s'expliquer par les thématiques traitées par l'artiste. Le prince est sensible à la vision romantique de l'Empire, il épouse en 1840 la princesse Mathilde, nièce de Napoléon I^{er}.

⁶² Ces séries ont toutes été éditées par les frères Gihaut. Voir GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, Bureaux De La Gazette Des Beaux-Arts, 1862, 1 vol, p. 178-185 et p. 186-200.



RAFFET Auguste, *Le 2^{ème} léger, commandé par le chef de bataillon Changarnier, Retraite de Constantine*, 1837-1838, Paris, Gihaut Frères, cote 33/9459 Bibliothèque Dosne Thiers © C. TARIOL

2) Les albums lithographiques annuels de 1830 à 1837

Les années 1830 à 1837 illustrent l'arrivée à maturation artistique du lithographe. La fréquence et la longue durée de la publication des albums annuels rend envisageable une réflexion et la mise en place d'un discours construit. Une autre tentative de série au long court avait eu lieu auparavant, entre 1827 et 1828 avec l'éditeur Moyon. Les séries sont annuelles mais variables, celle de l'année de 1827 rassemble dix pièces, des scènes de genres où la jeunesse tient le premier rôle et un frontispice, tandis que celle de 1828 est composée par douze planches avec l'apparition du militaire. Il y est encore concurrencé par de nombreuses scènes comiques⁶³. Le projet manque d'une apparente cohérence dans les thématiques traitées, leurs enchaînements et d'une absence d'indépendance artistique. Auguste Raffet se rattache fortement à son maître qui est d'ailleurs portraituré et mis en scène dans l'une des planches⁶⁴. En comparaison les albums annuels de 1830 à 1837 forment un corpus plus structuré et représentatif des considérations du lithographe. Les albums lithographiques annuels de 1830 à 1837 édités à Paris chez les frères Gihaut se structurent de manière récurrente d'un frontispice et douze lithographies, l'ensemble comporte donc quatre-vingt-six lithographies et de douze frontispices, tous entièrement réalisés et lithographiés par Auguste Raffet. La production est régulière, une planche est prévue par mois, les sujets variés se succèdent sans ordre chronologique précis. Les quatre-vingt-six planches sont autant des « Sujets anecdotiques, politiques, militaires [qui] se succèdent sur les modes de la narration amusée, de la caricature et de l'émotion. » comme les décrit le catalogue de l'exposition *Raffet* à la Bibliothèque Marmottan en 1999⁶⁵. Cette diversité suit portant une logique propre, le discours central porte autour de l'héroïsme et du

⁶³ Voir les détails de ces albums dans GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *op. cit.*, p. 105 à 110.

⁶⁴ Dans l'album de 1827, la planche *Vous qui avez fait les portraits de nos pères... — Voulez-vous faire celui de leurs enfants ? — qui sont sages et Gourmands* joue sur la mise en abyme d'un artiste, Charlet, exécutant une commande.

⁶⁵ Voir BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 13.

monde de la guerre. En effet, presque 65% des planches ont pour sujet des scènes de batailles ou des scènes de la vie militaire et 55% des lithographies mettent en scène la notion d'héroïsme. Le discours couvre plusieurs époques allant de l'époque médiévale (2 planches) à la Révolution française (16 planches), en passant par le Premier Empire (41 planches), et l'époque contemporaine de publication (37 planches). Les albums annuels sont édités et imprimés par les frères Gihaut en plusieurs tirages différenciés. Les albums de 1830 et 1831 sont tirés au format $\frac{1}{4}$ de Jésus tandis que de 1832 à 1837 ils sont tirés sur $\frac{1}{4}$ de colombier⁶⁶. La dimension de l'image au trait carré, c'est-à-dire la dimension du motif délimité par le cadre, sont fluctuantes d'une planche à l'autre et cela dans un même album. Par exemple, la planche n° 12 de l'album de 1833 et la planche n°11 de 1830 ne dépasse pas les 14 x 19,2 cm tandis que la n°1 de 1831 mesure 17,4 x 28,7cm. Les écarts peuvent être extrême comme avec la *Moscowa* (n°3 de l'année 1830) qui mesure seulement 8,4 x 15,5 cm. La variation des dimensions pourrait venir de l'artiste et non des éditeurs qui convient de la taille de la feuille. L'hétérogénéité conforterait le sentiment d'une indépendance de l'artiste quant à la conception des estampes. Entre les années 1830 à 1832 les éditeurs semblent hésiter sur les tirages à proposer. Pour l'année 1830 et 1831, ils en proposent trois, le premier sur papier blanc avec épreuve en noir ou coloriée, le deuxième sur papier de Chine à grandes marges et le dernier sur papier teinté⁶⁷. Le papier de Chine est constitué de fibre de bambou ou de mûrier qui ont subi un processus de macération. Comme pour le papier chiffon, la prise de la pâte se fait à l'aide d'une forme mais la feuille est ensuite étendue à plat ce qui lui confère un aspect lisse. La coloration des feuilles est froide et permet de nuancer les noirs⁶⁸. Le nombre de tirage est restreint à deux uniquement à partir de l'album de 1832. La réduction des tirages différenciés provient probablement d'un souci d'économie et de rationalisation des coûts de production. Les trois premières années sont une phase d'expérimentation, en 1832 les éditeurs tentent déjà de réduire les tirages à deux ; l'un sur Chine et l'autre sur papier coloré. Le choix définitif qui s'applique de 1833 à 1837 est celui d'une impression sur papier blanc avec épreuve en noir ou colorié seulement sur quelques planches et d'une seconde sur papier de Chine avec de belles marges. Par cette décision les frères Gihaut oriente la production vers deux publics cibles, d'une part le grand public, coutumier de l'imagerie populaire d'où le maintien d'épreuves coloriées. Néanmoins les albums se distinguent de la masse des fabriques par le soin porté au dessin qui est mis en avant dans les épreuves dites noires. Les tirages sur papier de Chine, d'un rendu plus fin, plus velouté, s'adressent à un public de connaisseurs et d'amateurs, prêts à dépenser plus d'argent pour se procurer une estampe de qualité supérieure. Le XIX^e siècle voit l'épanouissement des amateurs d'estampes comme en témoigne le florissement des guides et autres manuels autour de l'estampe à l'instar du *Manuel de l'amateur d'estampe* par Charles Le Blanc paru en 1856 chez P. Jannet. Dans tous les albums les planches sont signées « Raffet » et numérotées de manière systématique seul l'emplacement varie jusqu'en 1833 où il prend définitivement place en haut à droite⁶⁹. La datation de la création des lithographies n'est pas systématique au sein d'une année et ce sur tout l'ensemble.

⁶⁶ Le nom des formats de papier est issu des filigranes qu'ils portaient à l'origine, le Jésus mesure 56 x 72 cm et le colombier 60 x 80 cm.

⁶⁷ Le papier teinté est un papier coloré dans la masse.

⁶⁸ D'après la définition donnée dans BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Nouv. éd. rev. et Augm., Paris, 1998, p. 87.

⁶⁹ En 1830 à 1831 et de 1833 à 1837, la numérotation des planches prend place en haut à droite tandis que pour l'année 1832 la numérotation est en haut au centre.

L'inscription d'une date rend visible le processus de création, les planches d'une année ne sont pas forcément inventées l'année même, elles peuvent faire l'objet d'une préparation en amont de l'album à venir. Ainsi dans l'album de 1833 la planche n°1 et la n°8 sont datées de 1831, ou encore dans l'album de 1837 les lithographies sont datées de 1836 à l'exception des planches n° 1 et n°4. Enfin l'un des derniers paramètres variables de l'ensemble est la présentation de l'image. Celle-ci est toujours présentée au sein d'un espace délimité au trait carré avec un filet d'encadrement simple en 1833 et 1837 et double sur le reste des albums. Au travers de ces données, l'aspect évolutif et innovant est visible. Les éditeurs se trouvent confrontés à la mise en place d'un projet conséquent ce qui nécessite quelques essais avant de parvenir à un résultat abouti. La production est dense pour les éditeurs mais également pour l'artiste. Or Auguste Raffet mène de front plusieurs projets en parallèle des albums. Toujours pour les frères Gihaut il propose en 1833 une suite, *Dessins faits d'après nature au siège de la citadelle d'Anvers* en 24 lithographies et un frontispice. De plus même si les frères Gihaut deviennent le principal éditeur de l'artiste, il continue de travailler pour la commande d'autres maisons. En même temps que la mise en place du projet annuel avec Gihaut, il réalise entre 1830 et 1833 une *Collection des costumes militaires, de l'Armée, de la Marine et de la garde Nationale française, depuis août 1830* qui regroupe 32 lithographies chez Frérot⁷⁰. Ce travail s'apparentant plus à de la gravure de mode, c'est-à-dire à une silhouette seule se détache sur un fond neutre. Ce type d'image est rapidement réalisable et demande une préparation limitée. Dans le même esprit de travaux rapide il est possible de rappeler les projets d'illustration que mène l'artiste. Il participe à l'illustration des textes de Walter Scott mais ne réalise pas les estampes ce qui limite l'engagement nécessaire⁷¹.

Les albums annuels lithographiques demandent une production constante au long cours. Par sa périodicité régulière elle n'est pas sans similitude avec la presse. Le XIX^e amènent un fleurissement du nombre de périodique grâce aux progrès technologiques tel que l'invention d'une machine à fabriquer le papier en continu par Nicolas Robert en 1798⁷². Ce développement de la presse révolutionne la manière de créer des œuvres. Celles-ci doivent être découpées et pensées pour suivre la périodicité du support de publication comme cela est le cas dans les romans-feuilletons qui se mettent en place à partir des années 1830 et s'instaure véritablement en 1836 avec les publications d'H. de Balzac notamment⁷³. Dans le cadre de l'image, la feuilletonnisation de la production semble plus précoce. Le *Musée de la Révolution française* paru en 1834 est une collection de tailles-douces réalisée par Frilley d'après A. Raffet. Elle s'appuie sur une tentative d'un récit complet de l'évènement avec une mise à distance. Le ton y est résolument romantique mais la construction narrative s'appuie sur le procédé de feuilletonnisation⁷⁴. Cette idée d'organiser le récit au sein d'un ensemble dense régit la constructions des albums annuels de 1830 à 1837.

⁷⁰ Voir la description de l'ensemble dans GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *op.cit.*, p. 160.

⁷¹ Voir BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 24.

⁷² Voir PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 9-19.

⁷³ Voir QUEFFELEC Lise, « Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 2, 1990, p. 173-174.

⁷⁴ Voir BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 29-33.

3) Mode de production

La conception de l'édition et de la production des albums lithographiques est faiblement documentée, il s'agit principalement de proposer des hypothèses. Peu de correspondances entre l'artiste et ses éditeurs ont été conservées et celles-ci ne présentent qu'un très faible intérêt documentaire au sujet des albums étudiés. D'après les dates reportées sur les planches, la production d'une année n'est pas forcément préparée d'un seul tenant⁷⁵. Les annonces dans la presse se font l'écho de la production en diffusant les informations concernant la vente des albums. Les premières annonces parues en 1830 semblent laisser sous-entendre une certaine hésitation quant à la forme de publication. Ainsi la *Bibliographie de France ou Journal Général de l'imprimerie* du 6 mars 1830 mentionne à la page 160 :

« 135 Moscowa. – Les Adieux à la Garnison – Assez ! – La paie ne permet pas les rafraîchissements. – Pare celle-là, matin. – Ah ! voilà papa. – Instruction publique, 7 planches, par Raffet, 5 pouces sur 10. Imp. De Gihaut, à Paris, chez Gihaut, boulevard des Italiens, n. 5. »⁷⁶.

Seulement sept des douze planches sont annoncées et elles ne sont pas présentées comme formant un ensemble structuré. Les feuilles auraient été commercialisé individuellement et indépendamment dans un premier temps pour l'année 1830. Le modèle économique du projet n'est pas structuré dès le départ. Toutefois il semble se mettre en place dès l'année suivante. Les annonces en 1831 présentent le tout comme une unité intellectuelle soulignée par l'emploi du terme d'album. A titre d'exemple, voici comme se compose les annonces à partir de 1831 :

« Gravures et Lithographies. ALBUM 1831- Les munitionnaires du 28 juillet. Le général vous envoie des balles de zinc pour les cuirassiers. — Place du Panthéon ; nuit du 22 au 23 décembre 1830. — Lutzen. — Vive la ligne ! — Je n'tire pas ! si la cause était bonne, y n'aurait pas d'argent pour la défendre. — Je veux tuer un des soldats de Polignac ! ils n'ont pas fait grâce à mon enfant. — Pour le soutien des corps de l'église, s'il vous plaît. — Au rétablissement de la Pologne — La Revue. — Sire, vous pouvez compter sur nous comme sur la vieille garde. — Petit club aristocratique au 28 juillet 1830. Bonne nouvelle, monsieur l'abbé. Paris est en état de siège ! c'est charmant. — A. mort pour la liberté ! tapons dur et longtemps. — Convoi militaire, par Raffet. Imp. lith. de Gibaut, à Paris.— A Paris , chez Gihaut, boulevard des Italiens, n. 5. ». Cette annonce est extraite de la *Gazette littéraire*⁷⁷.

La constitution d'une œuvre avec une organisation interne et un lien entre les planches et entre les années n'a pas été perçu par les institutions conservant des exemplaires. Le démembrement des albums est récurrent dans toutes les bibliothèques patrimoniales à l'heure actuelle. La BnF n'a ainsi pas de notice pour l'ensemble qu'est l'album alors qu'elle possède les différentes planches les composant. Ce constat n'est pas récent, il est dénoncé par Pierre Ladoué en 1946. Il juge ainsi que « les exemplaires complets, comportant un frontispice et douze pièces, sont devenus rares. »⁷⁸ L'identification en termes d'œuvre apparaît de manière laborieuse peut-être du fait de l'habitude de considérer les estampes d'artistes

⁷⁵ Voir les exemples évoqués plus haut.

⁷⁶ *Bibliographie de France ou Journal Général de l'imprimerie*, Paris, 6 mars 1830, p. 160.

⁷⁷ Extrait de la *Gazette littéraire : revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des beaux-arts, etc.*, Paris, A. Sautet & Cie, 31 mars 1831, p. 287.

⁷⁸ LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 35.

comme des feuilles volantes et non comme des suites. La structuration tardive en album par les éditeurs de notre ensemble participe de cette désolidarisation. Pourtant l'idée de feuilletonnisation donc de publication d'un ensemble apparaît dans le choix et la succession des sujets, comme l'explique par ailleurs Pierre Ladoué : « Dans les albums qui se succèdent de 1830 à 1837, [Auguste Raffet fait] alterner ainsi le plaisant et le sérieux, Raffet montrait qu'il n'ignorait rien du métier de bon feuilletonniste »⁷⁹. Le choix du modèle de diffusion et de modèle économique est dû aux éditeurs et non à l'artiste.

4) Les éditeurs Gihaut

Communément appelé les frères Gihaut, Jean François (1798-1854) et Michel-Ange Gihaut, mort en 1871, sont issus du monde du commerce. Leur père Antoine François, né à Linverville en Normandie, fonde dans les années 1815 un commerce d'estampes à l'angle de la rue Le Pelletier et du Boulevard des Italiens à Paris. Les frères rachètent la boutique le 5 novembre 1822, qui se situe alors aux n°5 et 7 Boulevard des Italiens. Grâce à cette succession ils récupèrent le fonds d'estampes ainsi que vingt-cinq pierres lithographiques de Charlet et Pigal⁸⁰. Le fonds se divise en estampes encadrées d'artistes majoritairement, en feuilles volantes et en albums dont le *Journal des Modes*⁸¹. Les frères ont une activité florissante, ils sont marchands mais également éditeurs et imprimeurs lithographes, Jean François reçoit son brevet le 28 janvier 1829⁸². La même année les frères fondent officiellement leur association, sûrement afin de clarifier leur fonctionnement du fait du mariage de Michel-Ange, le 6 mai 1829. Ils contrôlent toute la chaîne de production de la création du motif à sa commercialisation jusqu'en 1839 où ils cessent l'impression qu'ils laissent notamment à Auguste Bry⁸³. La mesure de leurs réussites transparaît dans le recueil des exportations des deux frères de 1824 à 1827⁸⁴. Ils diffusent leurs estampes à travers l'Europe du Nord en ayant un réseau de diffusion présent en Belgique, à Harlem pour la Hollande, à Londres, à Stockholm, et à Ulm et à Hambourg pour l'Allemagne. Leurs productions se distinguent par sa recherche d'innovation tant sur les thèmes et les esthétiques que dans le domaine technique. Ils revendiquent dans le *Répertoire des commerces de Paris* de vendre des lithographies en couleurs dès 1823⁸⁵. Ils éditent des estampes de maîtres et de sensibilité romantique. Les frères éditent en outre les œuvres d'H. Bellangé⁸⁶ à l'instar de l'*Album lithographique* du même artiste en 1834. Hippolyte Bellangé

⁷⁹ LADOUE Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 35.

⁸⁰ Voir le détail de l'inventaire dressé par le notaire Robert Dumesnil reproduit dans BOUQUIN Corinne, « Les frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 108, 1989, p. 4-14.

⁸¹ Voir BOUQUIN Corinne, « Les frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 108, 1989, p. 4-14.

⁸² Voir la notice sur GIHAUT Jean, François dans EDITION EN LIGNE DE L'ECOLE DES CHARTES, *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle*, [En ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22388>>, (Consulté le 18 mars 2023).

⁸³ Selon BOUQUIN Corinne, « Les frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes », *op. cit.*, p. 4-14.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁵ Voir la notice sur GIHAUT Jean, François dans EDITION EN LIGNE DE L'ECOLE DES CHARTES, *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle*, [En ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22388>>, (Consulté le 18 mars 2023).

⁸⁶ Le *Journal général d'annonce des œuvres de musique, gravures, lithographies : publiés en France et à l'étranger* du 1er Janvier 1825, rapporte ainsi page 14 : « 60. Album lithographique, par H. Bellanger, 1825. In-4°. oblong de 14 sujets divers. A Paris, chez Gihaut frères, boul. des Italiens, n°. 5. Prix 10—0 Chaque pièce détachée 0—75 »

(1800-1866) est très proche des deux frères ce qui pourrait s'expliquer par son origine normande. Les frères Gihaut publient quasiment en exclusivité son œuvre lithographique, qui se compose de scènes de batailles suivant la tradition de son maître le baron Gros.



BELLANGER Hyppolite, *Napoléon*, Album lithographique, 1834, Paris, Gihaut Frères, cote 35/7717 Bibliothèque Dosne-Thiers, © C. TARIOL

GERICAULT Théodore, *Chevaux flamands*, Étude de chevaux, 1822, Paris, Gihaut Frères, cote RESERVE DC-141 (B, 3)-FOL, BnF ©gallica.bnf.fr

Ils éditent aussi T. Géricault à qui ils commandent en 1822 une suite, *Étude de chevaux*, de 12 lithographies⁸⁷. Cette *étude* prolonge le travail de l'artiste et plus précisément sa *suite anglaise* publiée par Hullmandel en 1820. Ils publient également les œuvres de N. T. Charlet, camarade d'atelier d'H. Bellangé, également sous la forme d'albums lithographiques, en même temps que l'entreprise éditoriale menée avec A. Raffet de 1830 à 1837⁸⁸. En 1834 paraît une annonce pour l'« Album lithographique de Charlet, 1834 ; chez Gihaut, boulevard des Italiens n°5 »⁸⁹. Du fait des choix artistiques des éditeurs il semble cohérent qu'il s'intéresse à Auguste Raffet d'autant plus que leur spécialisation se centre autour du sujet militaire. Selon le témoignage d'Auguste Bry, qui a travaillé en collaboration avec eux, l'idée d'une production régulière avec A. Raffet émerge au début de l'année 1829 suite au succès des premières lithographies de l'artiste : « Gihaut était l'éditeur privilégié des

⁸⁷ Un exemplaire de la suite est conservé sous la cote RESERVE DC-141 (B, 4)-FOL à la BnF et numérisé sur le site Gallica. La suite fut réalisée de la manière suivante : "Les frères Gihaut demandèrent à Géricault une nouvelle version de la suite anglaise. Six sujets furent conservés et l'artiste réalisa des aquarelles qui servirent de modèles aux six autres. Léon Cogniet (1794 - 1880) et Joseph Volmar (1796 - 1865) furent chargés de l'exécution, que Géricault dirigea, revit et corrigea. Elles ont été exécutées chez Dedreux-Dorcy et publiées en trois cahiers de quatre feuilles chacun". Voir BRUGEROLLES Emmanuelle, ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS et FITZWILLIAM MUSEUM (éd.), *Géricault : dessins & estampes des collections de l'École des beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

⁸⁸ Voir BOCHER Nathalie et al., *Charlet : aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845*, Paris, B. Giovanangeli, 2008.

⁸⁹ Voir le *Journal des artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique* publié par la Société libre des beaux-arts, le 26 janvier 1834, p. 64.

Bellangé, Charlet, Géricault, etc ; il sentit que Raffet manquait à cette pléiade d'artistes, et, à partir de cette époque, sauf la collection des uniformes de l'armée française qu'il continua pour Frérot et quelques planches isolées [...], tout ce qu'il fit en lithographie fut publié par ses nouveaux éditeurs. »⁹⁰ Leur collaboration prit la forme d'une production d'albums annuels qui était l'une des spécialités de la maison d'édition. Ils participent à la naissance entre 1822 et 1823 de ce nouveau format en reprenant l'héritage laissé par Pierre-François Basan et Aaron Martinet qui avaient développé l'usage de la série numérotée pour l'imagerie populaire⁹¹. Les frères Gihaut ménagent une voie médiane entre les suites d'artistes aux sujets classiques comme le paysage ou la mythologie⁹² et l'imagerie populaire. La formule, qu'ils proposent, repose sur des albums lithographiques de douze planches paraissant généralement en décembre ou en janvier contenant douze planches mêlant divers thématiques, vendus à un prix accessible, environs une douzaine de francs en moyenne⁹³. Comme cela apparaît dans le corpus étudié, les albums offrent à de jeunes artistes la possibilité de faire grandir leur notoriété⁹⁴. Les douze planches doivent ménager l'intérêt d'un public large, les scènes vont du comique, comme le rappelle la légèreté de ton des frontispices⁹⁵, à une réflexion artistique plus élevée. Selon l'étude de Kathryn Desplanque, les albums étaient destinés à être vendus comme cadeaux pour les étrennes : « Emballés dans un papier épais qui faisait office de dossier, ces ouvrages annuels contribuèrent à l'émergence d'une nouvelle culture de consommation dont le centre géographique était le quartier de la Bourse à Paris (en construction de 1808 à 1826, et autour duquel les passages et boulevards seraient bientôt taillés), et qui comprenait non seulement la consommation de papier, mais également celle d'articles jetables tels que les bonbons et la mode prêt-à-porter. »⁹⁶ Les albums peuvent être perçus comme des objets de consommation. Le positionnement des éditeurs est intéressant car ils se saisissent d'une technique nouvelle et en vogue en France. La lithographie est inventée par Aloys Senefelder (1771-1834) afin d'imprimer à moindres frais ses pièces de théâtre. La date exacte de l'invention est encore un sujet de débats, elle est évoquée dans le traité d'A. Senefelder en 1798, le terme en lui-même n'apparaît qu'à partir de 1810⁹⁷. La technique repose sur la légèreté du trait et sa souplesse d'adaptation, ce qui lui vaut d'attirer l'intérêt des artistes romantiques⁹⁸. Les premiers grands établissements de lithographies naissent autour des années 1800-1810. En France les principaux ateliers parisiens sont déjà installés en 1830. Cela est le cas de Godefroy Engelmann, de Charles Motte, de la famille Gihaut, de Jean François Villain et des Lemercier.

⁹⁰ Voir BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 19.

⁹¹ Voir notamment la suite de Martinet *La Petite Galerie dramatique* qui selon Kathryn Desplanque aurait été tiré « à plus de mille exemplaires ». Voir DESPLANQUE Kathryn « L'autoréférence dans l'album comique, Les illustrateurs et les éditeurs contre eux-mêmes pendant la Restauration », *op. cit.*

⁹² Voir la production d'album d'artiste proposé par François-Séraphin Delpech.

⁹³ BOUQUIN Corinne, « Les frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 108, 1989, p. 6.

⁹⁴ Voir DESPLANQUE, Kathryn. « L'autoréférence dans l'album comique : Les illustrateurs et les éditeurs contre eux-mêmes pendant la Restauration », *op. cit.*

⁹⁵ Voir l'étude sur les frontispices des albums de 1830 à 1837 dans DESPLANQUE, Kathryn, « L'autoréférence dans l'album comique : Les illustrateurs et les éditeurs contre eux-mêmes pendant la Restauration », *op. cit.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Voir SOUSA Jörg de, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Art & métiers du livre, 1998, p. 13.

⁹⁸ Ce caractère souple lui permet de capter « l'humeur de l'instant. Elle reflète l'originalité d'un caractère, [...], le souffle du génie individuel [...] » comme l'exprime Jörg de Sousa. Voir SOUSA Jörg de, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Art & métiers du livre, 1998, p. 10.

Le procédé a quitté son utilité première de moyen mécanique de reproduction pour séduire les artistes. Jorge de Sousa, spécialiste des arts graphiques, a proposé en 1998 un découpage de l'histoire de la lithographie en 6 périodes. Les années 1820 à 1831 sont marquées selon lui par « une adhésion croissante des artistes au « langage » lithographique » tandis que la période de 1831 à 1837 représente une alliance avec la presse et son rythme de publication⁹⁹. Le succès de la lithographie se traduit également par une représentation croissante du lithographe dans les romans ou les opéras comiques comme l'a démontré Kathryn Desplanque¹⁰⁰. La fiction est un reflet du dynamisme du marché. Ainsi l'entreprise des frères Gihaut n'est pas seule et doit faire face à une concurrence vive en quête du succès éditorial. Le positionnement de l'entreprise étudiée dans ce cadre nourrit la compréhension de sa production. K. Desplanque établit que les premiers éditeurs à se lancer dans le commerce de l'album sont d'abord Delpech et G. Engelmann et Gihaut en partenariat avec Villain en 1821. Elle estime que les éditeurs Gihaut s'imposent comme les maîtres dans le domaine tenant tête à la maison Aubert¹⁰¹. Leur résistance face à Auber s'explique par un positionnement différent, ils s'appuient pour les albums sur des sujets principalement militaires issus d'artiste comme A. Raffet et Charlet tandis qu'Auber regroupe autour de lui tous les caricaturistes politiques¹⁰². Au sein de la production des Gihaut les albums annuels sont un objet d'étude tout à fait cohérent, il met en valeur la richesse et leur poids éditorial dans le monde de l'estampe.

⁹⁹ Voir SOUSA Jorge de, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Art & métiers du livre, 1998, p. 20.

¹⁰⁰ Elle cite notamment sa présence dans les pièces comme *M. Sans-Souci ou le Peintre en prison* (1818) ou encore dans *L'Atelier de peinture* (1823). Voir DESPLANQUE, Kathryn, « L'autoréférence dans l'album comique : Les illustrateurs et les éditeurs contre eux-mêmes pendant la Restauration », *op. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Voir EDITION EN LIGNE DE L'ECOLE DES CHARTES, *GIHAUT | Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle*, [En ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22388>>, (Consulté le 18 mars 2023).

B. LES TYPOLOGIES DE SCENES CONTENUES DANS LES ALBUMS ANNUELS D'AUGUSTE RAFFET.

Les albums forment un ensemble de 96 planches et de 12 frontispices publiés sur huit années. Le grand nombre de planches peut être divisé par typologie de genre. Trois groupes se distinguent, les scènes de mœurs, les scènes traitant de l'actualité et les sujets liés au monde militaire. Ces trois typologies correspondent aux trois thématiques qui régissent l'œuvre d'Auguste Raffet. Les albums apparaissent comme représentatifs de l'entièreté de sa carrière.

1) Mœurs

La scène de genre est présente dans le monde pictural dès le XVI^e où elle acquière ses lettres de noblesse grâce au travail du Caravage. Ces scènes aux sujets anecdotiques issues de la vie quotidienne se déroulent principalement en intérieur. Au cours du XVIII^e siècle, sous le pinceau de Watteau et d'Oudry, la légèreté des sujets est accentuée, les scènes deviennent galantes et l'attention est dirigée vers un plus grand raffinement. Avec l'émergence de la caricature et de la satire, la scène de genre est détournée pour donner naissance à la caricature de mœurs. Celle-ci moque les défauts humains et les normes sociales. La caricature de mœurs prend véritablement son essor entre 1835 et 1848 du fait de la disparition de la liberté de la presse¹⁰³. Les scènes de mœurs abondent dans les différents formats de publications dans les journaux mais également en recueils comme dans *Paris, ou le livre des Cent-et-un* (1831-1834, 15 tomes). Comme nous l'avons évoqué la satire n'est pas absente des albums annuels produits par Gihaut, le but étant offrir un ensemble divertissant. Sur les 96 planches, 33 appartiennent à cette catégorie. Les protagonistes sont issus du monde rural ou populaire, ce qui va à l'encontre de la tendance perceptible dans la satire de genre de l'époque qui s'attache principalement à la figure de la petite bourgeoisie parisienne. Dans le corpus, les scènes de familles ou de la vie conjugale sont courantes à l'instar de *Baisez papa à pincettes* (n°3, 1833), *Les chagrins domestiques me minent* (n°6, 1836) ou encore *J'veux qui m'batte, moi ! – c'est mon homme !... si ça lui fait plaisir à c'pauvre chéri* (n°10, 1836).

¹⁰³ Suite à l'attentat de Fieschi le 28 juillet, Louis-Philippe muselle la presse par les Lois de septembre. Valérie Sueur-Hermel propose dans son étude de la production d'H. Daumier un découpage en cinq périodes avec entre 1835 et 1848 une production exclusive de caricature de mœurs du fait du contexte politique. Voir ALLARD Paul, « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 », dans, REGNIER Philippe et al. (éd.), *La Caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 5 novembre 2019, p. 171-181, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pul/7925>>, (Consulté le 19 mars 2023).



RAFFET Auguste, N°6 *Les chagrins domestiques me minent*, Paris, 1836, Musée-château de Nemours, Inv1909.32.1, Photo (C) RMN-Grand Palais / image RMN-GP



RAFFET Auguste, N°10 *J'veux qui m'batte, moi !* Paris, 1836, Gihaut, sans cote, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Certaines des scènes comptabilisées comme scène de mœurs ou de genre contiennent des militaires encore actifs ou à la retraite. Ce choix de les inclure tout de même dans les mœurs s'explique du fait de l'absence d'action militaire, les personnages appartiennent certes à la classe militaire mais ils sont placés dans des scènes de la vie civile. Le discours central ne porte pas sur la vie militaire mais sur la vie ordinaire civile et les comportements en société. Le monde militaire n'est pas le sujet, il s'agit de traiter des hommes et non de la fonction. Ainsi dans n° 7 de l'album de 1833 *Fidèle comme un Polonais !* un jeune soldat courtise une jeune femme lors d'un bal, le sujet est moins les régiments polonais de l'armée ou la vie militaire que le badinage et une scène galante héritière de la tradition du XVIII^e siècle. Le ton n'est pas toujours aussi léger, notamment quand elle implique d'anciens soldats comme dans les *Bonnes petites filles* (n°3, 1832) ou *Ayez pitié d'un vieux soldat* (n°7, 1835). Dans ces exemples le vieux soldat reprend le topos du vieillard faisant la quête. Outre une dénonciation insinuée de l'absence de reconnaissance, c'est la misère qui est le thème central, un thème propre à la satire de mœurs.



RAFFET Auguste, N°7 *Fidèle comme un polonais*, Paris, 1833, cote G.6760, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris



RAFFET Auguste, N°7 *Ayez pitié d'un vieux soldat*, Paris, 1835, British Museum, Museum number 1863,0725.400, © The Trustees of the British Museum

Outre les scènes de la vie contemporaines tournées en dérision les albums se confrontent également à la représentation de l'actualité. Néanmoins la proportion est bien moindre, sur les 96 planches seulement 4 relèvent de cette catégorisation¹⁰⁴. Elles appartiennent toutes à l'album de 1831 et évoquent les événements de 1830. Toutefois malgré le peu de lithographie dédiée à ce genre, il est nécessaire de le souligner. Elles témoignent d'un souci documentaire de la part de l'artiste, un souci qui se retrouve dans le reste de sa production. Effectivement Auguste Raffet adopte une attitude journalistique dans sa carrière notamment lorsqu'il documente les événements à Constantine ou le siège d'Anvers. Les albums rassemblent donc les typologies que l'artiste aborde dans sa carrière.

2) Des genres militaires

Par conséquence si les albums condensent la pluralité de l'œuvre, il est cohérent que la majorité des pièces soient dédiées au registre militaire. Cette prégnance de l'imaginaire guerrier chez A. Raffet est perçue par ses contemporains, ce qui amène une association étroite entre l'artiste et l'épopée napoléonienne, période des gloires militaires. Ainsi "Les gloires de Napoléon et de Raffet sont présentées comme indissociables ; [...] Le socle de la réputation de Raffet est bien selon H. Béraldi dans son œuvre napoléonien, au risque d'occulter le reste de sa création, quelles qu'en aient été la variété et l'étendue¹⁰⁵. Dans les albums, les planches relevant du domaine militaire s'élèvent à 63, ce qui représente donc plus de la moitié des lithographies. De plus ce décompte ne tient pas compte des planches

¹⁰⁴ Les planches sont les suivantes ; *Place du Panthéon – nuit du 22 au 23 Décembre*, *Si la cause était bonne, y n'faudrait pas d'argent pour la défendre*, *Les munitionnaires du 28 juillet*, *A mort pour la liberté ! tapons dur et longtemps*.

¹⁰⁵ Voir BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 38.

où la thématique militaire n'est que secondaire comme quand des personnages militaires sont présents mais en minorité. Parmi les 63 planches, plusieurs manières de représenter la guerre sont explorées.

A. Portraits

Issue de la tradition romaine reprise et développée sous l'Ancien Régime, la guerre est appréhendée par la figure du chef de guerre. La formule artistique seyant le mieux aux chefs militaires est une représentation en vainqueurs. Elle doit témoigner des pouvoirs qu'ils exercent et de leurs qualités. Ainsi le portrait permet de dresser leurs éloges. Dans le cas des albums lithographiques, ils ne proposent pas une galerie de médaillon ou de portraits de monarques ou généraux isolés. Ils présentent soit la figure définie et reconnaissable de Napoléon Bonaparte soit celles de généraux ou de représentants du peuple anonymes. Sur l'ensemble de 96 planches 13 planches peuvent être assimilées à des portraits. Parmi elles, 8 sont des portraits de Napoléon Bonaparte tandis que les cinq restantes figurent soit des soldats anonymes soit des représentants du peuple. Les 13 planches regroupent différentes formules de portrait. Contrairement à une galerie d'hommes illustres A. Raffet s'intéresse peu à la représentation isolée d'un personnage, en effet cela ne concerne que 2 lithographies l'une présentant Napoléon Bonaparte et l'autre le portrait ironique d'un soldat¹⁰⁶. Les formules dominantes sont celle du portrait équestre et du portrait en acte. Ce nombre très faible de portraits isolés souligne l'intérêt de l'artiste porté sur le groupe plus que l'individu seul déraciné de son environnement. Même dans le cas des portraits équestres qui visent à valoriser le statut d'un individu en particulier, le protagoniste est inséré dans un récit impliquant d'autres individus. Toutefois les 6 portraits équestres contenus dans l'ensemble sont centrés autour de figures détentrices d'un pouvoir, d'une position hiérarchique supérieure vis-à-vis de leurs compagnons¹⁰⁷. La posture à cheval dominant physiquement et moralement les autres protagonistes est donc particulièrement adaptée au commandant des armées. Elle est ainsi réservée dans les albums des frères Gihaut soit aux représentants du peuple, dans deux cas, soit à celui considéré comme le modèle même du chef militaire¹⁰⁸, Napoléon Bonaparte, dans quatre compositions. Dans le cas des représentants du peuple, le recours au cheval n'entraîne pas une dissociation de la composition malgré le contraste de statut créé¹⁰⁹. Ce n'est pas le cas dans les portraits équestres de Napoléon Bonaparte. La posture équestre facilite la séparation entre le personnage mythifié et le reste de la scène. Cette distinction n'est toutefois pas exclusive à la représentation équestre elle s'applique aussi dans les portraits à pied. La dernière formule de portraits employées est celle du portrait en action. Le protagoniste qui est le sujet premier est figuré dans une scène qui explicite ses capacités physiques, sa personnalité et sa valeur. La force illustrative de cette présentation de l'individu amène une exploration plus profonde de la caractérisation de l'individu. Le choix du moment, des gestes et de l'environnement sont les clés pour aboutir à la transmission d'un message. Par exemple, *L'œil du maître* (n°8, 1833) et *1813* (n°1, 1833) construisent un discours autour de Napoléon Bonaparte

¹⁰⁶ Il s'agit de n°4 de l'album de 1834, *La pensée* et de la n°4 de l'album de 1833 *La tentation*.

¹⁰⁷ Voir l'analyse proposée sur la question du portrait équestre dans la représentation de la guerre dans 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, p. 59-94.

¹⁰⁸ Une analyse complète des planches de cette typologie est proposée aux pages 59 à 64 de ce mémoire.

¹⁰⁹ Il s'agit des estampes n°2, *Représentant du peuple – A l'Armée du Rhin* (1834) et n°8 *L'ordre du jour* (1835).

qui aurait été difficile à rendre dans un portrait seul de l'Empereur. Dans les deux scènes, il domine et maîtrise la situation comme le suggère son attitude calme qui contraste avec le mouvement et le désordre ambiant. Il paraît comme un stratège par ce contraste¹¹⁰. La fragilité de cette approche typologique est la perméabilité entre les genres, l'artiste joue à mêler les différents genres et codes de représentations afin de s'affranchir des carcans artistiques. Ainsi le *XIII vendémiaire* (n°1, 1835)¹¹¹ relève tant du portrait équestre que du portrait en acte et de la scène de bataille.



RAFFET Auguste, N°8 *L'œil du maître*, Paris, 1833, G.6761, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris



RAFFET Auguste, N°1 *1813*, Paris, 1833, G.6754, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

B. Scènes de bataille

La représentation du monde militaire trouve son expression la plus logique dans la figuration des affrontements. Les scènes de batailles, historiquement œuvres commandées par les vainqueurs, deviennent pour la génération d'Auguste Raffet le lieu d'expérimentation d'un état qu'ils n'ont pas connu¹¹². Nous qualifions de scène de bataille toutes représentations de l'idée d'un affrontement physique entre deux groupes même si l'un d'eux n'est que partiellement visible ou si l'affrontement lui-même est rejeté à l'arrière-plan mais que le premier plan témoigne de l'idée d'assaut. Cette définition prend en considération les spécificités des iconographies des albums. De 1830 à 1837, le dessinateur explore et questionne le monde militaire et participe à la mise en place de la légende napoléonienne. En prenant en compte la définition donnée plus haut, 28 lithographies sur les 96 répondent à celle-ci. Les scènes de batailles sont plus nombreuses que les portraits de combattants. Elles couvrent une plus grande diversité d'époques puisqu'elles traitent des batailles de la Révolution française, celles de l'Empire et les affrontements de juillet 1830. La période de la Révolution est abordée par des planches comme la n°1 de l'album de 1834, *La prise du Fort Mulgrave - dit le petit Gibraltar. — Siège de Toulon, 19*

¹¹⁰ Voir l'analyse détaillée de ces deux exemples aux pages 57 à 59 de ce mémoire.

¹¹¹ Voir la reproduction en Annexe 4.

¹¹² A titre d'exemple les carrières de Lebrun ou de Vélasquez ont connu un essor grâce aux commandes de scènes de batailles. Voir les réflexions sur l'importance de la peinture de guerre chez les artistes et dans l'œuvre d'Auguste Raffet plus particulièrement dans L'HOMME François, *Raffet, op. cit.*, p. 18-20.



RAFFET Auguste, N°12 *Conquête de la Hollande*, Paris, 1835, cote DC-189 (6)-FOL, BnF, © C. TARIOL



RAFFET Auguste, N°9 *La main ! Voltigeur. Passage du Danube (Nuit du 4 juillet 1809)*, Paris, 1834, cote DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL

décembre 1793 et la n°12, *Conquête de la Hollande 1795* de l'album de 1835¹¹³. Le siège de Toulon intervient suite à la révolte fédéraliste qui est une réponse à l'arrestation par la Convention de vingt-neuf députés girondins le 2 juin 1793 en réaction à la défaite de Neerwinden le 18 mars 1793 contre les coalisés. Les fédéralistes se soulèvent face à cette arrestation, notamment à Toulon le 12 juillet et

¹¹³ Voir les reproductions des planches en Annexe 4.

renverse la municipalité¹¹⁴. Or ils sont à leur tour supplanté par les royalistes qui pour éviter à la ville d'être prise par la Convention, la livre à la flotte anglo-espagnole. La ville étant un point stratégique, l'armée de la Convention tente de la reprendre. Le siège dure quatre mois, il est mené par le général Jean-François Carteaux et par l'artillerie, qui est sous le commandement du capitaine Napoléon Bonaparte¹¹⁵. La *Conquête de la Hollande* reprend les événements de l'année 1795, sous le Directoire. Les albums abordent largement les campagnes de l'Empire à l'instar *La main ! Voltigeur. Passage du Danube (Nuit du 4 juillet 1809)* (n°9, 1834) ou de la campagne de France avec *Provins* (n°2, 1833) pour aller jusqu'aux affrontements de juillet 1830 avec notamment *A mort pour la liberté ! tapons dur et longtemps* (n°12, 1831). La diversité des époques abordées s'accompagne d'une variété de types de combat. Les grands assauts d'infanterie côtoient les charges de cavalerie à l'exemple de *Charge de hussards républicains* (n°10, 1833). De manière plus inhabituelle pour des scènes de batailles, le lithographe explore également la guerre comme lieu de duels et de guérilla avec des scènes de barricades ou d'escarmouches. Dans l'œuvre d'Auguste Raffet, il n'existe pas un modèle de scène de bataille comme cela existe pour les artistes du genre tel Van der Meulen ou J. Parrocel. En cela il rejoint les réflexions des artistes romantiques qui désaxe la scène de bataille. Au lieu d'en faire l'expression de l'affrontement de nations au travers de masses, ils la transforment en une multiplicité de duels d'individus¹¹⁶. Auguste Raffet parvient à composer des scènes de batailles régies par des masses et des focus sur des individualités agissantes. A ce titre les conséquences directes des affrontements, c'est-à-dire les vues du champ de batailles sont mises en exergue grâce à l'avancement la ligne de front.



RAFFET Auguste, N°2 *Provins* (1814), Paris, 1833, G.6755, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

¹¹⁴ Voir *Le siège de Toulon (septembre-décembre 1793) - Histoire analysée en images et œuvres d'art* | <https://histoire-image.org/>, [En ligne], <<https://histoire-image.org/etudes/siege-toulon-septembre-décembre-1793>>, (Consulté le 24 mars 2023).

¹¹⁵ L'épisode est majeur dans la construction de la légende napoléonienne car elle marque les débuts des succès militaires du corse. Il y reçoit à la suite de sa victoire le titre de général.

¹¹⁶ Cette nouvelle conception de la scène de bataille émerge avec Girodet et sa *Révolte du Caire* (1810, 31 x 45cm, huile sur toile musée national du château de Versailles). Voir le propos de l'exposition de LEMEUX-FRAITOT Sidonie et MUSEE GIRODET, *Delacroix et le duel romantique : Musée Girodet, Montargis, 29 septembre 2021 - 9 janvier 2022 ; Musée national Eugène-Delacroix, Paris, 19 mai - 23 août 2021, Paris, Le Passage : Musée Girodet, 2021.*

C. Vie quotidienne du soldat

Ce qui attire l'intérêt particulier de l'artiste ce n'est pas tant la guerre en elle-même. Bien qu'il réalise de nombreuses scènes de bataille avec diverses techniques, son regard se porte avant tout sur l'homme pris dans les événements¹¹⁷. Du fait de cette approche humaniste, il retrace la vie quotidienne du soldat et non seulement le moment de l'affrontement. La proportion de scènes de la vie militaire est supérieure à celle des vues d'affrontement, la vie des militaires est le sujet dans 34 planches. Elles couvrent plusieurs aspects de la vie des soldats. Les compositions se regroupent en trois thématiques : le campement, la marche et les manœuvres, la confrontation avec les civils et les devoirs militaires à l'instar des revues. Les vues des campements dévoilent l'intimité des soldats. Les figures s'humanisent dans des scènes d'une grande simplicité, tantôt vues de nuit tantôt vues de jour. L'attrait de l'artiste pour la véracité l'amène à détailler chacun des gestes ordinaires du quotidien comme dans la n°7 de l'album de 1837, *Le camp*. Des fantassins dans un campement s'activent, les uns nettoyant leurs fusils et, les autres prenant soin des éléments de cuir. Les conditions matérielles sont rustiques voir pauvres mais un fort sentiment de fraternité s'exprime dans ces vues. Les individus se rassemblent par petits groupes afin de partager un repas ou de se distraire en dansant comme dans la *Veille* (n°2 de l'album de 1837).

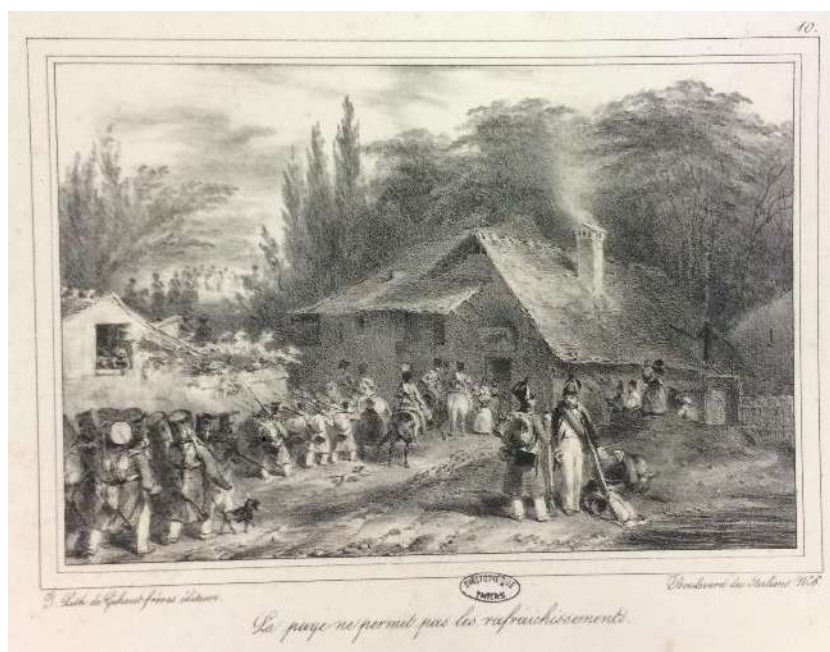


RAFFET Auguste, N°7 *Le camp*, Paris, Gihaut Frères, 1837, cote DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL

Ces moments sont également l'occasion de montrer la proximité entre les commandants et les simples soldats de la ligne. Ce procédé est particulièrement

¹¹⁷ À l'eau-forte il réalisa *JEMMAPES* entre 1832 et 1835 et à la peinture à l'huile *La position d'artillerie* (45 x 55cm, collection privée)

employé dans le cas de Napoléon Bonaparte. Raffet emploie l'image véhiculée et construite par le dirigeant lui-même dans *Mon Empereur c'est la plus cuite* (n°8, 1832). L'Empereur partage le même quotidien que ses hommes. Dans les combats modernes et tout particulièrement sous l'Empire, la capacité de mouvement de l'armée est essentielle ainsi une large part est faite à la figuration des marches. La typologie est récurrente au sein d'un même album à l'instar de celui de 1830 où cela concerne trois planches : *Marche de croisés pour une attaque* (n°6, 1830), *Croisés en campagne* (n°7, 1830), *La paye ne me permet pas les rafraichissements* (n°10, 1830). Au moins une estampe est dédiée à la marche de l'armée dans chaque album mise à part dans celui de 1833. La marche est donc intégrée comme un épisode structurant de l'ensemble. La marche, action résignée ou volontaire, traverse les époques et les lient. Elle est le symbole de la force et de la persévérance d'un collectif unit vers un objectif commun. Malgré l'adversité, comme dans *Ils grognaient, ils suivaient toujours*, l'inexorable avancée continue son cours. Cela pourrait former un message à destination des spectateurs et de la génération de l'artiste.¹¹⁸ Enfin les scènes confrontant les militaires aux civils sont relativement rares et relèvent d'un genre hybride tendant vers la scène de genre. Avec 63 planches la thématique guerrière est dominante mais s'exprime par une multiplicité de type de représentation. Les albums lithographiques annuels de 1830 à 1837 condensent les différents genres et tonalité dans un but commercial tout en nous offrant une vision de la carrière de l'artiste.



RAFFET Auguste, N°10 *La paye ne me permet pas les rafraichissements*, Paris, Gihaut Frères, 1830, cote 33/9464B, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

¹¹⁸ Les hypothèses sur son sens peuvent porter sur le plan politique avec un espoir dans l'accomplissement des promesses et des horizons ouverts depuis la Révolution française mais aussi comme le combat pour l'émergence d'un art moderne.

3) Difficulté à catégoriser, choix du sens donné à l'héroïsme

Le classement typologiques des planches étudiées se heurte à la perméabilité des genres entre eux. Une approche générale de la masse de la production de sept années est nécessaire pour appréhender l'ensemble et les grandes tendances qui le composent. Elle aboutit à un comptage des œuvres regroupées par typologies, comme celles proposées plus haut, mais aussi par époques abordées et par moyens artistiques employés. L'approche met en avant la prégnance du sujet militaire et la surreprésentation du I^{er} Empire avec presque 60% de lithographies concernées. Néanmoins la diversité des images et des messages regroupés sous un même genre nécessite une étude plus fine. Afin de tendre vers une lecture analytique planche à planche, les limites du corpus devaient être réinterrogées. Limiter le choix des œuvres à une production pensée comme un ensemble clos à la publication régulière constitue une première tentative d'appréhender le corpus foisonnant de l'artiste. L'étape suivante est la redéfinition de bornes à l'intérieur des huit albums fondés sur les récurrences entre eux et prenant en compte des particularités de chaque année. Comme évoqué précédemment, le fait guerrier tient un rôle majeur dans l'ensemble, il n'est pas traité seulement pour lui-même mais offre à l'artiste un ressort afin de mettre en image des actions de valeurs et d'éclat. Or ces actes débordent du simple cadre de la scène de bataille historique pour se distiller dans l'actualité mais également dans le quotidien même chez les civils. Ils constituent un fil rouge qui rend possible la redéfinition d'un corpus plus restreint alors compatible avec une analyse artistique des images. L'héroïsme devient donc un aspect saillant de la réflexion d'Auguste Raffet. L'identification de la thématique ainsi que sa définition aboutit au corpus restreint de 46 planches. Les propos suivants porteront sauf mention contraire sur le corpus restreint, représentant des actes héroïques, qui s'appuie sur la définition suivante de l'héroïsme, expliquée en introduction. L'héroïsme s'exprime au travers d'un acte ou d'un comportement accompli au nom de valeurs morales ou politiques en faisant abnégation de soi et don de sa personne au profit du collectif. Il ne s'exprime pas uniquement par des gestes grandiloquents mais aussi par une attitude stoïque et persévérante ou par la capacité à conserver l'ordre au milieu du chaos. L'héroïsme existe par la reconnaissance de l'acte comme tel par un tiers. Nous considérerons donc comme planche traitant de l'héroïsme, tout individu reconnu ou présenté comme héroïque même si celui n'est pas en train de réaliser l'acte qui lui vaut cette distinction. La proposition d'approche d'ensemble des 8 albums lithographiques par typologie et thématique ainsi que son équivalence dans le corpus restreint sont rassemblés dans le tableau suivant :

	Production totale de 96 items	Corpus restreint de 46 items
Période traitée		
Moyen Age	2	2
Révolution	16	12
Empire	41	25
Epoque Contemporaine	37	7
Thématique		
Héroïsme	53	46
Femme	34	12
Etranger	7	4
Typologie de planches		
Mœurs	33	2
Actualité (également comptée en genre militaire)	4	4
Genre militaire*	63	44
Portrait	13	8
- Portrait de Napoléon Bonaparte	8	5
- Portrait équestre	6	4
- Portrait en acte	9	5
Scène de bataille	25	26
Vie quotidienne du soldat	34	18
*Une même planche peut être comptabilisée dans plusieurs typologies		

Tableau 1 : Répartition par période des planches des albums lithographiques

PARTIE 2 : UNE CONCEPTION TRADITIONNELLE DE L'HEROÏSME

Dans les albums lithographiques annuels d'Auguste Raffet parus entre 1830 et 1837, chez les éditeurs et imprimeurs lithographes Gihaut, l'héroïsme est une thématique centrale, elle concerne 53 planches sur les 96 produites. Or il convient de s'interroger sur ses modes de représentations. Comme nous l'avons précédemment évoqué, Auguste Raffet n'a pas suivi le cursus académique habituel, sa pratique artistique en 1830 est issue de ses diverses expériences¹¹⁹. La mise en image proposée se nourrit et s'ancre dans la continuité d'une tradition iconographique et culturelle de l'action héroïque.

A. IDEALISATION D'UN PASSE HEROÏSE ET VICTORIEUX

1) Une continuité temporelle possible grâce à l'héroïsme

Dans les albums lithographiques annuels d'Auguste Raffet la mise en image des actions d'éclat s'applique particulièrement à la narration du passé. Or cette narration rassemble des époques différentes au sein de mêmes albums annuels. Les principales époques mélangées sont la Révolution française, l'Empire et de manière moins présente, les événements de 1830 dont l'actualité contemporaine et l'époque médiévale¹²⁰. Ce mélange des époques au sein d'un album, donc d'une même unité intellectuelle, concerne tous les albums annuels réalisés entre 1830 et 1837. Le premier album lithographique de la série édité en 1830 par les frères Gihaut comporte ainsi 5 planches traitant de l'Empire, 5 planches sur l'époque contemporaine et 2 planches aux thèmes médiévaux.

Bien que sur les 7 albums annuels, seul l'album de 1830 comporte des scènes médiévales, il semble pertinent de le souligner car, pour convoquer cette période historique, l'artiste a fait le choix d'axer sa production sur la question des croisées. Ce choix s'explique d'une part par le développement de la tendance historiciste en art notamment avec la redécouverte de l'époque médiévale comme en témoigne notamment la publication de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en mars 1831¹²¹ ou encore *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux* (Salon de 1802, huile, 55 x 43 cm, musée de l'Ermitage) de Fleury-Richard (1777-1852) qui considéré comme le premier tableau du genre¹²². Dans les planches n°6 *Marche de croisés pour une attaque* et n°7 *Croisés en campagne* d'A. Raffet, c'est la figure du chevalier qui émerge et qui fascine. La *Marche* présente une armée donnant l'assaut à une ville fortifiée orientale placée à l'arrière-plan dans la partie droite de l'estampe. Ainsi l'essentiel de la composition est occupé par le mouvement des

¹¹⁹ Il a d'accord eu une approche artisanale de l'art avec une apprentissage auprès d'un tourneur sur bois puis de la peinture sur porcelaine avant d'accéder à la pratique en atelier avec des peintres reconnus tels que le baron Gros ou N-T. Charlet. Voir la Partie I de ce mémoire.

¹²⁰ Voir le tableau récapitulatif des typologies, thématiques et époques traitées à la fin de la partie I et présent en Annexe 1.

¹²¹ Victor Hugo rédige le texte entre septembre 1830 et janvier 1831 sur la demande de son éditeur qui lui commande un texte à la « Walter Scott », ce qui témoigne du goût pour le sujet médiéval.

¹²² Voir le catalogue de l'exposition *L'Invention du Passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802-1850*, Paris, Musée des Beaux-Arts de Lyon - Hazan, 2014.

Partie 2 : Une conception traditionnelle de l'héroïsme

soldats en armure et des cavaliers se dirigeant vers la droite. Aucun visage n'est visible, les personnages ont tous soit le visage détourné pour les plus lointains soit le visage caché derrière leurs défenses de tête à l'instar du chevalier placé au centre. Toutefois, ce personnage exalte la bravoure, par son maintien stoïque, déterminé et l'aspect d'invincibilité offert par son armure étincelante. Ce goût pour l'homme d'arme noble défendant des valeurs morales et des conceptions religieuses fait écho à un idéal héroïque qui a selon l'artiste perduré au cours des siècles créant ainsi une sorte de parenté entre la référence héroïque absolue qu'est le chevalier et le grognard du passé proche.



RAFFET Auguste, n°7 Marche de croisés pour une attaque, Paris, Gihaut Frères, cote G.6800, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet



RAFFET Auguste, n°7 Croisés en campagne, Paris, Gihaut Frères, cote G.6801 Musée Carnavalet, Histoire de Paris © CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

Dans *Croisés en campagne*, au milieu d'un paysage hostile et désertique s'avance une troupe de combattants, suivie par une mère et ses deux fils. L'aîné tient une hallebarde tandis que la mère tourne son visage vers ce qui semble être sa seule voie de salut c'est-à-dire la protection du chevalier à quelques pas devant elle. Ainsi, le chevalier est conçu comme étant la figure tutélaire, celle qui guide et protège les plus vulnérables, une conception que Raffet élargit par la suite à tout acteur militaire peu importe l'époque. L'héroïsme semble être l'apanage du militaire pour l'artiste, une conception qui se fait l'écho du culte napoléonien fondé sur une mise en exergue du soldat et plus largement de la virilité¹²³. Dans le corpus les actes d'héroïsme concernent quasi exclusivement les individus combattants. La défense d'un idéal apparaît comme liée à la question de la violence dans un cadre d'affrontement. Une telle conception pourrait être lue comme un héritage de Révolution française née par les armes. Toutefois c'est bien dans le chevalier que naît cette conception du défenseur de valeurs. La figure du chevalier défenseur d'un idéal est renouvelée au XIX^e siècle notamment en littérature où « les personnages médiévaux exaltent l'héroïsme patriotique et fournissent des légendes propres à souder les classes moyennes en constitution »¹²⁴. De manière plus générale, c'est la reconstitution d'un Moyen Âge, lointain, fantasmé qui ouvre un champ libre à l'artiste où il peut exprimer sa propre vision du monde.

Le recours à un temps ancien, perçu comme perdu, comme l'époque médiévale côtoie l'évocation de périodes historiques moins lointaines telle que celle de l'Empire, très présente dans ce premier album de 1830. Elle concerne 5 planches sur 12¹²⁵. Il s'agit d'une tendance récurrente dans les albums de 1830 à 1837, en moyenne 5 planches sont dédiées à la période par album. Néanmoins on note une variation avec une déprise dans les années 1835 et 1836 qui contiennent respectivement que deux et trois lithographies sur l'Empire. Autant le passé lointain médiéval est un espace d'expression libre des fantasmes de l'artiste autant la Révolution française et le I^{er} Empire incarne un passé proche, un héritage fédérateur partagé par la génération de Raffet. Ces différents passés communs sont réunis par la représentation d'actes héroïques véritables ponts entre les époques, ainsi, ce qui assure la continuité entre les valeurs chevaleresques et la bravoure des grognards est la persistance de l'héroïsme. Cette idée de parenté entre les « braves » a été stimulée notamment par Napoléon Bonaparte lui-même lors de la création de sa propre légende. Outre les valeurs chevaleresques, il remploie le modèle originel de l'héroïsme antique¹²⁶. Cette parenté est particulièrement nourrie dans le mouvement néo-classique. Dans la production de Raffet, la référence à l'héroïsme antique est moins soutenue, il ne recourt pas au nu héroïque, ni à l'allégorie. Mais le terme de parenté, la volonté de s'inscrire dans une généalogie de l'héroïsme est néanmoins un angle d'analyse particulièrement pertinent pour comprendre la série d'albums lithographiques annuels d'A. Raffet. Ainsi, en plus des planches médiévales

¹²³ Voir la réflexion autour du lien entre culte napoléonien et culte de la virilité dans HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Seuil, 2008, (Points, H390), p. 115-122.

¹²⁴ Voir Lise Sabourin, « La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle, sous la direction de S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes et B. Vibert », *Studi Francesi* [En ligne], 2008, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 27 novembre 2022.

¹²⁵ Voir le tableau à la fin de la présente partie et présent en annexe 2.

¹²⁶ FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, impr 2007, p. 78.

présentées plus haut, la redécouverte d'une culture médiévale fantasmée sert de sous-texte à des scènes traitant de l'Empire. Par exemple dans l'album de 1830, la planche n°11 *Pare celle-là le matin*, est une scène de bataille avec pour point focal un affrontement entre ce qui semble être un lancier rouge de la garde impériale napoléonienne¹²⁷ et un sous-officier de l'infanterie autrichienne. Le cavalier porte sa lance en position d'attaque tandis que son cheval au galop s'apprête à sauter par-dessus le cadavre d'un ennemi. La composition de l'acte et la légende qui l'accompagne sont des échos directs à la joute médiévale, sport destiné à préparer les cavaliers à la guerre. Dans une scène de l'épopée napoléonienne, A. Raffet parvient donc, par un jeu de miroir, à évoquer un lien de filiation entre deux époques soulignant de cette manière sa fascination pour un passé, celui des planches n°7 et n°8, désormais perdu. Les figures du soldat, du militaire évoluent peu dans l'œuvre de Raffet, ils semblent tous relever d'une même entité comme le laisse supposer la cohabitation d'époques diverses dans les planches d'une même année. Par exemple les soldats désignés comme héroïques de manière individuelle, sont principalement des hommes, jeunes ou dans la fleur de l'âge, de grande taille, aux traits idéalisés. Effectivement dans l'album de 1832 qui couvre la Révolution française, le I^{er} Empire et l'époque contemporaine de sa création, le traitement de la figure des soldats suit ce modèle similaire.



Raffet Auguste, N° 11 *Pare celle-là matin*, Paris, Gilhaut Frères, 1830, cote G.6805, Musée Carnavalet, Histoire de Paris CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

Dans le n°4 *Serrez les rangs*, scène de bataille napoléonienne, la composition est resserrée sur quelques soldats de l'infanterie. Au premier plan, un soldat plus expérimenté et plus âgé se tient de droit et impassible face aux affrontements, la figure est grandie par la verticale du fusil qui allonge sa silhouette. Le port de l'individu est fier, le visage tourné vers l'action en cours. Il est vu de $\frac{3}{4}$ face tandis

¹²⁷ Cette identification s'appuie en partie par le port du schapska, par la présence du chiffre couronné de l'Empereur Napoléon sur le tapis de selle et les couleurs de l'étendards portés sur la lance.

que les soldats derrière lui sont vus de dos ou de côté avec le visage tourné vers le spectateur. Ces mêmes codes sont repris dans l'image n°6 *Vive la République ! 1793*, alors qu'il s'agit d'une époque antérieure. Un groupe de soldats se hisse sur un tertre. Ces hommes dans la fleur de l'âge sont représentés de dos agissant principalement mais également de $\frac{3}{4}$ et de face. L'uniforme est mis en avant comme un signe distinctif et un attribut du potentiel héros. Néanmoins, Raffet remploie les mêmes mises en scène et les mêmes ressorts iconographiques. Les scènes où se déploient les actes héroïques sont principalement des scènes de batailles, soit 56,5% des images du corpus restreint, en extérieur. L'action héroïque est placée au centre de la composition, au croisement des lignes directrices, comme cela est le cas dans l'image n°6 *Vive la République ! 1793* de l'année 1832 précédemment décrite mais aussi dans la n°12 de l'année 1831 *A mort pour la liberté ! Tapons dur et longtemps (juillet 1830)* où le héros du peuple occupe le centre. On peut aussi prendre l'exemple du cavalier de la lithographie n°2 *Secourez la vivandière* de l'album de 1835, qui s'élance au centre de la scène pour s'interposer entre les autres cavaliers et une femme à terre. Ces différents exemples issus de différents albums traitant de trois époques différentes soulignent bien cette idée de réutilisation des procédés artistiques de mise en valeur de l'acte héroïque du combattant.



RAFFET Auguste, N°4 *Serrez les rangs*, Paris, Gihaut Frères, 1833, Museum number 1863,0725.390, British Museum, © The Trustees of the British Museum



RAFFET Auguste, N° 6 *Vive la République ! 1793*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6733, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

Le début du XIX^e siècle comme l'époque médiévale sont conçus comme riches d'éléments épiques propres à inspirer les arts¹²⁸. Si le mélange des époques se justifie par des jeux visuels de références entre les unes et les autres, il se conçoit principalement par la défense de principes communs. La composition d'ensemble des albums ne suit pas un déroulé chronologique, bien que le Moyen Age ne soit présent que dans le premier album. Il n'y a pas non plus au sein des albums de successions chronologiques des faits, comme nous l'avons souligné les planches médiévales de l'album de 1830 sont en septième et huitième position tandis que les premières planches sont dédiées à l'époque contemporaine et les trois suivantes à

¹²⁸ Voir SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, p. 104.

l'Empire. Les idéaux portés et les actions qui les revendiquent forment un héritage commun au groupe. L'héroïsme devient alors un élément d'identification d'un corps social¹²⁹ plus précisément la caractérisation d'une génération post-empire.

	Moyen Age	Révolution française	Empire	Contemporaine
1830	2	0	5	5
Corpus final	2	0	3	0
1831	0	0	4	8
Corpus final			1	5
1832	0	1	5	6
Corpus final		1	4	1
1833	0	2	6	4
Corpus final		2	5	1
1834	0	3	7	2
Corpus final		2	5	0
1835	0	7	2	3
Corpus final		4	2	0
1836	0	3	3	6
Corpus final		3	1	0
1837	0	0	9	3
Corpus final			4	0
Total sur 96 items	2	16	41	37

Tableau 2 : Répartition par période historique des planches

¹²⁹ Il s'agit d'une conception traditionnelle exposée notamment dans FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, France, Bibliothèque nationale de France, impr 2007.

2) Le premier pas vers un roman national

A. Organiser un récit historique commun

Du fait de leur structuration, les albums lithographiques réunissant diverses époques pour leurs actes héroïques, ces albums constituent un récit historique organisé, cohérent pouvant prétendre à unir la nation. L'héroïsme du passé lointain, comme l'époque médiévale, éclaire et glorifie les actes de bravoure de la génération précédente, celle des soldats de l'an II. Il encourage à renouveler ses actes dans l'époque contemporaine, tout particulièrement suite aux événements de 1830. Les actes passés doivent donc servir de modèle et inspirer les actes futurs. Il est possible de puiser dans l'exemple des soldats de l'Empire la force et la droiture qui devrait être convoquée pour les défis contemporains telle que la campagne de Constantine en 1836 et 1837. Prenant la suite de la politique coloniale menée son prédécesseur, Louis-Philippe tente d'intervenir au Maghreb par la prise de la ville de Constantine. Après un premier échec en 1836, le monarque renouvelle sa tentative en 1837. La campagne militaire de Louis-Philippe intéresse particulièrement l'artiste qui lui dédie plusieurs suites¹³⁰. De même que le roi voit dans ces campagnes la possibilité d'asseoir son pouvoir et sa légitimité, l'artiste s'en saisit et appelle indirectement dans ses albums lithographiques annuels publiés avec les frères Gihaut les soldats à faire honneur à leurs prédécesseurs. En énumérant le courage, la solidarité et les conditions matérielles difficiles, le lithographe offre un modèle, une référence aux soldats de la monarchie de Juillet. Sans dévoiler sa position vis-à-vis de la campagne, il insiste sur les valeurs qui doivent prévaloir au sein des recrues. La large diffusion de ces images participe à orienter l'opinion public. Comme le souligne Jean-Pierre Albert dans *La Fabrique des Héros*, « [...] dans tous les cas, le besoin de héros semble proportionnel à l'importance prise par l'affirmation, en des circonstances données, de l'identité nationale. C'est pourquoi leur culte n'est jamais aussi vivant que dans les situations de crise, d'antagonisme, et peut alors concerner des vivants apparaissant comme les promoteurs d'une « cause de la nation » dramatisée »¹³¹. La Restauration puis la monarchie de Juillet sont des périodes troublées, les régimes politiques ne parviennent pas à s'inscrire dans la durée. L'évocation du passé permet d'une part d'exprimer une forme de contestation¹³² mais aussi d'autre part de fournir un récit consensuel et fédérateur offrant des repères. Il est possible d'appréhender notre corpus comme un premier pas dans la constitution d'un roman national, voulu par Louis-Philippe, puisque la mise en exergue de « héros récapitule toujours une Histoire. »¹³³

Le contexte de production est une clé de lecture des exemples moraux donnés par les lithographies. Outre les sièges de Constantine, Louis-Philippe participe activement à la mise en récit du roman national autour de glorieux hauts faits. Contrairement à la Restauration, qui exerçait une répression mémorielle à l'encontre

¹³⁰ Les suites sont *La retraite de Constantine* de 1837 -1838, composé de 6 sujets édité par les frères Gilhaut et *la Prise de Constantine* de 1838, composé de 12 sujets édités par les frères Gilhaut abordent ses événements.

¹³¹ Voir CENTLIVRES Pierre et al. (éd.), *La fabrique des héros*, op. cit., p21

¹³² Cela s'applique notamment dans les exemples étudiés par S. Hazareesingh qui démontre que la figure napoléonienne est remployée dans les mouvements de contestation afin de légitimer leurs actions et revendications. Cela ne semble pas être le cas de l'exemple de l'utilisation de l'image napoléonienne par Auguste Raffet. Voir HAZAREESINGH Sudhir et Sebag Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Seuil, 2008.

¹³³ Voir CENTLIVRES Pierre et al. (éd.), *La fabrique des héros*, op. cit., p. 12.

de la légende napoléonienne¹³⁴, Louis-Philippe semble rechercher une réconciliation nationale. Ces estampes prennent le contre-pied de cette tendance pour amener à une réconciliation nationale. Ces estampes s'inscrivent dans le regain d'intérêt du XIX^e siècle pour l'Histoire. Ce goût pour le passé et la patrimonialisation de celui-ci démarre certes aux veilles de la Révolution française¹³⁵ mais se structure au cours du XIX^e siècle. L'approche scientifique du passé se développe sous l'égide notamment de J. Michelet¹³⁶. C'est dans ce contexte que Louis-Philippe fonde au sein du château de Versailles un musée à visée pédagogique « dédié à toutes les gloires de la France. » Le projet débute en 1833, il s'agit de réunir des œuvres existantes et d'en commander de nouvelles afin de dérouler un récit glorifiant de l'histoire française depuis Clovis jusqu'à la conquête de l'Algérie¹³⁷. Les scènes sélectionnées se centrent autour de l'action héroïque française et plus particulièrement autour de la question de la victoire militaire, thème que nous développerons par la suite car très mobilisé par A. Raffet. Ce projet muséal n'est pas sans similitude et lien avec l'entreprise lithographique étudiée. Comme le souligne H. Béraldi, « Le soldat de Raffet est un homme, il est plus qu'un soldat de l'armée, il est un paysan de la patrie, le citoyen de la France qui a marqué de son pied la terre inculte au nom de l'agriculture et de la civilisation [...] »¹³⁸. Sa manière de concevoir le soldat participe de l'élan mémoriel initié par le monarque. De plus, Raffet qui immortalise équitablement le passé et l'époque contemporaine, avec ses séries sur Constantine notamment, s'appuie sur l'idée de patrimonialisation de la figure héroïque médiévale aussi bien qu'actuelle tout comme le propose le musée versaillais. Si l'artiste partage une conception proche des autorités sur le traitement glorifiant à apporter au passé, il n'en est pas moins un artiste en marge des commandes officielles. Selon H. Béraldi, « Raffet, ce grand artiste dont les œuvres sont partout, [...] s'est fait seul ce qu'il est. Il n'a jamais demandé au gouvernement ni encouragement, ni commande, ni récompense. »¹³⁹. Toutefois du fait de sa spécialisation dans les scènes militaires, il semble avoir été sollicité par l'administration des Beaux-Arts pour la réalisation d'un tableau pour le musée de l'Histoire de France. La commande concernait la prise de Coblenz par le Général Marceau. Néanmoins A. Raffet n'a pas donné suite à la proposition, pour des raisons artistiques et pratiques¹⁴⁰. Il ne participe donc pas directement au musée mais a été jugé comme un artiste capable d'y prendre part. La vision historique qu'il élabore dans ses albums de 1830 à 1837 se place donc en parallèle du discours officiel

¹³⁴ Voir l'ouvrage de HAZAREESINGH Sudhir et Sebag Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Seuil, 2008, et TARIOL Clémence, *Représentations des guerres napoléoniennes au travers de l'étude des illustrations de l'Histoire du Consulat et de l'Empire d'Adolphe Thiers*, Mémoire de M1 CEI, Villeurbanne, Enssib, 2022, p. 48-53.

¹³⁵ Il est possible de songer notamment à l'abbé Grégoire et à son *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer* du 31 août 1794.

¹³⁶ J. Michelet d'abord enseignant au collège Ste-Barbe puis à l'Ecole normale supérieure puis chef de la section historique aux Archives nationales, il révolutionne la discipline. L'accès aux sources lui permet de conduire des études d'envergure comme l'*Histoire de France* (1833-1844).

¹³⁷ Le premier épisode représenté est celui de la bataille de Tolbiac 496, tableau de 1837 d'Ary Scheffer et le dernier est celui de la *Prise de la smalah d'Abd-el-Kader* d'Horace Vernet, deux salles étant dédiées à la question de l'Algérie.

¹³⁸ Voir BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. tome 11 : Pillement-Saint-Èvre*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885-1892, p. XXX.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Les dimensions et le lieu d'exposition, entre deux fenêtres ne convenait pas à l'artiste selon les propos de celui-ci rapportés par Ladoué. Voir LADOUE Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, op. cit., p. 24.

proposé au musée de l'Histoire de France qui ouvre le 10 juin 1837, tout en le complétant. Elle répond à un même contexte et demande artistique.

Toutefois, bien que Raffet puisse faire preuve d'une approche historique, parfois ethnographique, les images de notre étude relèvent plus d'un mélange ambigu entre la volonté de documenter des époques passées principalement autour de la Révolution et de l'Empire et d'exprimer une inspiration artistique créatrice. Contrairement au *Musée de la Révolution française*¹⁴¹, les albums annuels n'ont pas la prétention d'être des illustrations historiques au même rang que de grands ouvrages de synthèse tel que l'*Histoire de la Révolution française* d'Adolphe Thiers¹⁴². La thématique de l'héroïsme est aussi bien traitée à travers des exemples passés que des exemples contemporains ce qui permet de construire un récit cohérent. L'action est au cœur de la représentation et celle-ci ne débouche que sur une issue positive, un accomplissement total de l'acte ou autrement dit les actes représentés sont destinés à être couronnés de succès, ce qui est un trait classique de la conception de l'héroïsme.

3) La thématique de la Victoire

Le concept de victoire dans l'iconographie d'A. Raffet se définit comme le résultat d'un affrontement entre deux adversaires et la défaite de l'un des deux. La forme du duel, héritée des modèles antiques et médiévaux perdure comme le rappelle la planche n°11 *Pare celle-là le matin*, issue de l'album de 1830¹⁴³ mais également la planche n°10 *Charge de hussards républicains* de l'année 1833. Dans cette scène prenant place dans un large paysage, la confrontation n'est pas limitée à deux individus mais à deux groupes s'opposant, à gauche la cavalerie française chargeant, à droite l'infanterie. L'échelle peut donc varier mais la construction du récit semble nécessiter la présence d'une confrontation, avec un ennemi physique visible et clairement identifiable comme dans *Charge de hussards* où l'infanterie ennemi occupe la partie droite de la composition. Toutefois la présence ennemie n'est pas toujours si manifeste à l'instar de la planche n°7 *Attention ! L'Empereur a l'œil sur nous* de 1832. Dans cette planche, un bataillon d'infanterie entame sa marche en direction de l'ennemi qui n'est pas représenté et qui doit être positionné hors champ à gauche.

¹⁴¹ Le titre complet de l'ensemble est le *Musée de la Révolution. Histoire chronologique de la Révolution Française, collection de sujets dessinés par Raffet et gravés sur acier par Frilley, destinée à servir de complément et d'illustration à toutes les histoires de la Révolution...* (Thiers, Montgaillard, Mignet, Lacretelle, etc.). Il est édité par Perrotin en 1834 et comporte 45 gravures hors-texte.

¹⁴² La première édition débute en 1823 et s'achève en 1827 et se compose de 10 volumes.

¹⁴³ Voir la description et l'analyse de la planche à la page 48 et la reproduction en annexe.



RAFFET Auguste N° 10 *Charge de hussards républicains*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6763, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris



RAFFET Auguste, N° 7 *Attention ! L'Empereur a l'œil sur nous*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6734, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

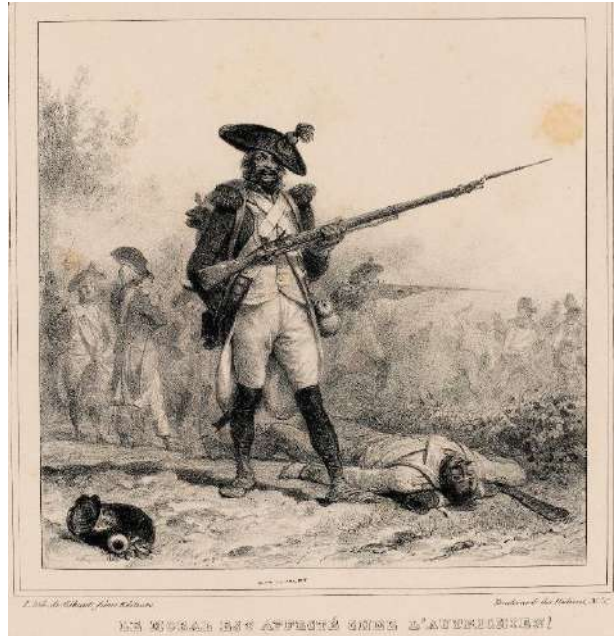
La même absence de l'ennemi est observable dans la première planche de l'année 1834, *La prise du fort Mulgrave*¹⁴⁴. L'assaut est vu depuis l'arrière des troupes françaises qui gravissent une éminence, les ennemis ne sont pas représentés mais du fait de l'attitude des soldats, leur présence se devine à l'arrière-plan. L'idée

¹⁴⁴ Voir la reproduction de la planche en annexe.

donc de l'affrontement sous-entend un combat où s'exprime le caractère héroïque des personnages mais également donc un résultat, c'est-à-dire une victoire de la part de l'un des deux camps. Dans l'image traditionnelle, le héros est celui qui vainc, ce mode de pensée est repris dans les planches étudiées. La victoire le désigne autant au terme d'un duel individuel, à l'instar de la planche n°11 *Pare celle-là* de 1830, qu'à l'échelle d'un groupe. Or comment se manifeste la victoire ? Dans le cas de la lithographie n°11 de l'album de 1830, la victoire est clairement représentée alors qu'elle est en train de se concrétiser, le lancier tuant alors par sa lance son ennemi. Toutes les représentations ne sont pas si directes et ne font pas le choix de représenter l'action en train de se dérouler. Quand l'image ne se centre pas sur l'accomplissement de l'acte mais sur ses conséquences les codes évoluent, l'artiste a recours plus volontiers à la symbolique. Auguste Raffet hérite de la tradition de la mise en scène de la Victoire issue de l'art romain antique réactualisée par l'Ancien Régime. Ainsi il remploie l'idée du *tropaion*, du trophée. Issu du latin *tropæum*, celui-ci consiste en un monument commémoratif de la victoire militaire. Sa forme originelle est celle de l'empilement des armes de l'ennemi sur le champ de bataille. Auguste Raffet cite en modernisant la référence au *tropaion* par l'emploi de la hampe du drapeau dressée et par le corps de l'ennemi réifié. L'emploi de l'image du drapeau hissé sur le territoire conquis est particulièrement frappant dans la composition n°6 *Vive la République ! 1793* de l'album de 1832¹⁴⁵. Au centre de la composition un groupe de quatre soldats prend position au sommet d'un monticule, l'un d'entre eux porte le drapeau tricolore surmonté de son bicorn. Le drapeau est en train d'être planté sur le tertre tandis que le soldat à sa droite appelle ses camarades à franchir l'obstacle et à poursuivre la conquête du territoire. La composition pyramidale de l'ensemble structuré en partie basse par l'accumulation des ennemis morts ou défaits ainsi que des corps des soldats français, est une citation de la *gemme augustea*, conservé au Kunsthistorisches Museum daté entre le 9 ap. J.-C.–12 ap. J.-C. Ce camée est le modèle du genre pour la figuration du *tropaion*. Le registre inférieur, dans la partie gauche comporte la scène de dressage du *tropaion* inspirant les codes de représentations repris par Auguste Raffet, avec la présence des captifs vaincus à ses pieds mais également de la mort des vainqueurs comme le rappelle la cuirasse romaine à terre vide. L'idée de sacrifice du héros pour la victoire est une thématique que nous développerons par la suite puisqu'elle participe de cet héritage classique de la mise en image de l'héroïsme.

Pour revenir à l'idée de trophée, idée donc issue du modèle antique du traitement réservé aux vaincus, Auguste Raffet pousse la réification de l'ennemi plus loin notamment dans *Le moral est affecté chez l'Autrichiens* (n°6, album de 1833).

¹⁴⁵ Voir la reproduction de la planche en annexe.



RAFFET Auguste, N° 6 *Le moral est affecté chez l'Autrichien*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6759, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

La feuille est organisée autour du portrait en pied et de face d'un républicain victorieux. Celui-ci pose fièrement et avec désinvolture son arme à la main, à ses pieds git le corps d'un Autrichien. La posture adoptée, un léger déhanché, le port du fusil et la position du cadavre ne sont pas sans évoqués un trophée de chasse. Le titre grinçant de l'estampe renforce ce sentiment, l'euphémisme « le moral est affecté » tourne en dérision la défaite ennemie et la mort des soldats du camp adverse. Le vainqueur pose devant le résultat du duel, c'est-à-dire devant la mort de son ennemi. Le soldat autrichien mort est allongé sur le dos, le visage visible tourné vers le ciel, le corps est orienté de manière à ce que la tête se situe vers le spectateur mais également à proximité du pied gauche du Français. La construction de l'héroïsme repose donc sur sa capacité à emporter la victoire qu'elle soit factuelle ou symbolique. Cette capacité est reconnue et saluée par un tiers ce qui légitimise son acte. La présence d'un tiers est d'ailleurs essentielle pour la qualification d'un acte d'héroïque, c'est en effet par son regard que l'acte est reconnu. L'importance de la reconnaissance dans le processus d'héroïsation peut se structurer lors d'une présentation à la foule, une idée là aussi développée par le modèle du triomphe antique. Les albums édités par les frères Gihaut revisitent ce *topos*, dans le cas des événements de juillet 1830. *Vive la ligne*, planche n°8 de l'album de 1831, illustre ainsi cette importance de la reconnaissance populaire accordée aux héros. Dans cette scène, la foule acclame les régiments d'infanterie. Toutes les couches de la société sont représentées, à gauche des hommes bourgeois mais aussi des hommes du peuple, au premier plan, et des enfants. Cette foule à gauche se dirige vers la partie droite occupée par les régiments. Le centre de la composition est occupé par l'apothéose de cette acclamation, un bourgeois à gauche serre la main du chef du régiment à droite. Le soldat est acclamé par la foule mais il garde une attitude modeste comme le souligne le geste de sa main gauche. L'héroïsme est rattaché au résultat de son action qui ne peut être que positif soit par une victoire physique effective imposant une défaite à l'ennemi manifestée soit par la mort, soit par la perte du terrain de ce dernier.

B. UN DISCOURS PORTES PAR DES FORMES CONVENUES

1) Le portrait équestre

Les codes de la représentation de l'héroïsme employés par Raffet reprennent les codes iconographiques traditionnels notamment par le recours récurrent au genre du portrait équestre¹⁴⁶. L'emploi du portrait équestre découle des codes de l'iconographie royale¹⁴⁷. Comme le souligne l'étude de Bleuenn Leroux, la période des années 1540 à 1660 voit l'affirmation du portrait équestre dans la représentation royale ainsi que de manière concomitante l'affirmation de l'image du roi dans les scènes de bataille¹⁴⁸. Le cavalier domine les autres personnages, il s'élève ainsi au-dessus de ses semblables. La relation entre l'expression du pouvoir et le genre du portrait équestre est très forte. Un analogisme est établi entre le monarque, chef de guerre et habile cavalier et le héros chevaleresque¹⁴⁹. La représentation en cavalier est le symbole d'une position dominante et témoigne d'une forte hiérarchisation sociale ou morale. La figure du cavalier est mise en exergue dans l'iconographie militaire et notamment dans les scènes de batailles à partir du XIX^e siècle. L'exemple pictural le plus représentatif est celui du portrait de *Bonaparte franchissant le Grand St-Bernard* peint par Jacques-Louis David en 1801. Toutefois cette tendance ne se limite pas à la peinture officielle, elle se diffuse dans le milieu de l'estampe¹⁵⁰. Ainsi les protagonistes profitant de ces codes iconographiques dans notre corpus sont d'une part, les croisés, les représentants du peuple à l'époque révolutionnaire ou Napoléon Bonaparte. Ils correspondent tous trois à des figures exemplaires, garants de valeurs et agissantes. Comme ces trois figures reprennent les mêmes codes iconographiques, il est possible d'y lire une parenté généalogique. Ainsi la planche n°8 de 1835 *L'ordre du jour*, met en scène un représentant du peuple délivrant ses ordres aux troupes de la même manière que Napoléon Bonaparte passe en revue les siennes dans la planche n°5 *L'inspection* de 1833.

¹⁴⁶ Sur les 96 planches des albums de 1830 à 1837, 6 sont des portraits équestres sur les 13 portraits contenus en tout. Dans le corpus restreint, 4 portraits équestres prennent place parmi les 8 portraits conservés. Voir le tableau typologique présent à la fin la partie I.

¹⁴⁷ Voir LEROUX Bleuenn, *Un cheval pour mon royaume ! La place du cheval dans la représentation équestre du roi - XVI^{ème} - XVIII^{ème} siècles*, Master 2 Histoire Moderne, Rennes, Université de Rennes, 2012, [En ligne], <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/743468/filename/CERHIOMH3125_RICORDEL.pdf>.

¹⁴⁸ *Ibid* p. 5.

¹⁴⁹ Comme le souligne Philippe Kaenel et François Vallotton « Depuis l'Antiquité, le cheval est ainsi le privilège de l'*equus*, le noble, même s'il est surtout associé à l'empereur. » Voir KAENEL Philippe et VALLOTTON François, « Le général et son cheval : figures du pouvoir militaire en démocratie, à l'exemple de la Suisse », dans *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. Sociétés de cour en Europe, XVI^e-XIX^e siècle - European Court Societies, 16th to 19th Centuries*, Centre de recherche du château de Versailles, n° 2, 1 décembre 2005, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/crcv/114>>, (Consulté le 10 décembre 2022).

¹⁵⁰ Cela est particulièrement étudié dans le cas de cadre de la Confédération helvétique à partir de 1830, autour notamment de la figure du général Dufour. Voir KAENEL Philippe et VALLOTTON François, « Le général et son cheval : figures du pouvoir militaire en démocratie, à l'exemple de la Suisse », *op. cit.*



RAFFET Auguste, N° 8 *L'Ordre du jour*, Paris, Gihaut Frères, 1835, DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL



RAFFET Auguste, N°5 *L'inspection*, Paris, Gihaut Frères, 1833, Cote 33/7612, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

Le portrait équestre est déployé pour un héros impassible représenté au premier plan des scènes d'affrontement. Son impassibilité et sa maîtrise absolue de lui-même ressortent d'autant plus quand l'attitude de l'animal lui répond en écho comme cela est sensible dans *1813* (N°1, 1833). Le visage de Napoléon Bonaparte, de profil, tourné vers le lieu de l'action, n'exprime aucune émotion si ce n'est une forme de détermination. Le chef de guerre est à cheval, au centre de la composition, suivi par son état-major. Mais la monture de l'Empereur, dont la tête tournée dans la même direction que son maître, est au contraire fortement expressive. Son regard semble happé par les événements de la bataille, sa tête se détourne de la direction dans laquelle il galope, ses oreilles et sa bouche traduisent un sentiment d'effroi et de peur face à un danger éminent suggéré en hors-champs. L'idée de peur et de surprise est traduite par la posture du cheval, en appui sur ses jambes arrières, les jambes antérieures en l'air. Le contraste entre l'attitude du cavalier et de son cheval est ainsi marqué dans le but de renforcer le caractère extraordinaire et exemplaire de l'individu. Ainsi le comportement du cheval permet de souligner l'exemplarité du héros, de le présenter comme maître absolu de ses émotions et donc de son destin malgré l'inconstance de l'environnement. Cette codification est issue des modèles de l'art officiel, une attitude similaire du cheval est identifiable dans le travail de Jacques-Louis David précédemment cité. Cette attitude se nourrit aussi de l'héritage de l'Ancien Régime et de l'Antiquité où les chevaux sont principalement figurés cabrés et non au galop, attitude développée plutôt par le mouvement romantique et repris par les avant-gardes artistiques. L'idée d'alliance dans une même image de la fougue et du calme concerne certes la figuration du cheval et de son cavalier mais aussi le rapport entre le personnage principal et son environnement. Ce traitement s'applique particulièrement pour la figure héroïsée de Napoléon comme dans les planches n°4 *Waterloo* de l'album de 1830, n°13 *Vendémiaire* de 1835 et dans la n°2 *Lutzen* de 1831. Le mélange des deux attitudes est réalisé sur plusieurs échelles, à celle de la composition, s'opposant tout entière à l'individu ou entre deux plans distincts.

Une autre interprétation de cette iconographie est cependant possible pour la planche *1813*. L'attitude du cheval, se cabrant face à un danger éminent inspire une impression d'instabilité. L'animal ne tenant plus que sur ces deux jambes arrières et la contradiction de direction entre son corps et sa tête renforce l'impression de déséquilibre. L'exposition *Raffet 1804-1860* de la bibliothèque Marmottant propose

de lire dans cette instabilité une représentation symbolique de l'état politique du pays, le cheval cabré annoncerait le basculement de l'Empire au tournant de l'année 1813¹⁵¹.



RAFFET Auguste, N°1 1813, Paris, 1833, G.6754, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

La figure équestre participe elle-aussi à l'héroïsation des scènes de batailles. Les albums lithographiques de 1830 à 1837 mettent en avant cette figure du cavalier. Effectivement ils comportent 25 planches où la cavalerie est valorisée et héroïsée. C'est notamment la figure de la cavalerie agissante qui est valorisée. A titre d'illustration les charges de cavalerie sont sublimées comme en témoigne la lithographie n°10 *Charge de hussards* de l'album de 1833.

2) Le « grand homme » ou vers le héros penseur

Dans une conception antique puis médiévale, l'héroïsme est le caractère propre aux actions des personnalités remarquables, aux individus dotés d'un destin hors du commun. Or l'action d'éclat se fait moins présente dans les arts après le règne de Louis XIV. Le siècle des Lumières préfère à l'épopée le « drame bourgeois ou la figure du philosophe » tout particulièrement dans le domaine littéraire¹⁵². Pourtant la théorisation de la notion de « grand homme » s'initie au XVIII^e siècle. Ce modèle du « grand homme » est sous l'impulsion des Lumières humanisé et laïcisé mais garde une position à part¹⁵³. La Révolution ne remet pas en cause cette notion. La transformation du Panthéon en 1791 fait de la désignation des grands hommes une question sociétale¹⁵⁴. Néanmoins cette première vision du « grand homme » comme opposée aux princes et aux chefs de guerre est modifiée sous la Révolution française. Son rôle et sa capacité d'action sont désormais repensés dans

¹⁵¹ Voir BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999.

¹⁵² Voir SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, p. 98-99.

¹⁵³ Voir notamment les conclusions de Jean-Claude Bonnet dans « Les morts illustres » dans le tome 2 des *Lieux de mémoire*.

¹⁵⁴ Voir FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 77.

son insertion dans une nation et un temps défini, il s'appuie sur des conditions et des forces extérieures pour réussir son action¹⁵⁵. Effectivement Prosper Brugière baron de Barante (1782-1866), académicien et historien réaffirme que la reconnaissance d'un individu comme un « homme supérieur » n'est envisageable que dans le sens où il est le « produit et le symbole du temps où il s'est élevé. C'est sans doute parce qu'il lui est conforme qu'il le domine et le représente. »¹⁵⁶ Cette même idée est défendue par J. Michelet qui considère que la présence de figure héroïque est envisageable mais seulement grâce et par le peuple¹⁵⁷. Ainsi la figure du grand homme reste une notion employée et discutée par les hommes de lettre du XIX^e siècle et que l'on retrouve dans les représentations graphiques. Les figures de « grands hommes » structurent le récit proposé par les albums de 1830 à 1837 d'Auguste Raffet. Il s'agit tant de représentants du peuple sous la Révolution que de chefs militaires au rang desquels Napoléon Bonaparte tient une place à part. Ces personnages qui servent de points d'appuis essentiels dans les compositions des planches sont également des représentations de la hiérarchisation de la société.

Sur l'ensembles des lithographies de 1830 à 1837, 24 planches comportent la figure de Napoléon Bonaparte sur les 43 planches traitant de la Révolution française et de l'Empire. Donc la figure de Napoléon Bonaparte est présente dans un quart du total des planches des albums de 1830 à 1837. Dans les scènes concernant la Révolution française entre 1789 et 1799, le personnage référent d'autorité est le représentant du peuple. Dans les deux cas ces deux figures dominent les compositions. Ils sont le plus souvent à cheval, tandis que les simples soldats sont à pied, comme cela est le cas dans la planche n°8 *L'ordre du jour* de l'album de 1835¹⁵⁸. Le rang du représentant du peuple est mis en avant par sa posture à cheval face aux soldats en ligne et la richesse de son uniforme. Il est en train de donner ses ordres aux troupes, il est donc dans une posture agissante, dirigeant et cordonnant les actions à venir. La même typologie de scène s'applique à Napoléon Bonaparte comme cela est le cas dans la lithographie n°11 *Ils grognaient, ils suivaient toujours* de l'année 1836. Le grand homme ne délivre pas que des ordres oralement mais sert d'exemple à ses hommes et leur indique la marche à suivre par son comportement résolu. Napoléon Bonaparte, courbé sur son cheval mène ses troupes à pied à travers le mauvais temps dans une direction précise, vers la gauche de l'image. Ces deux exemples soulignent l'ascendant des grands hommes sur les masses qu'ils commandent, ce qui rejoint l'idée de Victor Cousin. En effet ce philosophe critique la théorie des « grands hommes » mais tolère leur existence si comme dans les images citées précédemment ils agissent sur les groupes car c'est grâce à eux que l'idée s'incarne¹⁵⁹. Napoléon Bonaparte, contrairement au représentant du peuple, jouit d'une aura plus positive. Il dirige comme son homologue les troupes mais se place également au même niveau qu'eux. Il est le chef mais également le compagnon, littéralement celui avec qui on partage le pain comme tend à le rappeler l'estampe n°8 de l'album de 1832, *Mon Empereur c'est la plus cuite*. Dans cette

¹⁵⁵ Comme démontré par GERARD Alice dans « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 28, n° 100, 1998, p. 31-48.

¹⁵⁶ Voir GERARD Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 28, n° 100, 1998, p. 38.

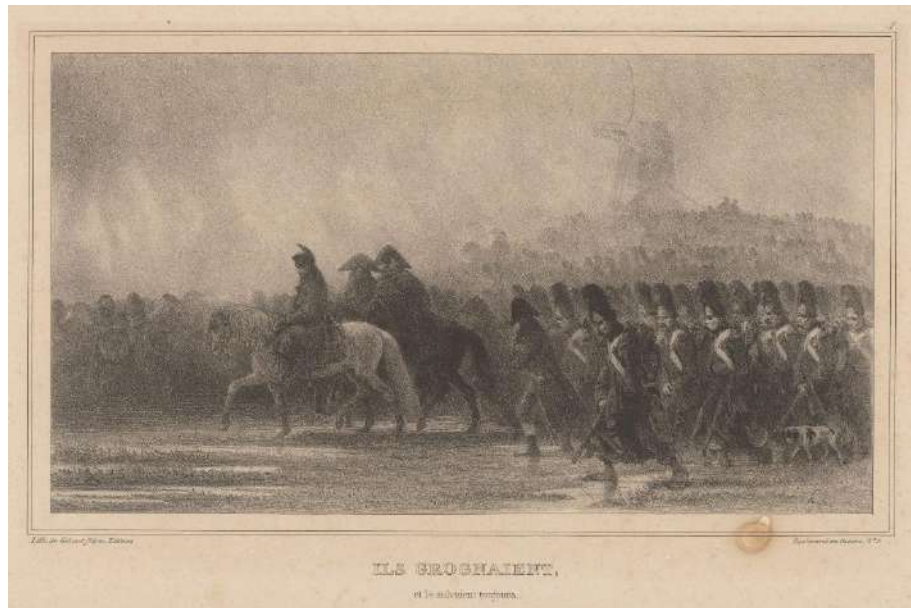
¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁸ Voir la reproduction de la planche en annexe.

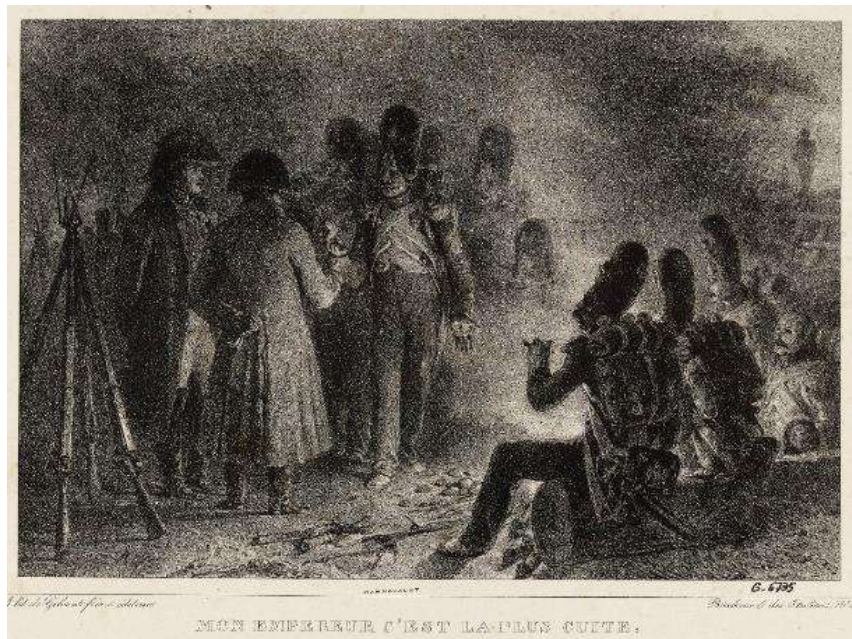
¹⁵⁹ Les grands hommes sont « nécessaires, [...], par leur ascendant sur les masses » comme l'énonce Victor Cousin dans le cours qu'il donne à la Sorbonne en 1828. Voir également GERARD Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 37.

Partie 2 : Une conception traditionnelle de l'héroïsme

scène nocturne de campement militaire l'Empereur à pied de dos, entouré par des grenadiers installés autour d'un feu. La distinction du « grand homme » ne se fait pas par sa surélévation par rapport aux autres personnages mais par sa silhouette reconnaissable à sa longue redingote, à son bicorne et à sa gestuelle.



RAFFET Auguste, N° 11 *Ils Grognaient et le suivait toujours*, Paris, Gihaut Frères, 1836, N° d'inventaire RP-P-1898-A-21214, Rijksmuseum CC0 1.0 Universal



RAFFET Auguste, N° 8 *Mon Empereur c'est la plus cuite*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6735, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

La représentation de Napoléon Bonaparte comme grand homme reprend, comme nous l'avons vu, les codes des scènes de batailles de l'Ancien Régime avec un premier plan surélevé. Ce premier plan, consistant en une éminence où sont positionnés les chefs militaires, se détache d'un arrière-plan lointain et souvent flou où se déroule la bataille. Ainsi les planches de Raffet répondent régulièrement à cette organisation en deux plans distincts avec d'une part Napoléon Bonaparte et d'autre part les soldats anonymes et le cœur de l'action. La planche n°8 *L'œil du*

maître de l'album de 1833 s'appuie sur cette tradition mais la revisite. Napoléon Bonaparte, au centre, sur une légère éminence, regarde sur sa droite le déroulé de la bataille, la scène se perd dans les lointains. Juste derrière lui, un feu de camp produit une fumée qui l'entoure et le détache des autres personnages. Le voile de fumée et l'insistance, plus sur la silhouette que sur un véritable portrait du chef, donne à la scène un caractère visionnaire. La composition en deux plans ou l'usage de la fumée pour dissocier la figure du héros de la masse s'explique par la théorie de « l'agrandissement épique »¹⁶⁰. Elle est particulièrement employée pour l'étude littéraire car elle est considérée comme essentielle à la mise en récit de l'épopée¹⁶¹. Le héros apparaît plus grand que les autres protagonistes comme cela est rendu possible par l'emploi de plan surélevé ou de jeux de lumière. Il paraît aussi plus noble, par sa posture, à cheval, et sa gestuelle en outre. Le grand homme et les anonymes se distingue par un rapport d'échelle différencié. Comme dans la planche étudiée, Victor Cousin renverse l'aversion des Lumières pour le militaire afin de lui redonner toute sa place. Selon lui le monde militaire et le domaine philosophique sont les deux seules sphères où peuvent s'exprimer l'héroïsme. Il conclut ainsi ; « C'est là, dans le mouvement conquérant de l'esprit d'un peuple que se déploie toute la puissance de cet esprit [...] Nulle part les masses ne s'identifient plus visiblement avec le grand homme que sur un champ de bataille. »¹⁶². Néanmoins, le héros militaire ne semble jouir que d'une reconnaissance passagère, inhérente à sa capacité de vaincre qui est éphémère. Or le Napoléon Bonaparte de *l'Œil du maître*, est certes un héros militaire présent sur le théâtre d'opération mais il n'agit pas directement, physiquement. Son corps est certes tendu mais les bras sont immobiles, le bras droit dans le dos et le gauche replié au niveau du buste. Comme le rappelle d'ailleurs le titre de l'estampe le héros n'est pas ici impliqué directement dans l'action représentée hors scène, il fait preuve d'une autre capacité qui l'isole du reste de la composition. Effectivement, dans cet exemple Napoléon Bonaparte, incarne un nouveau type d'héroïsme, lié à une capacité de réflexion et d'analyse de la situation. Il apparaît comme le penseur, celui au regard visionnaire. Ce glissement du rôle actif vers une posture réflexive correspond aux analyses d'Alice Gérard qui lit dans la Restauration un changement de paradigme héroïque, le héros agissant est remplacé par la figure du penseur¹⁶³.

¹⁶⁰ SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, p. 24.

¹⁶¹ Voir SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, p. 18.

¹⁶² Voir GERARD Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 28, n° 100, 1998, p. 38.

¹⁶³ Voir GERARD Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 28, n° 100, 1998, p. 41.



RAFFET Auguste, N° 4 *La pensée*, Paris, Gihaut Frères, 1834, 33/9480, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL



RAFFET Auguste, N° 7 *Italie 1796*, Paris, Gihaut Frères, 1836, DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL

Cette capacité le place à part et le distingue des autres mortels mais l'isole également. Dans les planches n°8 *l'Œil du maître* (1833), n°5 *La pensée* (1834) ou encore la n°7 *Italie 1796* (1836), le personnage du héros semble être chaque fois en décalage avec les autres personnages. La question de la solitude du héros abordée par A. Raffet découle des réflexions portées par le mouvement romantique¹⁶⁴. Dans l'exemple de la scène *Italie 1796*, Napoléon Bonaparte est représenté de face et tourne le dos à un feu de camp. Les autres personnages sont placés de l'autre côté du feu et du panache de fumée. Simples soldats et « grands hommes » sont donc séparés physiquement mais, malgré cette séparation les soldats de l'autre côté sont tournés en direction de Napoléon Bonaparte. Leurs regards semblent admiratifs à tel point que le catalogue d'exposition *Raffet* de la Bibliothèque Marmottan décrit la scène de la manière suivante : « Les soldats le regardent tels les apôtres lors de la Transfiguration. »¹⁶⁵. Cette nuit de la campagne d'Italie symbolise la prise de conscience par le héros de son destin. Le « grand homme » se distingue par son aura même si celui-ci n'occupe pas le centre de la composition. Bien que lointaine la silhouette de Napoléon Bonaparte reste évocatrice et inspiratrice d'actions héroïques à l'instar de la planche 7 *Attention ! L'Empereur a l'œil sur nous* de l'album de 1832. Alors que les troupes sont en marche vers l'ennemi, Napoléon Bonaparte placé sur un éminence à l'arrière-plan domine la scène par sa présence alors que sa représentation est celle elliptique d'une silhouette lointaine mais évocatrice. Ce procédé d'évocation plutôt que de représentation est assez innovant et s'inscrit particulièrement dans une sensibilité romantique. Effectivement le même procédé est employé dans la *Revue nocturne*, dernière planche de l'album de 1837, Napoléon Bonaparte sur son cheval blanc est certes au centre de la composition mais il est relégué au second plan. Les traits le définissant sont flous comme s'il était enveloppé d'un halo. Et pourtant c'est sa figure qui conduit et organise la chevauchée des troupes. L'évocation de la figure mythique appuie la dimension onirique des planches aux accents romantiques. En effet, on observe une mystification

¹⁶⁴ « Cette solitude n'est qu'une manifestation plus nette de la difficulté qu'éprouve tout héros à s'insérer dans un univers social trop petit, trop mesquin pour lui [...] ». Voir SELIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, p. 104.

¹⁶⁵ BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 39.

grandissante de la figure des « grands hommes » au cours du XIX^e siècle surtout dans le cas de Napoléon Bonaparte. Suite à la parution du *Mémorial de Sainte-Hélène* en 1823, l'homme se pare d'une aura surnaturelle et onirique, il s'agit d'une renaissance de la figure héroïque du héros militaire qui se fait en lien avec un parenté mythologique comme le souligne Philippe Sellier « Napoléon devient un nouveau Christ, un moderne Prométhée ».¹⁶⁶ Cette légende blanche est d'ailleurs encouragée par les œuvres d'A. Raffet, de Béranger, de V. Hugo et de H. Balzac qui en font « une rêverie héroïque »¹⁶⁷.



RAFFET Auguste, N° 12 *La Revue Nocturne*, Paris, Gihaut Frères, 1837, N° Inventaire 99.RG.11, musée d'Unterlinden © Corinne Sigris

3) La mort comme couronnement du héros ?

La figure du héros est donc centrale dans la composition des planches et des albums étudiés. La définition classique de l'héroïsme est exploitée, or la mort et l'idée de sacrifice sont intrinsèquement liées à cette catégorie de protagonistes. Dans la conception antique, la notion d'héroïsme s'appuie sur la capacité de sacrifice de l'individu qui fait abnégation de soi et offre sa personne à une cause jugée noble. « La tradition de la peinture de personnages s'ordonne autour d'un fil conducteur iconographique dont la véritable substance est l'incarnation de l'histoire par l'individu. La vision de l'homme se reflète ici dans l'image du héros, devenu lui-même histoire, et ceci non seulement à travers des modèles de comportements illustres, mais également à travers des images exemplaires de la souffrance et de la mort. »¹⁶⁸ Cela est le cas dans l'exemple de l'histoire de Marcus Curtius raconté par Tite Live dans son *Histoire romaine*¹⁶⁹. Le jeune homme auréolé de gloire se sacrifie

¹⁶⁶ SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, p. 129.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ MUSEE DES BEAUX-ARTS, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION CORBOUD et KUNSTHAUS, *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Milan, Italie, Electa, 1988, p. 16.

¹⁶⁹ Cet épisode est narré dans le livre VII de l'*Histoire romaine*.

en jetant son cheval dans le gouffre s'étant ouvert. Il s'agit d'une mort choisie par un individu jeune ayant un brillant avenir devant lui afin de sauver la communauté. Cette définition s'applique aussi au soldat qui au détriment de sa vie combat pour un idéal, ceux de la République et de la liberté comme cela est le cas dans les lithographies traitant de la Révolution française. Dans ce type narratif, il s'agit de donner à voir la belle mort¹⁷⁰. La « belle mort » est la fin digne d'un héros et la conclusion d'une conduite héroïque. De plus c'est par la mort que le héros est reconnu et ses actes légitimés. Elle marque les esprits et permet donc le développement de la légende et de l'héroïsation de l'acte. La mort « révèle les valeurs d'une civilisation », dans le cas des lithographies d'Auguste Raffet il s'agit de la défense de la nation, d'un idéal politique ou encore de la notion de fraternité et de solidarité entre les combattants¹⁷¹. La représentation du sacrifice et sa conception sont reprises mais transformées avec la Révolution française, les codes iconographiques du religieux sont laïcisés et remployés dans les scènes historiques. Ainsi le modèle de la *pietà* est transposé dans le domaine laïc. Il est ainsi possible de lire par ce détournement l'estampe n°10 de l'année 1834 *Pauvres enfants !!— Que Dieu prenne pitié de leur âme*, où une femme âgée se lamente devant les corps sans vie de très jeunes soldats et prend le ciel à témoin. De nouvelles figures héroïques émergent issues du monde chrétien telle la figure du martyr. Le prototype du martyr laïc est le Peletier de Saint-Fargeau (1760 – 1793). Assassiné le 21 janvier 1793 après avoir voté pour la mort du roi, il devient l'incarnation de la devise « la Liberté ou la Mort »¹⁷². Il est panthéonisé le 24 janvier et inspire les artistes au rang desquels J. L. David qui associe la tradition antique et chrétienne aux nouvelles valeurs républicaines. La mort violente par sacrifice est donc esthétisée par le transfert de codes artistiques et par la déformation des théories sur le sublime de Denis Diderot ; « tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui inspire un sentiment de terreur conduit au sublime¹⁷³ ». La terreur de la mort est assimilée aux plus hautes valeurs morales et doivent donc se traduire par une recherche artistique poussée. Le martyr et plus largement la mort est érigée en une fin désirable, un accomplissement de l'être, « c'est dans la mort que s'accomplit cet idéal de vertu, vers lequel chacun doit tendre »¹⁷⁴. Comme dans le cas du Peletier de Saint-Fargeau ou de Marcus Curtius, ce sont aussi la jeunesse et la beauté du martyr qui marquent les esprits. Par ces représentations d'hommes dans la fleur de l'âge aux traits parfaits, s'exprime paradoxalement le *topos* de la mort injuste et donc en contradiction avec le modèle à suivre. Ainsi, les lithographies d'Auguste Raffet s'appuient sur ce paradoxe et présentent de jeunes soldats morts pour la patrie, à la l'instar de la planche n°10 *Pauvres enfants* (1834) et de la planche n°11 *Dernière charge des lanciers rouges à Waterloo* du même album. Dans le premier exemple, la scène se situe après la bataille, sur le champ de bataille, une vivandière vêtue de noire occupe le centre de la composition, elle avance de face vers deux très jeunes soldats morts. Leurs traits sont encore juvéniles, les yeux sont clos et malgré la mort, leur visage lumineux semble paisible. L'attitude maternelle de la femme, qui prie au pied des corps de ces

¹⁷⁰ Selon Philippe Ariès et son ouvrage *L'homme devant la mort* (1977), l'idéal de la belle mort se développe au cours du XIX^e.

¹⁷¹ Voir FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

¹⁷² Voir JOURDAN Annie, « Du sacre du philosophe au sacre du militaire : les grands hommes et la Révolution », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 39, n° 3, 1992, p. 403-422.

¹⁷³ Voir DIDEROT Denis et VANDEUL Marie-Angélique de, *Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales. Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier frères, 1875 - 1877, p. 146.

¹⁷⁴ FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 148.

« enfants » est une évolution de la forme de la *pietà*. La scène s'organise dans une composition triangulaire typique de la typologie religieuse, le corps sacrifié du jeune soldat remplace celui du Christ. Le soldat comme le Christ a souffert et a donné son corps pour le salut de l'humanité ou de la nation. Cette nouvelle forme de *pietà* laïque s'applique tant au cadre d'une scène entière qu'à un épisode secondaire au sein d'une scène plus large comme cela est le cas dans la *Dernière charge des lanciers rouges à Waterloo*. Cette fois-ci la scène de *pietà* se limite à une saynète de l'angle droit du premier plan tandis que l'action principale est celle de la charge de cavalerie vue de dos au second plan. A nouveau une figure féminine implore le ciel et exprime sa souffrance face à la mort des soldats à ses pieds. Le sacrifice du héros laïc est érigé à la même dignité, voire même supplante les martyrs persécutés pour leur foi.



RAFFET Auguste, Détail de N° 11 *La dernière charge des lanciers rouges à Waterloo*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.431, British Museum © The Trustees of the British Museum



RAFFET Auguste, Détail de N° N° 10 *Pauvres enfants ! - Que Dieu prenne pitié de leur âme*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.439, British Museum © The Trustees of the British Museum

Du point de vue des albums étudiés, la proportion de scènes représentant la mort des acteurs héroïques est néanmoins limitée. Cela concerne seulement 19 planches sur les 96 planches de l'ensemble des albums et 8 planches sur les 46 formant notre corpus. Dans le cas des planches d'A. Raffet, l'héroïsme est étroitement lié au contexte de l'affrontement, de la lutte, du combat. Or le combat ne peut s'achever que par la victoire ou la mort. La mort est souvent choisie par l'individu, et c'est celle-ci qui lui offre la reconnaissance de ses pairs. Or la mort n'est pas la fin en soi du héros bien au contraire, il s'agit d'un moment particulier dans la mise en place de la mémoire de l'héroïsme et de la naissance de la légende bien que celle-ci soit finalement peu représentée ici. Selon Henri Hubert « le héros ne devient pas glorieux par le simple fait de sa *mort* puisque précisément il ne meurt pas, puisqu'il continue à agir, grâce à son corps, son image et son nom, *en tant que vivant*. »¹⁷⁵ Le principe s'applique à la légende napoléonienne bien que celle-ci commence à être instrumentalisée du vivant même de l'Empereur. Elle ne prend véritablement un nouveau tournant qu'en 1823 avec le *Mémorial*, et plus important que la mort de l'Empereur est le retour des cendres le 15 décembre 1840. Par sa mort le héros, sert d'exemple, il redonne espoir à ses compagnons ou nourrit le sentiment

¹⁷⁵ Voir CENTLIVRES Pierre et al. (éd.), *La fabrique des héros*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 13.

de révoltes. Son sacrifice n'a de sens que du fait de la présence et de la persistance de témoins, d'une communauté. La mort n'est certes pas centrale dans les planches d'A. Raffet mais elle participe à l'élan de rendre vivant la mémoire des soldats de l'Empire, groupe amoindri à partir de 1830. De plus le nombre de planches identifiées comme mettant en scène la mort du héros est augmenté par toutes celles présentant des morts anonymes. Ces morts sont relayés au rang quasiment de décors mais rappelle le futur potentiel des soldats encore en vie. L'héroïsme serait donc la capacité de médiation entre soi et autrui, entre le symbolique et le réel¹⁷⁶.

¹⁷⁶ L'idée est défendue dans l'ouvrage collectif *La fabrique des héros*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 1998 aux pages 13 et 14.

C. L'HEROÏSME COMME MOYEN D'UNE CONSTRUCTION IDENTITAIRE AUTOUR DE LA DEFENSE DE VALEURS

1) Des modèles pour la société

L'action héroïque est celle qui défend ou promeut des valeurs, des idées jugées nobles. Des individus ou des groupes agissent afin de les faire appliquer ou de les revendiquer. Par leurs conduites et leurs objectifs ils constituent des modèles à suivre pour la société. La légende napoléonienne très présente dans la production étudiée constitue un thème récurrent au XIX^e siècle. La littérature, la peinture et les objets souvenirs de l'Empire se diffusent dans toute la société¹⁷⁷. Les mémoires des anciens soldats se multiplient entre 1815 et 1848, à tel point que deux maisons d'édition se spécialisent dans le domaine ; il s'agit de Plon et de Calmann-Lévy¹⁷⁸. Un véritable culte autour d'une époque jugée héroïque se met donc en place et amène à une « fête et drame de la mémoire »¹⁷⁹. Les albums de 1830 à 1837 tendent à se détacher de la figuration de scènes historiques précises pour tendre vers une représentation plus symbolique et atemporelle des héros de l'Empire¹⁸⁰. Effectivement seulement 10 planches du corpus final traitant de l'Empire font référence à un lieu et à une date historique spécifique sur les 25 planches concernant l'Empire. Ce qui est donc prédominant sont les valeurs et les modèles que véhiculent les compositions plutôt qu'un récit historique chronologiques par événements. L'héroïsme figuré doit guider les contemporains et les faire aspirer à un comportement exemplaire. Comme le théorise Alberti au sujet de la peinture, et qui est applicable aux arts graphiques plus largement, la peinture jouit d'une triple action : elle instruit, réjouit et émeut¹⁸¹. Cette idée de modèle pourrait sous-entendre que les images sont à destination d'un public sensible aux figures d'exemple à l'instar de la jeunesse. Cette hypothèse est renforcée par la carrière de l'artiste, qui a dédié une partie de son œuvre au public enfantin¹⁸². Les soldats napoléoniens montrent l'exemple à suivre aux futurs hommes. L'idée du soldat comme exemple à suivre est même traduit littéralement dans la lithographie n°7 de l'année 1830 *Croisés en campagne*. Un jeune garçon suit un cavalier en armure, il porte déjà une hallebarde comme s'il faisait parti du groupe de combattants. Les époques de l'Empire et du Moyen-Age sont autant présentes dans les albums enfantins d'A. Raffet, comme dans les *Croquis pour l'amusement des enfants*, que dans les albums annuels que nous étudions¹⁸³. Nous pouvons supposer que du fait du contexte

¹⁷⁷ Voir HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Seuil, 2008.

¹⁷⁸ A titre indicatif, il est possible de citer la parution des *Mémoires du général Jean-David Freytag* en 1824, les *Mémoires* d'André Masséna (1758 – 1817) publiées en 1848, les *Cahiers du capitaine Coignet* (1776 – 1865) en 1851 et les *Mémoires* du maréchal Marmont (1774 – 1852) en 1857.

¹⁷⁹ PETITEAU Natalie, *Écrire la mémoire : les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Les Indes savantes, 2012, p. 8

¹⁸⁰ L'argument d'un choix du symbolique au détriment de la composition de tableaux historiques précis est appuyé dans l'exposition autour d'Auguste Raffet organisée par la Bibliothèque Marmottan. Voir BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 38.

¹⁸¹ La théorie d'Alberti est reprise notamment dans le catalogue *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Milan, Italie, Electa, 1988, p. 25.

¹⁸² On peut citer l'album lithographique *Croquis pour l'amusement des enfants paru entre 1828 et 1829* édité par Gihaut Frères et Lean. L'album insiste sur des scènes médiévales et du Premier Empire, des scènes de bataille et des planches d'uniformologie.

¹⁸³ Les *croquis pour l'amusement des enfants* n°7, n°10 ou encore n°15 témoignent de cet intérêt pour la guerre auprès de la jeunesse et des mélanges d'époques.

politique, (réforme du système militaire et envoi de contingent en Algérie), la diffusion de modèles de soldats semble nécessaire.

Ainsi ces *exemplum virtutis*, qu'ils soient à destination d'un jeune public ou d'adultes, font le lien entre deux échelles : la communauté et l'individu. Le soldat ou le héros plus largement sont rattachés à un « lieu d'application »¹⁸⁴ ; la nation. C'est dans ce cadre qu'ils agissent, que leurs mémoires se transmettent et que leurs valeurs sont partagées. A ce titre, le soldat comme acteur héroïque peut devenir un modèle partagé dans les diverses couches sociales. En effet, le personnage du soldat est familier aux différentes classes sociales quel que soit leur appartenance régionale. Il réunit derrière lui la communauté nationale et cela malgré son hétérogénéité. L'action du héros national reconnue par le groupe jouit alors d'une double valeur : individuelle et collective par l'incarnation des valeurs communes du groupe¹⁸⁵. Ce dédoublement de la valeur de l'action fait écho à la structuration en deux registres distincts dans les planches d'Auguste Raffet. L'artiste exhorte au travers de l'acte héroïque un modèle à destination de l'individu et du collectif.

Les valeurs promues dans les albums d'A. Raffet ne sont pas toujours en accord avec le modèle officiel. Par exemple, l'illustrateur met en lumière les événements révolutionnaires de 1830 mais uniquement dans l'album de 1831 tandis que d'autres époques comme l'Empire sont reconvoquées sur l'ensemble des années. Les époques historiques et leurs héros sont donc évalués de manière différente. Toutes ne relèvent pas de la même importance, leurs exemples n'ont pas la même force. D'une part, certaines semblent fondatrices et cristallisent un idéal perdu tandis que d'autres sont à louer mais restent un moment fugace dans la mémoire collective. A. Raffet oriente sa représentation des événements de 1830 principalement autour du mois de juillet. Seule une planche, la n°1 *Place du Panthéon – nuit du 22 au 23 Décembre (1830)* de l'album de 1831, ne concerne pas le mois de juillet. Encore une fois, l'artiste ne présente pas au sein de l'album une chronologie logique, il ouvre son récit sur le mois de décembre 1830 pour revenir par la suite sur le mois de juillet 1830. Le 25 juillet le roi Charles X promulgue quatre ordonnances signées par son ministre Polignac relative à la liberté de la presse et à la dissolution de la Chambre en autres. Ces décisions participent au déclenchement des Trois Glorieuses (les 27, 28 et 29 juillet) qui amènent à la monarchie de Juillet. Néanmoins l'événement représenté dans la planche n°1 prend place à la suite de l'ouverture du procès des quatre anciens ministres de Charles X devant la chambre des Pairs. Ce procès divise la société et déclenche une vague de violence qui se traduit par le désir du peuple parisien de voir les anciens ministres condamnés à mort. Les tensions sont accentuées du fait de l'écart entre la position modérée des juges et les appels vindicatifs de la population. Le nouveau régime de Louis-Philippe tente de se désolidariser de la vague révolutionnaire qui l'a porté au pouvoir¹⁸⁶. Du fait des ressentiments et du mécontentement quant à la décision des juges, l'armée est obligée d'intervenir pour prévenir tout débordement. La foule massée autour du Luxembourg commence à s'agiter l'après-midi du 20 décembre, moment à partir duquel la Garde nationale est déployée. La scène narrée par la première image de

¹⁸⁴ Voir CENTLIVRES Pierre et al, *La fabrique des héros*, op. cit., 1998, p. 18.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ L'évènement a été perçu comme « le divorce entre l'opinion de la rue et l'attitude des pouvoirs publics ». Voir BASTID Paul, « Le procès des ministres de Charles X », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 4, n° 3, 1957, p. 171-211.

l'album de 1831 constitue la suite de ces événements, la Garde nationale campe pour la nuit du 22 décembre au pied du Panthéon.



RAFFET Auguste N° 1 Place du Panthéon – nuit du 22 au 23 Décembre (1830), Paris, Gihaut Frères, 1831, sans cote, Musée Carnavalet, Histoire de Paris CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

La scène faiblement éclairée par des feux de camp qui sont autant de coups de lumière dans la nuit, révèlent les visages des soldats. La scène est joyeuse, les militaires prennent leurs aises dans leur campement improvisé. Les armes et havresacs sont déposés dans l'angle droit de la scène tandis que quelques plus loin des soldats dansent au rythme de la musique de quelques musiciens. Les civils viennent saluer les hommes en armes. Cette scène est séparée du décor architectural par un voile de fumée, ce qui tend à la rendre atemporelle. De fait cette vision d'un campement militaire n'est pas sans évoquer les visions du temps de l'Empire comme la planche n°2 *La Veille* de l'album de 1837¹⁸⁷. La similitude entre les deux époques est renforcée par l'uniformologie. Auguste Raffet est un fin connaisseur des uniformes en vigueur durant l'Empire et la Monarchie de Juillet, époque dont il est le témoin direct. Or dans cette lithographie d'ouverture sensée se dérouler en 1830, il fait une erreur volontaire, il place des bonnets à poils sur les soldats devant le Panthéon, ceux portés par les grenadiers napoléoniens, alors que la Garde Nationale porte majoritairement le shako. La même volonté de lier les deux époques est présente dans la toile de Gassies, *Bivouac de la garde nationale dans la cour des Tuileries*, (musée national du château de Versailles, 1831, 86 x 100 cm) où l'artiste utilise le même procédé¹⁸⁸. Les artistes cherchent donc à souligner la parenté entre la Garde nationale contemporaine et leurs prédécesseurs napoléoniens. Les héros napoléoniens restent donc des références, des modèles pour la société

¹⁸⁷ Voir la description est l'analyse de la planche dans la partie III, p. 90.

¹⁸⁸ Voir LARRERE Mathilde, *La garde nationale, soutien de la monarchie de Juillet*, Histoire par l'image [En ligne], <<https://histoire-image.org/etudes/garde-nationale-soutien-monarchie-juillet>>, (Consulté le 28 octobre 2022).

Le mois de juillet 1830 fait l'objet d'une mise en image plus importante, quatre lithographies lui sont dédiées sur les 12 de l'année 1831. Les événements sont principalement représentés sous le prisme de la scène d'insurrection du peuple parisien combattant, voir les planches n°11 et 12. À première vue cela ne semble pas une représentation traditionnelle de l'héroïsme. Pourtant ces scènes de combat correspondent à l'idéal héroïque de la lutte et de la défense de la cause juste. Ici les insurgés ne défendent pas la religion chrétienne comme cela est le cas dans la *Marche de croisés pour une attaque* (n°6, 1830) néanmoins, ils défendent un idéal politique, celui de la liberté. De plus, la mise en scène reste classique au sens où les planches se structurent en plaçant au centre un homme dans la fleur de l'âge, à la musculature développée, au torse bombé souvent découvert, faisant face à ses ennemis avec une posture stoïque et fière. Cela est tout particulièrement le cas pour les planches n°11 *Les munitionnaires du 28 juillet* et n°12 de l'album de 1831. La planche n°12 *A mort pour la liberté ! Tapons durs et longtemps*, est construite sur la figure centrale de l'ouvrier contestataire, poings serrés face à un assaut de la garde royale¹⁸⁹. Sa posture est dynamique mais stable, ce qui démontre une volonté forte, son corps est de face tandis que son visage se tourne vers la gauche en direction de ses ennemis. Le héros est d'autant plus mis en avant qu'il est placé aux croisements des lignes de forces formées par celle de la hampe du drapeau tricolore à gauche et du fusil à droite. Son positionnement dans la scène, ses caractéristiques physiques reprennent donc les procédés conventionnels de la mise en image de l'héroïsme. L'individu par son courage traduit par sa gestuelle, défend par son corps et ses actes des valeurs hautes rappelées par le drapeau portant la devise « Vive la Nation Liberté ». Le lecteur de l'album est invité à suivre l'exemple de ce protagoniste, à s'attacher à défendre la liberté contre l'absolutisme monarchique. Auguste Raffet rend donc hommage à ceux qui se sont révoltés en 1830 pour défendre ces idées. Toutefois, le choix d'un héros populaire prend le contre-pied de la tradition héroïque, A. Raffet met ici en lumière un nouveau type d'acteur et un nouveau mode

¹⁸⁹ Le contrôle et la répression des événements sont placés sous l'autorité du maréchal Marmont qui dispose de la garde royale.

d'action ; la révolte. Cependant se montrer héroïque en refusant un état de fait ou en faisant preuve de désobéissance n'est pas que le fait des civils.



RAFFET Auguste, *Je n'tire pas ! si la cause était bonne, y n'aurait pas d'argent pour la défendre*, cote 33/9461A
Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

Auguste Raffet conçoit certes le héros comme combattant et donc principalement sous les traits du soldat mais le soldat peut faire le choix de refuser d'obéir pour affirmer sa non adhésion aux actions en cours, cela est le cas dans *Je n'tire pas ! Si la cause était bonne, y n'aurait pas d'argent pour la défendre* de l'album de 1831.

PARTIE 3 : VERS UNE HUMANISATION DES MODELES

Les albums lithographiques annuels d'Auguste Raffet s'appuient certes sur une conception et une représentation traditionnelle de l'héroïsme, néanmoins ils se libèrent de cet héritage pour interroger et renouveler l'image de l'acte héroïque. L'exemplarité s'efface pour laisser percevoir l'humanité dans sa force mais aussi dans ses faiblesses.

A. MISE EN LUMIERE DES INVISIBLES

1) Des femmes présentes et agissantes

Au travers des sept albums de 1830 à 1837, l'artiste interroge la notion d'héroïsme et s'intéresse à l'individu capable d'action héroïque. Il met en avant la prépondérance de l'acteur combattant et militaire. Toutefois, d'autres personnages habituellement laissés dans l'ombre peuplent ses réflexions. En leur faisant une place visible dans les images, le lithographe attire notre attention sur ces figures qui peuvent devenir de potentiels héros à leur tour. De ce fait, le rôle de la femme est reconsidéré. L'apparition de la notion d'héroïne est postérieure à celle du héros¹⁹⁰ et se limite principalement à des valeurs morales tandis que le héros masculin est rattaché à des qualités physiques et guerrières. La place de la femme dans le monde militaire connaît un tournant au XIX^e siècle. Les femmes sont très présentes dans l'armée d'Ancien Régime comme combattantes et civiles accompagnant les troupes mais leur présence semble de plus en plus dérangeante¹⁹¹. Effectivement, la présence agissante de femmes dans des domaines attribués au sexe masculin amène à une mise en doute de la séparation entre les genres. Comme l'explique Odile Roynette-Gland ; « Le spectre de femmes en uniforme est devenu très dérangeant dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, à tel point que certains les ont considérées comme étant un « troisième sexe ». Le militaire devient le modèle de la virilité française, son incarnation et le porteur par excellence de ses attributs corporels. L'armée devient l'école de la virilité. Dans ce climat culturel où la virilité représente une valeur majeure, une femme militaire constitue un sacrilège. »¹⁹² La femme en uniforme et, ou, combattante devient une transgression. Or les albums annuels continuent de les faire figurer, environ 25% des planches comportent des personnages féminins sur les 96 estampes des années 1830 à 1837. La proportion est similaire dans le corpus restreint autour de l'héroïsme¹⁹³. Si les femmes sont présentes, leur statut dans la composition reste variable.

Si l'artiste les inclut dans le même groupe que les soldats, elles ne se distinguent pas des autres composants du groupe. Cela ne nie toutefois pas leur

¹⁹⁰ Le terme d'héroïne n'est employé qu'à partir de 1540 et celui de « femme forte » qu'à partir des années 1630 et 1650 selon le catalogue d'exposition *Héros d'Achille à Zidane* de la BnF.

¹⁹¹ Voir GODINEAU Dominique, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Éditions Belin, n° 20, 1 novembre 2004, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/clio/1418>>, (Consulté le 17 février 2023).

¹⁹² Voir 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, p. 85-96.

¹⁹³ Sur l'ensemble des albums, 34 planches sont concernées sur un total 96. Dans le corpus restreint 12 planches sur 46 contiennent un personnage féminin.

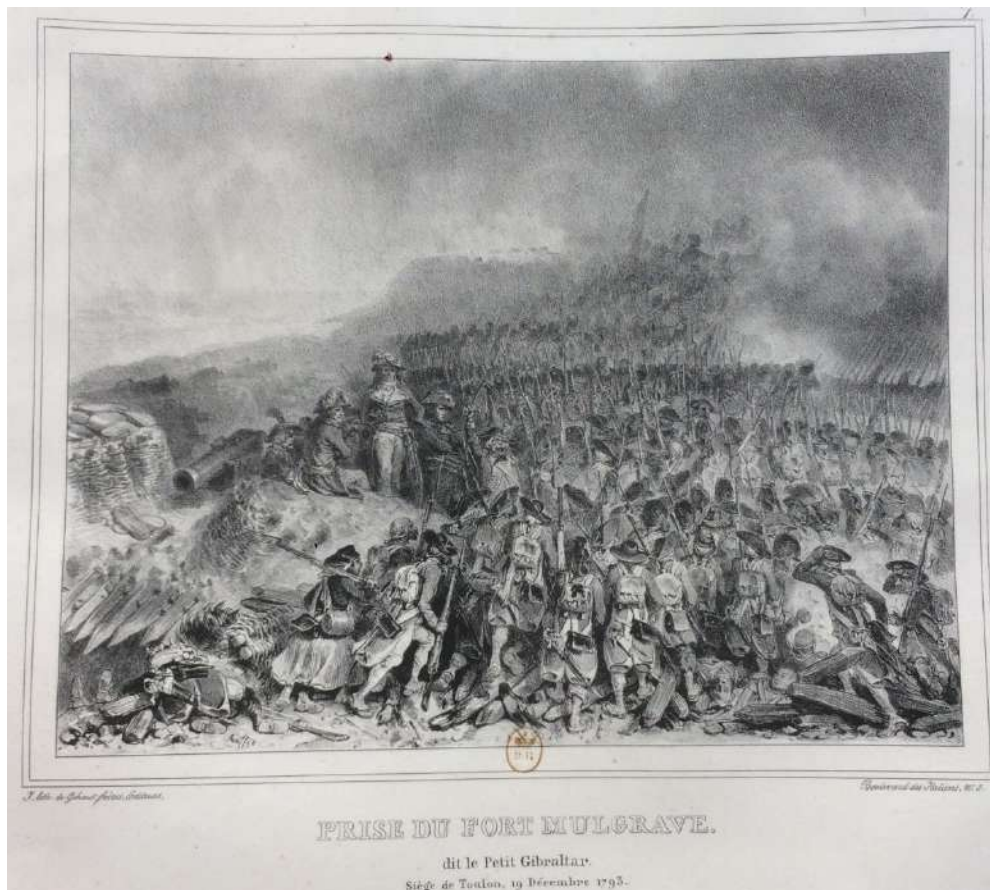
présence à l'instar de la lithographie n°1 *Marche d'une division* de l'année 1832. Un large paysage est traversé, de droite à gauche, par l'armée en marche au premier plan. Le ciel nuageux ménage des zones plus lumineuses tandis que l'atmosphère générale est lourde. La composition se découpe en trois parties, à gauche au premier plan, une vivandière vue de face, accompagnée de son mulet, échange des victuailles avec un soldat accompagné d'un chien, le compagnon fidèle par excellence. Le rapport de force semble équilibré entre les deux sexes comme le laisse supposer l'isocéphalie et la posture de la vivandière. Celle-ci occupe autant voire plus de place que les deux soldats. L'impression massive de la figure féminine est renforcée par sa posture les mains appuyées sur les hanches qui lui donne plus d'ampleur. Derrière ce premier plan du premier tiers gauche, l'espace est creusé par la marche de l'infanterie qui se perd dans le creux d'une vallée. L'organisation du déplacement des troupes, avec l'encadrement des généraux est éclipsée par le premier plan dédié à la vivandière. Ce choix de composition est étonnant et nourrit donc l'hypothèse d'une volonté de reconnaissance des sans-noms et autres invisibles de l'armée au rang desquels se trouvent les femmes. Au premier plan du tiers central de la scène, légèrement décentré, se retrouve de manière conventionnelle la figure du commandant à cheval. Au deuxième plan de cette même partie la cavalerie entre dans le champ de la composition au galop, tandis qu'est refoulée à l'arrière-plan l'avancée de l'infanterie. Ainsi la partie droite compense les innovations de la partie gauche. Traditionnellement, la cavalerie et le portrait équestre du chef sont mis en exergue.



RAFFET Auguste, *Marche d'une division*, Paris, Gihaut Frères, 1832, Museum number 1863,0725.387, British Museum © The Trustees of the British Museum

L'artiste questionne le rôle et la représentation des femmes sans toutefois parvenir à une rupture radicale du modèle traditionnel. Néanmoins la figure féminine semble un thème récurrent dans sa réflexion artistique. On la retrouve à nouveau au premier plan dans la lithographie n°1 *Prise du Fort de Mulgrave* de l'album de 1834 mais dans une posture plus active. La scène se résume à la vue depuis l'arrière de l'assaut donné à une éminence par l'armée révolutionnaire. Le fort n'est pas directement visible mais la présence d'un dénivelé suggère son existence dans l'angle supérieur droit. Les combattants vus de dos s'élancent de toute la largeur du

premier plan pour progresser en une masse sombre de moins à moins individualisée vers le sommet. À mi-hauteur est campé le représentant du peuple et l'état-major qui exhortent les troupes. La tonalité de la scène est particulièrement sombre notamment du fait de la noirceur des nuages et du ciel qui produisent un effet de fondu sur les troupes parvenues au sommet. Les soldats les plus détaillés et les plus proches du spectateur sont ceux du premier plan.



RAFFET Auguste, N° 1 *Prise du fort de Mulgrave*, Paris, Gihaut Frères, 1834, DC-189 (6)-FOL, BnF © C.TARIOL

Or parmi ces combattants se trouvent à l'extrémité gauche, une femme. Elle se démarque par son positionnement à l'extrémité de la foule mais également par son long jupon blanc qui tranche avec la noirceur des détails environnants. Contrairement au personnage féminin étudié précédemment, celle-ci n'a pas pour simple fonction d'accompagner les troupes. Elle participe à ce qui définit la notion de soldat, c'est-à-dire aux affrontements eux-mêmes. Elle est prise dans le même élan que ses camarades masculins bien qu'elle soit à l'extrémité du mouvement. Elle suit et s'apprête également à combattre, elle est ainsi figurée avec des attributs qui ne laissent pas de doute sur son engagement dans le combat à venir. Sur son épaule droite, elle porte un fusil armé d'une baïonnette et une giberne contenant les munitions. La présence de l'arme blanche sous-entend un engagement total de son porteur qui certes usera de l'arme à feu, arme de combat à distance mais également de la lame qui implique le combat au corps-à-corps, soit une confrontation directe avec l'ennemi. Cette planche sublime et récompense la bravoure et l'implication réelle des femmes qui sont traitées avec les mêmes égards que les autres personnages masculins. Dans cet exemple, la masse des soldats est rendue héroïque par son ardeur et son engagement et parmi celle-ci la femme est reconnue comme une combattante et un acteur héroïque. Cette image de la femme soldat sous la Révolution française

n'est pas unique, elle est présente dans l'imagerie populaire à l'instar de la planche *Bravoure des femmes parisiennes à la journée du 5 octobre 1789 : dédiée aux femmes* par Jacques-Philippe Caresme¹⁹⁴. L'idée de la confrontation physique d'un personnage afin de défendre l'idéal politique républicain est d'autant plus émouvante car il concerne une figure jugée habituellement fragile.



CARESME Jacques-Philippe, *Bravoure des femmes parisiennes à la journée du 5 octobre 1789 : dédiée aux femmes*, Paris, Caresme, vers 1789, IFN-52507055, BnF, gallica.bnf.fr

La conception d'Auguste Raffet de la femme est nuancée, si elle est agissante et donc héroïque une vision plus traditionnelle persiste. La femme est reconnue comme présente au côté de l'armée certes mais elle peut devenir un simple prétexte à l'acte héroïque masculin. La planche n°2 *Secourez la vivandière* de l'année 1835 symbolise l'ambivalence du regard de l'artiste et plus largement de son siècle sur la femme dans l'armée. Effectivement la présence féminine questionne les autorités militaires et les milieux artistiques. Les événements révolutionnaires ont vu l'émergence d'une revendication féminine qui passe en partie par la question de la citoyenne portant les armes¹⁹⁵. Or l'irruption de la femme dans un domaine masculin entraîne un durcissement de la tolérance. Cela se traduit en termes de réforme militaire par un contrôle accru qui amène au passage de la vivandière, terme générique, à celui de la cantinière comme titre de fonction militaire¹⁹⁶. Le titre de la planche n°2 fait encore référence à l'appellation de vivandière et témoigne de la présence de membres féminins auprès de l'armée. A l'arrière d'une scène de bataille, une vivandière est étendue sur sol, dans la partie gauche du premier plan, au côté de débris et de corps sans vie. Son visage, tournée vers le ciel tout comme ses bras, est marqué de stupeur et de crainte. De la partie droite surgissent des cavaliers à l'allure rapide, la catastrophe semble imminente, la vivandière va être piétinée. Soudain surgit du centre de la composition, un artilleur monté sur un cheval noir qui s'interpose entre le cavalier et la vivandière. De la main gauche, il appelle son

¹⁹⁴ L'estampe est éditée en 1789 et réalisée à l'eau-forte et au pointillé.

¹⁹⁵ Cette théorie est défendue notamment par Dominique Godineau, spécialiste de l'histoire des femmes et de la Révolution française. Voir GODINEAU Dominique, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », *op. cit.*

¹⁹⁶ Comme l'explique Odile Roynette-Gland dans son article « La construction du masculin. De la fin du 19^e siècle aux années 1930 », à terme la présence féminine disparaît sous la III^e République. En 1839, il est interdit aux femmes de militaire de remplir les fonctions de lavandières. De plus, en 1855, les effectifs de blanchisseuses et vivandières sont considérablement réduits.

camarade à s'arrêter. L'acte héroïque est mis en avant par son placement au centre de la composition.



RAFFET Auguste, N° 2 *Secourez la vivandière !* Paris, Gihaut Frères, 1835, Museum number 1863,0725.434, British Museum © The Trustees of the British Museum

Dans cette image saturée par le grain gras du crayon lithographique, l'artiste propose une vision réaliste de la violence de la guerre, comme le sous-entend les corps esquissés au premier plan et l'aspect désordonné de la scène. Dans la partie inférieure gauche, les corps sans vie subissent le même traitement que les objets hors d'état tel un canon abandonné. Hommes et objets deviennent difficilement définissables. La vivandière n'est plus, contrairement à la planche précédente, un acteur mais un protagoniste subissant la guerre. Cependant, sa présence sur le champ de bataille rappelle son engagement. En réponse à la violence du premier plan, où les chevaux et les hommes piétinent ceux tombés à terre, l'héroïsme de l'artilleur contrebalance l'horreur de la réalité. Ce processus de décomposition en deux plans, la cruauté du réalisme d'une part et l'héroïsme ou l'acte d'humanité d'autre part, est récurrent dans les compositions des albums lithographiques. Pour revenir à la question du traitement des femmes, cette planche plus tardive ramène à la conception de la femme certes comme engagée mais vulnérable, motif déjà en place dès l'année 1830 avec la planche n°7 *Croisés en campagne*¹⁹⁷. Le motif de la femme vulnérable face aux fracas des hommes et des armes est notamment issu de l'iconographie du massacre des Innocents¹⁹⁸.

Le revirement de l'iconographie de la femme militaire peut tenir du fait de l'adaptation de l'artiste aux valeurs promues par la monarchie de Juillet. En

¹⁹⁷ Voir la description et analyse de la planche, p. 47 dans la partie II du présent mémoire.

¹⁹⁸ Voir notamment le *massacre des Innocents* de Poussin entre 1625 et 1636 conservé au musée Condé et la gravure de Raimondi d'après Raphaël de 1511.

réhabilitant la période de l'Empire, le gouvernement fait resurgir la problématique des femmes combattantes. Pour résoudre ce soucis, l'armée ressert son contrôle : dans le domaine artistique, la femme apparaît mais rattachée à des tâches domestiques. Cette répartition témoigne d'un clivage entre les sexes quant à leurs capacités d'action¹⁹⁹. La première fonction féminine tolérée dans le monde militaire est celle du soin, aux corps et aux âmes. Cette affiliation est notamment développée par le décalquage du modèle religieux²⁰⁰. Cela se retrouve dans les scènes de l'histoire ancienne et dans la mise en récit orchestrée par Louis-Philippe comme le souligne la *bataille de Marignan* (1836, huile sur toile, Château de Versailles) commandée à Alexandre Evariste Fragonard pour la galerie des batailles. Au premier plan au centre de la composition une femme soutient le corps d'un soldat expirant. De la même manière l'image n°10 *Pauvres enfants !!* de l'album de 1834 se compose autour de la figure centrale de la femme pieuse. Le sous-titre est d'ailleurs *Que Dieu prenne pitié de leur âme !* Après un affrontement, dans un paysage désolé, une femme entièrement vêtue de noir s'approche des corps de deux très jeunes soldats tandis que d'autres personnages éparés à sa droite et à sa gauche se hâtent de déplacer les corps et de prendre en charge les blessés. Le port d'un panier contenant le nécessaire pour le soin des blessés au bras de la femme souligne son rôle dans la scène. La mission de soin est également présente dans la planche n°11 *Dernière charge des cuirassiers* du même album et dans la n°3 *Lendemain* de l'album 1837.



RAFFET Auguste, N° 3 *Le Lendemain*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1837, cote 33/9532, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

A chaque fois les femmes sont auprès des mourants pour les soigner ou pour prendre soin de leur dépouille une fois décédés. C'est notamment l'aspect sur lequel insiste le *Lendemain*. Dans les débris du champ de bataille de Waterloo mais qui

¹⁹⁹ Voir FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, op. cit., p. 52.

²⁰⁰ Voir l'influence des codes iconographiques religieux dans la composition des scènes de batailles détaillées dans la partie II de ce mémoire.

pourrait être celui de n'importe quelle époque comme le suggère l'absence de temporalisation précise dans la lettre, des femmes vêtues de blanc participent aux chargements des corps dans un chariot. Le décalage de dimensions entre les personnages de taille fort réduite face à l'immensité du lieu exprime symboliquement l'ampleur d'un désastre et la fin d'un monde. La planche est conçue en diptyque avec la planche précédente *la Veille* qui participe à l'humanisation des soldats. H. Giacomelli considère que la pierre lithographique a été préparé par un élève et aurait été achevé par A. Raffet²⁰¹. Cette remarque de Giacomelli suggère une production en atelier afin de suivre un rythme de production soutenu, ce qui engage donc à questionner les choix iconographiques et leurs interprétations.

Pire que l'assimilation à des actions de domesticité auprès des troupes, quatre planches les présentent comme totalement passives, comme cela est le cas dans la planche n°7 *Croisés en campagne* (1830), dans la numéro 8 *Vive la ligne* (1831), la n°11 *Les munitionnaires du 28 juillet* et la numéro 12 *A mort pour la liberté ! Tapons dur et longtemps* (1831). Les exemples cités associent le sexe faible à des scènes militaires, qu'il s'agisse du passage des troupes ou d'affrontements insurrectionnels, en les cantonnant à un rôle de spectatrices.



RAFFET Auguste, n°7 *Croisés en campagne*, détail, Paris, Gihaut Frères, cote G.6801 Musée Carnavalet, Histoire de Paris © CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet



RAFFET Auguste, N° 11 *Les munitionnaires du 28 juillet*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1831, Museum Number 1863,0725.411, British Museum © The Trustees of the British Museum

Une attitude que l'on retrouve majoritairement dans les scènes de genre dont la planche 12 le *Curé belge* de l'album de 1833. La composition réintègre la femme dans des postures issues des scènes de genre du XVII^e siècle hollandais²⁰². L'accent de la scène est mis sur le curé d'origine étrangère. En s'intéressant à la mise en image des laissés pour compte, Auguste Raffet ouvre ses représentations également aux étrangers.

²⁰¹ GIACOMELLI Hector, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op.cit., p. 147.

²⁰² Voir les œuvres de Benjamin Gerritsz Cuyt (1612-1652).



RAFFET Auguste, N°12 *Le Curé belge*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6765, Musée Carnavalet
CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

2) Les étrangers

Les protagonistes d'origines étrangères témoignent de la réalité sociale du Premier Empire. En s'étendant en Europe, Napoléon Bonaparte amène la population française à se confronter à l'autre. Cette confrontation a lieu autant dans le domaine militaire que civil. Déjà sous l'Ancien Régime l'armée était composée à 20% de troupes d'origines étrangères, néanmoins ce modèle est temporairement remis en cause avec l'idée du citoyen-soldat développée par la Révolution française²⁰³. Avec l'agrandissement du territoire, le Premier Empire constitue des corps étrangers afin d'assurer une défense régionalisée. Du fait des difficultés rencontrées par l'Empire ceux-ci se retrouvent intégrés temporairement à la Grande Armée²⁰⁴. À ce phénomène de corps étrangers s'adjoint la tendance à l'engagement volontaire de la part d'étranger qui souhaite défendre les valeurs révolutionnaires. Cet apport est perçu de manière favorable puisqu'il apporte une réponse à « l'hémorragie [du nombre d'officiers, causée par] l'Émigration » comme la désigne Walter Bruyère-Ostells²⁰⁵. Les études statistiques sur l'armée napoléonienne aboutissent à la même proportion d'étrangers dans l'armée que sous l'Ancien Régime²⁰⁶. À cette forte présence étrangère dans l'armée s'ajoute celle dans le monde civil. Le modèle impérial amène à l'annexion de territoires qui deviennent de nouveaux départements français ou des républiques sœurs. Ainsi émerge le statut de « nouveaux français »²⁰⁷. Enfin à cette présence s'ajoute celle des prisonniers de guerre.

²⁰³ Voir BRUYERE-OSTELLS Walter, « Les étrangers dans les armées françaises de 1789 à 1945 », dans *Inflexions*, vol. 34, Armée de terre, n° 1, 2017, p. 13-21.

²⁰⁴ Walter Bruyère-Ostells appuie cette idée en prenant l'exemple de la campagne de Russie.

²⁰⁵ « Sous couvert d'universalité de la Grande Nation sont enrôlés des officiers étrangers expérimentés dont la France a cruellement besoin après l'hémorragie de l'Émigration. Au moment du 10 août 1792, 72 % des treize mille cinq cents officiers de 1789 (mille sept cents d'entre eux sortaient du rang) ont quitté l'armée dont 51 % pour des raisons politiques. » L'analyse issue de l'article de Walter Bruyère-Ostells s'appuie sur les chiffres proposés par André Corvisier dans l'ouvrage *Histoire militaire de la France*, Paris, PUF, 1992, tome 2, p. 202.

²⁰⁶ Voir BRUYERE-OSTELLS Walter, « Les étrangers dans les armées françaises de 1789 à 1945 », dans *Inflexions*, vol. 34, Armée de terre, n° 1, 2017, p. 13-21.

²⁰⁷ Voir QUANG Jeanne-Laure Le, « De l'ennemi au nouveau Français : la gestion des étrangers par la police napoléonienne (1799-1814) », dans *La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*,

Si la question étrangère joue un rôle prégnant dans la compréhension de l'armée napoléonienne, on peut s'interroger sur sa présence dans la mise en image de la légende napoléonienne au cours du XIX^e siècle. Les albums d'Auguste Raffet, et plus largement sa production artistique font figurer ces anciens soldats étrangers perdus et errants. Ainsi 7 planches contiennent un ou des personnages d'origine étrangère. Parmi ces représentations, la nationalité polonaise est dominante : elle est présente dans 6 planches sur les 96 planches des années 1830 à 1837, c'est-à-dire quasiment une occurrence par an durant les sept années d'éditions étudiées. Sur le corpus restreint autour de l'héroïsme, 4 planches figurent des étrangers. La question polonaise est étroitement liée à l'histoire napoléonienne. La *Rzeczpospolita*, entité politique créée en 1569 et s'achevant 1795, regroupe le Royaume de Pologne et le Grand-duché de Lituanie. Les invasions russes, prussiennes, suédoises et les dissensions internes amènent à la dissolution et aux partages de la Pologne entre 1772 et 1795. Ce redécoupage réveille les revendications nationalistes comme en témoigne la proclamation de la Constitution polonaise du 3 mai 1791. La Constitution perçue comme trop proche des revendications républicaines françaises, sert de prétexte à un nouveau partage du territoire en 1793. Cette politique amène à une révolte menée par Tadeusz Kościuszko (1746 – 1817)²⁰⁸ qui est réprimée violemment et aboutit à la disparition de la Pologne en 1795. Or à la suite de cette disparition, l'émigration polonaise se dirige principalement vers la France²⁰⁹. La France est alors en guerre contre l'Autriche qui s'est étendue de 128,9 millions de km² à la suite des trois partages de l'ancienne *Rzeczpospolita*²¹⁰. La France libère également les prisonniers polonais présents dans l'armée autrichienne en 1796 et les transfère dans l'armée de la République de Lombardie. Les nouveaux soldats polonais y voient la possibilité de contribuer à la libération de la Pologne. En 1800, ils sont mis à contribution sous le drapeau français dans les batailles de Moreau à Hohenlinden. Le même processus de mobilisation des troupes étrangères polonaises se poursuit tant sous le Consulat que sous l'Empire²¹¹. La promesse de Napoléon Bonaparte d'un retour à une Pologne indépendante lui vaut le soutien de la population locale lors de la campagne de 1806 – 1807. En contrepartie de l'aide apportée, Napoléon Bonaparte crée en janvier 1807 à Varsovie une Commission gouvernementale chargée à titre provisoire d'administrer le territoire. Suite à la victoire française et au traité de Tilsit en 1807, un régiment de chevaux-léger polonais est instauré au sein de la Garde impériale, cette troupe est également connue sous la dénomination de « lanciers polonais » ou « lanciers rouges » de la Garde.

Cette unité est au cœur de la composition de l'estampe n°11 de l'album 1830 *Pare celle-là le matin*²¹². Cette scène qui joue sur des renvois à l'iconographie et

Institut d'histoire moderne et contemporaine - UMR 8066, n° 22, 20 janvier 2022, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/lrf/6034>>, (Consulté le 23 janvier 2023).

²⁰⁸ Voir MACKRE Quentin, « Chapitre I. Frontières mouvantes », dans *Géopolitique des frontières de la Pologne : Les effets de l'adhésion à l'Union européenne et leurs origines historiques*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 25 mars 2021, p. 39-72, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pulm/7019>>, (Consulté le 24 janvier 2023).

²⁰⁹ Voir LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej (éd.), *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, Paris, France, Nouveau monde éditions, 2004, p. 19.

²¹⁰ Voir les chiffres proposés dans MACKRE Quentin, « Chapitre I. Frontières mouvantes », dans *Géopolitique des frontières de la Pologne : Les effets de l'adhésion à l'Union européenne et leurs origines historiques*, op. cit., p. 39-72.

²¹¹ Les Polonais après la Paix de Lunéville (9 février 1801) sont envoyés en Italie et à Saint-Domingue, dont très peu reviennent. Sous l'Empire, les Polonais sont rassemblés afin de créer la Légion du Nord qui est placé sous le commandement de Zajacek durant la campagne de Prusse. Voir LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej (éd.), *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, Paris, France, Nouveau monde éditions, 2004, p. 19.

²¹² Voir la description et les analyses de la planche page 48 dans la partie II de ce mémoire.

aux valeurs médiévales insiste sur le courage et l'adresse des cavaliers polonais. Les lanciers exercent une fascination qui transparaît dans les arts. Elle pourrait s'expliquer d'une part par le fait qu'il s'agit certes d'étrangers mais qu'ils sont intégrés dans des corps d'élite, issus majoritairement de la noblesse, et que leur engagement s'appuie sur la défense de valeurs et d'idéaux. Ils ont connu la souffrance et l'adversité mais en sont ressortis, comme dans l'estampe n°11, victorieux. En d'autres termes, la perception qu'en donne les artistes du XIX^e siècle en fait des archétypes de l'héroïsme comme dans par exemple *la Bataille de Somosierra* de Lejeune réalisée en 1810 pour la Galerie des Batailles de Versailles²¹³. Cela est également particulièrement sensible dans les albums publiés par les frères Gihaut. De plus, par son uniforme spécifique, le soldat polonais jouit d'un intérêt dû à son exotisme. La valeur héroïque rattachée aux troupes polonaises découle de leur forte mobilisation pendant les campagnes de l'Empire. Comme évoqué précédemment, le traité de Tilsit (juillet 1807) joue un rôle crucial dans la question polonaise, il marque le retour de territoires pris par la Prusse, l'adoption d'une Constitution et la création d'une armée 30 000 hommes mobilisables par la France, commandée par le prince Poniatowski²¹⁴. Le Prince Poniatowski (1763-1813) est un des héros nationaux polonais, il est le neveu du dernier roi de Pologne. Il participe aux guerres contre la Russie en 1792 et 1794 lors des partages de la Pologne. Suite à la défaite de l'insurrection, il s'exile et revient en 1807 sur la scène politique avec Napoléon Bonaparte qui le nomme ministre de la Guerre du Grand-Duché de Varsovie. Il incarne la figure de l'ami fidèle, idée reprise et élargie à tous les soldats polonais. On retrouve cette association entre la nationalité polonaise et la fidélité dans le titre de la planche n°7 de l'album 1833 *Fidèle comme un Polonais*. Dans une scène de bal populaire, un soldat tente de séduire une jeune fille en employant cette expression. Il s'agit toutefois d'une scène légère de genre qui n'a pas été retenu dans le corpus final. L'association entre fidélité et polonais découle de l'engagement donc des soldats sous l'Empire. Leur implication permet de vaincre les Autrichiens en 1809. Ils sont fortement mobilisés durant la campagne de Russie. Christophe Laforest et Andrzej Nieuważny estiment que le nombre de soldats polonais s'élève à plus de 83 500, dont 74 7000 sont mobilisés depuis l'armée du duché, et que 35 000 forment le 5^e corps de la Grand Armée sous le commandement de Poniatowski²¹⁵. La campagne de Russie se solde par un échec et entraîne l'occupation du Grand-Duché par le Tsar. Elle ne marque pas pour autant la fin de la coopération polonaise. Les soldats polonais continuent à servir dans l'armée comme en témoigne leurs participations à la campagne de Saxe en 1812, durant laquelle Poniatowski trouve la mort, la présence de chevaux-légers sur l'île d'Elbe lors de l'exil de Napoléon Bonaparte et leur présence comme avant-garde lors des Cent-Jours. Ainsi « contrairement à tous les autres alliés de la France, les soldats polonais restèrent fidèles à Napoléon et à ses camarades français jusqu'à la chute de l'Empire »²¹⁶. Le souvenir des combattants polonais qui ont combattu jusqu'à la dernière bataille, le 18 juin 1815, est perpétué dans la série d'Auguste Raffet. La planche n°11 de l'année 1834 est intitulée *La dernière charge des lanciers rouges à*

²¹³ Le tableau est une huile sur toile réalisée par Lejeune Louis-François, il est conservé au musée du château de Versailles.

²¹⁴ La constitution mise en place s'appuie sur l'abolition du servage, la centralisation de l'État, la reprise du code Napoléon et le rétablissement du Grand-Duché de Varsovie.

²¹⁵ LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej (éd.), *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, op. cit., p. 21.

²¹⁶ *Ibid.*

Waterloo. La charge de cavalerie est vue depuis l'arrière-front, le premier plan est jonché de débris et de corps, tandis qu'au deuxième plan les cavaliers polonais, portant la *schapska* et l'étendard distinctif à leur lance s'élancent. Les lignes de l'arrière-plan perdent de leur précision pour se fondre par un éclaircissement progressif avec le ciel. La densité des lignes noires grasses du crayon lithographique des deux premiers plans contrebalance la pâleur de l'arrière-plan et surtout de la partie gauche. Les herbes blanches du premier plan sont réalisées par grattage à la manière d'une manière noire lithographique afin de faire surgir le blanc dans une zone saturée. Tandis que les zones du lointain et l'éminence sur laquelle se trouve Napoléon Bonaparte sont très estompées. La différence de traitement crée une distinction entre les deux groupes. D'une part la figure fantomatique du guide commence à disparaître tout comme son Empire en une vision onirique et d'autre part elle s'oppose au prosaïsme et à la violence de la guerre, nuancée le courage de ces hommes fidèles jusqu'au bout, bientôt sans patrie et sans espoir.

La chute du Premier Empire amène au rétablissement du royaume de Pologne sous la gouvernance du tsar russe mais les institutions mises en place par Napoléon Bonaparte perdurent ainsi qu'un culte en sa mémoire tout le long du XIX^e siècle²¹⁷. La *chant des Légions*, devenu hymne national du pays en 1927 et particulièrement en vogue sous le régime de la tutelle russe à partir de 1815, témoigne d'un lien fort existant entre les deux pays. Un des vers « Bonaparte nous donne l'exemple » rappelle la vivacité du souvenir de l'époque napoléonienne²¹⁸. La légende napoléonienne en France incorpore également des épisodes en lien avec l'histoire de la Pologne, telle que la charge des chevaux-légers à Somosierra en novembre 1808 ou encore la mort du Prince Poniatowski²¹⁹. Une certaine forme donc de reconnaissance envers les Polonais accompagne le développement de la légende. La récurrence du thème de la Pologne dans l'album était cette impression, d'autant plus que leur héroïsme s'appuie sur leur sacrifice physique et sur la difficulté de leur situation dans les années 1830. La lithographie n° 10 *C'est un Polonais* de l'album de 1832 met à l'honneur un ancien lancier mutilé²²⁰. Dans un intérieur modeste peuplé de nombreux enfants et de femmes dans la partie gauche, un jeune soldat soutient un vieux chevalier-léger polonais qu'il amène vers la partie gauche de la pièce où étaient installés autour d'une table des hommes d'un âge mûr. Le jeune et l'ancien soldats sont au centre de la composition, c'est autour de leur présence que tous les autres personnages sont organisés et se tournent. La fougue du jeune homme contraste avec le calme résigné et mélancolique de son compagnon. Le duo joue sur les oppositions, l'un est la jeunesse actuelle, il est revêtu de l'uniforme des gardes nationaux d'après 1830 tandis que l'autre incarne un temps révolu celui de l'Empire. Malgré la distance temporelle existante le souvenir napoléonien est fort comme cela se traduit par l'attitude des personnages apercevant un ancien de la Grande Armée.

²¹⁷ Cette sympathie semble perdurer encore aujourd'hui. Il est ainsi possible de constater que l'héraldique du drapeau polonais conserve la même hampe surmontée d'un aigle qu'en 1807. Voir LA FOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej (éd.), *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, op. cit., p. 21.

²¹⁸ Voir l'analyse de cet hymne dans BEAUVOIS Daniel et CENTRE D'ETUDE DE LA CULTURE POLONAISE, *Pologne : l'insurrection de 1830-1831, sa réception en Europe*, Lille, Université de Lille III, 1982, p. 26-36.

²¹⁹ La mort de Poniatowski est un thème récurrent dans l'iconographie napoléonienne. Auguste Raffet a donné un modèle au graveur Frilley pour une édition de Furne. La planche réalisée l'eau-forte s'intitule la *Mort du Prince Poniatowski*. L'estampe fait partie de l'ouvrage d'appel réalisé par C. Furne en vue de la publication prochaine de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire d'Adolphe Thiers*. Voir TARIOL Clémence, *Représentations des guerres napoléoniennes au travers de l'étude des illustrations de l'Histoire du Consulat et de l'Empire d'Adolphe Thiers*, Mémoire de M1 CEI, Villeurbanne, Enssib, 2022.

²²⁰ Voir la description dans GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op. cit.

Plusieurs dans la partie gauche se lèvent pour lui laisser leur place, tandis que les enfants l'entourent d'un air émerveillé. De plus, le décor de la pièce trahit la persistance du culte à l'Empereur, sur le mur du fond à droite de la cheminée, placé presque au-dessus du soldat polonais, un portrait en pied de Napoléon Bonaparte est accroché. Les détails manquent de précision mais qu'importe puisque c'est la silhouette bien plus que le portrait trait pour trait qui permet de l'identifier. L'image de grande dimension pourrait être une des nombreuses estampes produites par l'imagerie populaire dont potentiellement par l'imagerie d'Épinal²²¹.



RAFFET Auguste, N°10 *C'est un Polonais*, Paris, Gihaut Frères, 1832, cote 33/9541, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL



RAFFET Auguste, N°5 *Plus de patrie*, Paris, Gihaut Frères, 1834, DC-189 (6)-FOL BnF © C. TARIOL

Cette scène idéalise la reconnaissance et le culte du souvenir de l'époque napoléonienne. La société civile, symbolisée par les hommes d'âge mûrs, les femmes et les enfants, c'est-à-dire la jeunesse du pays, ainsi que les nouvelles générations de soldats s'accordent dans une reconnaissance commune de l'héroïsme de cet ancien soldat. Le lancier, âgé, l'air hagard et physiquement blessé témoigne de son implication dans le conflit au cours duquel il a perdu son bras droit. La reconnaissance, civile ou étatique n'est pas toujours si parfaite. La planche n°5 *Plus de patrie* de l'album 1834 représente la désolation d'un soldat ayant tout perdu en miroir de la planche n°4 *La pensée* qui figure Napoléon dans la même attitude. D'autres planches des albums dénoncent l'absence de reconnaissance de la part de l'Etat tandis que le soutien populaire semble important. Il est possible de s'interroger sur la surabondance de cette représentation et la question du regard de l'État.

Pour comprendre l'état d'esprit du lancier de la planche 10 et l'insistance sur la figure du polonais, il est nécessaire de s'arrêter sur la situation du pays et la vision qu'en ont les artistes français du deuxième tiers du XIX^e siècle. Le Congrès de Vienne avait fait de la Pologne à partir du 3 septembre 1826, un royaume sous l'autorité du tsar Alexandre I^{er} puis du tsar Nicolas I^{er}. Or les événements révolutionnaires français de 1830 participent à la montée des revendications nationalistes en Europe. Ceux-ci influencent notamment la jeunesse polonaise. Ces revendications expriment également la crainte de voir la Russie intervenir en Belgique qui a proclamé son indépendance le 4 octobre 1830. Tous ces facteurs

²²¹ Le culte à Napoléon Bonaparte est très massif après 1815. Il s'accompagne d'une production « en quantité astronomique » selon Sebag Hazareesingh, elle concerne tant des pièces, des médailles que la sculpture ou l'image populaire. Voir HAZAREESINGH Sudhir et SEBAG Albert, *La légende de Napoléon*, Paris, Seuil, 2008, et TULARD Jean, *Napoléon, images de légende*, Épinal, musée de l'Image, 2003.

amènent le 1^{er} janvier 1831 à la déposition du tsar Nicolas I^{er} en Pologne²²². Pour espérer faire face à la réponse russe, les Polonais comptent sur le soutien de la France dans la personne de Louis-Philippe. Or celui-ci refuse toute intervention alors que l'opinion populaire y semble favorable²²³. Les actions de soutien viennent donc de la part de la population civile et non du gouvernement. A titre d'exemple, le chef de la Garde nationale, La Fayette, crée au début de l'année 1831 le « Comité français en faveur des Polonais » afin de collecter des fonds pour aider les insurgés²²⁴. Celui-ci rassemble de grandes figures tel que Victor Hugo ou Emmanuel de Las Cases. L'estampe est un médium qui véhicule cet attachement comme le rappelle la lithographie *La barbarie et le choléra morbus rentrant en Europe* réalisée d'après Auguste Raffet pour le journal la *Caricature*, le 10 octobre 1831.



D'après RAFFET Auguste, *La barbarie et le choléra morbus rentrant en Europe*, Paris, Aubert, 10 Octobre 1831, BnF, IFN-53006141, Source gallica.bnf.fr

La fraternité franco-polonaise s'explique aussi par connaissance presque intime et personnelle du pays par les Français. Effectivement « des centaines de milliers de soldats français étaient passés par ce pays sous Napoléon I^{er}. La légende napoléonienne, atteignant son apogée à cette époque [sous la monarchie de Juillet et le Second Empire], mettait en évidence l'importance de la cause polonaise. »²²⁵ L'actualité polonaise est suivie par les journaux français de toutes les tendances politiques, tant par la presse catholique à l'instar de l'*Avenir*²²⁶ par que la presse libérale comme le journal le *National*²²⁷. L'implication et la sympathie française pour cette cause transparaît également dans les arts qu'il s'agisse de chansons

²²² Voir LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej (éd.), *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, op. cit., p. 21 et BEAUVOIS Daniel et CENTRE D'ETUDE DE LA CULTURE POLONAISE, *Pologne : l'insurrection de 1830-1831, sa réception en Europe*, Lille, Université de Lille III, 1982.

²²³ Les historiens notent une « réelle empathie de l'opinion française qui se mobilisa en leur faveur pendant et après l'insurrection de Pologne. » Voir LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej (éd.), *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, op. cit., 2004, p. 22.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²²⁶ Voir par exemple l'article écrit par Charles Forbes dans le numéro du 17 décembre 1830, reproduit aux pages 222 à 226 de l'ouvrage *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, op.cit.

²²⁷ Voir l'article d'Armand Carrel du 14 décembre 1830 cité aux pages 227 à 229 de de l'ouvrage *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, op.cit.

comme la *Varsoviennne* de Casimir Delavigne ou celles de Béranger²²⁸ ou de la poésie avec *Vendredi soir, Seize septembre* d'Auguste Barthélemy issus du recueil *Némésis* publié en 1831. Les arts visuels sont également concernés par ce mouvement. Le peintre Horace Vernet réalise en 1831 le *Prométhée polonais* (huile sur toile, 35x45cm, Bibliothèque polonaise de Paris) modèle qui sera d'ailleurs repris par Daumier lors de la guerre de 1870. Dans les arts graphiques, le sujet n'est pas absent. L'insurrection de Varsovie, faute de soutien se termine par le massacre de ces derniers. La ville est reprise en septembre 1831, ce qui déclenche le mécontentement populaire en France²²⁹. C'est à partir de cette date que se renforce un exode massif concernant surtout les élites polonaises qui viennent chercher refuge en France : 5 000 Polonais viennent mais sont rapidement dispersés en province²³⁰. L'exode des Polonais est encouragé par la répression violente russe, à l'image du massacre de Fischau le 27 janvier 1832. L'évènement est d'ailleurs représenté et dénoncé par Auguste Raffet dans un dessin, *Le massacre des Polonais à Fischau en 1832*, de 1834 réalisé à la pierre noire conservé au musée de l'Histoire de l'immigration à Paris (pierre noire, lavis et aquarelle sur papier, 1024 x 706 cm). Le motif a été repris en lithographie par Villain et publié à Paris par J. Streszewick. Cette estampe qui témoigne de la sensibilité d'A. Raffet devait être prolongée par la parution en 1832 d'un album chez Gihaut dédié à la question polonaise, plus précisément sur « les fastes militaires de la Pologne pendant les guerres de l'Empire »²³¹. Seule une épreuve d'essai de la planche *Infanterie de la Pologne marchant à l'ennemie* (1831, 23x33cm) a été publiée, un des rares exemplaires est conservé à la Bibliothèque Polonaise sous la cote GA4248.

De plus, l'image de la Pologne meurtrie trouve un écho chez les artistes qui y voient un archétype romantique avec le cliché du « Polonais, ami fidèle des Français » et de « la Pologne héroïque et malheureuse »²³². Ces différents éléments expliquent la présence du motif du Polonais dans les albums de 1830 à 1837 et soulignent également le caractère original de la vision de l'héroïsme d'A. Raffet. Les actes héroïques ne sont pas seulement le fruit de personnages constituant la classe dominante de la société, ceux qui sont traditionnellement valorisés. Ils peuvent être issus des personnages de l'ombre, des anonymes que l'artiste place au premier plan comme les femmes et les étrangers qui sont habituellement associés à la fragilité. L'action héroïque permet ainsi de créer une nouvelle communauté, d'offrir une voix à ceux qui n'en ont pas. Par celles-ci, ils peuvent s'intégrer dans la communauté militaire et civile et recevoir une reconnaissance pour leur bravoure.

²²⁸ Par exemple sa chanson « Hâtons-nous ! L'honneur est là-bas ».

²²⁹ Il se traduit par quatre journées d'émeutes contre le gouvernement dans la capitale parisienne. Voir LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej, *op. cit.*, p. 23.

²³⁰ Selon les chiffres de LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej, *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, *op.cit.*, p. 21 et BEAUVOIS Daniel et CENTRE D'ETUDE DE LA CULTURE POLONAISE, *Pologne : l'insurrection de 1830-1831, sa réception en Europe*, Lille, Université de Lille III, 1982, p. 23

²³¹ Selon les propos de l'inventaire papier dactylographié de la Bibliothèque Polonaise à Paris.

²³² LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej, *op. cit.*, p. 23.

B. UN RECIT GLOBAL DE L'ACTE HEROÏQUE : SA GENESE, SON ACCOMPLISSEMENT ET SES CONSEQUENCES

La mise en récit de l'héroïsme se distingue par les acteurs choisis mais également par sa narration. Dans le domaine figuratif l'héroïsme est traité majoritairement par la figuration de l'acmé de l'acte héroïque, c'est-à-dire le moment où l'acte s'accomplit. Or les albums d'Auguste Raffet ne suivent pas un récit chronologique, des planches d'époques diverses se succèdent. De même, la narration de l'accomplissement héroïque est déstructurée. L'artiste la traite en dissociant trois temps : la genèse de l'acte, son accomplissement et ses conséquences. Cette décomposition est née dans le monde pictural quelques années auparavant sous le règne de Napoléon Bonaparte²³³. Les événements conduisant à l'acte sont donc un des aspects explorés par les lithographies étudiées, 16 d'entre elles représentent la genèse. Pour inspirer l'action, le discours est un ressort fondamental, il constitue l'intermédiaire entre la formulation d'un idéal et la matérialité des moyens présents. Le discours fait aux soldats avant une bataille constitue donc un enjeu essentiel afin d'initier une action héroïque et victorieuse. La harangue du chef militaire devant les soldats dans l'iconographie étudiée repose sur la confrontation frontale entre le chef, à cheval, généralement vêtu d'un bel uniforme, et les soldats en ligne, aux conditions matérielles déplorables. Ce schéma est appliqué dans les lithographies n°4 *Il est défendu de fumer* (1834), n°6 *Abordez l'ennemi franchement, à la baïonnette* (1835), n°8 *l'Ordre du jour* (1835), n°4 *De quoi vous plaignez-vous* (1836) et n°8 *L'ennemi ne se doute pas que nous sommes là* (1836).



RAFFET Auguste, N° 8 *Il est défendu de fumer, - mais vous pouvez vous asseoir*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.433, British Museum © The Trustees of the British Museum

²³³ Voir les analyses des tableaux et dessin de Gros dans LEMEUX-FRAITOT Sidonie et MUSEE GIRODET, *Delacroix et le duel romantique : Musée Girodet, Montargis, 29 septembre 2021 - 9 janvier 2022 ; Musée national Eugène-Delacroix, Paris, 19 mai- 23 août 2021*, Paris, Le Passage : Musée Girodet, 2021, p. 10.



RAFFET Auguste, N°6 *Abordez l'ennemi franchement, à la baïonnette*, Paris, Gihaut Frères, 1835, Museum Number 1863,0725.448, British Museum © The Trustees of the British Museum

Ces scènes concernent uniquement des épisodes des guerres révolutionnaires et non du Premier Empire. La distinction pourrait tenir de la différenciation des commandements militaires. Durant la Révolution française, l'armée est avant tout une armée de citoyen-soldats dirigés par des autorités issues d'un régime démocratique ; les représentants du *peuple*. Issus des conventionnels, ils sont chargés de faire appliquer les décrets, ils disposent de pouvoirs importants et font autorité tant dans le monde civil que militaire²³⁴. Entre 1793 et 1795, ils sont régulièrement envoyés auprès des différentes armées aux frontières, afin d'organiser et d'aider à repousser les troupes ennemies. Ils se substituent alors aux commandants militaires afin de pallier les problèmes de désertions et de faible motivation des troupes²³⁵. Par exemple le 30 avril 1793, la Convention nationale décrète l'envoi de « trente-six représentants du peuple en mission auprès de chacune des douze armées de la République. Quatre représentants en mission sont ainsi envoyés près de l'armée des Pyrénées-Orientales²³⁶ ». Ce contexte éclaire donc la récurrence des scènes de prise de parole des représentants du peuple face aux armées. L'artiste transpose dans sa vision artistique le pouvoir de la parole de ces individus afin d'amener à une action héroïque. Le pouvoir de l'oral fait écho à la conception artistique de l'artiste de l'héroïsme et plus largement à sa vision de l'art qui est selon lui la rencontre entre

²³⁴ Voir TULARD Jean, « Représentants du peuple en mission », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 janvier 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/representants-du-peuple-en-mission/>.

²³⁵ Voir BERTHE Stéphane, « Les représentants du peuple en mission près l'armée des Pyrénées-Orientales (1793-1795) : Un exemple d'action psychologique révolutionnaire », dans, SAGNES Jean (éd.), *L'Espagne et la France à l'époque de la Révolution française (1793-1807)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1 mars 2021, (Études), p. 53-74, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupvd/32589>>, (Consulté le 30 janvier 2023).

²³⁶ Voir BERTHE Stéphane, « Les représentants du peuple en mission près l'armée des Pyrénées-Orientales (1793-1795) : Un exemple d'action psychologique révolutionnaire », dans, SAGNES Jean (éd.), *L'Espagne et la France à l'époque de la Révolution française (1793-1807)*, op. cit..

le spirituel, le noble, l'idéal et son incarnation matérielle, le prosaïque, l'humain, le groupe.

Parmi les planches abordant cette question, la planche n° 8 *l'Ordre du jour* déjà décrite précédemment²³⁷, marque bien la distinction entre l'orateur et les groupes appelés à agir. La domination de l'un sur le groupe semble toutefois être un échec au vu de l'animosité visible sur les visages. Pour imposer la réalisation de son propos l'orateur joue sur sa position dominante, sociale et physique. L'idée peut être poussée à s'incarner par la force, l'autorité ou la crainte de la sanction. L'idéal s'oppose violemment à l'aspect matériel comme cela est particulièrement le cas dans la planche n°4 de l'année 1836, *De quoi vous plaignez-vous ?* Les haillons des soldats s'opposent à l'idéal révolutionnaire de libération des pays frères encore sous le joug de la tyrannie. Dans l'album de 1835 une autre attitude est tentée, dans la planche n°6 *Abordez l'ennemi franchement, à la baïonnette*. Le chef n'est pas en opposition du collectif mais en fait partie. Vu de face au centre de l'arrière-plan, il est certes à cheval mais il porte le même type d'uniforme que les autres soldats. Ainsi il se distingue par son rang mais sa tenue reste simple contrairement aux tenues des représentants du peuple, qui semblent démesurément soignées comparées à la condition vestimentaire des soldats. Tous les soldats, vus de dos pour le spectateur, se concentrent vers l'orateur. Par le jeu de texture, les soldats et le cavalier se confondent en s'opposant à l'aspect clair et vaporeux du paysage. Le commandant militaire saisi en plein discours anime son propos d'un geste vif et volontaire, le sabre au clair pointé en direction de l'ennemi. L'ardeur du commandant, sa proximité avec ses troupes valorisent l'incarnation des valeurs en actes. Ce processus s'appuie sur la parenté qui s'établit entre le décideur et le groupe. Un sentiment similaire, celui de la camaraderie et de la solidarité entre les combattants, peut participer à l'encouragement mutuel et à la réalisation d'acte héroïque. Ainsi dans l'estampe n° 7 *Attention ! L'Empereur à l'œil sur nous*, de l'année 1832, tandis qu'au premier plan des lignes d'infanterie placées à l'arrière entament leur marche vers la ligne d'affrontement, de jeunes recrues se retrouvent confrontées à la vision de leurs compagnons morts au combat.



RAFFET Auguste, Détail, N° 7 *Attention ! L'Empereur à l'œil sur nous*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6734, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

²³⁷ Voir la description de la planche page 57 de ce mémoire.

Un soldat plus expérimenté, au centre de la composition, se retourne alors vers eux pour les exhorter à faire preuve de courage et leur rappelle qu'ils sont sous le regard de l'Empereur, positionné sur une éminence à droite de la composition. L'exemple donné par les pairs et leurs conseils ou exhortations sont plus propices à toucher les destinataires.

Le discours suppose l'existence d'une idée ou valeur sous-jacente qui explique le geste qui suit, ce qui revient donc à concevoir l'acte comme toujours dicté par une idée. Or celle-ci a dû être forgée, réfléchie pour être appliquée à une situation pratique et concrète. La nécessité de la réflexion est rattachée dans les albums principalement à la figure de Napoléon Bonaparte. La planche n°4 *La Pensée* de l'année 1834 et la planche n°7 *Italie 1793* figurent Napoléon Bonaparte perdu dans une profonde réflexion. Le sentiment de concentration est d'autant plus palpable que dans les deux cas les scènes ont lieu dans un atmosphère nocturne. Ces scènes sont nécessaires pour aboutir à des actes. De manière un peu différente, Auguste Raffet se plaît à souligner la condition d'hommes ordinaires des futurs héros. Dans la planche n° 2 *La veille* du dernier album, l'artiste met en scène la dernière journée passée au campement militaire des soldats qui entreront dans la légende le lendemain avec la bataille de Waterloo et sa très funeste issue. Au centre du premier plan des soldats en arc de cercle ouvert vers le spectateur dansent dans la liesse générale tandis que d'autres se réchauffent autour d'un feu dans la partie gauche. La visée de cette image est de rappeler l'humanité de ces soldats qui ne sont que des hommes, elle permet grâce à son pendant *Le lendemain* de questionner l'utilité de la guerre²³⁸. La vie quotidienne et ordinaire s'oppose à l'action héroïque et à ses conséquences. Ainsi Raffet représente tant les charges de cavalerie, qui sont, selon H. Béraldi, impressionnantes mais peu représentatives de la guerre, que la vie quotidienne des soldats, dont la marche pour aller sur le champ de bataille ou la veillée au camp. L'artiste ouvre la voie à la mise en image de « l'héroïsme du quotidien. »²³⁹.



RAFFET Auguste, N° 2 *La Veille*, Paris, Gihaut Frères, 1837, 33/9533, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

²³⁸ Voir la description et analyse de cette planche page 78 de ce mémoire.

²³⁹ Voir BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. tome II*, op. cit., p. 64.

Comme dans le diptyque de l'album 1837, le cœur de l'accomplissement héroïque n'est pas représenté, ce qui semble paradoxal. Certaines compositions ont un parti pris moins radical, elles figurent l'acte mais en marge de la scène. La planche n° 7 *Attention l'Empereur à l'œil sur nous* (1832), en fait partie. L'affrontement avec l'ennemi est représenté à l'avant de la marche de l'infanterie dans le lointain à gauche, alors que c'est dans cette partie que le courage et l'acte victorieux pourraient avoir lieu. De même dans la planche n°4 *Serrez les rangs*, la scène s'arrête à la vue de l'avancée des soldats vers l'affrontement sans laisser apercevoir ce à quoi ces hommes sont confrontés. Cette composition allie un cadrage vertical très étroit et un nombre dense de personnages ce qui accentue l'aspect compact et réduit de la scène. L'emploi du hors champ pour des actions potentiellement héroïques participe de la remise en question de sa représentation par l'artiste.

Au hors champ s'adjoint l'ellipse, l'artiste passe ainsi au troisième temps identifié de la mise en récit, celui des conséquences. Celles-ci peuvent relever de deux types : d'une part les conséquences immédiates et d'autre part les conséquences à long terme. À courte échéance, l'héroïsation se solde par la victoire ou l'échec. Dans un cas comme dans l'autre, la mort est une fin conventionnelle pour la figure du héros²⁴⁰. Par conséquent les cadavres sont des motifs qui reviennent dans les planches du corpus. À titre d'illustration, ils occupent le premier plan dans la planche n°10 *Pauvres enfants* (1834) ou encore le *Lendemain* (n°2, 1837), dans ce dernier cas la forme en diptyque fait de la vision des morts un élément plus important que la réalisation de l'acte lui-même. Les conséquences funestes de l'héroïsme accentuent l'aspect injuste du sacrifice. À plus long terme l'acte héroïque peut malgré sa réussite ne pas suffire. La mort n'est pas le seul horizon, les mutilations physiques et le sacrifice vain forment un aboutissement imprévu. Cette problématique de l'acte individuel ou collectif n'ayant pas réussi à changer le cours de l'histoire s'applique à toute la légende napoléonienne par essence puisque malgré les victoires, les conquêtes, les actions d'éclats, celles-ci n'ont pas permis de sauver le régime qui s'est effondré avec fracas en 1815. Avec sa chute, l'utilité de l'héroïsme passé est remise en question. Auguste Raffet porte un regard ambigu au sujet de la Pologne qu'il honore mais qu'il dépeint comme sans espoir et perdue au travers de ses figures de soldats polonais²⁴¹. La question du devenir du héros est intrinsèquement liée à celle de sa reconnaissance. Or celle-ci n'est pas universelle dans les albums des frères Gihaut. D'une part, les combattants peuvent obtenir la reconnaissance populaire à certaines occasions. Par exemple dans l'image *Vive la ligne* (n°8, 1831), la population civile vient saluer et féliciter les soldats. Dans la liesse, les civils, hommes et enfants à gauche accueillent le régiment originellement envoyé pour mater l'insurrection mais qui a décidé de soutenir l'élan populaire.

Si la parole est initiatrice de l'acte elle semble être la promesse d'une reconnaissance à venir. La planche le *Curé belge* (n°12, 1833) insiste ainsi sur la valeur de la transmission par le récit de l'action passée afin d'en perpétuer la mémoire et donc d'obtenir la reconnaissance de l'opinion publique. Ce récit se fait auprès des pairs mais également de la jeunesse dans le cadre de la sphère intime. Les mêmes modalités sont présentes dans la planche *C'est un Polonais*, si ce n'est que l'acte de reconnaissance aboutit cette fois-ci à rééquilibrer l'injustice et l'indifférence dont a souffert l'ancien combattant. La démarche artistique d'Auguste

²⁴⁰ Voir la partie II à partir de la page 64 de ce mémoire

²⁴¹ Voir l'analyse proposée sur la mise en image des étrangers dans la partie III, « 2) Les étrangers » de ce mémoire.

Raffet, à l'échelle des albums annuels chez les frères Gihaut et plus largement dans son œuvre, participe à l'aspiration du monde artistique pour une reconnaissance officielle des anciens soldats. Selon Mathieu Marly, la parole des anciens soldats reste bien marginale dans le discours public : « les premières associations d'anciens soldats de l'Empire voient le jour en France dans les années 1840, celles-ci, fort rares, restent avant tout urbaines. Avant la reconnaissance officielle de l'État sous le second Empire, la parole des anciens soldats impériaux ne dispose donc pas de supports associatifs en mesure de donner un sens commun à leur expérience et de délivrer un message cohérent aux sociétés rurales. »²⁴² La planche n°12 *Le Curé belge* témoigne du mode principal de la parole des anciens soldats qui « se diffuse au gré des rencontres, dans ces lieux de sociabilité ponctuelle que sont les veillées, les cabarets, les fêtes religieuses, les mariages ou plus couramment dans la sphère familiale. »²⁴³ L'idée d'un sentiment de reconnaissance envers l'ex-soldat se développe seulement après la Révolution. Sous l'Ancien Régime, le soldat perçu comme un mercenaire qui a choisi de s'engager ne bénéficie pas d'égards particuliers de la part du monde civil²⁴⁴. Dans le cas de l'Empire, la problématique est plus ambiguë : les soldats sont des conscrits, engagés obligés qui ont combattu par devoir et dont le retour à la vie civile est attendu dès l'engagement. Toutefois cette première analyse est à nuancer car les soldats de l'Ancien Régime, ceux de la Révolution et ceux de l'Empire ne forment pas des groupes distincts les uns des autres.



RAFFET Auguste, N°12 *Le Curé belge*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6765, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

²⁴² Voir MARLY Mathieu, « Les voix de la légende. Réflexions sur la parole des anciens soldats de Napoléon dans les campagnes du XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 160, Paris, Armand Colin, n° 2, 2013, p. 113-122.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ « Sous la Révolution, on peut, d'une manière théorique, supposer l'inverse, dans la mesure où le soldat a défendu et finalement sauvé, la nouvelle République ; la population civile peut avoir des sentiments très différents à l'égard de l'ancien soldat, encore que les réactions, alors beaucoup plus politiques et très vives, ne soient pas les mêmes d'une région à l'autre. Il ne fait pas bon partout avoir été soldat de la République. Mais, dans tous les cas, le soldat n'est plus un corps étranger à la Nation. » Voir BOIS Jean-Pierre, « Les anciens soldats de 1715 à 1815. Problèmes et méthodes », dans *Revue Historique*, vol. 265, Presses Universitaires de France, 1 (537), 1981, p. 81-102.

Les artistes de la génération d'Auguste Raffet qui n'ont pas participé aux guerres napoléoniennes participent à l'élan de mise en avant et à la constitution de la légende napoléonienne. Parmi eux, la figure de référence dans le domaine de l'estampe reste Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), et Pierre-Jean de Béranger (1780- 1857) dans celui de la chanson et des poèmes. Leurs travaux mettent à l'honneur les soldats de la Grande Armée. Comme le souligne Pierre Ladoué : « Les arts plastiques, et en particulier la lithographie, exercent leur influence dans le même sens que la littérature. Les portraits de Napoléon, les estampes retraçant les hauts faits de la Grande Armée ou les petits côtés plaisants de la vie du soldat en campagne sont en place d'honneur dans toutes les maisons. Charlet et Raffet, entre autres, incarnent le chauvinisme de l'époque. Eux aussi veulent « être beaux » en exaltant la gloire du grand Empereur. »²⁴⁵ Nicolas-Toussaint Charlet influence la production d'Auguste Raffet puisqu'il l'a accueilli dans son atelier de 1824 à 1827²⁴⁶. Ainsi pendant longtemps, jusqu'à l'album de 1832, les planches lithographiques s'appuient sur le modèle de Charlet. À titre d'exemple, l'album paru en 1827 pastiche le style et l'iconographie de Charlet. Toutefois, Auguste Raffet arrive progressivement à se détacher de la manière de son maître afin d'exprimer sa propre sensibilité²⁴⁷. Selon Giacomelli, les dernières traces d'influence de Charlet disparaissent avec l'album annuel lithographique de 1832 notamment au travers de la planche *La marche d'une division* par exemple²⁴⁸. L'objectif commun de Raffet comme Charlet est la mise en exergue de la figure du simple soldat et l'éloge romantique de l'époque héroïque que constitue le Premier Empire à leurs yeux.

²⁴⁵ Voir LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 40.

²⁴⁶ BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 13-18.

²⁴⁷ Voir la partie I de ce mémoire.

²⁴⁸ Voir GIACOMELLI Hector, *op. cit.*, p. XII à p. XVII.



CHARLET Nicolas-Toussaint, *Soldat français*, Paris, Delpech, 1818, The Cleveland Museum of Art, Gift of John Bonebrake 2009.519 CC0 The Cleveland Museum

Charlet axe sa production principalement autour de la figure du grognard que ce soit dans son œuvre peinte, avec par exemple le *Grenadier de la Garde* (1842, huile sur toile, musée du Louvre) ou gravée, à l'image du *Soldat français* (1818, lithographie). La légende napoléonienne devient leur topos. Néanmoins ces artistes participent certes à la légende napoléonienne mais ils la poussent à évoluer. Originellement conçue par Napoléon Bonaparte lui-même pour asseoir sa propre personne, la légende se réoriente avec la représentation des anonymes, des sans-grades et non plus seulement des gradés. De nombreux artistes, comme Auguste Raffet, sont considérés par leurs contemporains comme des « historiens » qui font réémerger une mémoire oubliée²⁴⁹.

²⁴⁹ Voir GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, S.l., s.n., s.d., 1 vol. p. 81.

1) L'attribution de l'acte héroïque à l'anonyme et non aux chefs

Si Auguste Raffet se veut historien, il ne s'intéresse pas à un récit par les grands hommes bien que ceux-ci ne soient pas absents de ses compositions. Son discours s'axe autour de la mise en image de la masse anonyme des soldats. Le groupe est considéré comme un agrégat d'individus et non forcément comme une masse uniforme. Par exemple dans les planches n°11 de l'album de 1831 et n°6 de l'album 1832 qui sont des scènes d'action collective, les individus sont clairement définissables et se distinguent les uns des autres²⁵⁰. De plus les individus varient d'une estampe à l'autre. Comme le souligne Théophile Gautier : « Dans toutes ces têtes [...], il n'y en a pas une qui se ressemble ; chacune a son caractère, sa physionomie, son tempérament, ses mœurs pour ainsi dire ; on y discerne le parisien du gascon, [...] on devine les bons enfants et les casseurs d'assiettes, et cela sur une échelle de quelques lignes [...]. C'est incroyable de rendu microscopique, de détail poussé jusqu'à l'impossible ; aucune minutie de l'uniforme n'est omise ; on distingue chaque bouton, chaque passe-poil : les mains ont leurs phalanges et leurs ongles, [...] »²⁵¹. Au sein du corpus restreint étudié, 10 planches sur 46 mettent en scène une action héroïque réalisée par le collectif. Ainsi les représentations de groupes et les individus au sein des groupes sont des sujets prisés et réfléchis de manière autonome par l'artiste.

Cette grande diversité des traits s'explique par la grande véracité et le soin portés aux détails. L'objectif du lithographe est de les rendre présents en leur insufflant un souffle de vie. Le sentiment de vie se dégage grâce à la pratique particulière de l'artiste. Ce dernier réalise de nombreux croquis sur le motif afin de capter l'instant, l'expression est de se constituer un répertoire qu'il peut mobiliser par la suite. Il reprend les esquisses pour construire ses compositions. Le soldat n'est plus une figure lointaine et incertaine mais un personnage de premier rang. Selon H. Béraldi « Raffet a pris le combattant, le soldat, et le grandissant, le plaçant en évidence, a résolument concentré sur lui l'intérêt. Individuellement, il l'a peint de manière fidèle, réaliste, rompant avec le poncif davidien, qui faisait du soldat français une manière d'antique. »²⁵² Les lithographies étudiées seraient à contre-courant de la tendance néo-classique qui s'est en première penchée sur la mise en image de la légende napoléonienne sous le règne même de l'Empereur. Elles marquent le passage à un renouveau de la question artistique au XIX^e siècle. Les soldats ne sont pas uniquement représentés en ligne mais également en colonne ou en tirailleurs. L'artiste s'affranchit des modes de représentations conventionnels. Il emploie de manière fréquente les vues de dos afin de stimuler l'intérêt et l'attention du spectateur. Par ce procédé « l'œil du spectateur va instinctivement, par-dessus tous les rangs, chercher dans le lointain la tête de colonne »²⁵³. L'effet de profondeur du traitement renforce l'importance des figures.

²⁵⁰ Voir les descriptions et analyses des planches page 45 et 71 de ce mémoire

²⁵¹ Les propos sont parus originellement dans *La Presse* au sujet du Salon de 1832. Ils sont repris et cités dans GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op.cit., p. XXVIII.

²⁵² Voir BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. tome 11 : Pillement-Saint-Èvre*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885-1892.

²⁵³ *Ibid*, p. 116 – 117.

L'approche plastique d'Auguste Raffet se nourrit de l'héritage de la constitution d'un nouvel « idéal héroïque dans l'estampe »²⁵⁴ issu du début des années 1800. A l'instar des recherches de Francisco de Goya dans sa suite *Les désastres de la guerre* (eau-forte, 82 planches, 1810-1820) le héros ou sujet de l'œuvre n'est plus une figure connue de tous mais simplement un anonyme. Dans le contexte de la guerre en l'Espagne, F. de Goya héroïse les individus qui luttent et résistent mais également les vaincus et les blessés.



GOYA Francisco de, N°5 - *Y son fieras*, Madrid 1810-1814, G002335 © Museo Nacional del Prado



GOYA Francisco de, N°15 - *Y no hai remedio*, Madrid, 1810-1814, G002345 © Museo Nacional del Prado

Cette idée de la figure de l'anonyme héroïque est une forme d'universalisation et d'atemporalité conférée au discours représenté. De la même manière, le groupe au contraire de la figure du « grand homme », facilite un sentiment d'identification de la part du spectateur. Si Francisco de Goya instaure la figure de l'anonyme comme protagoniste principal, le basculement vers la valorisation et l'héroïsation d'un groupe anonyme prend sa source en France au cours de la Révolution de 1789 comme le souligne l'apparition de dénomination telles que « le peuple de Paris », « les vainqueurs de la Bastille » ou encore « les volontaires de l'An II »²⁵⁵. Du fait de la philosophie des Lumières et des principes d'égalité, chaque citoyen devient un potentiel modèle pour la société, c'est par le mérite qu'il se distingue. Le principe est d'ailleurs encouragé sous l'Empire par la création de l'ordre de la Légion d'honneur, le 19 mai 1802.

Le soldat anonyme est valorisé de manière individuelle mais également par son rattachement à un groupe particulier, celui au régiment et au corps de l'armée. Les arts graphiques ne sont pas les seuls à valoriser l'armée dans son ensemble cela est également le cas dans la littérature telle que dans les textes de Victor Hugo entre autres²⁵⁶. Dans le travail graphique d'Auguste Raffet, cet idéal est atteint grâce à la mise en avant de la fraternité entre les soldats afin de souligner l'esprit de corps comme cela est le cas dans la planche n°2 *Secourez la vivandière* de 1835 ou n°8 *Mon Empereur c'est la plus cuite* de l'album de 1832. D'une part, l'armée est

²⁵⁴ FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 145.

²⁵⁵ L'étude des dénominations est issues du catalogue de l'exposition *Héros, d'Achille à Zidane* réalisée par la BnF.

²⁵⁶ Voir SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, p. 107.

présentée comme un groupe solidaire où chaque individu tend à être protégé par les autres, d'autre part, dans le second exemple, la hiérarchisation entre les individus semble s'effacer dans le cadre du partage d'expérience commune et notamment au travers des campements partagés dans les mêmes conditions. Effectivement la planche n°8 de 1832 met en scène le moment du repas au sein d'un campement. Des grognards, assis de dos, dans la partie droite de la composition sont en train de partager leurs repas quand, dans la partie gauche, l'Empereur se joint à eux. Il est alors rejoint par un groupe de soldats en train de dîner dont l'un lui offre une pomme de terre. Le groupe est représenté de manière assez compacte, les valeurs de fraternité et de partage sont mises en exergue dans un cas d'héroïsme banal, du quotidien. Une traduction accentuée de cette idée de masse structure la planche n°1 *La prise du Fort Mulgrave - dit le petit Gibraltar. Siège de Toulon, 19 décembre 1793* de 1834. Le groupe des soldats montant à l'assaut est une masse dense vue de dos en pleine action, ce qui unifie le groupe qui se dirige dans un même élan vers un même objectif. La multiplication des individus qui le compose renforce la sensation d'un mouvement puissant tout en instituant une forte cohésion visuelle. Toutefois, comme nous l'avons précédemment évoqué, l'individualité n'est pas niée à l'instar de la figure féminine du premier plan²⁵⁷. La lithographie n°1 montre une innovation dans sa composition qui revient de manière significative dans l'œuvre d'Auguste Raffet.



RAFFET Auguste, N° 6 *Vive la République ! 1793*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6733, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet © C. TARIOL



RAFFET Auguste, N°2 *Provins (1814)*, détail, Paris, 1833, G.6755, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

La majeure partie de la composition est dédiée à la représentation des combats eux-mêmes au lieu de les reléguer dans les lointains comme cela est le cas dans la peinture bataille sous l'Ancien Régime, à l'instar des œuvres de Charles Parrocel²⁵⁸. Selon l'historien de l'art H. Béraldi, le lithographie révolutionne le genre par ce procédé d'inversion : « Il a renversé l'ancien poncif qui consistait à reléguer dans les fonds, hors de la vue, précisément ce qui est intéressant dans un combat : les combattants, (et au besoin même à les remplacer par la fumée), pour mettre en valeur

²⁵⁷ Voir la partie III page 73 de ce mémoire.

²⁵⁸ Charles Parrocel (1688 – 1752), est un peintre et graveur français qui donne ses lettres de noblesse au genre de la scène de bataille. Il immortalisa les campagnes de Louis XV dont la bataille de Fontenoy.

au premier plan tout ce qui n'a pas de valeur [...]. »²⁵⁹ Le changement introduit par l'artiste est d'autant plus mesurable dans les lithographies composées en deux plans distincts, l'un pour la bataille et l'autre pour l'état-major. Dans la planche n°2 *Provins* de 1833, le centre de l'image est dévolu à la figuration de l'affrontement entre les armées de la coalition (composées de l'armée de Bohême et de l'armée de Silésie) et l'armée française. Au premier plan, les combats font rage entre l'infanterie et la cavalerie comme en témoigne les décombres et les corps. La scène est saisie dans le vif de l'action sur un fond enfumé où seul un moulin se distingue. À droite au second plan, de manière indistincte se dessinent sur une hauteur Napoléon et ses généraux. Ainsi, de manière non académique, le premier plan et le souci du détail sont attachés à la figure des soldats anonymes combattants tandis que l'état-major est refoulé dans les lointains. Habituellement la fumée marque la rupture des plans et éloigne la scène de bataille du spectateur, ce qui n'est pas le cas dans cet exemple puisqu'au contraire la brume vient mettre l'accent sur le combat en étant placée derrière celui-ci comme pour l'encadrer et éviter que le regard du spectateur ne soit happé par le paysage. La construction des compositions des lithographies d'Auguste Raffet apparaît comme novatrice dans le sens où elles renversent les codes de compositions préexistants dans une optique non pas provocatrice mais de captation réaliste de l'instant et d'héroïsation de la masse anonyme. De ce fait il est possible de considérer, comme H. Béraldi, qu'avant lui « nul n'a su donner surtout le sentiment de coude à coude, de l'effort collectif, de l'absorption de milliers d'individualités dans un être d'ensemble, bataillon ou régiment, qui a une existence, un courage, un dévouement, des vertus propres. Les armées ont une âme : Raffet sut le voir et l'exprimer. »²⁶⁰ Son intérêt pour les héros anonymes s'exprime dans ses échanges avec son ami et imprimeur Auguste Bry. En 1849 il se rend à Waterloo, Auguste Bry rapporte ses impressions : « [Il a] le cœur attristé de n'avoir trouvé, à côté des monuments pompeux élevés à la mémoire des vainqueurs d'une journée, rien qui indiquât la sépulture des braves tombés dans cette grande bataille sous l'effort de l'Europe coalisée. »²⁶¹ En quelque sorte son œuvre lithographique vient combler ce manque de reconnaissance. Les albums lithographiques de 1830 à 1837 font une large place à l'individu sans distinction de son rang social. Les individualités sont saluées au même titre que l'élément collectif et notamment l'armée.

²⁵⁹ BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. tome 11*, op. cit., p. 71.

²⁶⁰ La citation de Béraldi est issue de son ouvrage *Raffet peintre national*, elle est reprise dans LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 137.

²⁶¹ Voir BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 74.

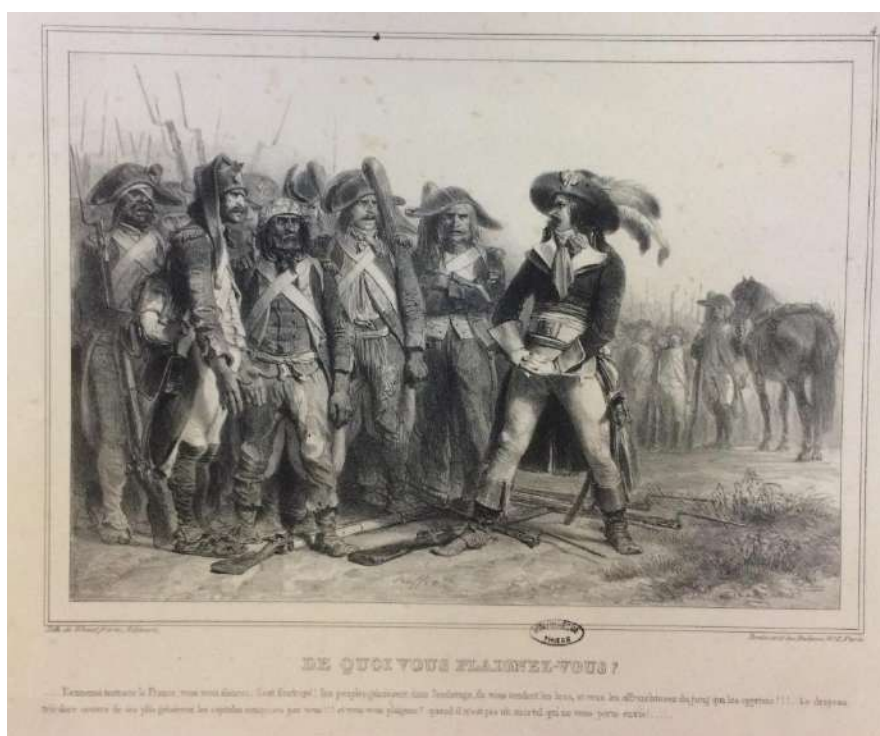
C. REGARD CRITIQUE SUR L'HEROÏSME

1) Résignation et rôle : le contre-pied de l'héroïsme ?

Les catégories des protagonistes agissants sont repensées dans l'œuvre étudiée tout comme la notion même d'héroïsme. Afin de créer un effet de contraste ou simplement de faire émerger la notion d'héroïsme, les albums présentent aussi des cas explicites de résignation voire de contestation des ordres. Par l'expression de l'absence d'entrain ou de bonne volonté pour réaliser une tâche, les figures s'humanisent et se ne cantonnent plus à des icônes idéales mais sans vie. La planche n°4 *Serrez les rangs* de 1832 fait cohabiter le calme froid des soldats expérimentés, l'exaltation du blessé et la crainte de la jeune recrue. Ces expressions participent au caractère vivant et proche de la réalité que souhaite insuffler l'artiste à sa création. Les affrontements sont des épreuves auxquels sont confrontés des individus sensibles. Le contraste entre le calme et la peur valorise celui qui est capable malgré le sentiment de danger de surmonter ses émotions. Comme l'analyse l'exposition *Delacroix et le duel romantique* « la peur, [est] cette ennemie intime, qu'il faut anéantir [...] », une confrontation que l'artiste explore dans son œuvre et tout particulièrement dans ses esquisses²⁶². La même confrontation est orchestrée dans la planche n° 7 *Attention l'Empereur* de l'année 1832. La crainte s'accompagne de l'émergence du doute qui s'il aboutit peut amener à la non-réalisation de l'ordre. L'étape intermédiaire est la résignation et la réalisation avec plainte. Parmi les planches du corpus ce sont celles rattachées à la période de la Révolution française qui expriment le mieux la contrainte et la résignation. Les conditions auxquelles sont confrontées les armées sont rudes. Les soldats sont exposés à un climat peu clément, stationnent dans l'humidité comme dans *Il est défendu de fumer* (n°5, album de 1834) et dans *L'ennemi ne se doute pas que nous sommes là* (n°8 de l'album de 1836) ou le froid comme dans la *Conquête de la Hollande* (1795) (n°12 de l'album de 1835). Dans ces trois images, les visages semblent résignés et les attitudes traduisent le mécontentement. Les problèmes climatiques persistent dans une moindre mesure dans l'iconographie napoléonienne, seule la lithographie n°11 *Ils grognaient, ils suivaient toujours* de l'année 1836 figure l'armée napoléonienne courbée derrière son chef sous un rideau de pluie continue. La confrontation avec cet environnement hostile et le sous-équipement des troupes révolutionnaires conduisent à la contestation. L'exemple le plus signifiant est *De quoi vous plaignez-vous* (n°4) de l'album de 1836 où l'idéal porté par le représentant du peuple se heurte à la condition matérielle dégradée des soldats. Dans la partie gauche de l'estampe un groupe de soldats républicains aux uniformes usés s'indignent face à un représentant du peuple, le corps de face, le visage de profil droit, placé dans la droite de l'image. Le représentant vêtu d'un beau costume et d'un chapeau à plume élégant est campé dans sa position, les mains jointes et crispées au niveau du bas ventre. La composition est construite autour de cette opposition entre la gauche et la droite de l'image. Le luxe du costume de l'un s'oppose à l'aspect mendiant des soldats, pieds nus, aux traits creusés et aux habits mal taillés. Au milieu de cette opposition, des fusils ont été jetés à terre. Le sujet de la dispute et du refus d'obéissance des soldats provient de la pauvreté des conditions matérielles des soldats, opposée aux

²⁶² Voir LEMEUX-FRAITOT Sidonie et MUSEE GIRODET, *Delacroix et le duel romantique : Musée Girodet, Montargis, 29 septembre 2021 - 9 janvier 2022 ; Musée national Eugène-Delacroix, Paris, 19 mai- 23 août 2021*, Paris, Le Passage : Musée Girodet, 2021, p. 14-15.

aspirations à un idéal républicain du représentant du peuple. La lettre complète informer sur la divergence entre le matériel et la pensée : « De quoi vous plaignez-vous ? ... L'ennemi menace la France, vous vous élancez, il est foudroyé ! les peuples gémissent dans l'esclavage, ils vous tendent les bras, et vous les affranchissez du joug qui les opprime !!! ... Le drapeau tricolore couvre de ses plis généreux les capitales conquises par vous !!! et vous vous plaignez ? quand il n'est pas un mortel qui vous porte envie ! ... » La harangue du supérieur porte sur l'idée d'une armée française libératrice des peuples opprimés sans tenir compte de l'état physique des troupes. L'absence de compréhension amène à la rupture entre le chef et le groupe. Un même décalage est contenu dans la planche n°8 de l'album de 1835 *L'Ordre du jour*, où les soldats sont pieds nus également et leur uniforme est réduit à l'état de guenilles²⁶³.



Raffet Auguste, N° 4 De quoi vous plaignez-vous ? - ... l'ennemi menace la France, vous vous élancez, il est foudroyé ! Paris, Gihaut Frères, 1836, 33/9497, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

La figuration de la désobéissance dans le monde militaire déroge aux canons traditionnels mais s'appuie sur la réalité des armées révolutionnaires. Entre 1790 et 1794, l'armée connaît ce que nomme Louis Madelin « la crise de la discipline »²⁶⁴. Du fait d'une érosion progressive de la discipline militaire sous l'Ancien Régime, la Révolution promouvant la liberté individuelle apparaît comme une occasion de contester et de régler des querelles personnelles entre soldat et état-major issu de la noblesse. De plus, jusqu'au printemps 1792, la paix étant jugée comme acquise avec l'Europe entière, l'armée n'est pas à proprement parler une préoccupation majeure ce qui la laisse dans un certain ballotement²⁶⁵. Le refus de combattre ou la fuite face à l'ennemi de régiments de l'armée révolutionnaire ont lieu lors du mois d'avril 1791

²⁶³ Voir la description et l'analyse de cette planche p.57 de ce mémoire.

²⁶⁴ Voir MADELIN Louis, « Les Armées de la Révolution et la discipline », dans *Revue des Deux Mondes*, n°41, 1917, p. 756-785.

²⁶⁵ Comme en témoigne les mesures législatives prises qui insiste sur la liberté et n'aborde quasiment pas la question du règlement de la vie militaire. Voir MADELIN Louis, « Les Armées de la Révolution et la discipline », dans *Revue des Deux Mondes*, n° 41, 1917, p. 756-785.

en Belgique notamment²⁶⁶. Les troubles au sein des troupes s'expliquent également par les vagues d'émigration de la part des généraux nobles et de l'arrivée de volontaires civils sans expérience ni éducation à la chose militaire dans les rangs de l'armée²⁶⁷. La plainte et la désobéissance constituent l'antithèse de l'héroïsme militaire classique. Au travers de cette représentation, la remise en cause et la critique de l'action héroïque s'affirme. Auguste Raffet, qui n'hésite pas à représenter le sublime, le modèle héroïque idéal, exprime également un regard critique sur cet archétype et le cadre qui l'entoure.

²⁶⁶ Louis Madelin cite notamment les exemples des corps du général Dillon et du général Biron. Le retour de l'indiscipline revient à l'hiver 1793. Voir MADELIN Louis, « Les Armées de la Révolution et la discipline », dans *Revue des Deux Mondes*, n° 41, 1917, p. 756-785. Voir également les études de Louis Bergès sur le cas des réticences en Aquitaine.

²⁶⁷ Voir CELERI Engelo, « Le poids de la nouvelle armée dans la société française en Révolution : l'exemple du département de l'Eure », dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, Association Paul Langevin, n° 94-95, 1 janvier 2005, p. 183-196.

2) Le réalisme : une représentation de la souffrance

Le regard que porte l'artiste s'attarde sur les détails afin de tendre vers une représentation fidèle des événements. L'accumulation de détails tant autour de l'uniformologie que sur le déroulé de la vie militaire accentue également le rendu de l'individualité et l'expression de ses émotions. Les figures ne sont pas purement héroïques mais avant tout humaines ce qui les distingue d'autres représentations artistiques contemporaines. Auguste Raffet suit la voie ouverte par le lithographe Jean Henri Marlet (1771–1847). J.-H. Marlet propose une approche humanisée du soldat avec sa planche *Les bons camarades* (1818-1819)²⁶⁸. Au premier plan, deux soldats transportent l'un de leurs camarades blessé, torse nu. Des variantes de la même scène se répètent à l'arrière-plan. Les soldats apparaissent comme fragiles mais faisant preuve d'entraide. Néanmoins, la scène manque de réalisme, les personnages sont semblables les uns aux autres, les blessures visibles et la mort sont absentes.



MARLET Jean-Henri, *Les bons camarades*, Paris, Charles-Philibert de Lasteyrie, 1818-1819 cote 33/8521, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL

Le même manque de réalisme est reproché à Nicolas-Toussaint Charlet. H. Giacomelli, comparant les manières de celui-ci et de son élève, en arrive à la conclusion suivante : « Charlet semble avoir taillé dans un bloc de pierre sa statue du soldat de l'Empire. Son grognard a la vigueur du corps et la sérénité de l'âme ; je le trouve, superbe et c'est à peine si j'ose reprocher parfois à Charlet la négligence du dessin. Mais il ne m'est jamais venu à l'idée que la face de ce héros, immobilisé par le peintre dans une attitude sculpturale, pouvait s'animer et son bras se lever pour frapper. Quelle différence avec le soldat de Raffet ! »²⁶⁹ A. Raffet cherche à

²⁶⁸ L'estampe est conservée sous la cote 23/8521 à la Bibliothèque Thiers.

²⁶⁹ Voir GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op. cit., p. X-XI.

incarner et à comprendre le soldat afin d'en transmettre l'image au public, cette attention réaliste lui évite l'écueil de dessiner des figures figées et factices. Il s'appuie sur une approche minutieuse dans la reproduction mais également sur un processus d'identification et d'empathie. Cela s'accompagne d'une proximité avec le sujet lithographié, ce qui amène L'homme à déclarer : « Raffet a aimé nos soldats ; il a triomphé avec eux, il a souffert de leurs défaites et il les a pleurées ; il a espéré les grandes revanches et il lui a été donné de les voir. Il s'est mis tout entier dans son œuvre et c'est le secret de la vie dont elle est toute pleine. »²⁷⁰ La véracité des sujets repose sur la conjugaison de deux registres une approche sensible et empathique, et une vérité dans la description matérielle. Ces deux registres : de l'émotion et du physique sont rendus possibles par les expériences vécues par le lithographe. La réalité de la guerre fait son apparition progressivement au fil des années. L'année 1832 constitue pour lui un tournant. Il est amené à être le témoin direct d'affrontements militaires lors du siège d'Anvers tandis que jusque-là il n'avait pu qu'imaginer le choc des combats. Il se rend sur place en compagnie de nombreux artistes intéressés par la vie militaire au rang desquels N.-T. Charlet²⁷¹. Le siège d'Anvers par l'armée française est un événement provoqué par l'occupation de la ville par les Hollandais qui refusent de rendre la ville à la Belgique. Le roi des Belges, Léopold I^{er}, demande à Louis-Philippe de l'aider le 9 août 1832. Le roi français accepte la requête de son neveu. Le 15 novembre, l'armée française franchit la frontière, le siège débute le 26 novembre et s'achève par la signature de la capitulation, le 23 décembre 1832. Lors de ce conflit, Auguste Raffet est confronté frontalement à la violence et au désordre d'une bataille. Ces visions modifient sa perception et alimentent ses compositions postérieures. C'est seulement à partir de 1832 que la figure du blessé et du mutilé gagne en véracité loin du simple soldat au bandage d'un blanc éclatant. La planche n°10 de l'album de 1832 *C'est un Polonais* met en lumière un estropié, un ancien soldat ayant perdu un bras²⁷². L'influence de ce vécu est perceptible également dans sa nouvelle manière d'organiser les scènes de guerre, par un plus grand chaos à l'instar de la planche n°2 *Provins* de 1833 : la mêlée est dense, la lecture plus ardue. Le combat ne se limite plus au face à face réglé de l'iconographie classique. Le siège d'Anvers impacte sa création, il dédie à l'événement un album en 1833²⁷³. Le voyage à Anvers marque le début de quelques voyages hors du pays pour l'artiste. Les voyages suivants le portent à être témoin de la guerre en Italie sous Napoléon III²⁷⁴. Outre les voyages, l'artiste à partir de 1833 porte un intérêt plus vif sur la question de la véracité de ses représentations, particulièrement celles de la mort. Dans sa biographie, Pierre Ladoué rapporte même que Raffet aurait récupéré une tête de soldat à l'hôpital militaire et l'aurait conservée dans son atelier comme étude jusqu'à sa décomposition²⁷⁵. L'approche artistique de Raffet est méthodique et méticuleuse pour fixer et transmettre ce qu'il a pu voir. Cela l'entraîne vers un travail presque journalistique. Dans l'album de 1831, il documente et véhicule les grands moments et les scènes auxquelles les Parisiens ont

²⁷⁰ Voir L'HOMME François, *Raffet*, Paris, Librairie de l'art, 1892, p. 55.

²⁷¹ Voir LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 41.

²⁷² Voir la description de cette planche et son analyse p. 83-84 de ce mémoire.

²⁷³ L'album *Siège d'Anvers*, dont le sous-titre complet est *Dessins faits d'après nature au siège la citadelle d'Anvers* de 1833 édité chez Gihaut Frères à Paris, se compose d'un frontispice et de 24 pièces tirés en deux tirages au même format. Voir la section VI, à partir de la page 169 que lui dédie H. Giacomelli dans sa monographie et LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Éditions Albin Michel, 1946, p. 45.

²⁷⁴ Voir LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Éditions Albin Michel, 1946, p. 76.

²⁷⁵ Voir LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Éditions Albin Michel, 1946, p. 23.

pu assister lors de la révolution de 1830. Il rappelle la présence militaire dans la ville et l'agitation causées par les procès dans la planche n°1 *Place du Panthéon nuit du 22 au 23 décembre*²⁷⁶. Les scènes de foules et de barricades se présentent comme des mises en image de l'actualité contemporaine pour être diffusées en dehors de Paris. Auguste Raffet produit à chaud également des planches parues dans le journal *La Caricature* de Philippon²⁷⁷. Toutefois la présence effective de l'artiste lors de ces événements n'est pas établie²⁷⁸. Faute de documents attestant sa présence, le doute est permis. D'autant plus que la planche n°1 n'est pas sans évoquer plutôt une scène de campement de l'armée napoléonienne et donc infirmerait l'hypothèse d'un témoignage direct, à moins qu'au contraire le témoin ait lui-même perçu le moment contemporain comme une réincarnation d'une image de la culture visuelle commune. Les lithographies éditées entre 1830 et 1837 illustrent le développement d'une tendance documentaire et réaliste. Comme le mentionne H. Giacomelli : « Les moindres détails des costumes, des armes, des accessoires, sont rendus par lui avec la même scrupuleuse fidélité, que les accents intimes qui impriment à une figure ou à un individu le type particulier d'une race »²⁷⁹. L'artiste tente grâce à l'expérience mais également à la documentation et à l'étude de rendre réel les scènes qu'il compose comme des tableaux vivants. Les détails physiques s'accompagnent d'une empathie particulière²⁸⁰. Sa méthode artistique est mieux connue à partir des années 1836, grâce à trois carnets de croquis conservés au musée de l'Armée²⁸¹. Ils témoignent de la présence de l'artiste au camp de Compiègne entre le 10 septembre et le 5 octobre 1836 et du 24 septembre au 8 octobre 1841, où il dessine sur le vif tant les manœuvres que la réalité de la vie d'un campement. Il allie ainsi deux sensibilités : émotionnelle et matérielle. La production lithographique annuelle est prise en tension entre le réalisme du détail et l'aspiration à la sublimation du passé par le recours au langage poétique. Son processus de création s'organise ainsi : « S'il restituait « dans sa tête » le spectacle des batailles auxquelles il n'avait pas assisté et trouvait dans son cœur la vivante illustration de la légende héroïque créée par l'imagination populaire, il ne perdrait pas une occasion de dessiner d'après nature les acteurs du drame qui le hantait. C'est ainsi qu'il a représenté tous les soldats des demi-brigades un peu vieillis et tels sans doute qu'il avait pu les voir encore, retraités »²⁸². L'imaginaire, la connaissance des sentiments universels humains et la véracité des images leur donnent une nouvelle force. De la même manière cohabite l'emploi de la culture visuelle commune pour suggérer depuis les images du passé ou du présent un autre monde possible. Un discours qui selon H. Giacomelli correspond à un moment politique tourmenté, aux changements multiples, pour se diriger vers un retour calme avec la III^e République.

²⁷⁶ Voir analyse et description de la planche p. 69-70 de ce mémoire.

²⁷⁷ Voir BIBLIOTHEQUE MARMOTTAN (éd.), *Raffet, 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 52.

²⁷⁸ *Ibid.*, 1999, p. 52.

²⁷⁹ Voir GIACOMELLI Hector, *op.cit.*, p. X.

²⁸⁰ « [Raffet] [...] s'il sentit et comprit la gloire des armes, il sentit aussi la mélancolie et l'horreur des champs de bataille. Il y a dans son œuvre de l'émotion humaine, une fraternelle tendresse pour les héros obscurs dont l'histoire ne sait pas les noms et de la pitié pour leurs souffrances. » MICHEL André, *Notes sur l'art moderne Corot, Ingres, Millet, Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavannes*, Paris, Colin, 1896, p. 137.

²⁸¹ Les carnets portés les numéros d'acquisition suivant 2008.38.1, 2008.38.2, 2008.38.3. Ils ont été étudiés dans le catalogue de l'exposition : SALE Marie-Pierre, GROLLEMUND Hélène et MUSEE DU LOUVRE (éd.), *Dessiner en plein air : variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, LienArt : Louvre éditions, 2017.

²⁸² MICHEL André, *Notes sur l'art moderne Corot, Ingres, Millet, Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavannes*, Paris, Colin, 1896, p. 133.

3) Ironie et satire

La véracité des représentations sous-entend la dénonciation des conditions de vie des soldats, individus pourtant héroïques mais qui sont durant la période révolutionnaire figurés en uniforme élimé. L'indignation par la mise en exergue ne sont pas les seuls modes d'expression de la dénonciation. De manière plus fine et détournée, il dessine « l'entrain dans les misères de la guerre et dans le combat qui est propre au Français »²⁸³. Il n'hésite pas à illustrer les préoccupations des soldats qui sont purement prosaïques tel que l'intérêt porté à l'annonce de nouvelles chaussures ou les questions alimentaires. L'une des planches illustrant avec humour l'importance que revêt l'équipement est la n°11 *Le représentant a dit : - avec du fer et du pain, on peut aller en Chine...* de l'album 1835.



RAFFET Auguste, N°11 *Le représentant a dit : - avec du fer et du pain, on peut aller en Chine... il n'a pas parlé de chaussures*, Paris, Gihaut Frères, 1835, N° d'inventaire E 2020-0837, MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Jacques Chatel, 1884.

Elle ne fait pas partie du corpus d'étude, toutefois nous nous permettons de la signaler²⁸⁴. Elle dénonce par le rire ce que les études historiques mettent de plus en plus en avant²⁸⁵. L'emploi de la satire s'applique de manière explicite au niveau de

²⁸³ Selon l'expression employée par H. Béraldi. Voir BERALDI Henri *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. tome 11 : Pillement-Saint-Èvre*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885 - 1892.

²⁸⁴ Son caractère non héroïque bien que figurant des soldats républicains n'a pas semblé suffisant pour la retenir. D'autant plus que d'autres planches confrontant la dualité entre les conditions matérielles et les impératifs idéologiques ont déjà été sélectionnés.

²⁸⁵ Voir notamment l'exemple des recherches de Jules Michelet dont le chapitre V JEMMAPES (6 NOVEMBRE 1792) de *l'Histoire de la Révolution française*, volume 4, où « Oui, la victoire fut absurde, comme est tout miracle, et l'on n'aurait pas dû vaincre, à consulter la raison. L'armée de Jemmapes était ridicule, pour tout militaire ordinaire, mal instruite, mal équipée, misérablement vêtue, discordante surtout, présentant je ne sais combien de bandes de volontaires,

la rédaction des titres et lettres des estampes. Il faut toutefois être vigilant quant à l'attribution des lettres et des titres. Effectivement dans le cas de la lithographie cela ne va pas toujours de soi. Honoré Daumier est un auteur prolifique de motif, son œuvre rassemble quelques 4 000 lithographies et 1 000 gravures sur bois. Du fait de cette quantité, il laissait au soin des journalistes pour lesquels il travaillait le soin de rédiger eux-mêmes les lettres, ce qui pouvait conduire à une modification du sens des images produites. Toutefois ce cas de figure se limite principalement au cas des caricatures où le nombre de planches produites hebdomadairement est excessivement important. La production d'Auguste Raffet suit un rythme autre, plus lent. Une planche est produite par mois sur la durée d'une année. Il est envisageable que l'artiste était également l'auteur du texte et que donc l'humour du texte coïncide avec la représentation. Au sein même de l'image, le caractère humoristique est moins direct. Le comique de situation est bien sûr employé mais il n'est souvent compréhensible que grâce à la lettre. La planche n°4 *La tentation* de l'album de 1833 allie le portrait en pied d'un soldat fièrement campé dans un uniforme élégant avec un environnement de basse-cour. Le décalage entre les deux univers prête d'autant plus à sourire que toute l'attention du héros est portée sur une poule. La richesse et le prestige qui entourent le corps de hussard crée un comique de situation. L'humour explicite ce décalage en insistant sur les pensées prosaïques du hussard. Cette remise en cause de l'héroïsme par l'humour joue sur des personnages aux traits plus grossiers ou simplement moins soignés comme c'est le cas dans la planche n°10 de 1830 *La paie ne paie pas les rafraichissements* où les personnages sont simplifiés ou dans les planches n°5 *Il est défendu de fumer* de 1834 et la n°4 de 1833 les détails restent nombreux mais les visages se font plus ronds, les sourires plus gras.



RAFFET Auguste, N° 4 *La tentation*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6757, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris



RAFFET Auguste, N° 8 *Il est défendu de fumer*, - mais vous pouvez vous asseoir, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.433, British Museum © The Trustees of the British Museum

Ces caractéristiques plastiques découlent des codes de la caricature. Ce nouveau genre connaît son épanouissement avec la Révolution française et remet en cause la

ou encore sans uniforme, ou sous l'uniforme varié des Fédérations de 1790. Tel bataillon (celui du Loiret, je crois) était encore en sarraux de toile, en bonnets de paysans. »

présentation du héros traditionnel. Il joue sur les déformations physiques des individus pour ridiculiser et désacraliser²⁸⁶.

Si le rire est recherché dans la satire de l'héroïsme il est récurrent dans les scènes de genre contenus dans les albums lithographiques annuels et leurs frontispices. Ainsi les albums forment un ensemble assez hétérogène et contrasté allant du comique au sublime. Cette alternance des tons, loin de déstructurer, l'ensemble organise sa lecture. Les contrastes servent à ménager le spectateur en alternant concentration et légèreté. Ainsi Pierre Ladoué analyse cette organisation de la manière suivante : « on trouve, alternant avec des compositions sérieuses et parfois tragiques – c'est le cas des albums pour 1830 et 1831 – des pièces destinées à servir de contrastes, à reposer, à amuser. [...] Quant au mélange de l'humour et du sentiment, du comique et du tragique, du ridicule et du sublime, est-ce que cela n'est pas la vie même ? »²⁸⁷ Toutefois la part du comique dans l'ensemble est également possiblement le fait de la pression éditoriale afin de correspondre aux attentes du public²⁸⁸. Cette capacité à mêler les genres lui vaut nombre de critiques mais éclaire son talent à dépasser les clivages.

²⁸⁶ Voir FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 144 et BAECQUE Antoine de, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, France, Presses du CNRS, 1988.

²⁸⁷ Voir LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946, p. 35.

²⁸⁸ Selon les mots d'Hector Giacomelli dans les albums de 1836 et de 1837 : « une plus large part est faite aux intérêts de l'éditeur. Soyez plus amusant, dut-on dire à Raffet ». Il s'y plia à regret. Ceci n'est toutefois qu'une hypothèse d'après l'étude des œuvres et non de documents d'archives. GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, op. cit., p. XVIII-XIX.

CONCLUSION

Au travers des lithographies étudiées, une conception et une représentation originale de l'héroïsme voit le jour. Elle repose sur la tension entre une expression noble et idéale de l'héroïsme et une vision réaliste et prosaïque de la condition humaine. A ces deux pôles s'ajoutent des manières picturales qui peuvent sembler contradictoires ; d'une part, le portrait des « grands hommes » et d'autre part, l'intérêt pour la masse anonyme agissante. La lithographie est un moyen d'expression artistique plébiscité par les artistes de condition modeste puisqu'elle permet une production rapide et alimentaire. Dans un premier temps la technique est perçue comme une technique de copie, ainsi Auguste Raffet dans ses premiers essais y reproduit le style de son maître Nicolas-Toussaint Charlet. Néanmoins A. Raffet parvient à s'émanciper grâce à cette technique et à la production d'albums lithographiques annuels sur une longue durée entre 1830 et 1837 ce qui rend possible l'élaboration d'un discours artistique dans une forme de publication commerciale. Ces derniers sont destinés à servir d'étréne, destination qui semble s'opposer à la noblesse de la peinture d'histoire, propre à traiter de l'héroïsme en suscitant l'émotion. Toutefois, les albums sont pensés dans une double destination : le grand public et un public d'amateur avec un tirage sur papier de Chine. Tout comme les tirages ménagent plusieurs types d'acheteurs, les albums sont le résultat d'un esprit de mélange des genres et des factures, allant de la caricature de mœurs aux scènes romantiques. Les époques sont également variées sans ordre chronologique. Le but de ce parti pris est de ménager des respirations et l'intérêt du lecteur pour en faire un ensemble divertissant.

Les thèmes de prédilection des albums sont la guerre et la légende napoléonienne, 65% des planches sont des scènes militaires. L'héroïsme s'exprime particulièrement dans ces scènes et est étroitement lié à la notion d'affrontement même si l'ennemi est parfois hors cadre. La finalité de l'affrontement est soit la victoire, soit la défaite qui se traduit par la mort. La victoire s'incarne par l'emploi de symbole tel que le drapeau ou le corps de l'ennemi réifié, elle donne un sens à l'acte accompli. L'héroïsme est représenté comme étroitement lié à la mort, ce qui reprend le modèle antique du sacrifice et des figures chrétiennes de la *pietà* et du martyr. À la suite de la Révolution française ces images ont été laïcisé. Néanmoins l'artiste interroge la mort héroïque en soulignant son caractère injuste, il remet donc ainsi en question la notion même d'héroïsme.

Dans une certaine mesure, l'artiste reprend la définition de l'héroïsme comme étant synonyme d'exceptionnel. L'action héroïque sert de modèle illustre incarné par un personnage particulier. Le caractère remarquable du héros se traduit par un emplacement spécial au sein de la composition, il est au centre, au croisement des lignes de forces afin de capter l'attention. Pour mettre en avant ce statut à part, le lithographe recourt à la tradition du portrait équestre qui permet une mise à distance de ce personnage avec son environnement. Ce procédé héritier des codes de la monarchie d'Ancien Régime crée une parenté avec l'époque médiévale et sa figure du chevalier. La posture du cavalier suggère une condition noble et affirme, par le contraste des émotions de l'animal et de son maître, la maîtrise absolue et le sang-froid du cavalier. De manière académique, la cavalerie, très présente, est glorifiée dans les albums. La figure du cavalier crée un pont entre les époques mises en scènes. Les albums font se succéder sans respect d'ordre chronologique des scènes de croisades, des scènes de la Révolution française, à des scènes de l'Empire et de

l'actualité contemporaine. Le goût pour le passé souligne l'engouement pour l'Histoire au cours du XIX^e et appuie l'idée qu'A. Raffet est ancré dans son époque et dans l'actualité artistique. Cette juxtaposition qui pourrait sembler abstraite repose en fait sur la défense et la persistance de codes de valeurs prônés par les actions héroïques narrées. Ainsi il s'agit toujours de défendre le plus faible, notamment les femmes, et un idéal qu'il soit religieux avec les croisades ou politique avec les guerres de la Révolution. L'acteur héroïque issu d'un passé lointain est facilement idéalisable et transformable en exemple atemporel à suivre tout en laissant à l'artiste une grande liberté. La parenté entre les passés et le présent est renforcée par un traitement similaire des héros, les mêmes codes de représentation sont appliqués. Les lithographies proposent ainsi un récit fédérateur national qui s'appuie sur la légende napoléonienne. Sous l'impulsion de Louis-Philippe s'organise un mouvement de réconciliation nationale avec pour point d'orgue l'ouverture du Musée « à toutes les gloires de la France », au sein duquel l'épopée napoléonienne fait son retour triomphal. Auguste Raffet joue un rôle de premier ordre dans la renaissance de la légende napoléonienne qui s'appuie sur le culte mémoriel qui a perduré malgré les répressions sous la Restauration. Cet élan autour du Premier Empire se fait l'écho d'un besoin de modèles. Les albums répondent à cette attente en formant, plus qu'une histoire chronologique, un récit de valeurs dans lequel chacun, dont le soldat contemporain, peuvent puiser dans une lignée d'exemples illustres appartenant à une même parenté que lui. L'ensemble se destine par ailleurs au jeune public pour lequel A. Raffet a précédemment produit des suites. La notion de grand homme évolue avec la Révolution avec une nouvelle définition qui insiste sur le fait qu'il est le produit de son temps. C'est par ce biais que sont conçues les figures de Napoléon Bonaparte et des représentants du peuple dans l'œuvre lithographique étudiée. Dans les deux exemples, leur attitude est active, ils remplissent leur rôle de commandement, au lieu d'une action physique, ils se posent en stratège et en penseur. Le nouveau statut du héros penseur est renforcé par la manière de concevoir l'espace en deux plans distincts grâce à une surélévation. Le procédé en soit n'est pas une innovation. Les peintres de bataille de Louis XIV imposent comme norme la surélévation d'un premier plan où se tient le dirigeant tandis que la bataille en second plan est reléguée dans les lointains. Auguste Raffet fait sien le principe et a tendance à le détourner, à l'inverser. Les anonymes combattants passent au premier plan tandis que la silhouette de Napoléon Bonaparte hésite entre le premier plan et une éminence plus lointaine. De plus l'image du chef militaire est renouvelée par une lecture romantique qui insiste sur son caractère visionnaire. Ce sentiment est obtenu par les jeux sur la lumière afin de lui conférer un aspect surnaturel renforcé par la présence de la fumée. La mystification de l'acteur héroïque conduit, tout particulièrement dans le cas de l'Empereur, à un isolement de l'individu. La solitude comme conséquence de l'héroïsme est une idée renforcée par la parution du *Mémorial de Ste-Hélène* en 1823.

Ce modèle héroïque du grand homme issu de l'art académique est contrebalancé dans ces mêmes albums par celle de l'héroïsme banal et discret du quotidien. L'artiste s'intéresse à part égale à la vie quotidienne des armées comme cela transparaît dans les nombreuses vues de campements et de marches des troupes. Ces scènes mettent en avant des valeurs plus simples que sont la persévérance et l'esprit de cohésion rendu possible par le partage d'un même objectif, par la défense d'un même idéal et par la confrontation à une même situation. Le collectif qu'est l'armée est loué comme étant capable d'action d'éclat et comme étant le lieu d'une forme de fraternité. Le sentiment d'appartenance à ce corps social transparaît dans la fierté arborée par le port de l'uniforme. Celui-ci est décrit avec un soin et une

attention propre à l'artiste. Son travail s'appuie sur une étude documentaire des uniformes de l'armée d'après les échanges avec les vétérans et la réalisation de croquis sur le motif. Les soldats anonymes ne sont pas seulement représentés avec un souci du détail, le désir d'exactitude se conjugue avec une approche empathique rendue possible par une connaissance, bien que lointaine, de la réalité des campagnes militaires. En faisant le choix d'élargir le récit de l'acte héroïque, en proposant une mise en récit de la genèse et de ses conséquences, le soldat est abordé en tant qu'homme. L'artiste s'interroge sur la genèse de l'acte et sur le moyen de le susciter. Il suggère deux méthodes : celle du discours exaltant et celle de la cohésion du groupe. Le collectif s'incarne dans la solidarité des différents membres entre eux et par la volonté de suivre l'exemple de ses compagnons. Ainsi un quart des actions héroïques réalisées dans le corpus le sont par le collectif et non par un individu seul. L'intérêt porté à l'individu avant son illustration glorieuse souligne le caractère ordinaire de cet homme ce qui en contrepoint rend d'autant plus marquant les sacrifices consentis et l'absurdité de la guerre. Les conséquences de l'acte ne sont pas toujours victorieuses et même si elles le sont, elles s'accompagnent de blessures voir de la mort et en donc d'une certaine idée d'échec. De plus l'acte n'est pas forcément reconnu par ses contemporains. Le devenir incertain du héros rejoint la conception romantique précédemment évoquée. La réalité de la guerre est rappelée par la présence de la violence, de la mort ainsi que par la misère des conditions matérielles. Parfois abordé avec ironie et cynisme, le prosaïsme des questions matérielles et alimentaires s'opposent à l'idéal héroïque. L'humanisation passe par la figuration de la peur et de la plainte. Une forme d'injustice est dénoncée en confrontant la misère des uns et le luxe des représentants du peuple. Ces approches donnent un caractère vivant aux scènes représentées. De plus, pour toucher son public A. Raffet s'appuie sur une culture visuelle commune issue de l'art académique et de la légende napoléonienne.

L'inversion précédemment évoquée qui fait passer le combat au premier plan participe à une représentation plus réaliste des scènes de batailles et contribue à l'émergence de l'individu dans le domaine héroïque. En étant au premier plan, les personnages sont individualisés. Parmi ces individus, les sans-grades et les anonymes dominent. Ainsi, de manière étonnante, la présence de femmes dans la sphère héroïque est reconnue bien que leur rôle reste ambigu, hésitant entre la lutte, le soin et la passivité. A leurs côtés la figure de l'étranger est également revalorisée avec l'exemple du Polonais. La réalité de l'engagement de la Pologne aux côtés de l'Empire est relue par le prisme du romantisme qui y adjoint la construction d'un mythe axé sur la fidélité, la défense d'une cause juste et sur la noblesse des protagonistes. Le destin tragique des Polonais, héros valeureux auréolés de gloire ayant tout perdu, se confond avec la conception du héros romantique alliant victoire et déchéance. Le héros est finalement un étranger lui aussi, séparé du commun des mortels. L'oxymore héroïque est traduit de manière graphique par les jeux lithographiques du noir et des éclats violents de lumières obtenus par grattage. Les albums lithographiques participent à l'érection de nouveaux modèles tel que l'ouvrier contestataire, la femme agissante ou l'étranger qui apparaissent au XIX^e siècle en même temps qu'un éloge de la méritocratie. Auguste Raffet parvient donc dans cette production à rassembler l'héritage de la représentation héroïque tout en proposant une nouvelle lecture.

SOURCES

Albums lithographiques annuel étudiés :

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1830*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1830.

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1831*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1831.

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1832*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1832.

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1833*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1833.

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1834*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1834.

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1835*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1835.

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1836*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1836.

RAFFET Auguste, *Album lithographique de l'année 1837*, Paris, éditeurs Gihaut Frères, 1837.

Autres estampes étudiées :

BELLANGE H., *Album lithographique*, 1834, Paris, Gihaut Frères, cote AD-75 (2)-PET FOL, BnF

GERICAULT, *Étude de chevaux*, lithographie, 1822, Paris, Gihaut Frères, cote RESERVE DC-141 (B, 4)-FOL, BnF.

GOYA Francisco de, N°5 - *Y son fieras*, Madrid 1810-1814, G002335, Museo Nacional del Prado

GOYA Francisco de, N°15 - *Y no hai remedio*, Madrid, 1810-1814, G002345, Museo Nacional del Prado

MARLET Jean-Henri, *Les bons camarades*, Paris, Charles-Philibert de Lasteyrie, cote 33/8521, Bibliothèque Dosne-Thiers.

D'après RAFFET Auguste, *La barbarie et le choléra morbus rentrant en Europe*, Paris, Aubert, 10 Octobre 1831, IFN-53006141, BnF.

RAFFET Auguste, *Croquis pour l'amusement des enfants* n°7, n°10, n°15, lithographie, Paris, Gihaut Frères et Lean, 1828-1829, Museum number 1863,0725.366, British Museum.

RAFFET Auguste, *Histoire de Jean-Jean*, lithographie, Paris, Frérot, 1827, cote DC-189 (4)-FOL, BnF

RAFFET Auguste, *Vous qui avez fait les portraits de nos pères... — Voulez-vous faire celui de leurs enfants ? — qui sont sages et Gourmands* dans *Album lithographique de l'année 1827*, Paris, Moyon, 1827, cote DC-189 (4)-FOL, BnF

Journaux :

Le Gaulois du Dimanche, Supplément hebdomadaire Littéraire et illustré, 8^e année, N°346, 5-6 mars 1904, cote Denais in 4°,24. A. 11, Bibliothèque Dosne-Thiers.

Le Figaro, Supplément Littéraire, 38^e année, 3^e série, N°107, samedi 16 avril, 1892, cote Ms. Masson 272 folio 174, Bibliothèque Dosne-Thiers.

La Gazette littéraire : revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des beaux-arts, etc., Paris, A. Sautet & Cie, 31 mars 1831, p. 287, cote NUMP-3327, BnF.

Le Journal général d'annonce des œuvres de musique, gravures, lithographies : publiés en France et à l'étranger, 1er janvier 1825, p. 14. cote VMC-7800 (1-3), BnF.

Le Journal des artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique publié par la Société libre des beaux-arts, le 26 janvier 1834, p. 64, cote NUMP-1787, BnF.

BIBLIOGRAPHIE

Sitographie :

Acquisition d'une œuvre d'Auguste Raffet | musée de l'Histoire de l'immigration, [En ligne], <<https://www.histoire-immigration.fr/actualites/acquisition-d-une-oeuvre-d-auguste-raffet>>, (Consulté le 28 janvier 2023).

Demidov Family | Britannica, [En ligne], <<https://www.britannica.com/topic/Demidov-family>>, (Consulté le 19 mars 2023).

EDITION EN LIGNE DE L'ÉCOLE DES CHARTES, *GIHAUT | Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle*, [En ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22388>>, (Consulté le 18 mars 2023).

HOHNSBEIN Axel, *Les illustrateurs de La Nature : Hector Giacomelli*, [En ligne], <<https://lasciem.hypotheses.org/221>>, (Consulté le 8 février 2023).

La garde nationale, soutien de la monarchie de Juillet | Histoire analysée en images et œuvres d'art | <https://histoire-image.org>, [En ligne], <<https://histoire-image.org/etudes/garde-nationale-soutien-monarchie-juillet>>, (Consulté le 28 décembre 2022).

Ladoué, Pierre (1881-1973) | France Archive, [En ligne], <https://francearchives.gouv.fr/fr/authorityrecord/Fran_NP_052033>, (Consulté le 19 avril 2023).

LARRERE Mathilde, *La garde nationale, soutien de la monarchie de Juillet | Histoire analysée en images et œuvres d'art* | <https://histoire-image.org>, [En ligne], <<https://histoire-image.org/etudes/garde-nationale-soutien-monarchie-juillet>>, (Consulté le 28 octobre 2022).

Le siège de Toulon (septembre-décembre 1793) | Histoire analysée en images et œuvres d'art | <https://histoire-image.org>, [En ligne], <<https://histoire-image.org/etudes/siege-toulon-septembre-decembre-1793>>, (Consulté le 24 mars 2023).

Les conquêtes du Directoire | Histoire analysée en images et œuvres d'art | <https://histoire-image.org>, [En ligne], <<https://histoire-image.org/etudes/conquetes-directoire>>, (Consulté le 24 mars 2023).

LUGT, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes : L.1311*, [En ligne], <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7525>>, (Consulté le 19 avril 2023).

MUSEE D'ORSAY, *La monumentalité en cartes postales : Monument : Monument à Auguste Raffet "peintre national" [5326] | À nos Grands Hommes*, [En ligne], <<https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/5139>>, (Consulté le 21 avril 2023).

Prise de la smalah d'Abd-el-Kader | Histoire analysée en images et œuvres d'art | <https://histoire-image.org>, [En ligne], <<https://histoire-image.org/etudes/prise-smalah-abd-el-kader>>, (Consulté le 28 novembre 2022).

L'édition et l'estampe au XIX^e :

ALLARD Paul, « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 », dans, REGNIER Philippe et al. (éd.), *La Caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 5 novembre 2019, p. 171-181, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pul/7925>>, (Consulté le 19 mars 2023).

BAECQUE Antoine de, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

BARIDON Laurent, DESBUISSONS Frédérique et HARDY Dominic, *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, Nouvelle édition, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 6 juin 2019, [En ligne], <<http://books.openedition.org/inha/9249>>, (Consulté le 18 mars 2023).

BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, A. Béguin, 1998.

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*, tome 1-14, Paris, Gründ, 1999.

BERNADET Arnaud, « La “pensée triste” ou l'utopie de la douceur », dans *L'Exil et l'utopie : Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 7 juillet 2022, p. 111-122.

BOUQUIN Corinne, « Les frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 108, 1989, p. 4-14.

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.

DIDEROT Denis et VANDEUL Marie-Angélique de, *Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales.... Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle.*, Paris, Garnier frères, 1875-1877, [En ligne], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55486389>>, (Consulté le 27 décembre 2022).

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

QUEFFELEC Lise, « Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 2, 1990, p. 173-174.

ROGER-MARX Claude, *La Gravure originale au XIX^e siècle*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1962.

SOUSA Jörg de, *La mémoire lithographique : 200 ans d'images*, Paris, Art & métiers du livre, 1998.

L'héroïsme :

BERTHERAT Bruno et al., *La mort à l'œuvre : usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013.

CENTLIVRES Pierre et al. (éd.), *La fabrique des héros*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

FALIU Odile et al., *Héros, d'Achille à Zidane*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

GERARD Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 28, n° 100, Paris, Armand Colin, 1998, p. 31-48.

JOURDAN Annie, « Du sacre du philosophe au sacre du militaire : les grands hommes et la Révolution », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 39, n° 3, 1992, p. 403-422.

MARTINANT DE PRENEUF Jean et D'ABZAC-ÉPEZY Claude (éd.), *Héros militaire, culture et société (XIX^e-XX^e siècle)*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2 octobre 2012, [En ligne], <<http://books.openedition.org/irhis/97>>, (Consulté le 23 octobre 2022).

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.

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, p. 85-96.

SABOURIN Lise, « La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle, sous la direction de S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes et B. Vibert », dans *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, Lexis Sas, 155, 1 octobre 2008, p. 466-467.

SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985.

TOURRET Marc, « Qu'est-ce qu'un héros ? », dans *Inflexions*, vol. 16, Armée de terre, n° 1, 2011, p. 95-103

L'art et la guerre :

BOCHER Nathalie et al., *Charlet : aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845*, Paris, B. Giovanangeli, 2008.

BRUGEROLLES Emmanuelle, ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS et FITZWILLIAM MUSEUM (éd.), *Géricault : dessins & estampes des collections de l'École des beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

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

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

KAENEL Philippe et VALLOTTON François, « Le général et son cheval : figures du pouvoir militaire en démocratie, à l'exemple de la Suisse », dans *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. Sociétés de cour en Europe, XVI^e-XIX^e siècle - European Court Societies, 16th to 19th Centuries*, Centre de recherche

du château de Versailles, n° 2, 1 décembre 2005, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/crcv/114>>, (Consulté le 10 décembre 2022).

LEMEUX-FRAITOT Sidonie et MUSEE GIRODET, *Delacroix et le duel romantique : Musée Girodet, Montargis, 29 septembre 2021 - 9 janvier 2022 ; Musée national Eugène-Delacroix, Paris, 19 mai- 23 août 2021*, Paris, Le Passage : Musée Girodet, 2021.

LEROUX Bleuenn, *Un cheval pour mon royaume ! La place du cheval dans la représentation équestre du roi - XVI^{ème} - XVIII^{ème} siècles*, Master 2 Histoire Moderne, Rennes, Université de Rennes, 2012.

MAINGON Claire, « L'art au service de la guerre », dans *Libre cours*, 2015, Presses universitaires de Vincennes, p. 59-94.

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, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/rh19/1008>>, (Consulté le 14 avril 2022).

MUSEE DES BEAUX-ARTS, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION CORBOUD et KUNSTHAUS, *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Milan, Electa, 1988.

Histoire des XVIII^e et XIX^e siècles :

APRILE Sylvie, *La révolution inachevée : 1815-1870*, Paris, Belin, 2010.

BASTID Paul, « Le procès des ministres de Charles X », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 4, n° 3, 1957, p. 171-211.

BERTHE Stéphane, « Les représentants du peuple en mission près l'armée des Pyrénées-Orientales (1793-1795) : Un exemple d'action psychologique révolutionnaire », dans, SAGNES Jean (éd.), *L'Espagne et la France à l'époque de la Révolution française (1793-1807)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1 mars 2021, p. 53-74, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pupvd/32589>>, (Consulté le 30 janvier 2023).

BOIS Jean-Pierre, « Les anciens soldats de 1715 à 1815. Problèmes et méthodes », dans *Revue Historique*, vol. 265, N°1 (537), Presses Universitaires de France, 1981, p. 81-102.

BRUYERE-OSTELLS Walter, « Les étrangers dans les armées françaises de 1789 à 1945 », dans *Inflexions*, vol. 34, , n° 1 Armée de terre, 2017, p. 13-21.

CELERI Engelo, « Le poids de la nouvelle armée dans la société française en Révolution : l'exemple du département de l'Eure », dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, Association Paul Langevin, n° 94-95, 1 janvier 2005, p. 183-196.

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.

FREDJ Claire, *La France au XIX^e siècle*, 3^e éd. mise à jour, Paris, PUF, 2022.

FURET François, *La révolution : de Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Paris, Hachette Littératures, 2001.

GODINEAU Dominique, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 20, Éditions Belin, 1 novembre 2004, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/clio/1418>>, (Consulté le 17 février 2023).

JOB Françoise, « Les anciens militaires de la République et de l'Empire dans le département de la Meurthe en 1857 », dans *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 245, n° 1, 1981, p. 419-436.

MADELIN Louis, « Les Armées de la Révolution et la discipline », dans *Revue des Deux Mondes*, n° 41, 1917, p. 756-785.

EBEL Édouard, « Du maintien de l'ordre à la guerre des rues : la gestion des foules entre 1830 et 1871 », dans, BERGEL Pierre et MILLIOT Vincent (éd.), *La ville en ébullition : Sociétés urbaines à l'épreuve*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 9 mai 2019, p. 127-143, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pur/50273>>, (Consulté le 17 février 2023).

La question polonaise :

BEAUVOIS Daniel et CENTRE D'ETUDE DE LA CULTURE POLONAISE, *Pologne : l'insurrection de 1830-1831, sa réception en Europe*, Lille, Université de Lille III, 1982.

LAFOREST Christophe et NIEUWAZNY Andrzej (éd.), *De tout temps amis : cinq siècles de relations franco-polonaises*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.

MACKRE Quentin, « Chapitre I. Frontières mouvantes », dans *Géopolitique des frontières de la Pologne : Les effets de l'adhésion à l'Union européenne et leurs origines historiques*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 25 mars 2021, p. 39-72, [En ligne], <<http://books.openedition.org/pulm/7019>>, (Consulté le 24 janvier 2023).

QUANG Jeanne-Laure Le, « De l'ennemi au nouveau Français : la gestion des étrangers par la police napoléonienne (1799-1814) », dans *La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, Institut d'histoire moderne et contemporaine - UMR 8066, n° 22, 20 janvier 2022, [En ligne], <<https://journals.openedition.org/lrf/6034>>, (Consulté le 23 janvier 2023).

Auguste Raffet :

BENGESCO Marie, *Mélanges sur l'art français : Raffet, La Tour, Carpeaux, Gustave Moreau, Rançon, le mobilier français du Ve à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Dorbon aîné, 1930.

BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes. Tome 11 : Pillement-Saint-Èvre*, Paris, Librairie L. Conquet, 1885-1892.

BERALDI HENRI, *Raffet, peintre national*, Paris, 1892.

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

BRY Auguste, *Raffet : sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861.

Centenaire d'Eugène Isabey et d'Auguste Raffet : Catalogue officiel de l'Exposition 1904, Paris, imp. Bodin, 1904.

DAYOT Armand, *Raffet et son œuvre*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1892.

GIACOMELLI Hector et RAFFET Auguste fils, *Raffet : son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, Paris, Bureaux De La Gazette Des Beaux-Arts, 1862, 1 vol.

LADOUÉ Pierre, *Un peintre de l'épopée française : Raffet*, Paris, Éditions Albin Michel, 1946.

LHOMME François, *Raffet*, Paris, Librairie de l'art, 1892.

MICHEL André, *Notes sur l'art moderne Corot, Ingres, Millet, Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavannes*, Paris, Colin, 1896.

NICOLAS Aude, « L'artiste en campagne : Auguste Raffet et la représentation du siège de Rome de 1849 », dans *Tierce : Carnets de recherches interdisciplinaires en Histoire, Histoire de l'Art et Musicologie*, n° 4, 2020, [En ligne], <<https://tierce.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=447>>.

SALE Marie-Pierre, GROLLEMUND Hélène, *Dessiner en plein air : variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, LienArt, Louvre éditions, 2017.

La légende napoléonienne :

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

MARLY Mathieu, « Être ou ne pas être un ancien soldat de l'Empire ? », dans *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charentes. Touraine*, Presses universitaires de Rennes, 118.2, 30 mai 2011, p. 103-116.

MARLY Mathieu, « Les voix de la légende. Réflexions sur la parole des anciens soldats de Napoléon dans les campagnes du XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 160, Paris, Armand Colin, n° 2, 2013, p. 113-122.

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.

PETITEAU Natalie, *Les Français et l'Empire, 1799-1815*, Paris : Avignon, Boutique de l'histoire ; Editions universitaires d'Avignon, 2008.

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

TARIOL Clémence, *Représentations des guerres napoléoniennes au travers de l'étude des illustrations de l'Histoire du Consulat et de l'Empire d'Adolphe Thiers*, Mémoire de M1 CEI, Villeurbanne, Enssib, 2022.

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

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 : LISTE DES PLANCHES	122
ANNEXE 2 : TABLEAU D'ETUDE DU CORPUS.....	125
ANNEXE 3 : TABLEAUX DE REPARTITION TYPOLOGIQUE DES PLANCHES.....	128
ANNEXE 4 : REPRODUCTION DES LITHOGRAPHIES.....	130

ANNEXE 1 : LISTE DES PLANCHES

Liste des planches composant les albums lithographiques de 1830 à 1837

N°	Titre	Album	N°	Titre	Album
1	L'amour conjugal	1830	1	Marche d'une division	1832
2	Le Bal	1830	2	La poursuite	1832
3	La Moskova	1830	3	les bonnes petites filles	1832
4	Waterloo -18 JUIN 1815	1830	4	Serrez les rangs	1832
5	Les adieux à la garnison	1830	5	Le beau chanteur	1832
6	Marche de croisés pour une attaque	1830	6	Vive la République ! 1793	1832
7	Croisés en campagne	1830	7	Attention ! L'Empereur a l'œil sur nous	1832
8	Assez	1830	8	Mon Empereur c'est la plus cuite	1832
9	[Ah voilà papa !]	1830	9	Un fameux diplomate a dit : — la théorie aux gens riches, — et la pratique aux malheureux	1832
10	La paye ne me permet pas les rafraichissements	1830	10	C'est un Polonais	1832
11	Pare celle-là matin	1830	11	La leçon de danse – Cavalier seul !	1832
12	Instruction publique	1830	12	En rond	1832
1	Place du Panthéon – nuit du 22 au 23 Décembre (1830)	1831	1	1813	1833
2	Lutzen 2 mai 1813	1831	2	Provins	1833
3	[Si la cause était bonne, y n'aurait pas d'argent pour la défendre]	1831	3	[Baisez papa à pincettes]	1833
4	Pour le soutien des corps de l'Eglise - s'il vous plaît	1831	4	La tentation	1833
5	Au rétablissement de la Pologne	1831	5	L'inspection	1833
6	La revue	1831	6	Le moral est affecté chez l'Autrichien	1833
7	Sire vous pouvez compter sur nous – comme sur la vieille garde	1831	7	Fidèle comme un Polonais !]	1833
8	Vive la ligne – 28 juillet 1830	1831	8	L'œil du Maître	1833
9	Petit club aristocratique au 28 juillet 1830	1831	9	L'ingrat	1833
10	Convoi militaire	1831	10	Charge de hussards républicains	1833
11	Sauve qui peut ! – Malheureux qui est pris	1833	6	Abordez l'ennemi franchement, à la baïonnette	1835

12	Le Curé belge	1833	7	Ayez pitié d'un vieux soldat	1835
1	Prise du fort de Mulgrave	1833	8	l'Ordre du jour	1835
2	Représentant du peuple – A l'Armée du Rhin	1834	9	Carré enfoncé	1835
3	Le Bouillon du passage	1834	10	Bonaparte général en chef de l'armée d'Egypte	1835
4	La pensée	1834	11	Le représentant a dit : - avec du fer et du pain, on peut aller en Chine... il n'a pas parlé de chaussures	1835
5	Plus de patrie	1834	12	Conquête de la Hollande	1835
6	Le portrait	1834	1	Ce grand Dispensateur des biens d'ici-bas	1836
7	A cette balle	1834	2	Le Billet de Contentement	1836
8	Il est défendu de fumer,—mais vous pouvez vous asseoir	1834	3	La Consigne	1836
9	La main ! Voltigeur. Passage du Danube – (Nuit du 4 juillet 1809)	1834	4	De quoi vous plaignez-vous ? - ... l'ennemi menace la France, vous vous élancez, il est foudroyé !	1836
10	Pauvres enfants!!— Que Dieu prenne pitié de leur âme	1834	5	O ! Hussard ! Tes pièges sont connus	1836
11	La dernière charge des lanciers rouges à Waterloo	1834	6	Les chagrins domestiques me minent	1836
12	Vive l'Empereur !!! – Lutzen	1834	7	Italie 1796	1836
1	13 VENDEMIARE. - St Roch 1795	1834	8	L'ennemi ne se doute pas que nous sommes là, - il est sept heures, nous le surprendrons demain à quatre heure du matin	1836
2	Secourez la vivandière !	1835	9	l'homme du peuple	1836
3	La dernière charrette – 9thermidor 1794	1835	10	J'veux qui m'batte, moi ! – c'est mon homme !... si ça lui fait plaisir à c'pauvre chéri	1836
4	Vous êtes bien long, jeune homme	1835	11	Ils Grognaient et le suivaient toujours	1836
5	Le Père Riboule	1835	12	Le terme	1836

1	Demi-bataillon de gauche... joue ! ... Joue ! Chargez	1837
2	La Veille	1837
3	Le Lendemain	1837
4	Le Dessert	1837
5	Nous civiliserons ces gaillards- là... - avec le temps	1837
6	Bautzen (Saxe) – Nuit du 20 au 21 mai 1813	1837
7	Le camp	1837
8	1807	1837
9	[Bonjour, mon neveu, avec qui te promènes-tu là ?]	1837
10	A ce jeu-là on n'attrape que des coups	1837
11	Nous sommes dans la bonne voie....- Mercidit le caporal, comment est la mauvaise !	1837
12	La revue nocturne	1837

ANNEXE 2 : TABLEAU D’ETUDE DU CORPUS

Tableau d’étude traitant l’ensemble des planches des albums de 1830 à 1837

	Titre	date	Typologie de scènes	Héroïsme	Action individuelle	Action collective	Collectif et individuelle	Figure héros active	Figure héros passive	active et passive / Inédit Mort du héros	Époque représentée	Napoléon	Humour	Cavalerie mise en avant	Présence féminine	présence de milite	Corpus final
1	l'amour conjugal	1830	caricature de moeurs		0	0	0	0	0	0	0 Époque contemporaine		0	1	0	1	0 non
2	Le bal	1830	scène de genre		0	0	0	0	0	0	0 Époque contemporaine		0	0	0	1	1 non
3	la Moskova	1830	scène de bataille		1	0	0	1	0	1	1 Empire		1	0	1	1	1 oui
4	Waterloo -18 JUIL 1815	1830	scène de bataille		1	1	1	1	1	1	1 Empire		0	0	1	1	1 oui
5	les adieux à la garnison	1830	scène de la vie militaire		1						Empire				1	1	1 non
6	Marche de croisés pour une attaque	1830	scène de la vie militaire		1						0 Moyen-Age		0	0	1	0	1 oui
7	Croisés en campagne	1830	scène de la vie militaire		1						0 Moyen-Age		0	0	1	1	1 oui
8	Assez	1830	caricature de moeurs		0						Époque contemporaine					1	non
9	[Ah voilà papa !]	1830	caricature de moeurs		0						Époque contemporaine					1	non
10	les rafraichissements]	1830	scène de la vie militaire		1						Empire		0	1		0	1 non
11	Père celle la matin	1830	scène de bataille		1	1	0	0	1		Époque contemporaine		0	0	1	0	1 oui
12	Instruction publique	1830	caricature de moeurs		1						Époque contemporaine		0	1		1	non
1	Place du Panthéon – nuit du 12 au 23 Décembre (1830)	1830	scène de moeurs		1						0 Époque contemporaine		0	0	0	0	1 oui
2	l'utren 2 mai 1813	1831	Scène de bataille / Actualité		1		1		1	1	1 Empire		1	0	0	0	1 oui
3	[Si la cause était bonne, y infaudrait pas d'argent pour la défendre]	1831	scène de bataille		1						1 Empire		0	0	0	0	1 oui
4	Pour le soutien des corps de l'Eglise - s'il vous plaît	1831	Scène de bataille/ Actu		1	1		1		0	0 Époque contemporaine		0	0	0	0	1 oui
5	Au rétablissement de la Pologne	1831	caricature anticiérale		0	0	0	0	0	0	0 Époque contemporaine		0	1	0	0	0 non
6	La revue	1831	scène de genre		1						Époque contemporaine		0		0		1 non
7	Sire vous pouvez compter sur nous – comme sur la vieille garde]	1831	scène de la vie militaire		0						Empire		1	0	0	0	1 non
8	Vive la ligne – 28 juillet 1830	1831	scène de la vie militaire		1	1				1	0 Empire		1	0	0	0	1 non
9	Petit club aristocratique au 28 juillet 1830	1831	scène de la vie militaire		1						0 Époque contemporaine		0	0	0	1	1 oui
10	Convoi militaire	1831	caricature de moeurs		0	0					0 Époque contemporaine		0	1	0	0	0 non
11	les munitionnaires du 28 juillet	1831	scène de la vie militaire		0						0 Empire		0	0	1	1	1 non
12	Amort pour la liberté !	1831	scène de bataille/ Actu		1	1		1			1 Époque contemporaine		0	0	0	1	1 oui
1	12 Japans dur et long temps	1832	scène de la vie militaire		1					1	0 Empire		0	0	1	1	1 oui
2	la poursuite	1832	scène de bataille		1						1 Empire		0	0	1	0	1 non
3	les bonnes petites filles	1832	scène de genre		0						0 Époque contemporaine		0	0	0	1	0 non
4	Serrez les rangs	1832	scène de genre		1	1		1			1 Empire		0	0	0	0	1 oui
5	Le beau chanteur	1832	scène de bataille		0	0					0 Époque contemporaine		0	1	1	1	1 non
6	Vive la République ! 1793	1832	scène de genre		1						1 Révolution fr (1ere Rép)		0	0	0	0	1 oui
7	[Attention ! L'Empereur a t'ord sur nous]	1832	scène de bataille		1					1	1 Empire		1	0	0	0	1 oui
8	Mon Empereur c'est la plus goute	1832	Scène de bataille		1						1 Empire		1	0	0	0	1 oui
9	Un fameux diplomate a dit : – la France est un pays de diplomates et la pratique aux ambassadeurs	1832	scène de la vie militaire		1					1	0 Empire		1	?	0	0	1 oui
10	C'est un Polonais	1832	scène de genre		0						0 Époque contemporaine		0	1	0	1	0 non
11	la leçon de danse – Cavalier	1832	scène de genre		1	1			1		0 Époque contemporaine		0	0	0	1	1 oui
12	En rond	1832	scène de genre		0	0					0 Époque contemporaine		0	1	0	1	0 non
1	1813	1832	scène de genre		0	0				0	0 Époque contemporaine		0	1	0	1	0 non
2	Provins	1833	Scène de bataille / Pour		1	1				0	0 Époque contemporaine		0	1	0	0	1 non
3	[Basez papa à pinçettes]	1833	Scène de bataille		1	1			1		0 Empire		1	0	1	0	1 oui
4	La tentation	1833	Scène de genre		0	0				1	1 Empire		0	0	1	0	1 oui
5	L'inspection	1833	Scène de la vie militaire		1	1		0		0	0 Époque contemporaine		0	0	0	1	0 NON
6	Le moral est affecté chez l'Autrichien	1833	scène de la vie militaire		1	1		1		1	0 Empire		0	1	0	0	1 OUI
7	Fidèle comme un Polonais !]	1833	Scène de bataille		1	1				1	0 Révolution fr		0	1	0	0	1 OUI
8	C'est du Maître	1833	Scène de genre		0	1		0		1	0 Époque contemporaine		0	1	1	1	1 non
9	L'ingrat	1833	Scène de bataille		0	0			0		0 Empire		1	0	0	0	1 OUI
10	Charge de hussards	1833	caricature de moeurs		0	0					0 Époque contemporaine		0	1	0	1	0 Non
11	Malheureux qui est pris	1833	Scène de bataille		1			1		0	1 Révolution fr		0	0	1	0	1 OUI
12	le Cœur belge	1833	Scène de la vie militaire		0				0		0 Époque contemporaine		0	1	1	0	1 Non
		1833	Scène de genre		1	1			1		0 Époque contemporan		0	0	0	1	1 OUI



1. <i>Prise du fort de Mulgrave</i>	1854 Scène de bataille	1	1			1				0	0	0	1	1	0	1	1	Oui
2. <i>Représentant du peuple – A</i>	1854 Scène de la vie militaire	0	1			1				0	0	0	1	0	0	0	1	1 à jouer ?
3. <i>L'Armée du Rhin</i>	1854 Scène de la vie militaire	1	1			0				0	0	0	1	0	0	0	1	Non
4. <i>La pénée</i>	1854 Scène de la vie militaire	1	1			0				0	0	0	1	0	0	0	1	Oui
5. <i>Plus de patrie</i>	1854 Scène de genre	1	1			1				1	0	0	0	0	0	0	1	Non
6. <i>Le portrait</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	1	0	0	1	0	Non
7. <i>A cette balle</i>	1854 Scène de la vie militaire	0	0			0				0	0	0	1	0	0	1	1	Non
8. <i>Il est défendu de fumer – mais vous fumez</i>	1854 Scène de la vie militaire	1	1			1				1	0	0	0	0	0	0	0	Oui
9. <i>Le capitaine Volteux – Passage du Danube – Nuit du 4 juillet</i>	1854 Scène de la vie militaire	1	1			1				1	0	0	0	0	0	0	0	Oui
10. <i>Pauvres enfants ! – Que Dieu prenne pitié de leur âme</i>	1854 Scène de bataille	1	1			1				1	0	0	0	0	0	1	1	Oui
11. <i>La dernière charge des lanciers rouges à Waterloo</i>	1854 Scène de bataille	1	1			1				1	0	0	1	0	1	1	1	OUI
12. <i>Vive l'Empereur III – Lucien</i>	1854 Scène de bataille	1	1			1				1	0	0	1	0	1	0	1	Oui
13. <i>VENDÉMIAIRE – St Roch</i>	1854 Scène de bataille	1	1			1				1	0	0	1	0	1	0	1	Oui
14. <i>1795 – Les soldats de la dernière charge</i>	1854 Scène de bataille	1	1			1				1	0	0	1	0	1	1	1	Oui
15. <i>Rien d'autre</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Non
16. <i>Vous êtes bien long, jeune homme</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Non
17. <i>Le Pire Riboule</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Non
18. <i>Abordez l'ennemi</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Non
19. <i>6 francs, 20 centimes</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Non
20. <i>7 Avez pitié d'un vieux soldat</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Non
21. <i>8 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
22. <i>9 Carré enroulé</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
23. <i>10 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
24. <i>11 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
25. <i>12 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
26. <i>13 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
27. <i>14 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
28. <i>15 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
29. <i>16 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
30. <i>17 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
31. <i>18 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
32. <i>19 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
33. <i>20 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
34. <i>21 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
35. <i>22 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
36. <i>23 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
37. <i>24 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
38. <i>25 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
39. <i>26 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
40. <i>27 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
41. <i>28 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
42. <i>29 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
43. <i>30 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
44. <i>31 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
45. <i>32 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
46. <i>33 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
47. <i>34 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
48. <i>35 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
49. <i>36 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
50. <i>37 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
51. <i>38 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
52. <i>39 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
53. <i>40 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
54. <i>41 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
55. <i>42 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
56. <i>43 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
57. <i>44 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
58. <i>45 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
59. <i>46 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
60. <i>47 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
61. <i>48 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
62. <i>49 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
63. <i>50 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
64. <i>51 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
65. <i>52 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
66. <i>53 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
67. <i>54 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
68. <i>55 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
69. <i>56 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
70. <i>57 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
71. <i>58 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
72. <i>59 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
73. <i>60 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
74. <i>61 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
75. <i>62 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
76. <i>63 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
77. <i>64 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
78. <i>65 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
79. <i>66 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
80. <i>67 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
81. <i>68 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
82. <i>69 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
83. <i>70 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
84. <i>71 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
85. <i>72 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
86. <i>73 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
87. <i>74 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
88. <i>75 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
89. <i>76 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
90. <i>77 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
91. <i>78 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
92. <i>79 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
93. <i>80 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre	0	0			0				0	0	0	0	0	1	1	1	Oui
94. <i>81 l'Ordre du jour</i>	1854 Scène de genre																	

ANNEXE 3 : TABLEAUX DE REPARTITION TYPOLOGIQUE DES PLANCHES

**Tableau 2 : Répartition typologique des planches des albums
lithographiques**

	Production totale de 96 items	Corpus restreint de 46 items
Période traitée		
Moyen Age	2	2
Révolution	16	12
Empire	41	25
Epoque Contemporaine	37	7
Thématique		
Héroïsme	53	46
Femme	34	12
Etranger	7	4
Typologie de planches		
Mœurs	33	2
Actualité (également comptée en genre militaire)	4	4
Genre militaire*	63	44
Portrait	13	8
- Portrait de Napoléon Bonaparte	8	5
- Portrait équestre	6	4
- Portrait en acte	9	5
Scène de bataille	25	26
Vie quotidienne du soldat	34	18
*Une même planche peut être comptabilisée dans plusieurs typologies		

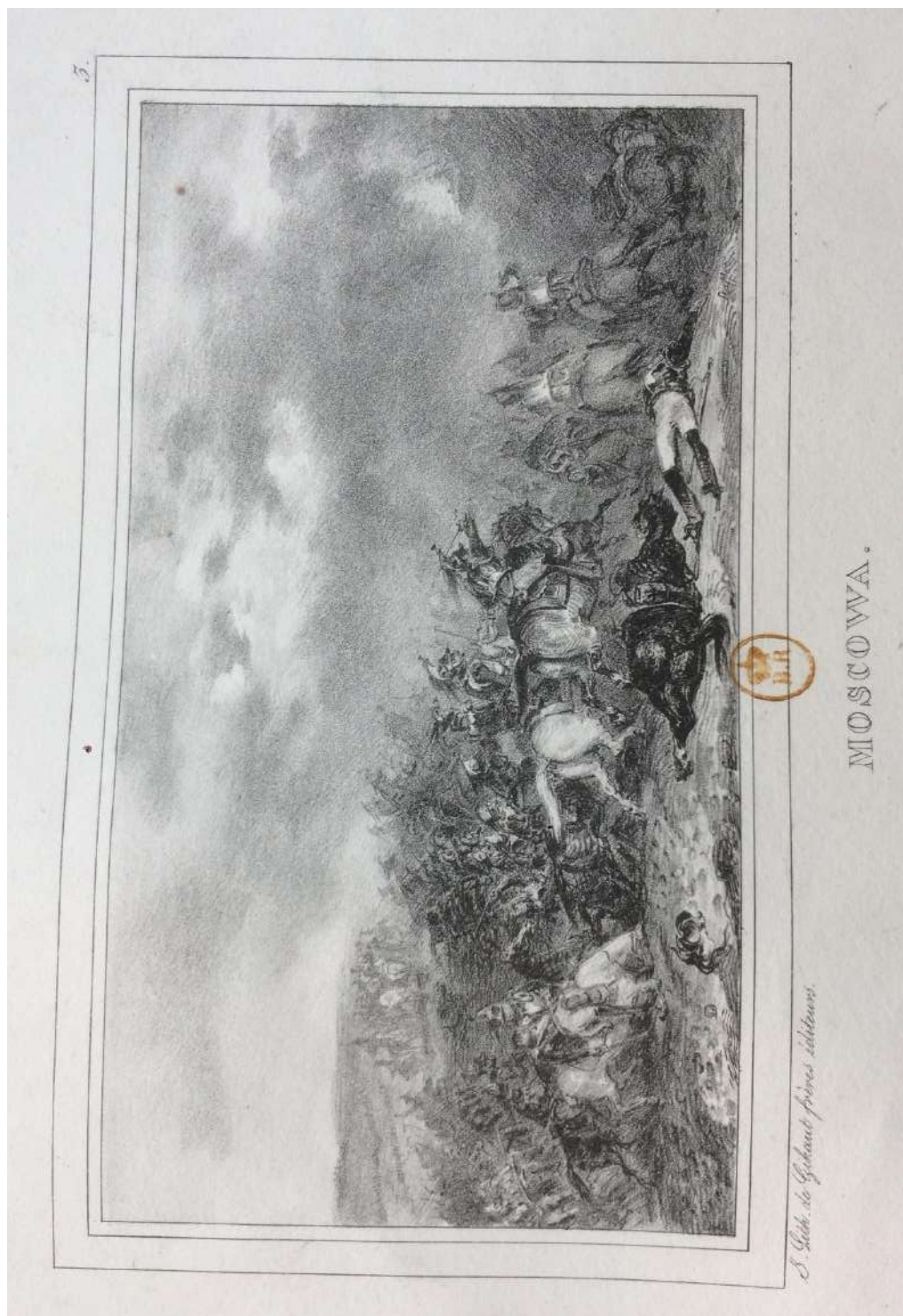
Tableau 2 : Répartition par période des planches des albums lithographiques

	Moyen Age	Révolution française	Empire	Contemporaine
1830	2	0	5	5
Corpus final	2	0	3	0
1831	0	0	4	8
Corpus final			1	5
1832	0	1	5	6
Corpus final		1	4	1
1833	0	2	6	4
Corpus final		2	5	1
1834	0	3	7	2
Corpus final		2	5	0
1835	0	7	2	3
Corpus final		4	2	0
1836	0	3	3	6
Corpus final		3	1	0
1837	0	0	9	3
Corpus final			4	0
Total sur 96 items	2	16	41	37

ANNEXE 4 : REPRODUCTION DES LITHOGRAPHIES

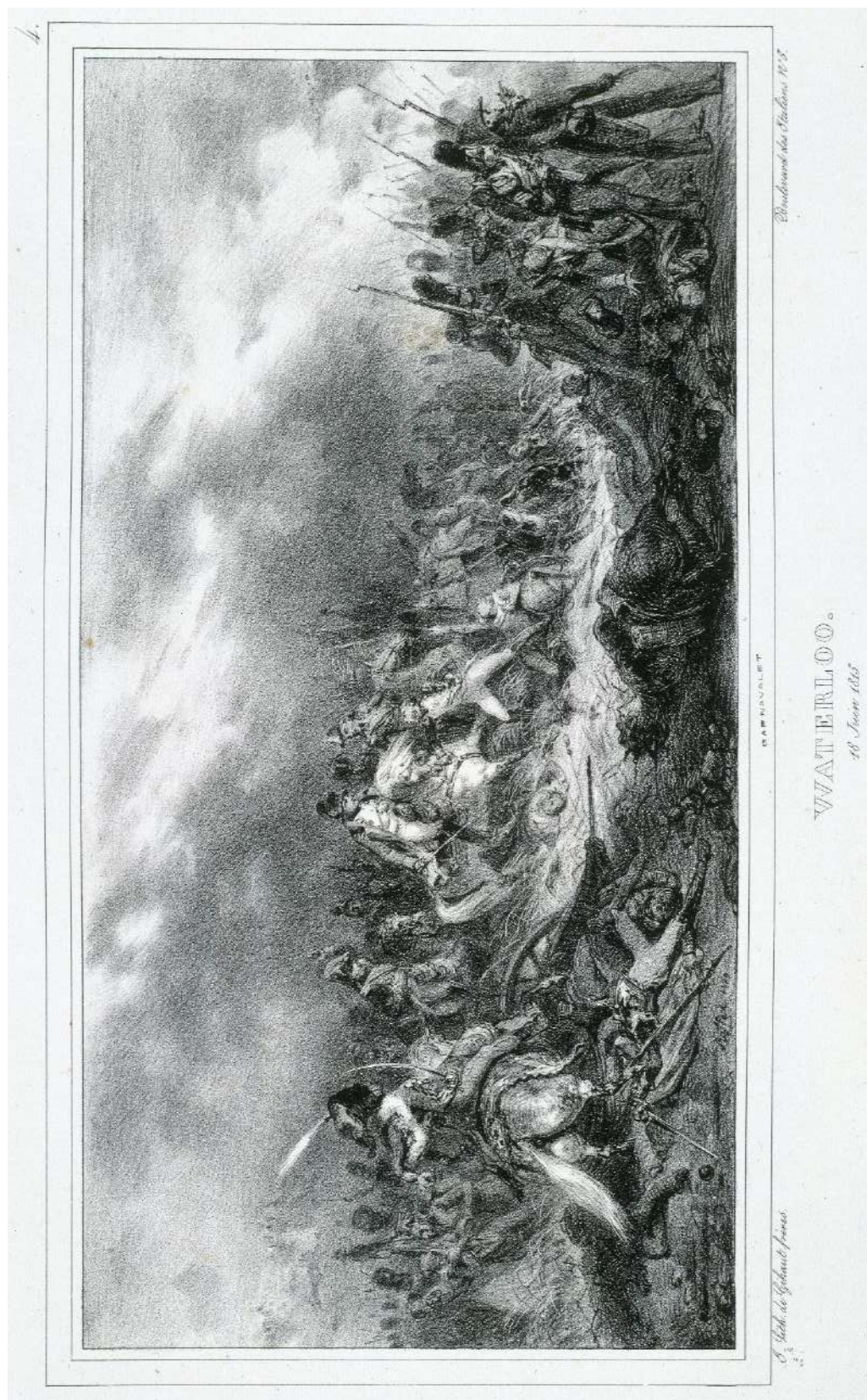
Album annuel lithographique de 1830 :

N° 3 *Moscowa*, Paris, Gihaut Frères, 1830, cote DC-189 (5)-FOL,
BnF



© C. TARIOL

N° 4 Waterloo - 18 Juin 1815, Paris, Gihaut Frères, 1830, cote G.6798, Musée Carnavalet, Histoire de Paris



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

N° 6 *Marche de croisés pour une attaque*, Paris, Gihaut Frères, 1830,
G.6800, Musée Carnavalet



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

N° 7 *Croisés en campagne*, Paris, Gihaut Frères, 1830, cote G.6801
Musée Carnavalet, Histoire de Paris



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

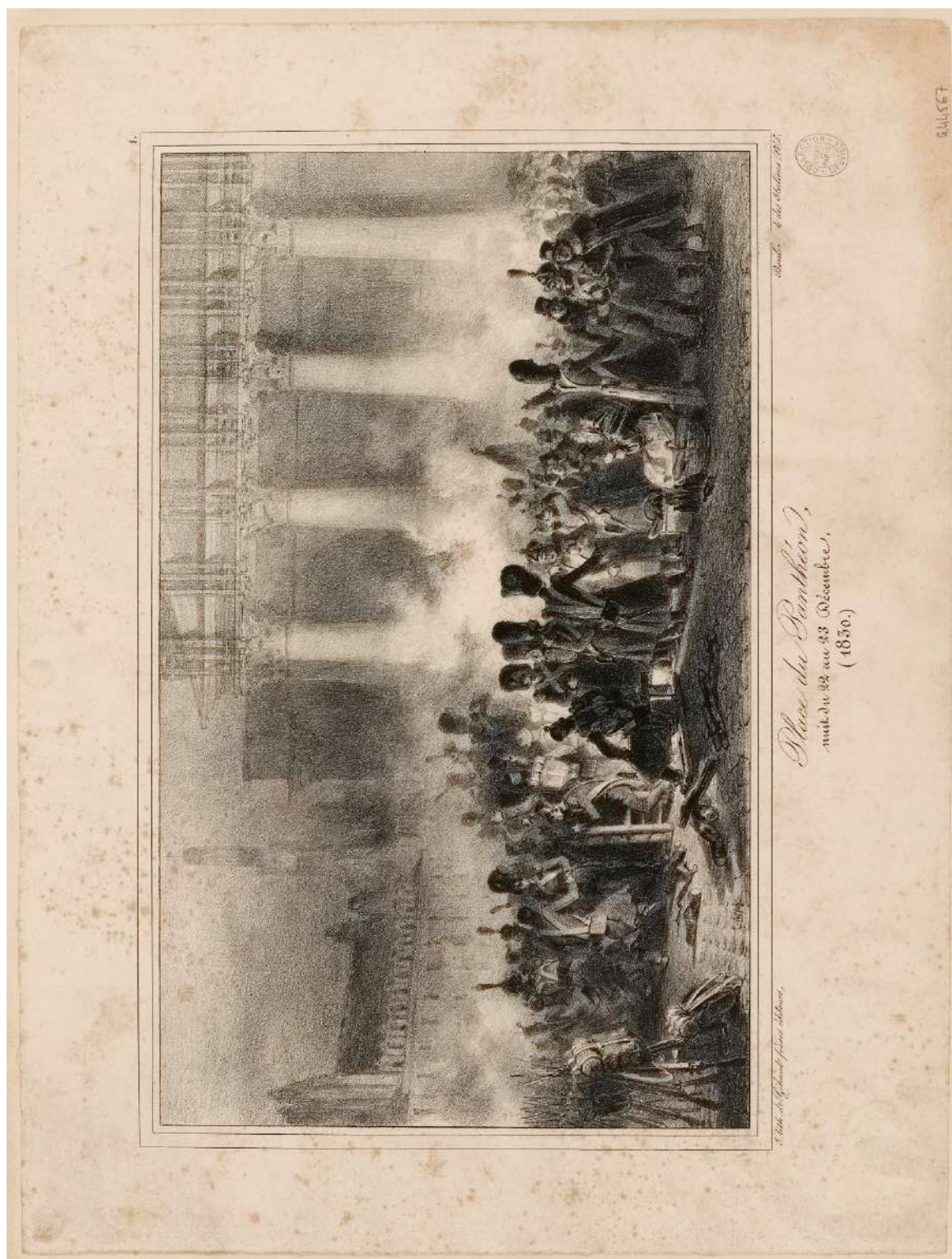
N° 11 Pare celle-là matin, Paris, Gihaut Frères, 1830, cote G.6805,
Musée Carnavalet, Histoire de Paris



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

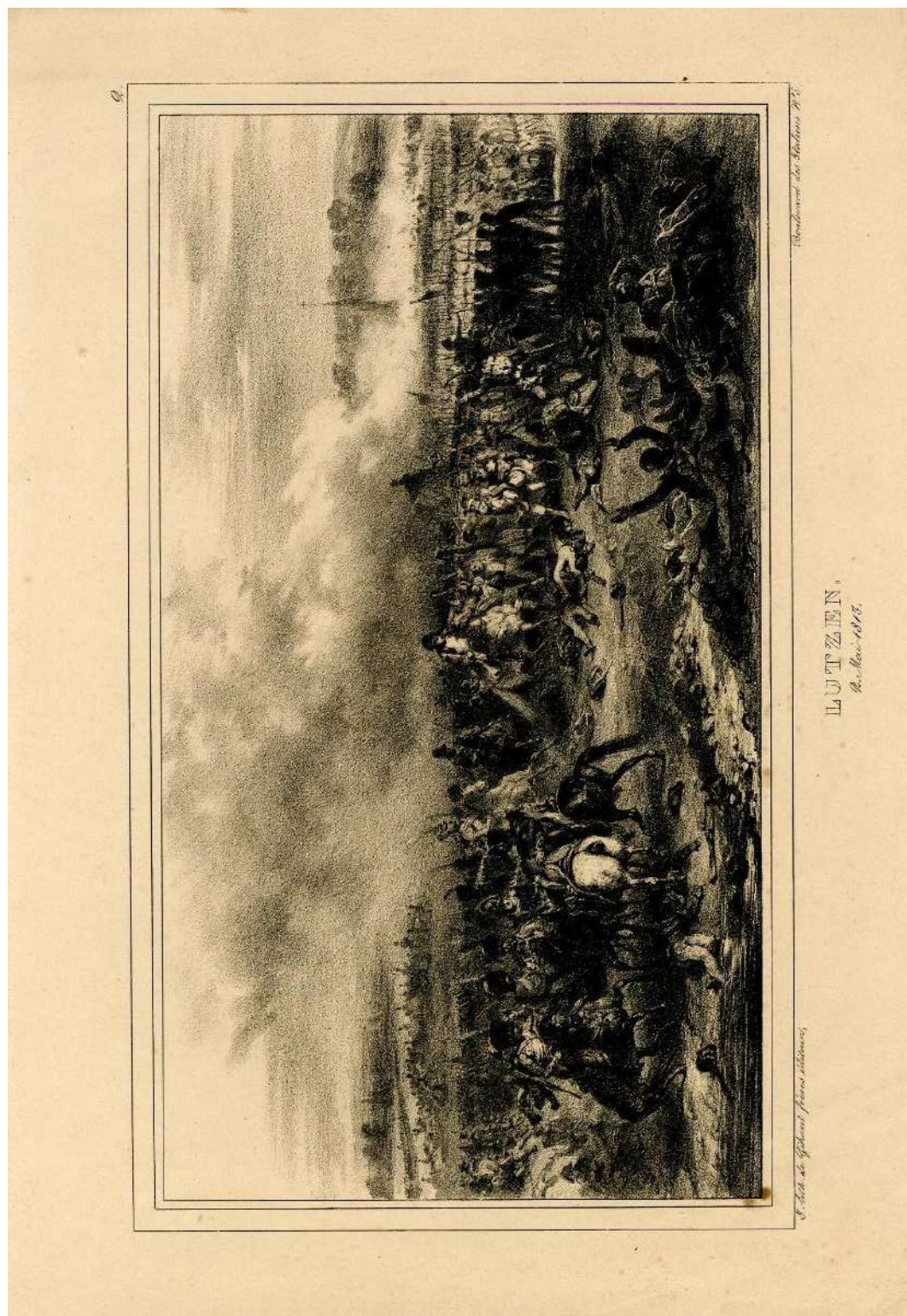
Album annuel lithographique de 1831 :

N° 1 *Place du Panthéon – nuit du 22 au 23 Décembre (1830)*, Paris,
Gihaut Frères, 1831, sans cote, Musée Carnavalet, Histoire de Paris



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

N° 2 *Lutzen 2 mai 1813*, Paris, Gihaut Frères, 1831, Museum number 1863,0725.405, British Museum



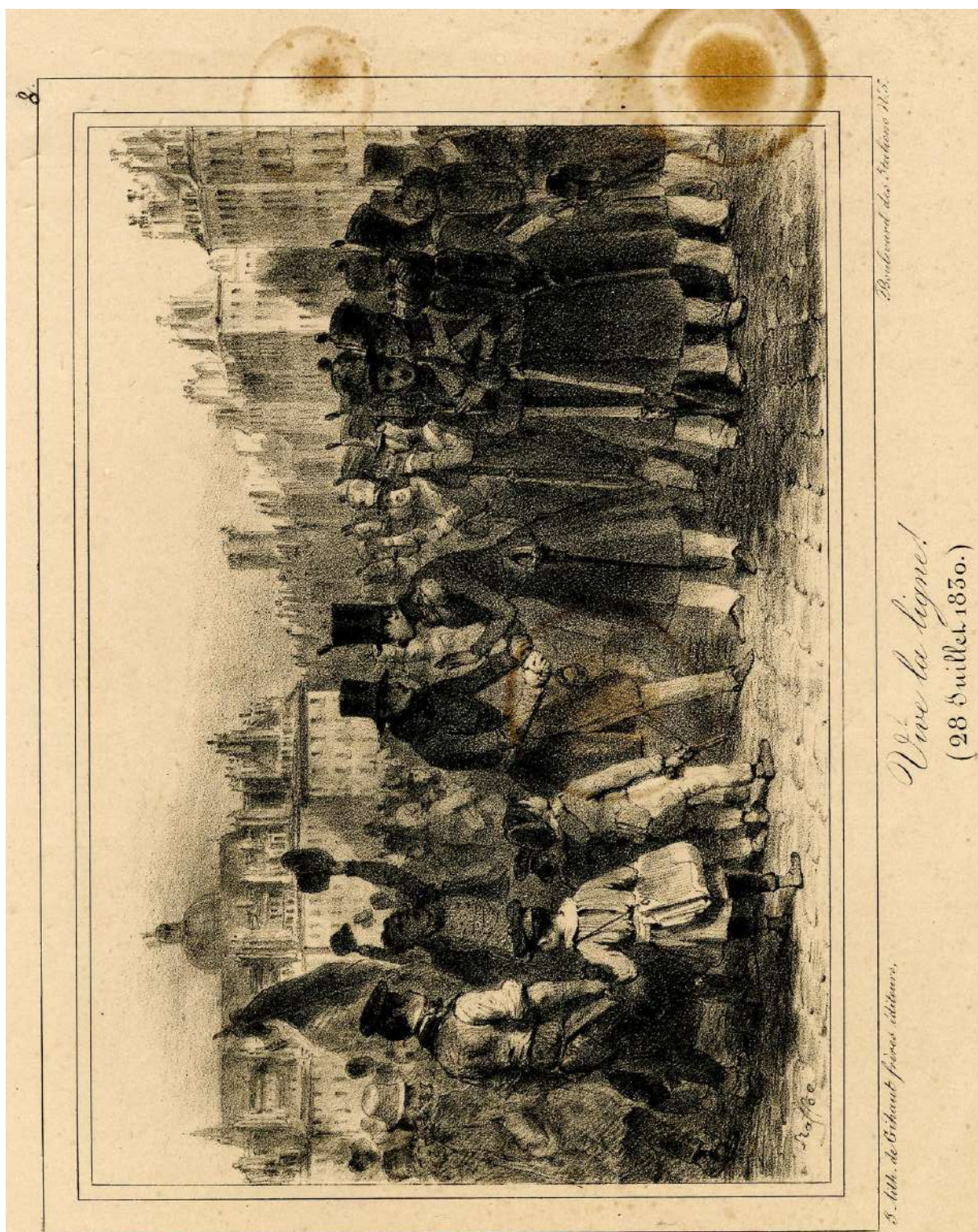
© The Trustees of the British Museum

N° 3 *Si la cause était bonne, y n'faudrait pas d'argent pour la défendre*, Paris, Gihaut Frères, 1831, Museum number 1863,0725.406, British Museum



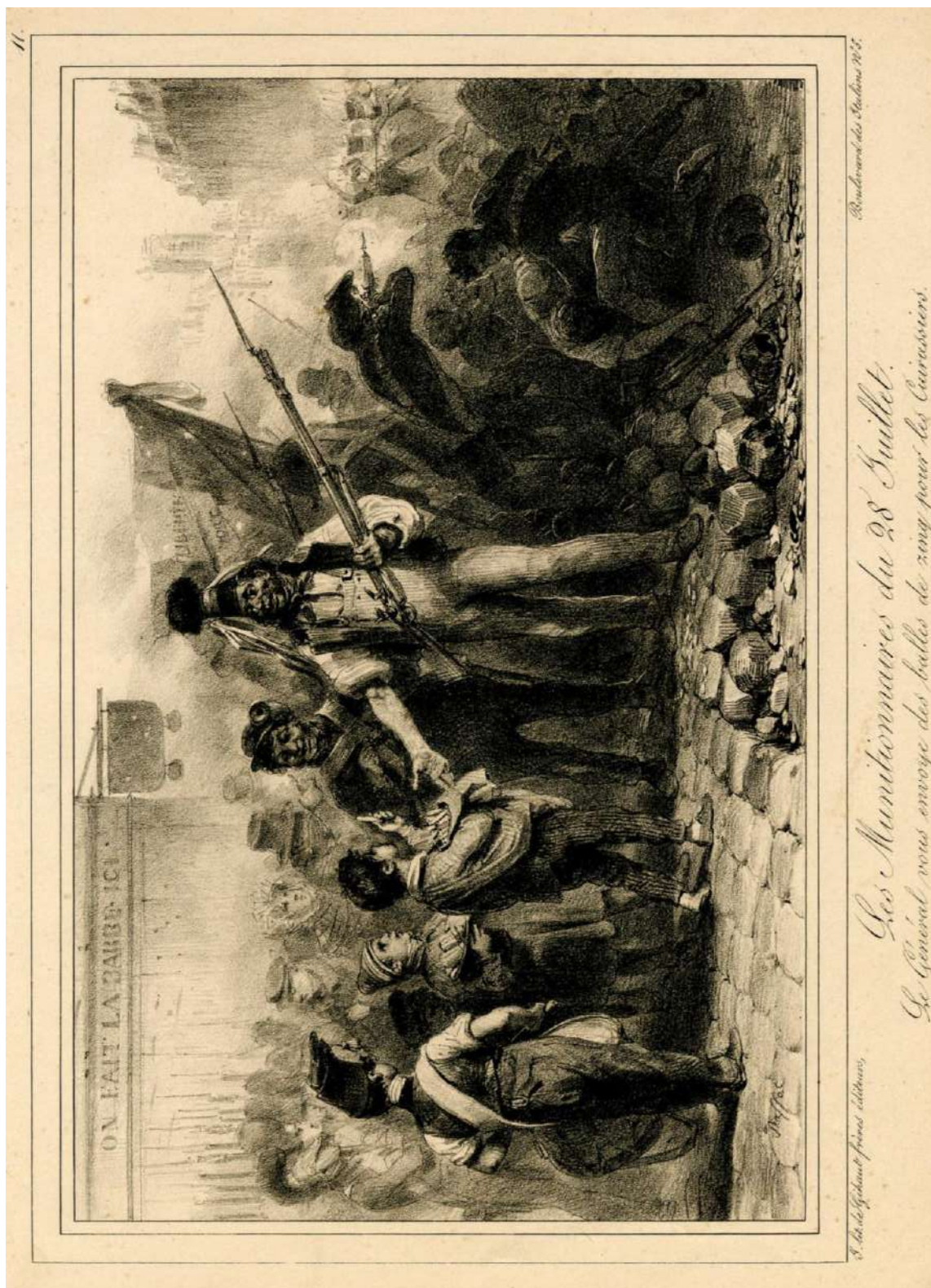
© The Trustees of the British Museum

N° 8 *Vive la ligne* – 28 juillet 1830, Paris, Gihaut Frères, 1831,
Museum number 1863,0725,409, British Museum



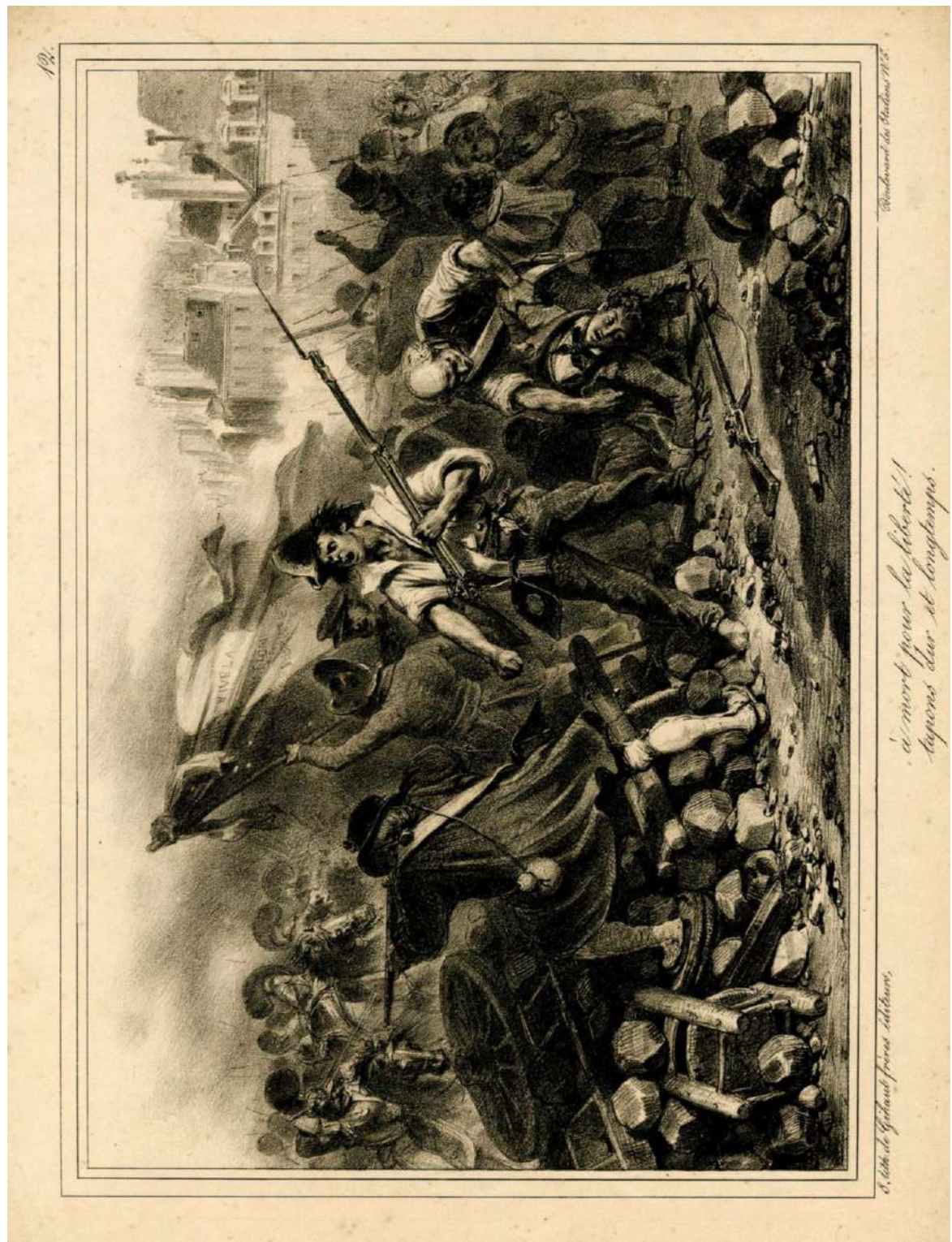
© The Trustees of the British Museum

N° 11 *Les munitionnaires du 28 juillet*, Paris, Gihaut Frères, 1831,
Museum Number 1863,0725.411, British Museum



© The Trustees of the British Museum

N° 12 *À mort pour la liberté ! tapons dur et longtemps*, Paris, Gihaut Frères, 1831, Museum number 1863,0725.412, British Museum



© The Trustees of the British Museum

Album annuel lithographique de 1832 :

N° 1 *Marche d'une division*, Paris, Gihaut Frères, 1832, Museum number 1863,0725.387, British Museum



© The Trustees of the British Museum

N° 4 *Serrez les rangs*, Paris, Gihaut Frères, 1832, Museum Number 1863-0725-390, British Museum



© The Trustees of the British Museum

N° 6 *Vive la République ! 1793*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6733,
Musée Carnavalet



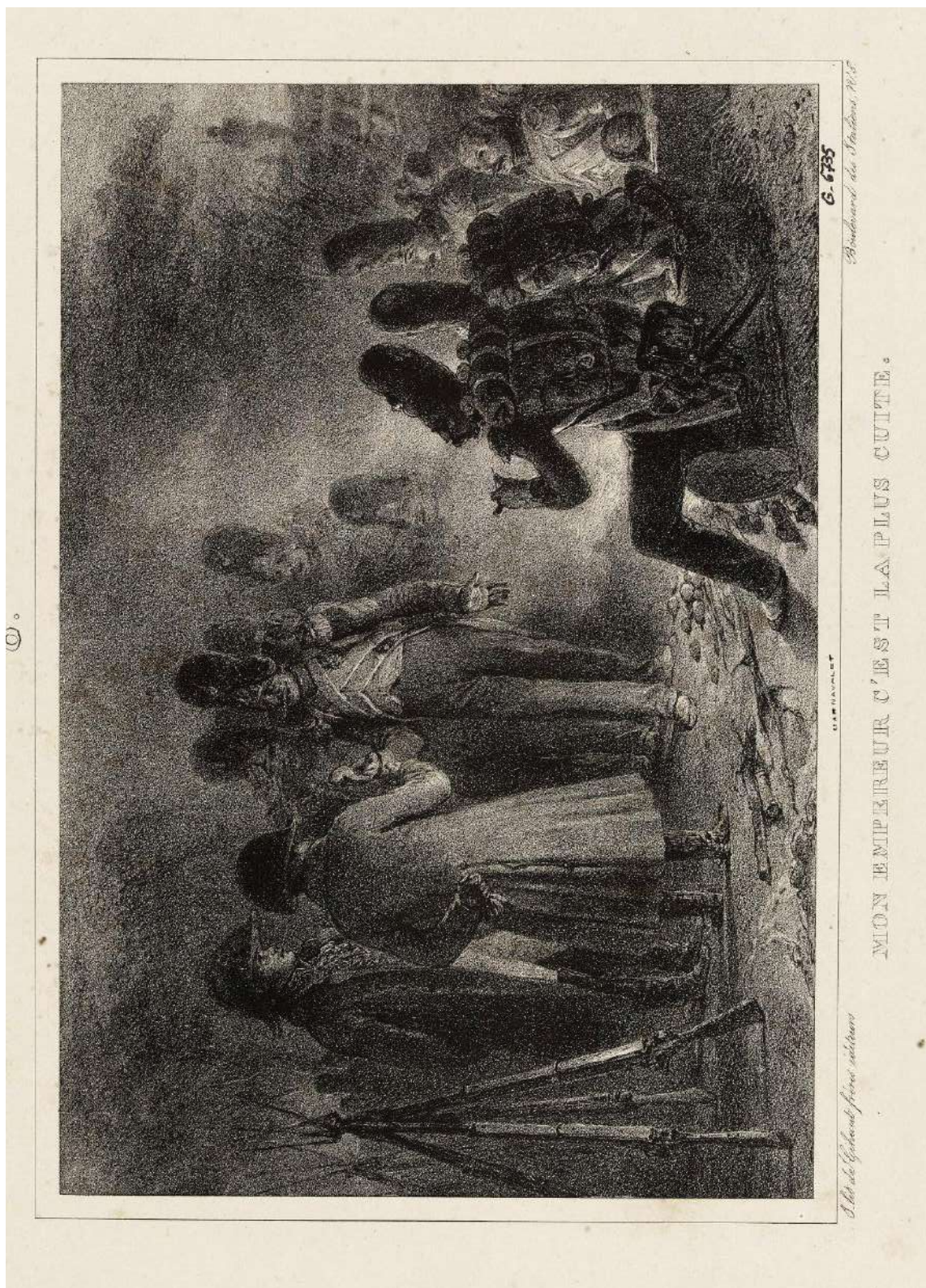
CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

N° 7 *Attention ! L'Empereur a l'œil sur nous*, Paris, Gihaut Frères,
1832, G.6734, Musée Carnavalet



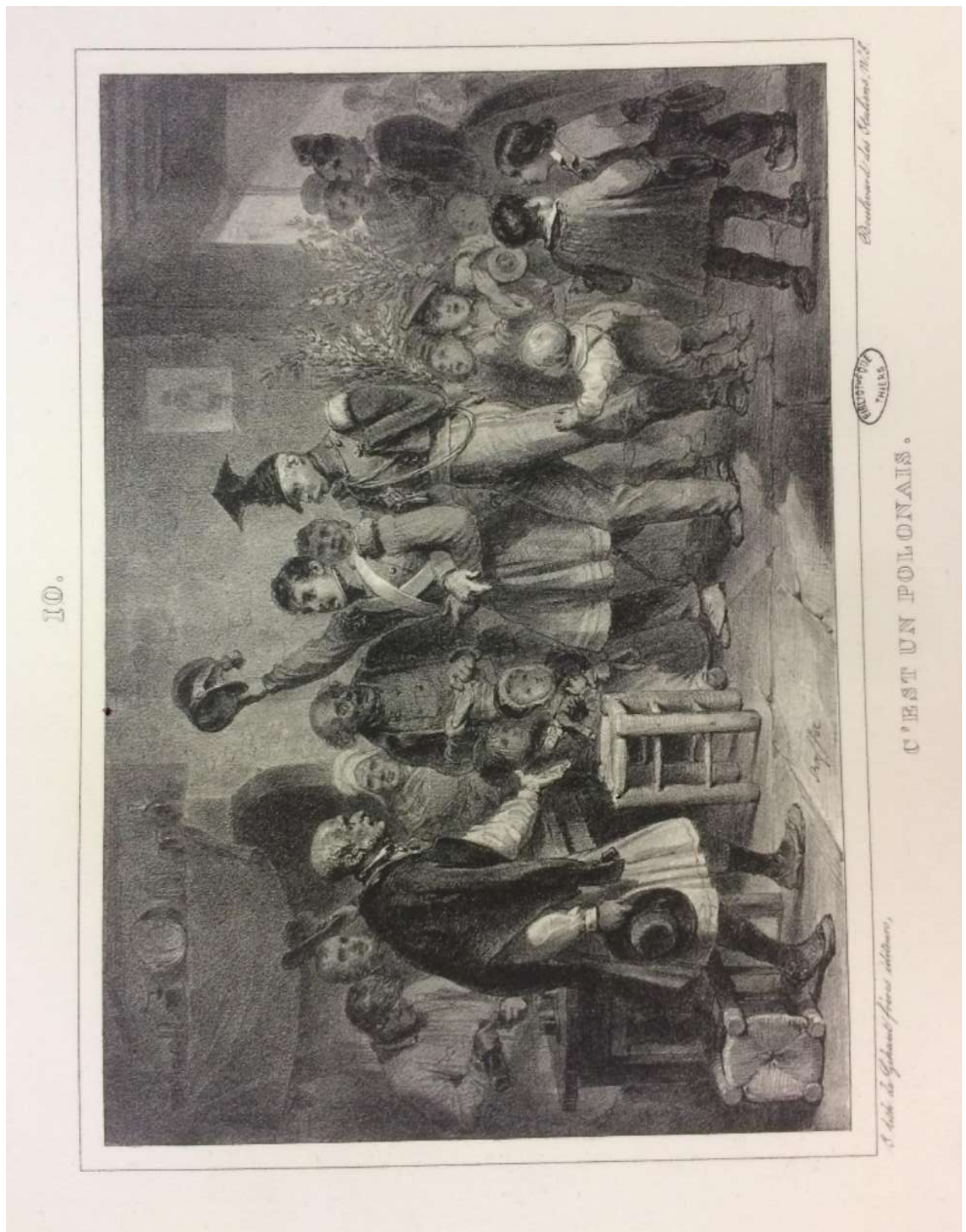
CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

**N° 8 *Mon Empereur c'est la plus cuite*, Paris, Gihaut Frères, 1832,
G.6735, Musée Carnavalet**



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

N°10 *C'est un Polonais*, Paris, Gihaut Frères, 1832, cote 33/9541,
Bibliothèque Dosne-Thiers



© C. TARIOL

Album annuel lithographique de 1833 :

N° 1 1813, Paris, Gihaut Frères, 1833, Paris, 1833, G.6754, Musée
Carnavalet



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet

N° 2 *Provins* (1814), Paris, 1833, G.6755, Musée Carnavalet,



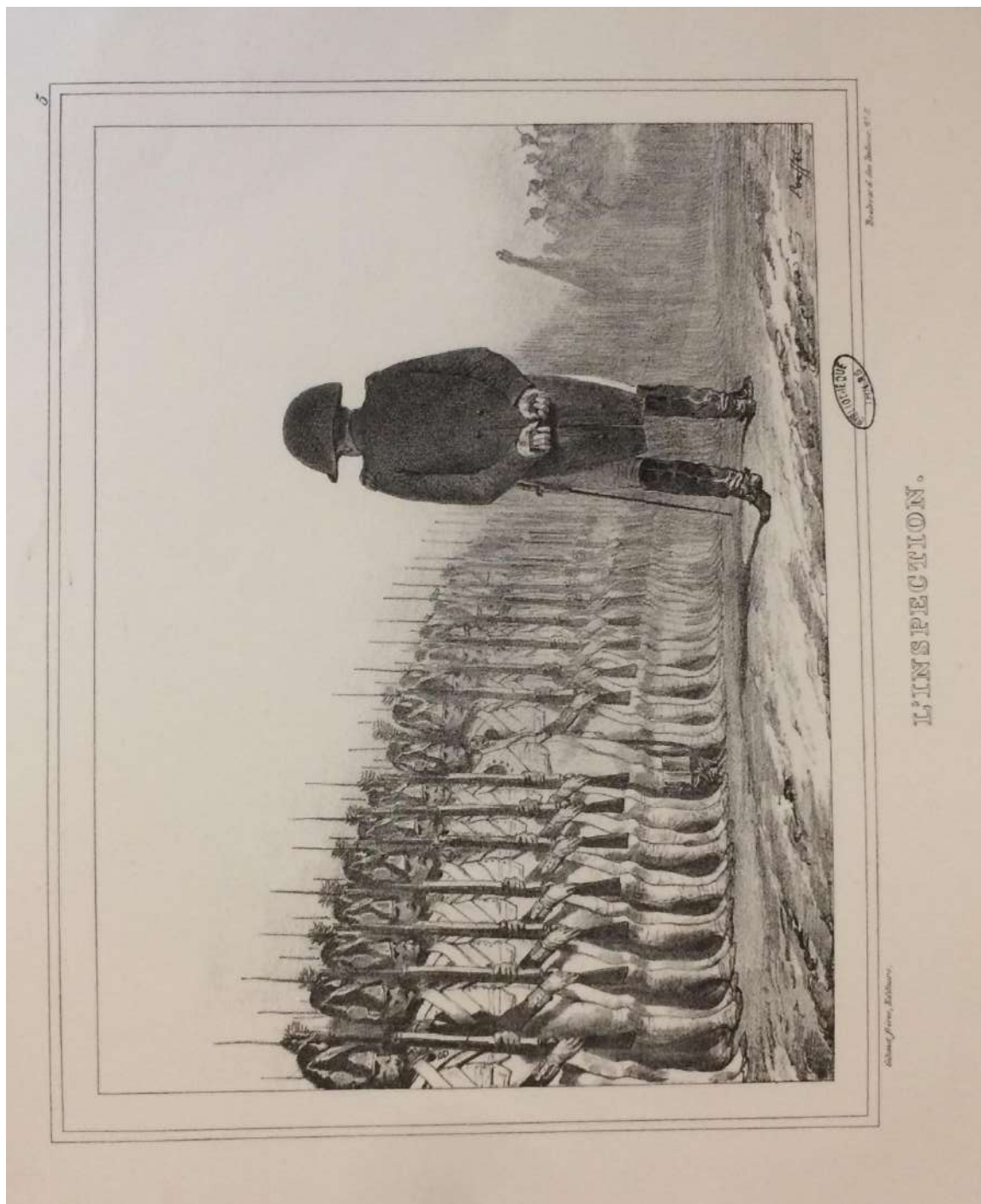
CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

N° 4 *La tentation*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6757, Musée Carnavalet



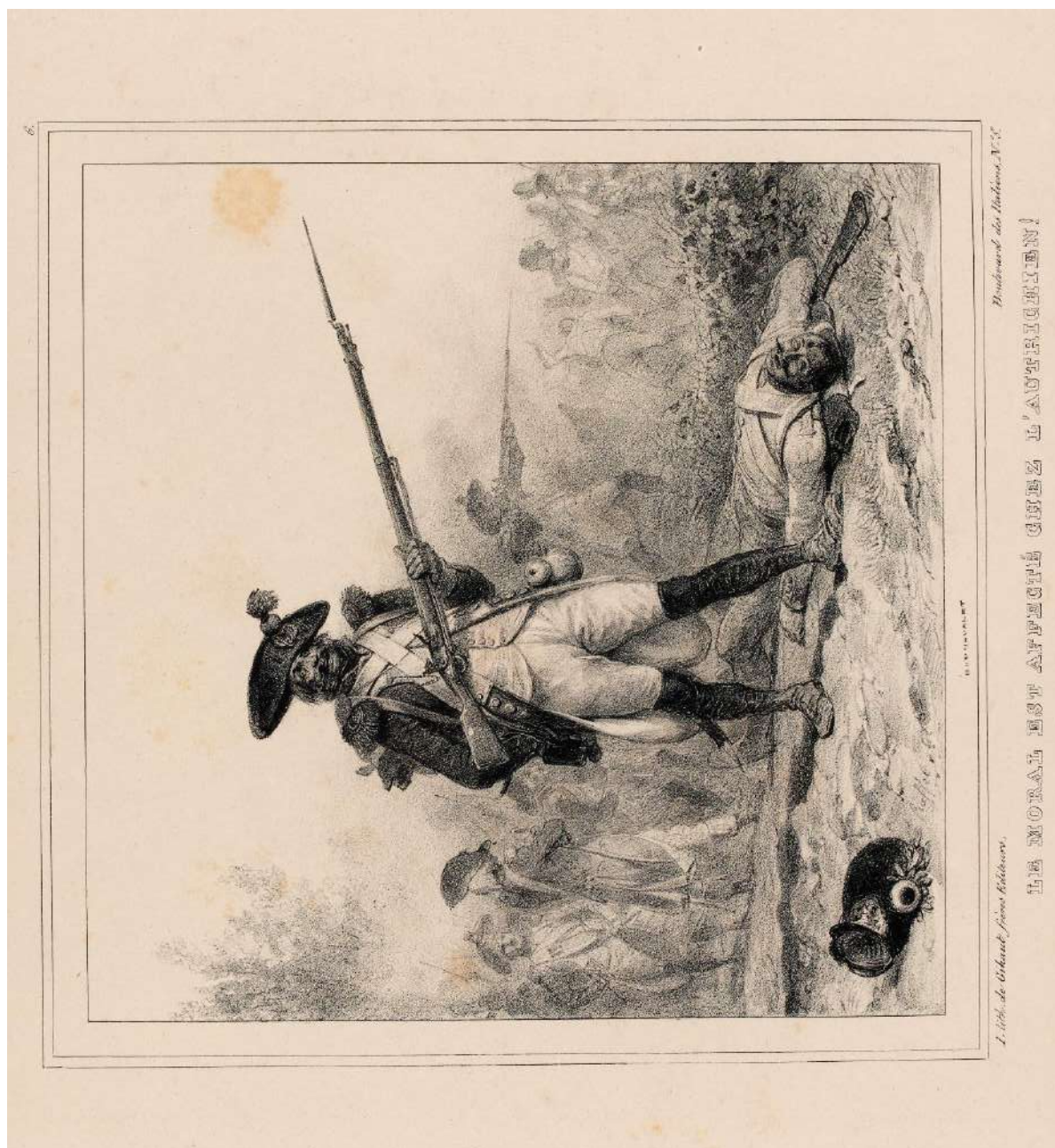
CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

N° 5 *L'inspection*, Paris, Gihaut Frères, 1833, cote 33/7612,
Bibliothèque Dosne-Thiers



© C. TARIOL

N° 6 *Le moral est affecté chez l'Autrichien*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6759, Musée Carnavalet



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

N° 8 *L'œil du Maître*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6761, Musée Carnavalet



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

N° 10 *Charge de hussards républicains*, Paris, Gihaut Frères, 1833,
G.6763, Musée Carnavalet



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

N°12 *Le Curé belge*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6765, Musée Carnavalet



CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Album annuel lithographique de 1834 :

N° 1 *Prise du fort de Mulgrave*, Paris, Gihaut Frères, 1834, DC-189
(6)-FOL, BnF



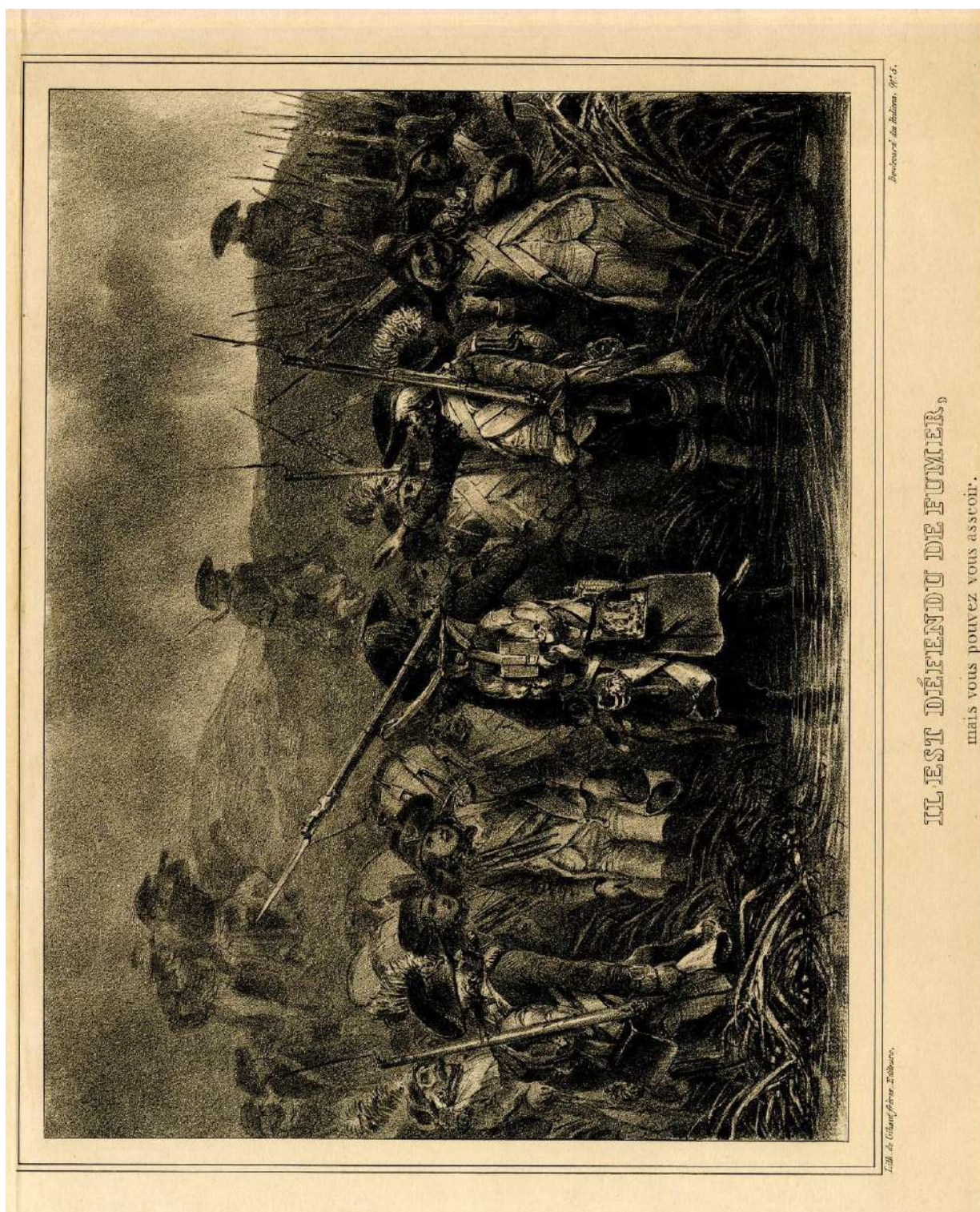
© C. TARIOL

N° 4 *La pensée*, Paris, Gihaut Frères, 1834, 33/9480, Bibliothèque
Dosne-Thiers



© C. TARIOL

N° 8 *Il est défendu de fumer, - mais vous pouvez vous asseoir*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.433, British Museum



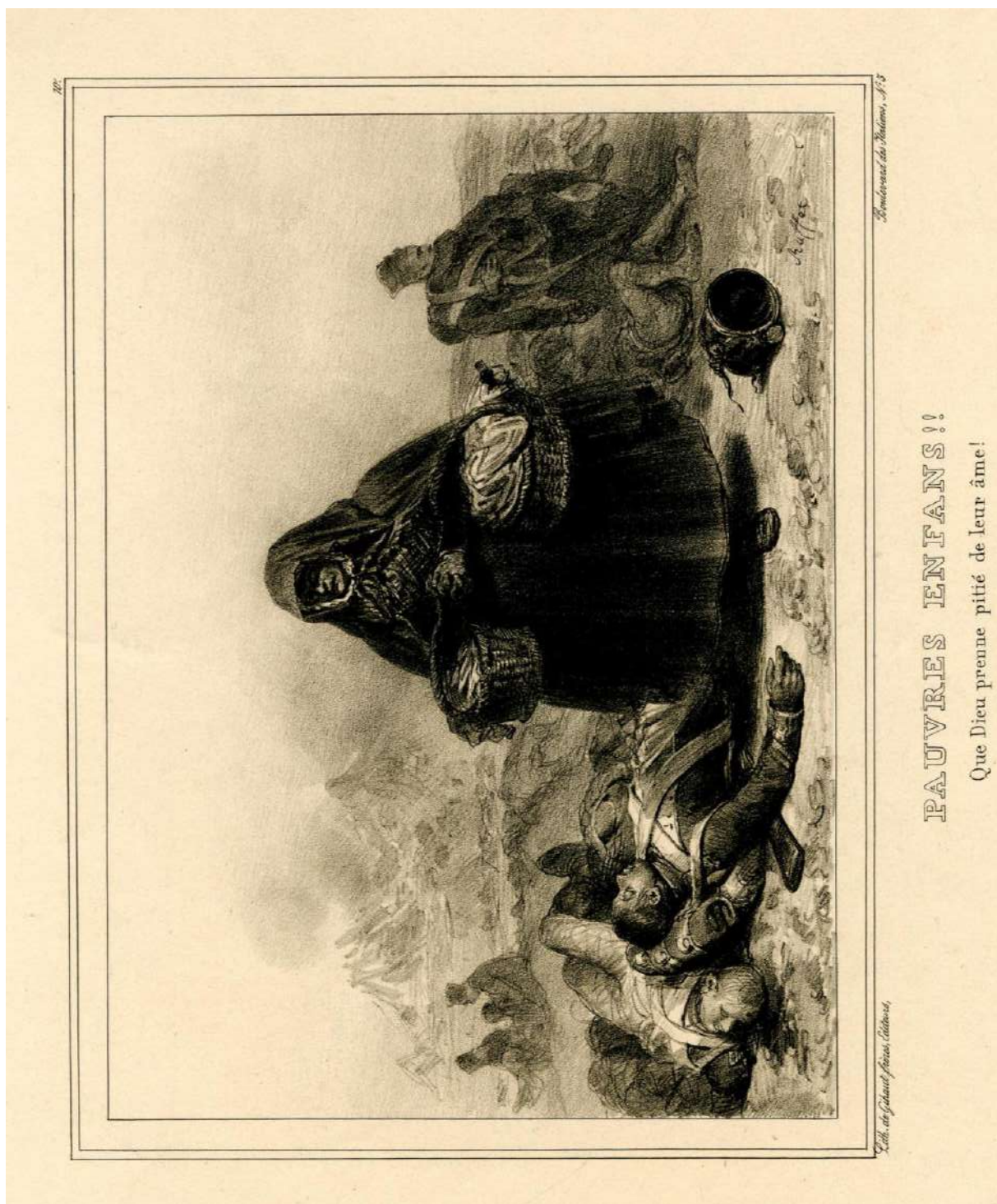
© The Trustees of the British Museum

N° 9 La main ! Voltigeur. Passage du Danube - (Nuit du 4 juillet 1809), Paris, Gihaut Frères, 1834, cote DC-189 (6)-FOL, BnF



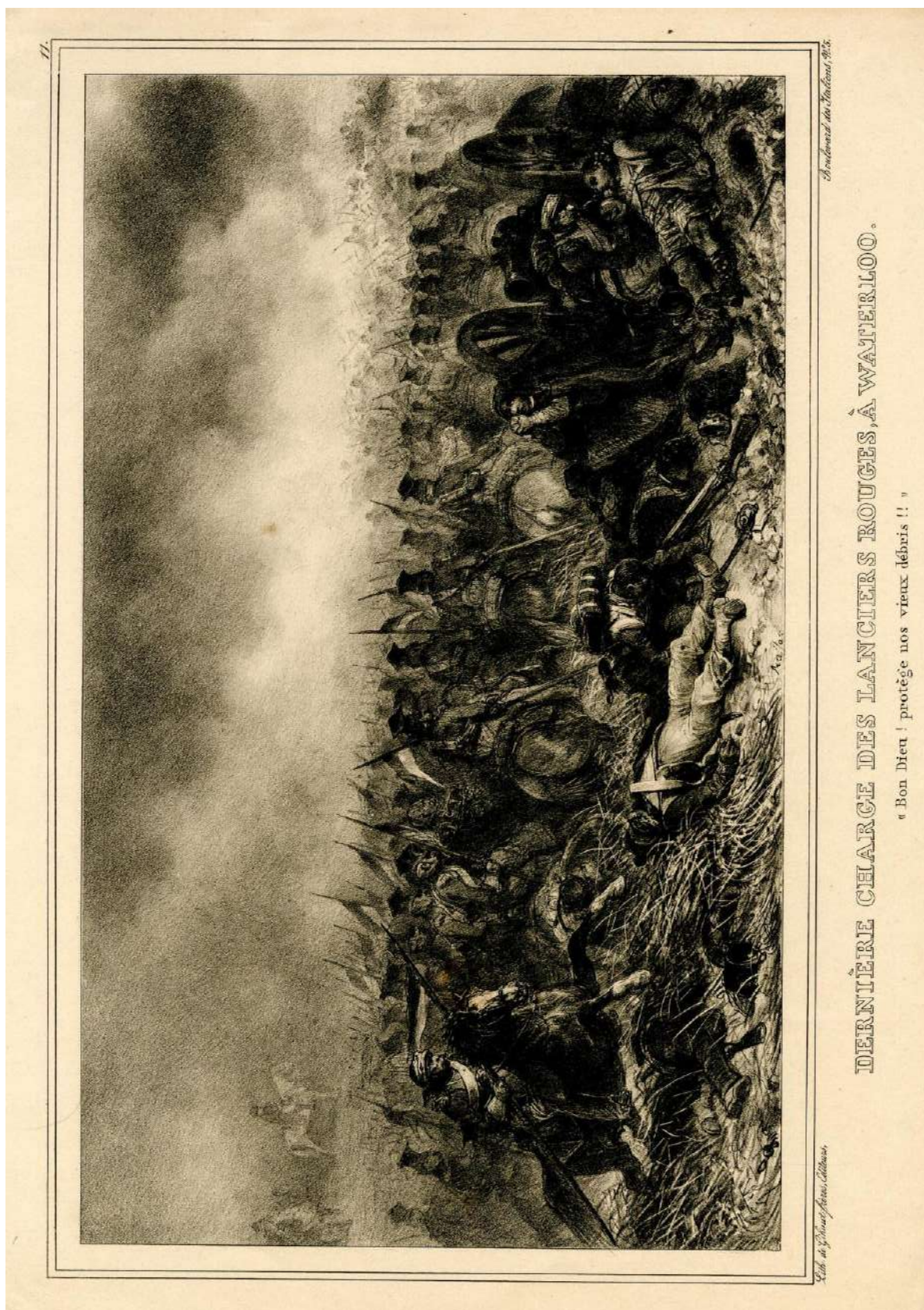
© C. TARIOL

N° 10 Pauvres enfants !! - Que Dieu prenne pitié de leur âme, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.439, British Museum



© The Trustees of the British Museum

N° 11 *La dernière charge des lanciers rouges à Waterloo*, Paris,
Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.431, British Museum



© The Trustees of the British Museum

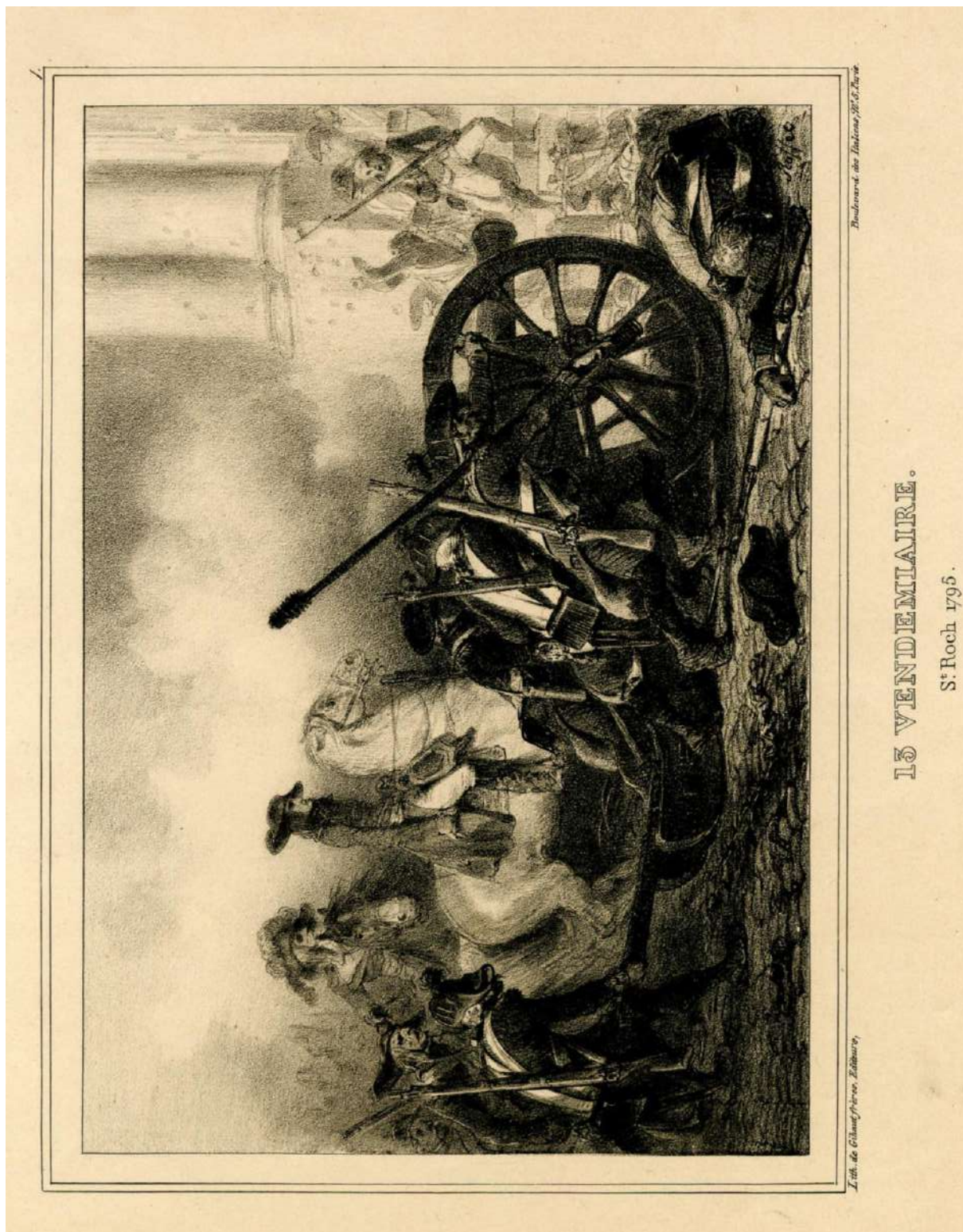
N° 12 *Vive l'Empereur !!!* - Lutzen, Paris, Gihaut Frères, 1834,
33/9486, Bibliothèque Dosne-Thiers



© C. TARIOL

Album annuel lithographique de 1835 :

N° 1 13 Vendémiaire. - St Roch 1795, Paris, Gihaut Frères, 1835,
Museum number 1863,0725.451, British Museum

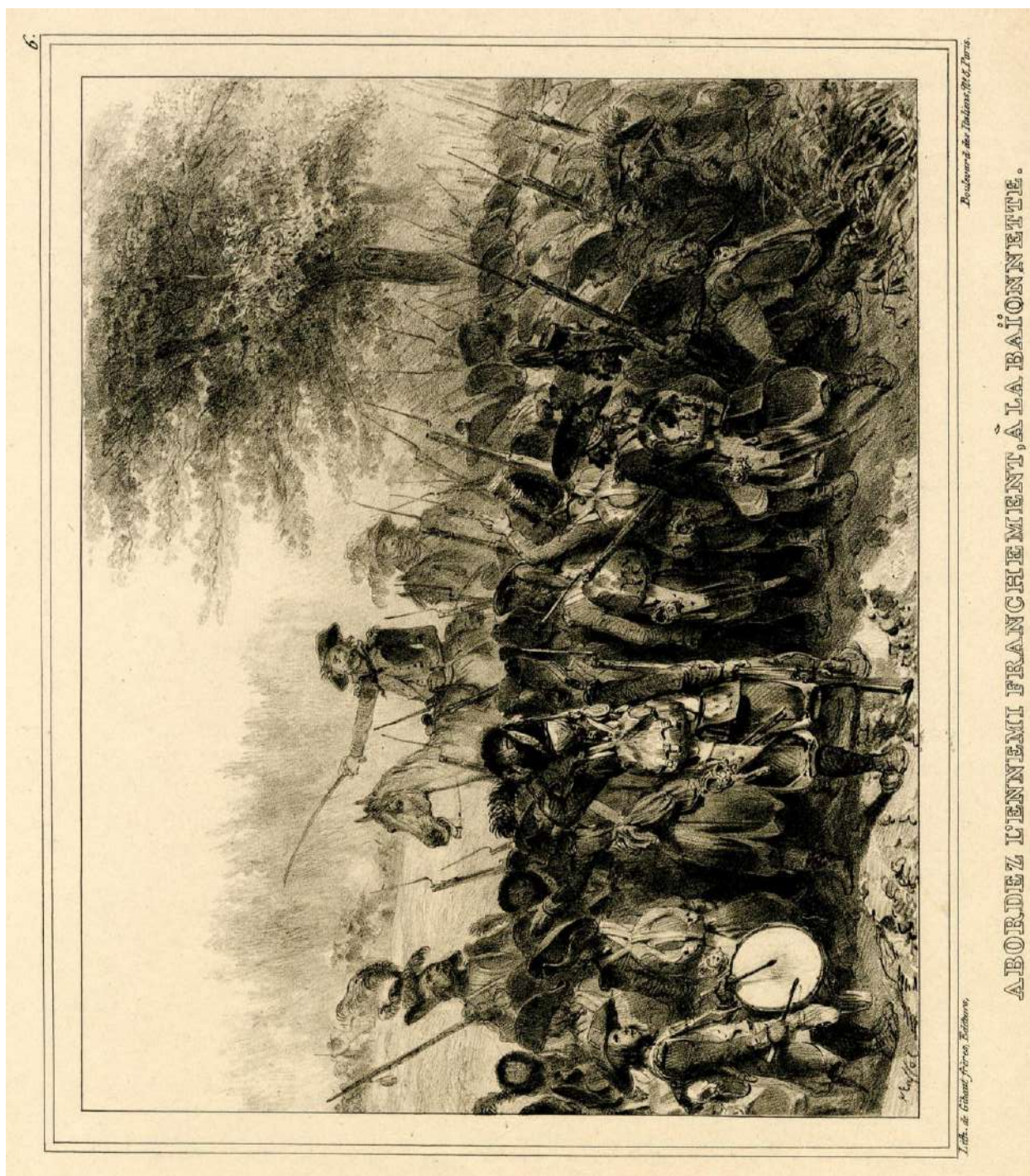


N° 2 *Secourez la vivandière !* Paris, Gihaut Frères, 1835, Museum number 1863,0725.434, British Museum



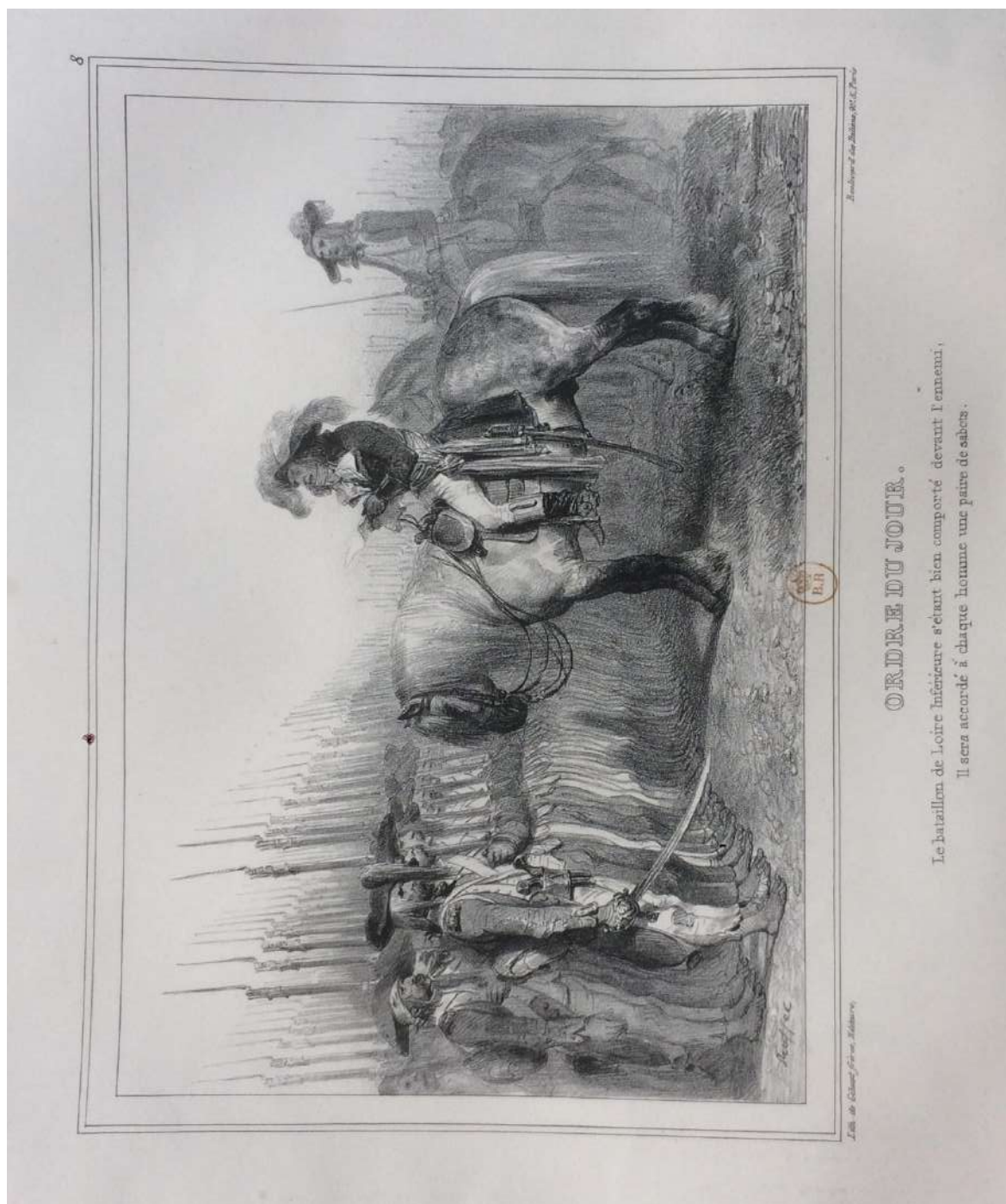
© The Trustees of the British Museum

N° 6 *Abordez l'ennemi franchement, à la baïonnette*, Paris, Gihaut Frères, 1835, Museum Number 1863,0725.448, British Museum



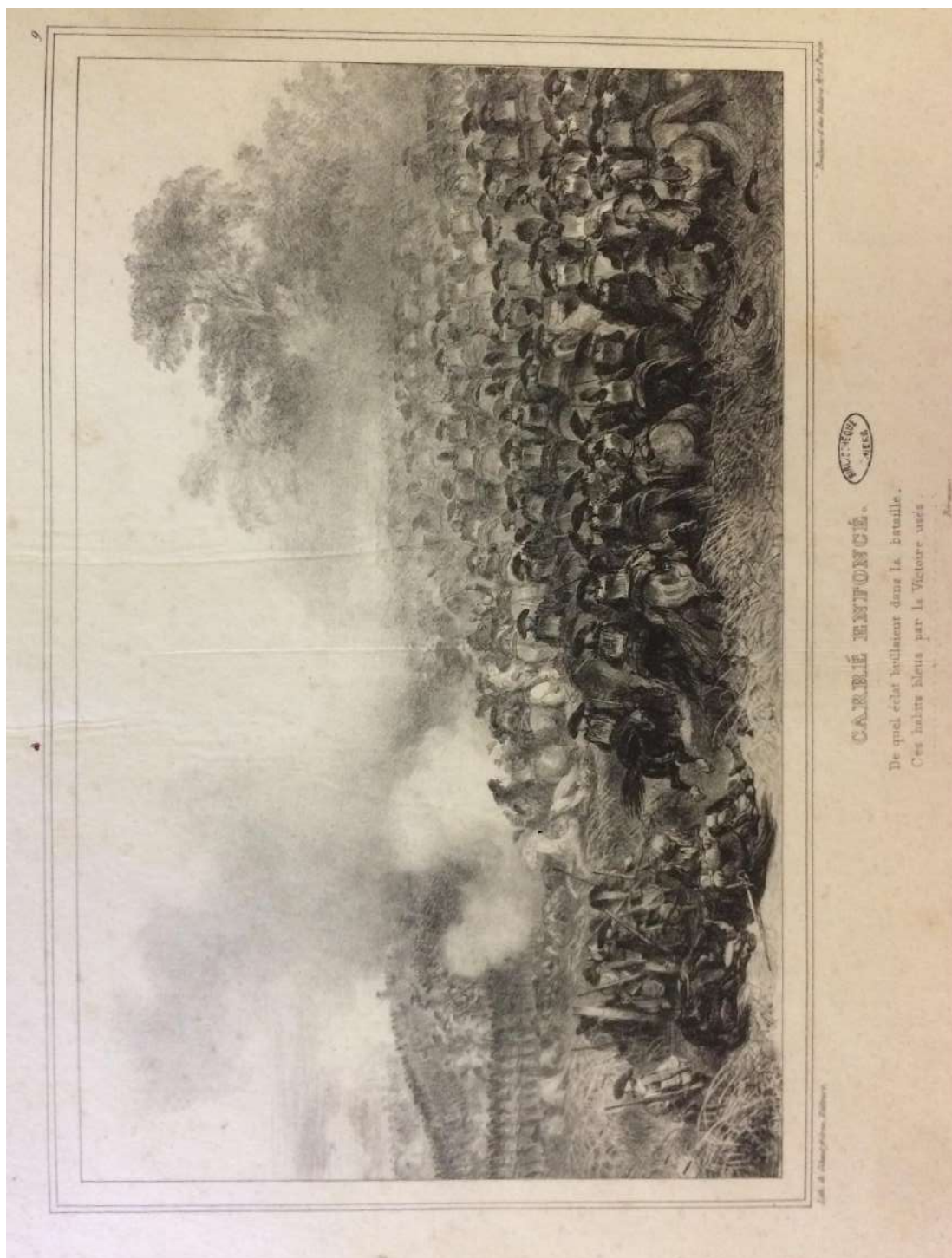
© The Trustees of the British Museum

N° 8 *L'Ordre du jour*, Paris, Gihaut Frères, 1835, DC-189 (6)-FOL, BnF



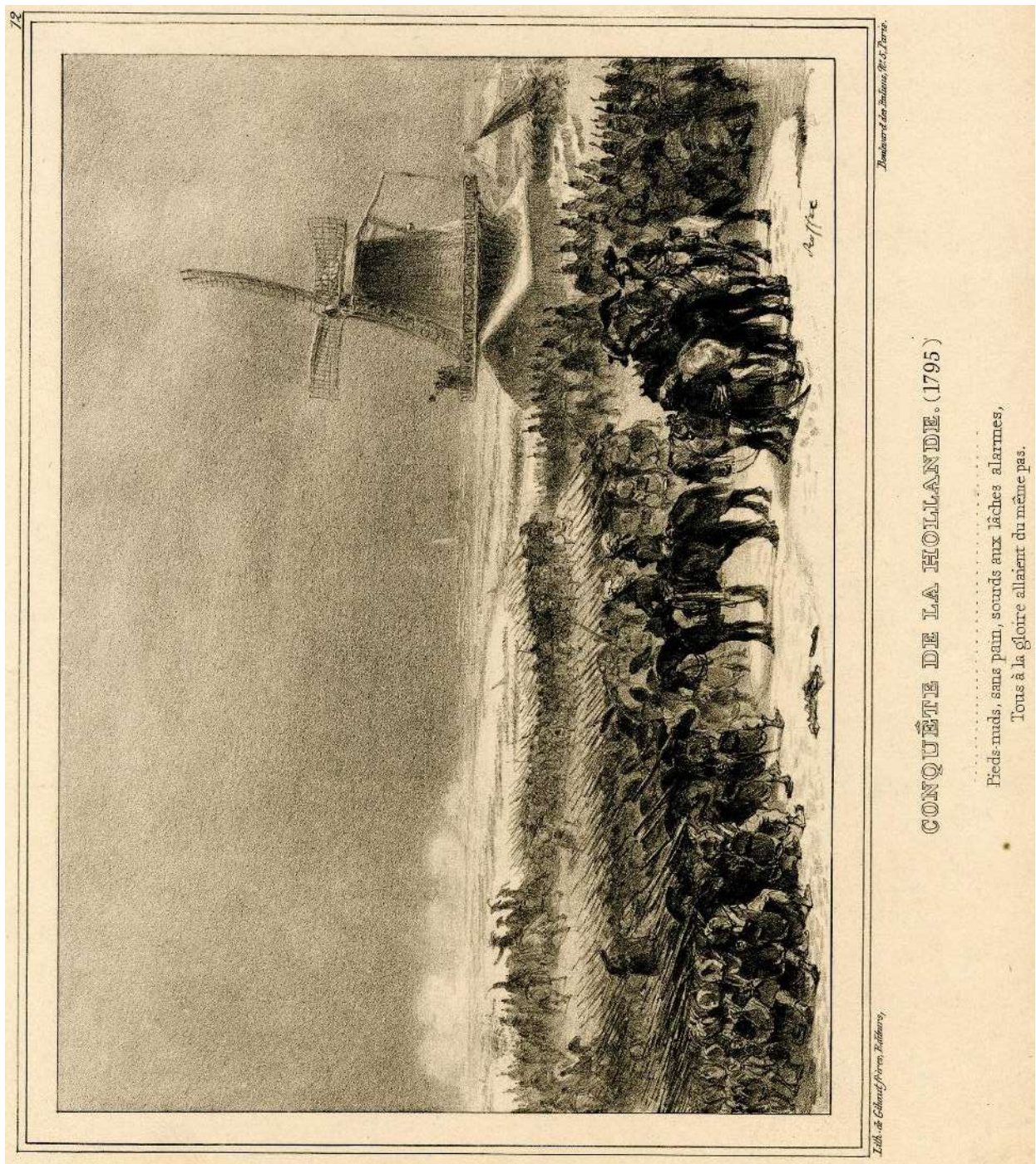
© C. TARIOL

N° 9 *Carré enfoncé*, Paris, Gihaut Frères, 1835, 33/9492,
Bibliothèque Dosne-Thiers



© C. TARIOL

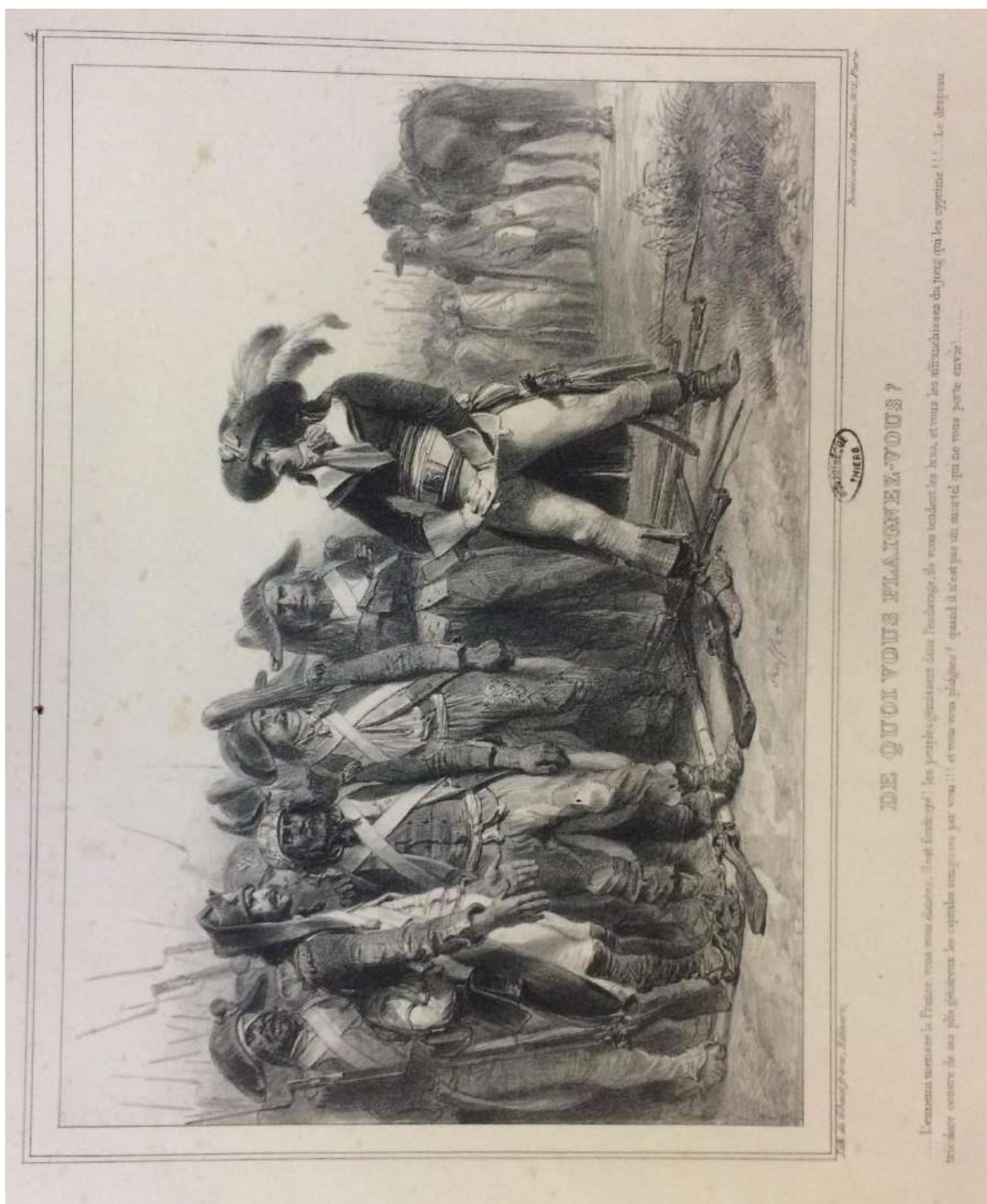
N° 12 *Conquête de la Hollande*, Paris, Gihaut Frères, 1835, Museum number 1863,0725.444, British Museum,



© The Trustees of the British Museum

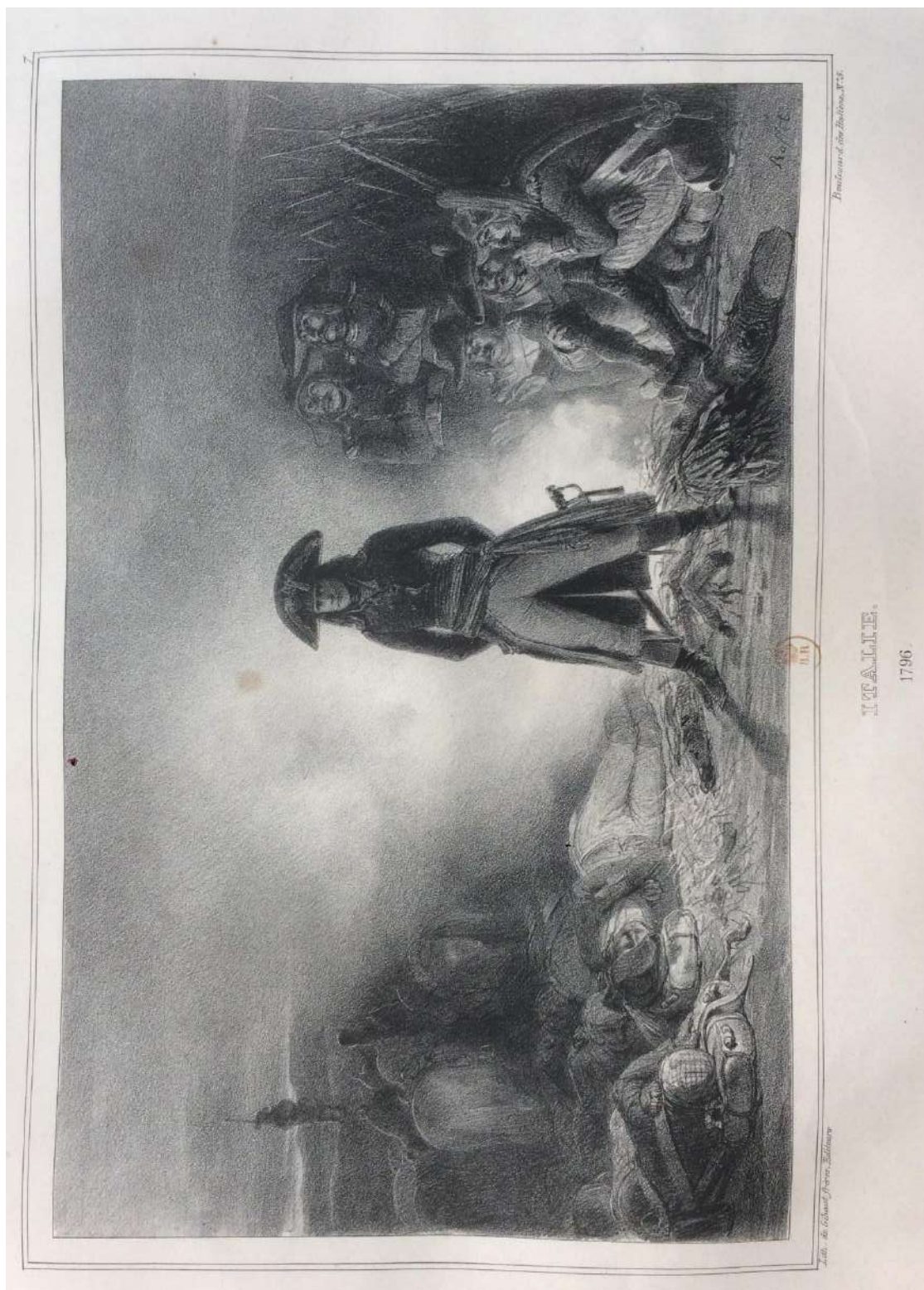
Album annuel lithographique de 1836 :

N° 4 *De quoi vous plaignez-vous ? - ... l'ennemi menace la France, vous vous élancez, il est foudroyé ! Paris, Gihaut Frères, 1836, 33/9497, Bibliothèque Dosne-Thiers*



© C. TARIOL

N° 7 *Italie 1796*, Paris, Gihaut Frères, 1836, DC-189 (6)-FOL, BnF



© C. TARIOL

N° 8 *L'ennemi ne se doute pas que nous sommes là, - il est sept heures, nous le surprendrons demain à quatre heures du matin, Paris, Gihaut Frères, 1836, DC-189 (6)-FOL .BnF*



© C. TARIOL

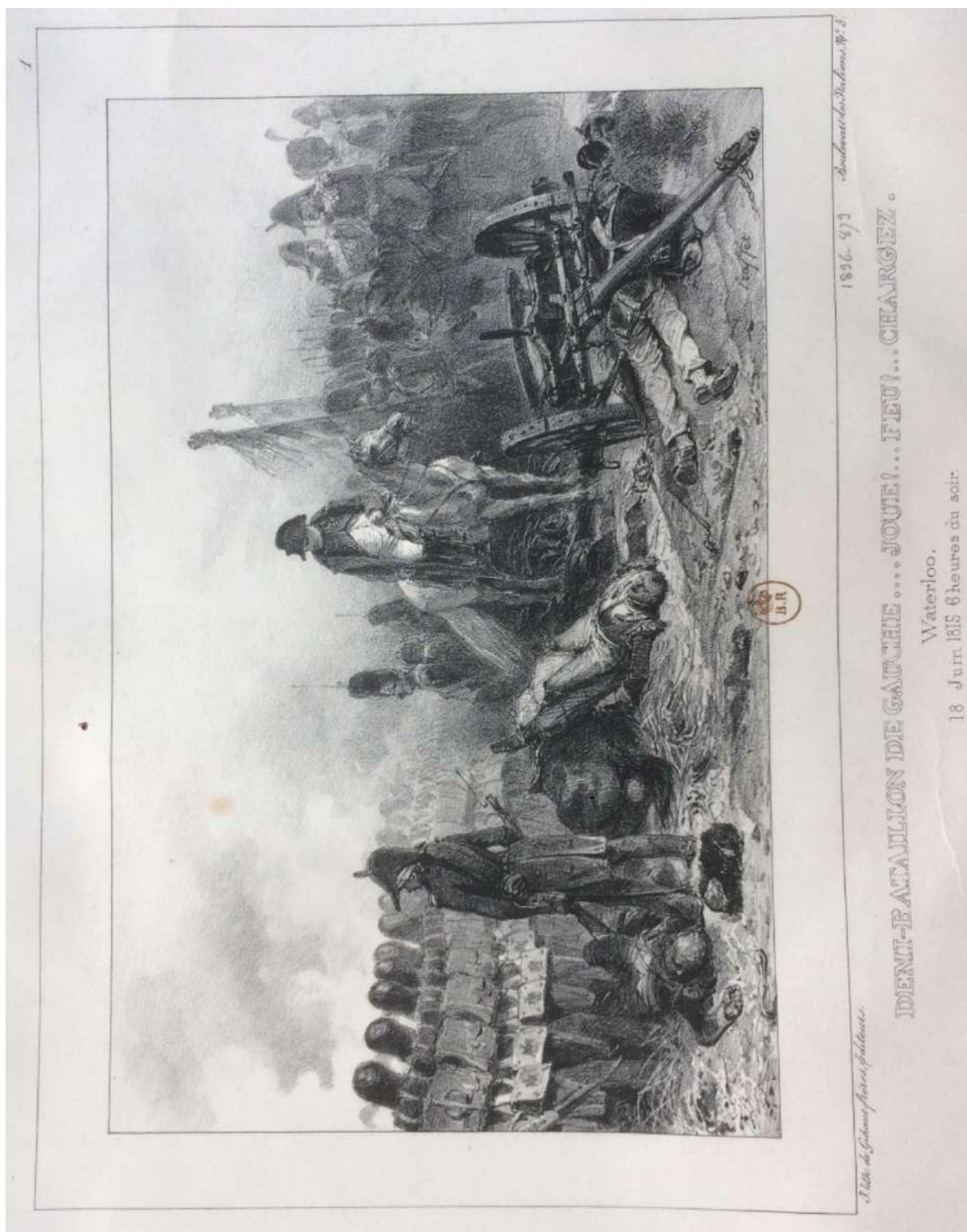
N° 11 *Ils Grognaient et le suivaient toujours*, Paris, Gihaut Frères,
1836, N° d'inventaire RP-P-1898-A-21214, Rijksmuseum



CC0 1.0 Universal

Album annuel lithographique de 1837 :

N° 1 *Demi-bataillon de gauche... joue ! ... Joue ! Chargez*, Paris, Gihaut Frères, 1837, DC-189 (6)-FOL, BnF

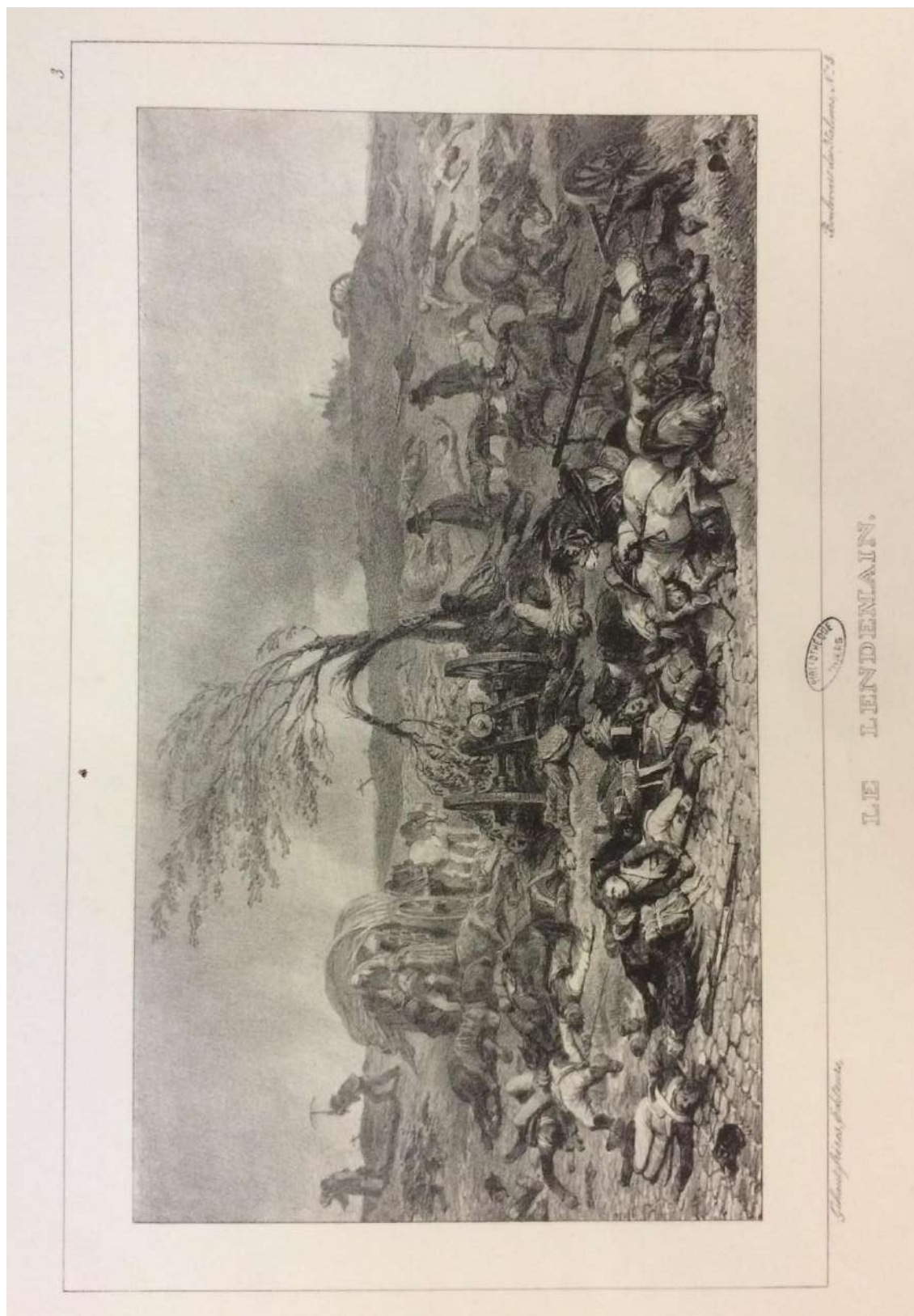


N° 2 *La Veille*, Paris, Gihaut Frères, 1837, 33/9533, Bibliothèque
Dosne-Thiers



© C. TARIOL

N° 3 *Le Lendemain*, Paris, Gihaut Frères, 1837, cote 33/9532,
Bibliothèque Dosne-Thiers



N° 12 *La revue nocturne*, Paris, Gihaut Frères, 1837, N° Inventaire 99.RG.11, musée d'Unterlinden



© Corinne Sigris

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration dans le corps du texte :

- RAFFET Auguste, *Allocution devant Augsbourg*, Paris, Moyon, 1827, Object number 1987.0155, Collection of Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. p. 22
- D'après GROS Antoine, gravé à l'eau-forte par LEFEVRE Achille-Désiré, *Eylau*, Paris, Furne Charles, vers 1808, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, cote G.33599, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris, p. 22
- RAFFET Auguste, *Jean-Jean voit le feu pour la première fois*, Paris, Frérot, 1827, G.18219 CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 24.
- RAFFET Auguste, *Croquis n°7*, Paris, Gihaut Frères, 1828-1829, DC-189 (5)-FOL BnF© C. TARIOL p. 25
- RAFFET Auguste, *Croquis n°8*, Paris, Gihaut Frères, 1828-1829, cote 33/9508, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 25.
- RAFFET Auguste, *Le 2^{ème} léger, commandé par le chef de bataillon Changarnier, Retraite de Constantine*, 1837-1838, Paris, Gihaut Frères, cote 33/9459 Bibliothèque Dosne Thiers © C. TARIOL, p. 26.
- BELLANGER Hyppolite, *Napoléon, Album lithographique*, 1834, Paris, Gihaut Frères, cote 35/7717 Bibliothèque Dosne-Thiers, © C. TARIOL, p. 31.
- GERICAULT Théodore, *Chevaux flamands, Étude de chevaux*, 1822, Paris, Gihaut Frères, cote RESERVE DC-141 (B, 3)-FOL, BnF ©gallica.bnf.fr, p. 31.
- RAFFET Auguste, N°6 *Les chagrins domestiques me minent*, Paris, 1836, Musée-château de Nemours, Inv1909.32.1, Photo (C) RMN-Grand Palais / image RMN-GP, p. 35.
- RAFFET Auguste, N°10 *J'veux qui m'batte, moi !*, Paris, 1836, Gihaut, sans cote, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 35.
- RAFFET Auguste, N°7 *Fidèle comme un polonais*, Paris, 1833, cote G.6760, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 36.
- RAFFET Auguste, N°7 *Ayez pitié d'un vieux soldat*, Paris, 1835, British Museum, Museum number 1863,0725.400, © The Trustees of the British Museum, p. 36.
- RAFFET Auguste, N°8 *L'œil du maître*, Paris, 1833, G.6761, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 38.
- RAFFET Auguste, N°1 *1813*, Paris, 1833, G.6754, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 38.
- RAFFET Auguste, N°12 *Conquête de la Hollande*, Paris, 1835, cote DC-189 (6)-FOL, BnF, © C. TARIOL, p. 39.

- RAFFET Auguste, N°9 *La main ! Voltigeur. Passage du Danube (Nuit du 4 juillet 1809)*, Paris, 1834, cote DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL. P. 39
- RAFFET Auguste, N°2 *Provins (1814)*, Paris, 1833, G.6755, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 40.
- RAFFET Auguste, N°7 *Le camp*, Paris, Gihaut Frères, 1837, cote DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL, p. 41.
- RAFFET Auguste, N°10 *La paye ne me permet pas les rafraichissements*, Paris, Gihaut Frères, 1830, cote 33/9464B, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 42.
- Tableau 3 : Répartition par période des planches des albums lithographiques, p. 44.
- RAFFET Auguste, n°7 *Marche de croisés pour une attaque*, Paris, Gihaut Frères, cote G.6800, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 46.
- RAFFET Auguste, n°7 *Croisés en campagne*, Paris, Gihaut Frères, cote G.6801 Musée Carnavalet, Histoire de Paris © CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 46.
- Raffet Auguste, N° 11 *Pare celle-là matin*, Paris, Gihaut Frères, 1830, cote G.6805, Musée Carnavalet, Histoire de Paris CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 48.
- RAFFET Auguste, N°4 *Serrez les rangs*, Paris, Gihaut Frères, 183, Museum number 1863,0725.390, British Museum, © The Trustees of the British Museum, p. 49.
- RAFFET Auguste, N° 6 *Vive la République ! 1793*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6733, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 49.
- Tableau 2 : Répartition par période historique des planches, p. 50
- RAFFET Auguste N° 10 *Charge de hussards républicains*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6763, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 54.
- RAFFET Auguste, N° 7 *Attention ! L'Empereur a l'œil sur nous*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6734, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 54.
- RAFFET Auguste, N° 6 *Le moral est affecté chez l'Autrichien*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6759, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 56.
- RAFFET Auguste, N° 8 *L'Ordre du jour*, Paris, Gihaut Frères, 1835, DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL, p. 58.
- RAFFET Auguste, N°5 *L'inspection*, Paris, Gihaut Frères, 1833, Cote 33/7612, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 58.
- RAFFET Auguste, N°1 *1813*, Paris, 1833, G.6754, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 59.
- RAFFET Auguste, N° 11 *Ils Grognaient et le suivaient toujours*, Paris, Gihaut Frères, 1836, N° d'inventaire RP-P-1898-A-21214, Rijksmuseum CC0 1.0 Universal, p. 61.

- RAFFET Auguste, N° 8 *Mon Empereur c'est la plus cuite*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6735, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 61.
- RAFFET Auguste, N° 4 *La pensée*, Paris, Gihaut Frères, 1834, 33/9480, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 63.
- RAFFET Auguste, N° 7 *Italie 1796*, Paris, Gihaut Frères, 1836, DC-189 (6)-FOL, BnF © C. TARIOL, p. 63.
- RAFFET Auguste, N° 12 *La Revue Nocturne*, Paris, Gihaut Frères, 1837, N° Inventaire 99.RG.11, musée d'Unterlinden © Corinne Sigris, p. 64.
- RAFFET Auguste, Détail de N° 11 *La dernière charge des lanciers rouges à Waterloo*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.431, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 66.
- RAFFET Auguste, Détail de N° N° 10 *Pauvres enfants ! ! - Que Dieu prenne pitié de leur âme*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.439, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 66.
- RAFFET Auguste N° 1 *Place du Panthéon – nuit du 22 au 23 Décembre (1830)*, Paris, Gihaut Frères, 1831, sans cote, Musée Carnavalet, Histoire de Paris CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 70.
- RAFFET Auguste, *Je n'tire pas ! si la cause était bonne, y n'faudrait pas d'argent pour la défendre*, cote 33/9461A Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 72.
- RAFFET Auguste, *Marche d'une division*, Paris, Gihaut Frères, 1832, Museum number 1863,0725.387, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 74
- RAFFET Auguste, N° 1 *Prise du fort de Mulgrave*, Paris, Gihaut Frères, 1834, DC-189 (6)-FOL, BnF © C.TARIOL, p. 75.
- CARESME Jacques-Philippe, *Bravoure des femmes parisiennes à la journée du 5 octobre 1789 : dédiée aux femmes*, Paris, Caresme, vers 1789, IFN-52507055, BnF, ©gallica.bnf.fr, p. 76.
- RAFFET Auguste, N° 2 *Secourez la vivandière !* Paris, Gihaut Frères, 1835, Museum number 1863,0725.434, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 77.
- RAFFET Auguste, N° 3 *Le Lendemain*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1837, cote 33/9532, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 78.
- RAFFET Auguste, n°7 *Croisés en campagne*, détail, Paris, Gihaut Frères, cote G.6801 Musée Carnavalet, Histoire de Paris © CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 79.
- RAFFET Auguste, N° 11 *Les munitionnaires du 28 juillet*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1831, Museum Number 1863,0725.411, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 79.
- RAFFET Auguste, N°12 *Le Curé belge*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6765, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 80.
- RAFFET Auguste, N°10 *C'est un Polonais*, Paris, Gihaut Frères, 1832, cote 33/9541, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 84.
- RAFFET Auguste, N°5 *Plus de patrie*, Paris, Gihaut Frères, 1834, DC-189 (6)-FOL BnF © C. TARIOL, p. 84.

- D'après RAFFET Auguste, *La barbarie et le choléra morbus rentrant en Europe*, Paris, Aubert, 10 Octobre 1831, BnF, IFN-53006141, Source gallica.bnf.fr, p. 85.
- RAFFET Auguste, N° 8 *Il est défendu de fumer, - mais vous pouvez vous asseoir*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.433, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 87.
- RAFFET Auguste, N°6 *Abordez l'ennemi franchement, à la baïonnette*, Paris, Gihaut Frères, 1835, Museum Number 1863,0725.448, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 88.
- RAFFET Auguste, Détail, N° 7 *Attention ! L'Empereur a l'œil sur nous*, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6734, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 89.
- RAFFET Auguste, N° 2 *La Veille*, Paris, Gihaut Frères, 1837, 33/9533, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 90.
- RAFFET Auguste, N°12 *Le Curé belge*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6765, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, p. 92.
- CHARLET Nicolas-Toussaint, *Soldat français*, Paris, Delpech, 1818, The Cleveland Museum of Art, Gift of John Bonebrake 2009.519 CC0 The Cleveland Museum, p. 94.
- GOYA Francisco de, N°5 - *Y son fieras*, Madrid 1810-1814, G002335 © Museo Nacional del Prado, p. 96.
- GOYA Francisco de, N°15 - *Y no hai remedio*, Madrid, 1810-1814, G002345 © Museo Nacional del Prado, p. 96.
- RAFFET Auguste, N° 6 *Vive la République ! 1793*, détail, Paris, Gihaut Frères, 1832, G.6733, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet © C. TARIOL, p. 97.
- RAFFET Auguste, N°2 *Provins (1814)*, détail, Paris, 1833, G.6755, Musée Carnavalet, CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 97.
- Raffet Auguste, N° 4 *De quoi vous plaignez-vous ? - ... l'ennemi menace la France, vous vous élancez, il est foudroyé !* Paris, Gihaut Frères, 1836, 33/9497, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 100.
- MARLET Jean-Henri, *Les bons camarades*, Paris, Charles-Philibert de Lasteyrie, 1818-1819 cote 33/8521, Bibliothèque Dosne-Thiers © C. TARIOL, p. 102.
- RAFFET Auguste, N°11 *Le représentant a dit : - avec du fer et du pain, on peut aller en Chine... il n'a pas parlé de chaussures*, Paris, Gihaut Frères, 1835, N° d'inventaire E 2020-0837, MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Jacques Chatel, 1884, p. 105.
- RAFFET Auguste, N° 4 *La tentation*, Paris, Gihaut Frères, 1833, G.6757, Musée Carnavalet CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, p. 106.
- RAFFET Auguste, N° 8 *Il est défendu de fumer, - mais vous pouvez vous asseoir*, Paris, Gihaut Frères, 1834, Museum number 1863,0725.433, British Museum © The Trustees of the British Museum, p. 106.

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION	11
PARTIE I : LES ALBUMS LITHOGRAPHIQUES ANNUELS D'AUGUSTE RAFFET ENTRE 1830 ET 1837.....	21
A. Une production limitée dans le temps, témoin de la constitution d'un langage artistique propre	21
1) <i>Auguste Raffet et l'estampe.....</i>	<i>21</i>
2) <i>Les albums lithographiques annuels de 1830 à 1837.....</i>	<i>26</i>
3) <i>Mode de production.....</i>	<i>29</i>
4) <i>Les éditeurs Gihaut</i>	<i>30</i>
B. Les typologies de scènes contenues dans les albums annuels d'Auguste Raffet.....	34
1) <i>Mœurs.....</i>	<i>34</i>
2) <i>Des genres militaires.....</i>	<i>36</i>
A. <i>Portraits</i>	<i>37</i>
B. <i>Scènes de bataille</i>	<i>38</i>
C. <i>Vie quotidienne du soldat.....</i>	<i>41</i>
3) <i>Difficulté à catégoriser, choix du sens donné à l'héroïsme</i>	<i>43</i>
PARTIE 2 : UNE CONCEPTION TRADITIONNELLE DE L'HEROÏSME ..	45
A. Idéalisation d'un passé héroïsé et victorieux.....	45
1) <i>Une continuité temporelle possible grâce à l'héroïsme</i>	<i>45</i>
2) <i>Le premier pas vers un roman national</i>	<i>51</i>
A. <i>Organiser un récit historique commun</i>	<i>51</i>
3) <i>La thématique de la Victoire</i>	<i>53</i>
B. Un discours porté par des formes convenues.....	57
1) <i>Le portrait équestre.....</i>	<i>57</i>
2) <i>Le « grand homme » ou vers un héros penseur</i>	<i>59</i>
3) <i>La mort comme couronnement du héros ?</i>	<i>64</i>
C. L'héroïsme comme moyen d'une construction identitaire autour de la défense de valeurs	68
1) <i>Des modèles pour la société.....</i>	<i>68</i>
PARTIE 3 : VERS UNE HUMANISATION DES MODELES	73
A. Mise en lumière des invisibles	73
1) <i>Des femmes présentes et agissantes.....</i>	<i>73</i>
2) <i>Les étrangers</i>	<i>80</i>

B. Un récit global de l'acte héroïque : sa genèse, son accomplissement et ses conséquences.....	87
1) <i>L'attribution de l'acte héroïque à l'anonyme et non aux chefs....</i>	<i>95</i>
C. Regard critique sur l'héroïsme	99
1) <i>Résignation et rôle : le contre-pied de l'héroïsme ?.....</i>	<i>99</i>
2) <i>Le réalisme : une représentation de la souffrance</i>	<i>102</i>
3) <i>Ironie et satire</i>	<i>105</i>
CONCLUSION.....	109
SOURCES	113
<i>Albums lithographiques annuel étudiés :</i>	<i>113</i>
<i>Autres estampes étudiées :</i>	<i>113</i>
<i>Journaux :</i>	<i>114</i>
BIBLIOGRAPHIE	115
ANNEXES	121
TABLE DES ILLUSTRATIONS	181
TABLE DES MATIERES.....	185