

Université de Montréal

# **Le bivouac d'Austerlitz selon Louis-François Lejeune**

*Les guerres napoléoniennes entre construction identitaire et construction  
historique*

par Béatrice Denis

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2020 © Béatrice Denis, 2020

Université de Montréal  
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

## **Le bivouac d'Austerlitz selon Louis-François Lejeune**

*Les guerres napoléoniennes entre construction identitaire et construction  
historique*

Présenté par Béatrice Denis

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

**Emmanuel Château-Dutier**

Président-rapporteur

**Ersy Contogouris**

Directrice de recherche

**Peggy Davis**

Membre du jury

## RÉSUMÉ

Le peintre, soldat et mémorialiste Louis-François Lejeune (1775-1848) entendait faire de son corpus de peintures de bataille et de ses *Souvenirs d'un officier de l'Empire* (1851) des témoignages historiques de la période napoléonienne, destinés à la postérité. Or, cette conjugaison entre peintures et mémoires renvoie aussi à la dualité médiale de la propagande napoléonienne, qui diffuse un récit unique des événements militaires à l'aide d'organes d'information inédits tels que les *Bulletins de la Grande Armée*. Ce récit, déjà médiatisé comme étant historique, est repris en images par le mécénat impérial. Ce mémoire vise à démontrer comment Lejeune contribue à ce récit historicisant, d'abord à un niveau individuel en construisant son identité par rapport à sa participation aux guerres napoléoniennes, puis aussi à un niveau étatique. Son *Bivouac d'Austerlitz*, présenté au Salon de 1808, est une commande du gouvernement. Il sera question de la façon dont ce tableau de Lejeune s'insère d'abord dans sa carrière, ensuite dans son corpus de peintures de bataille, puis finalement dans le récit napoléonien sur Austerlitz. La forme épisodique du tableau, empruntée à la ligne narrative du 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée, où Napoléon rapporte la victoire d'Austerlitz, peut s'expliquer par la complémentarité voulue entre récit textuel et visuel. Ce tableau contribue ainsi à la construction historique de la bataille. Au milieu des transformations profondes du monde académique et de la hiérarchie des genres, la dualité peintre-soldat de Lejeune répond en tous points à la vocation historique attribuée à la peinture sous Napoléon.

**Mots-clés** Louis-François Lejeune (1775-1848), Peinture de bataille, Mémorialistes, Bulletins de la Grande Armée, Bataille d'Austerlitz (2 décembre 1805), Napoléon Ier (1769-1821), Salon de 1808, Peinture d'histoire, Guerres napoléoniennes

## ABSTRACT

Painter, soldier, and memorialist Louis-François Lejeune (1775-1848) conceived his battle paintings and his memoirs, *Souvenirs d'un officier de l'Empire* (1851), as historical testimonies of the Napoleonic period, destined for posterity. This twinning of paintings and memoirs mirrors the duality of Napoleonic propaganda as a whole, which disseminates a single version of military events with the help of unprecedented information tools such as the *Bulletins de la Grande Armée*. This written narrative, already thought of as historical, is picked up again in the paintings commissioned by the government. This master's thesis argues that Lejeune contributes in a unique way to this historical narrative, first at an individual level by constructing his identity from his participation in the Napoleonic wars, and also at a state level. His *Bivouac d'Austerlitz*, presented at the 1808 Salon, was commissioned by the government as part of a larger order. It is shown that this painting fits first into Lejeune's career, then into his cycle of battle paintings, and finally into the narrative of Austerlitz that Napoleon himself promoted. The episodic form of this painting can be explained by the deliberate pairing of written and pictorial narratives, which borrows from the 30<sup>th</sup> bulletin de la Grande Armée where Napoleon recounts the victory at Austerlitz. This painting thus contributes to the historical construction of the battle. As deep transformations threatened the academic genre hierarchy at the turn of the nineteenth century, the duality of Lejeune's persona as soldier and painter helped promote the historical function given to paintings under Napoleon.

**Keywords** Louis-François Lejeune (1775-1848), Battle painting, Memorialists, Bulletins de la Grande Armée, Battle of Austerlitz (December 2<sup>nd</sup> 1805), Napoleon (1769-1821), Salon of 1808, History painting, Napoleonic wars

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT .....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES.....	IV
REMERCIEMENTS .....	XII
AVANT-PROPOS.....	XIII
INTRODUCTION.....	1
LE PEINTRE-SOLDAT.....	22
1.1 L’OFFICIER DU GÉNIE QUI EST UN PEINTRE .....	25
1.2 L’OFFICIER DU GÉNIE QUI EST UN MÉMORIALISTE .....	34
1.2.1 <i>Lejeune touriste</i> .....	39
1.2.2 <i>Lejeune admiratif</i> .....	42
1.3 LE MÉMORIALISTE QUI EST UN PEINTRE.....	44
SOUVENIRS D’AUSTERLITZ .....	50
2.1 « POUR DONNER À CETTE COMPOSITION LE CACHET EXACT DE LA VÉRITÉ » : GAGES DE VÉRITÉ HISTORIQUE DANS LES TABLEAUX DE LEJEUNE .....	55
2.1.1 <i>Les livrets</i> .....	55
2.1.2 <i>Autoreprésentations</i> .....	58
2.1.3 <i>Le « double mérite » : le style documentaire de Lejeune</i> .....	61
2.2 « APRÈS CETTE BELLE NUIT D’HIVER » : PEINDRE AUSTERLITZ.....	62
2.2.1 <i>Les dessins de 1806</i> .....	63
2.2.2 <i>Bivouaquer avec l’Empereur</i> .....	65
2.2.3 <i>Le Bivouac</i> .....	67
2.3 QUARANTE ANS PLUS TARD : ÉCRIRE AUSTERLITZ .....	69
2.3.1 <i>L’un des jours qui ont précédé la bataille d’Austerlitz, en décembre 1805</i> .....	69
2.3.2 <i>Le tableau, été 1808</i> .....	72
2.3.3 <i>Idéologie de la répétition</i> .....	76
LES BULLETINS EN PEINTURE.....	78
3.1 LEÇON DE RÉPÉTITION : LES <i>BULLETINS DE LA GRANDE ARMÉE</i> .....	79
3.1.1 <i>Le 30<sup>e</sup> bulletin</i> .....	82
3.2 AUSTERLITZ ET LE BULLETIN .....	83
3.2.1 <i>Le général n’aimant ni la guerre, ni la gloire</i> .....	84
3.2.2 <i>L’élève de David</i> .....	87
3.2.3 <i>Images d’Austerlitz</i> .....	90
3.3 ÉPILOGUE : UNE NOUVELLE PEINTURE D’HISTOIRE.....	94
CONCLUSION .....	103
BIBLIOGRAPHIE .....	107
ANNEXES .....	113

## LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES

### Tableaux

Tableau 1 — Commande du 3 mars 1806

Tableau 2 — Corpus de Lejeune

### Figures

Figure 1 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180,5 x 218 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#8bee7aa6-6d12-4739-b010-98aecbb2f13f>.

Figure 2 — Gautherot, Pierre. *Napoléon Ier harangue le deuxième corps de la Grande Armée avant l'attaque d'Augsbourg, 12 octobre 1805*. 1808. Huile sur toile, 385 x 620 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#97ce5fad-c885-4de9-9055-3635901a32bc>.

Figure 3 — Thénevin, Charles. *Reddition d'Ulm, le 20 octobre 1805*. 1815. Huile sur toile, 248 x 382 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#fcc35d74-bfb8-4eae-81f5-f006e1b8a303>.

Figure 4 — Guillon-Lethière, Guillaume. *Surprise du pont de Tabour sur le Danube, 14 novembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 332 x 500 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#bd2b1859-1cea-4c8c-b690-ffa88310b8ab>.

Figure 5 — Girodet, Anne-Louis. *L'Empereur recevant les clefs de Vienne, 13 novembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 380 x 532 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#2398485f-d5d9-4f3d-b118-3fbeb18ada36>.

Figure 6 — Gérard, François. *Bataille d'Austerlitz, 2 décembre 1805*. 1810. Huile sur toile, 510 x 958 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#8212bf26-16fc-4f53-9c6e-a7767785d2f8>.

Figure 7 — Gros, Antoine-Jean. *Entrevue de Napoléon Ier et de François II après la bataille d'Austerlitz*. 1812. Huile sur toile, 380 x 532 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#d4a2db0d-cec5-4167-b9a6-66c813bbebb2>.

- Figure 8 — Meynier, Charles. *Le maréchal Ney remet leurs drapeaux aux soldats du 76<sup>e</sup> régiment de ligne, 7 novembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 360 x 524 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#3b629a92-b0d0-403b-9d0d-4e1bd1302200>.
- Figure 9 — Guérin, Pierre Narcisse. *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire, sur la place d'El-Kébir, 23 octobre 1798*. 1808. Huile sur toile, 365 x 500 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#7d71a6ec-53c1-4074-9c87-07ab933ee3ad>.
- Figure 10 — Monsiau, Nicolas-André. *Comices de la République Cisalpine tenues à Lyon, 1802*. 1808. Huile sur toile, 327 x 487 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#d1649871-d779-4d81-a421-4eb6511a35bc>.
- Figure 11 — Taunay, Nicolas Antoine. *Entrée de l'armée française à Munich, 24 octobre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180 x 221 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#0103892b-fb10-4866-9690-cc038febcb59>.
- Figure 12 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Napoléon Ier visitant les bivouacs de l'armée à la veille de la bataille d'Austerlitz, 1er décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180 x 220 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#478fd92c-a4aa-4d50-b238-f11fbd599f42>.
- Figure 13 — Peyron, Jean-François-Pierre. *Mort du général Valhubert, 2 décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 179 x 219,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#720d2f10-b38b-481e-bb37-07d789b627fd>.
- Figure 14 — Ménageot, François-Guillaume. *Mariage du prince Eugène de Beauharnais et de la princesse Amélie de Bavière à Munich, 13 janvier 1806*. 1808. Huile sur toile, 180,5 x 222,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#8c8ff5f7-d1b0-4aaa-8629-8cc3e10a8750>.
- Figure 15 — Berthélémy, Jean-Simon. *Bonaparte visitant les fontaines de Moïse, 1798*. 1808. Huile sur toile, 180,5 x 223 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#51eedbff-80ba-4b3a-ac6b-3079a76e9662>.
- Figure 16 — Dunouy, Alexandre-Hyacinthe, et Jean-Louis Demarne. *Entrevue de Napoléon Ier et de Pie VII en forêt de Fontainebleau, 26 novembre 1804*. 1808. Huile sur toile, 180 x 215,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#a2b482ff-20da-4ba5-a506-8c6abf5c4415>.

- Figure 17 — Huë, Jean-François. *Le combat du Formidable*. 1808. Huile sur toile, 222 x 302 cm. Angers, Musée des Beaux Arts. <http://musees.angers.fr/collections/collections-en-ligne/index.html>.
- Figure 18 — Gros, Antoine-Jean. *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*. 1808. Huile sur toile, 521 × 784 cm. Paris, Musée du Louvre. [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22736](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22736).
- Figure 19 — Valenciennes, Pierre-Henri de. *Scène bachique*. 1810. Huile sur toile, 40,5 x 55,5 cm. Birmingham, Birmingham Museum of Art. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/A\\_Wooded\\_Landscape\\_with\\_a\\_Bacchic\\_Scene\\_by\\_Pierre-Henri\\_de\\_Valenciennes.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/A_Wooded_Landscape_with_a_Bacchic_Scene_by_Pierre-Henri_de_Valenciennes.jpg).
- Figure 20 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8*. 1801. Huile sur toile, 183,5 x 250,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#0f6cc6f0-c526-45cf-8b5f-9f37843539f0>.
- Figure 21 — Lejeune, Louis-François. *Esquisse de la bataille de Lodi, le 21 Floréal an 4*. 1804. Huile sur toile, 202,6 x 257,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#09eb4d10-7cc6-4e4e-966e-65b81aef24df>.
- Figure 22 — Lejeune, Louis-François. *Esquisse de la bataille du Mont-Tabor, en Syrie, le 27 Germinal an 6*. 1804. Huile sur toile, 184 x 260 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#bdfc3434-47e4-4de2-9ae3-a9b53b2cabb1>.
- Figure 23 — Lejeune, Louis-François. *Esquisse de la victoire d'Aboukir, en Égypte, le 7 Thermidor an 6*. 1804. Huile sur toile, 183,5 x 257,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#f8e25bd7-035e-4720-b36c-b7837cbaaedf>.
- Figure 24 — Lejeune, Louis-François. *Bataille des Pyramides, le 2 Thermidor an 6 (2 Juillet 1798)*. 1806. Huile sur toile, 201,5 x 439 x 10,5 cm (cadre). Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#743ab4e9-dccc-484d-b1e2-0a9bca205719>.
- Figure 25 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Somo-Sierra, en Castille, le 30 novembre 1808*. 1810. Huile sur toile, 242 x 306,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#03591573-5ac2-43f5-8f3d-08d31cc0c7e4>.
- Figure 26 — Lejeune, Louis-François. *Vue du monastère et des Taureaux antiques de Guisando, sur les bords de l'Alberge, en Castille*. 1817. Huile sur toile, 212 x 259 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#a668be33-798e-4279-9896-c02d8ece6682>.

- Figure 27 — Lejeune, Louis-François. *Vue de l'attaque du grand convoi, près Salinas, en Biscaye, le 25 mai 1812*. 1819. Huile sur toile, 212 x 262 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.  
<http://collections.chateauversailles.fr/#e23ee26c-789e-41cc-b5fe-a1178c09d365>.
- Figure 28 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Chiclana, en 1811 (24 mars) par le duc de Bellune*. 1824. Huile sur toile, 209,5 x 261,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#712b3279-cbe3-4a51-a783-4cfd61137da0>.
- Figure 29 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de la Moskowa, en 1812 (6 septembre)*. 1824. Huile sur toile, 208,5 x 261 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#a6022032-4b45-4ef4-8c5b-74bfad070a49>.
- Figure 30 — Lejeune, Louis-François. *Premier passage du Rhin, en 1795 (6 septembre) dans le duché de Berg, par Jourdan et Kléber*. 1824. Huile sur toile, 211 x 263 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.  
<http://collections.chateauversailles.fr/#845a66f4-1971-430b-9c91-f9722295f5d8>.
- Figure 31 — Lejeune, Louis-François. *Une scène du siège de Saragosse, en 1809*. 1827. Huile sur toile, 162 x 129 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#2afbcecc-a360-4620-b5d7-d7192c4e1d46>.
- Figure 32 — Lejeune, Louis-François. *La Mort du Général Marceau*. 1798. Huile sur toile, 87 x 114 cm. Paris, Collection particulière. <https://www.akg-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHUR2C3OU&LANGSWI=1&LANG=French>.
- Figure 33 — Lejeune, Louis-François. *Vue, d'après nature, du siège et de l'embrasement de Charleroi*. 1800. Huile sur toile, 74 x 93,2 cm. Paris, Musée de l'Armée.  
<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCI5Z477UU&SM LS=1&RW=1255&RH=623>.
- Figure 34 — Lejeune, Louis-François. *Entrée du roi Charles X à Paris, à son retour de Reims où il fut sacré*. 1825. Huile sur toile, 150,3 x 176 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.  
[http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj\\_abf01e96-cca9-4b94-a892-a27991492728#092957e5-e3d2-4e82-a867-50a4ccf9eb36](http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_abf01e96-cca9-4b94-a892-a27991492728#092957e5-e3d2-4e82-a867-50a4ccf9eb36).
- Figure 35 — Lejeune, Louis-François. *La Chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo*. 1834. Huile sur toile, 152 x 181 cm. Toulouse, Musée des Augustins.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Louis-François\\_Baron\\_Lejeune?uselang=fr#/media/File:Augustins\\_-](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Louis-François_Baron_Lejeune?uselang=fr#/media/File:Augustins_-)

[La Chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo, près de Bagnères-de-Luchon - Louis-François Lejeune - 2000 1 1.jpg.](#)

- Figure 36 — Van Der Meulen, Frans Adam. *Le siège de Luxembourg*. 1685. Huile sur toile, 221 x 400 cm. Paris, Musée du Louvre. [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=38165&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=38165&langue=fr).
- Figure 37 — Van Blarenberghe, Louis Nicolas. *Siège d'Oudenarde, 17-21 juillet 1745*. 1788. Gouache sur papier vélin collé sur carton, 61,2 x 95,6 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#2b15846b-cad8-4110-99fd-5004ede22779>.
- Figure 38 — Bagetti, Giuseppe. *Vue des village et pont d'Arcole*. 1802-1806. Gouache sur papier, 50 x 78,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#732bf5c4-8db7-4a24-a897-ede33a9ce09e>.
- Figure 39 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8* (détail, signature de Lejeune). 1801. <http://collections.chateauversailles.fr/#0f6cc6f0-c526-45cf-8b5f-9f37843539f0>.
- Figure 40 — Baron, Stéphane, d'après Jean Urbain Guérin. *Louis-François, baron Lejeune*. vers 1850. Huile sur toile, 115 x 78 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#64071f2f-abb1-4e46-a400-2d60ae4c6591>.
- Figure 41 — Chassaignac, Mme, d'après Jean Urbain Guérin. *Le baron Louis-François Lejeune (1776-1848), colonel aide de camp du maréchal Berthier, vers 1810*. vers 1860. Huile sur toile, dimensions inconnues. Paris, Musée de l'Armée. [https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/le-baron-louis-francois-lejeune-1776-1848-colonel-aide-de-camp-du-marechal-berthier-vers-1810\\_huile-sur-toile](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/le-baron-louis-francois-lejeune-1776-1848-colonel-aide-de-camp-du-marechal-berthier-vers-1810_huile-sur-toile).
- Figure 42 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8* (détail, portrait de Lejeune). 1801. <http://collections.chateauversailles.fr/#0f6cc6f0-c526-45cf-8b5f-9f37843539f0>.
- Figure 43 — Lejeune, Louis-François. *Vue du monastère et des Taureaux antiques de Guisando, sur les bords de l'Alberge, en Castille* (détail, portrait de Lejeune). 1817. <http://collections.chateauversailles.fr/#301cab60-8aa5-45a0-9056-61e7be33851d>.
- Figure 44 — Lejeune, Louis-François. *Une scène du siège de Saragosse, en 1809* (détail, portrait de Lejeune). 1827. <http://collections.chateauversailles.fr/#2afbcecc-a360-4620-b5d7-d7192c4e1d46>.

- Figure 45 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Somo-Sierra, en Castille, le 30 novembre 1808* (détail, portrait de Lejeune). 1810. <http://collections.chateauversailles.fr/#cd4e8877-bb4f-422e-b57b-0fa72297e53c>.
- Figure 46 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de la Moskowa, en 1812 (6 septembre)* (détail, portrait de Lejeune). 1824. <http://collections.chateauversailles.fr/#a6022032-4b45-4ef4-8c5b-74bfad070a49>.
- Figure 47 — Lejeune, Louis-François. *Premier passage du Rhin, en 1795 (6 septembre) dans le duché de Berg, par Jourdan et Kléber* (détail, portrait de Lejeune). 1824. <http://collections.chateauversailles.fr/#3ed546f7-2a53-4ee8-ab9b-719208940695>.
- Figure 48 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, portrait de Lejeune). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.
- Figure 49 — Gros, Antoine-Jean. *La bataille de Nazareth*. 1801. Huile sur toile, 135 x 195 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Antoine-Jean\\_Gros\\_010.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Antoine-Jean_Gros_010.jpg).
- Figure 50 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, groupe central). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.
- Figure 51 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, palefrenier). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.
- Figure 52 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, groupe de gauche). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.
- Figure 53 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, arbre). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.
- Figure 54 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, bivouac de Berthier). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.

- Figure 55 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, chevaux). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.
- Figure 56 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, groupe de droite). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.
- Figure 57 — Boilly, Louis-Léopold. *Lecture du Bulletin de la Grande Armée*. 1807. Huile sur toile, 47 x 60 cm. Saint Louis, Art Museum. <https://www.slam.org/collection/objects/16258/>.
- Figure 58 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Bataille de Rivoli, 14 janvier 1797*. 1797. Huile sur toile, 43 x 81,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#6fbbaba6-2fc6-40bb-927f-290bec9e876e>.
- Figure 59 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Bataille d'Arcole, 15-17 novembre 1796*. 1804. Huile sur toile, 191 x 357 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#1ec4fcdd-52f8-465d-baf5-6060a1985dca>.
- Figure 60 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Bombardement de Vienne, 11 mai 1809*. 1809. Huile sur toile, 184 x 229, cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#8d3949db-f838-46f1-bac8-a092eae5dae6>.
- Figure 61 — Denon, Dominique-Vivant. « Note à Gérard », 20 février 1806. Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- Figure 62 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Napoléon Ier visitant les bivouacs de l'armée à la veille de la bataille d'Austerlitz, 1er décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180 x 220 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#223ce731-aa3b-4c86-90dd-6f62ced0ee1d>. ; Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180,5 x 218 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>
- Figure 63 — Vernet, Carle. *L'Empereur donnant ses ordres aux maréchaux de l'empire, le matin de la bataille d'Austerlitz*. 1808. Huile sur toile, 380 x 645 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. <http://collections.chateauversailles.fr/#c9f1c5a1-ae4f-43de-aa64-8e88f289cfac>.

Figure 64 — Ponce Camus, Marie-Nicolas. *Napoléon Ier au tombeau du grand Frédéric à Postdam, 25 octobre 1806*. 1808. Huile sur toile, 181,5 x 235 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

<http://collections.chateauversailles.fr/#d4983f9c-844c-43e3-bf05-52094e9cfbd7>.

Figure 65 — Roehn, Adolphe. *Entrevue de Napoléon Ier et d'Alexandre Ier sur le Niémen, 25 juin 1807*. 1808. Huile sur toile, 111,5 x 143,2 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

<http://collections.chateauversailles.fr/#0afc48a2-e15e-48f4-91ae-750c3810823f>.

Figure 66 — Debret, Jean-Baptiste. *Napoléon Ier décora à Tilsitt un soldat de l'armée russe de la croix de la Légion d'honneur, 9 juillet 1807*. 1808. Huile sur toile, 351 x 492 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

<http://collections.chateauversailles.fr/#a99ec565-f5b9-40d2-aca1-fcfea3ffbf25>.

Figure 67 — Berthon, René-Théodore. *L'Empereur recevant à Berlin les députés du Sénat conservateur au palais royal, 19 novembre 1806*. 1808. Huile sur toile, 393 x 502 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

<http://collections.chateauversailles.fr/#d17f0a35-50de-48df-bc8a-613bcfd5166b>.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord et avant tout ma directrice, Ersy Contogouris, dont le soutien et l'intérêt pour mes recherches ont été constants ces deux dernières années. Je n'aurais pu mener à bien ce mémoire sans son aide précieuse et ses nombreux commentaires. Grâce à sa supervision, écrire ce mémoire fut un réel plaisir.

J'aimerais remercier les employés du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal ainsi que Suzanne Paquet et Denis Ribouillault. J'aimerais aussi remercier Chantal Prévost de la bibliothèque de la Fondation Napoléon ainsi que Frédéric Lacaille du Château de Versailles.

Ce mémoire a été financé par le Fonds de recherche du Québec, Société et Culture.

Finalement, merci à ma famille et à mes amis pour leur soutien et leur patience. Ce mémoire fut rédigé en temps de pandémie mondiale. Merci à tous ceux qui ont respecté les consignes de santé, et je salue tous ceux qui ont travaillé de la maison.

## AVANT-PROPOS

### « Cet éclairage me donne envie de peindre » : Paris, République tchèque et Patrick Rambaud

J'aimerais penser ce mémoire comme un témoignage de ma fascination inavouée pour Louis-François Lejeune, cet aide de camp de Berthier, ce peintre et mémorialiste à la nostalgie facile. Lejeune, je ne l'ai pas connu par ses tableaux, par ses mémoires ou par des livres d'histoire napoléonienne, qui me sont pourtant tous maintenant si familiers. Je l'ai connu par Patrick Rambaud et son roman *La bataille*, Prix Goncourt de 1997. Je trouve qu'il serait malhonnête de ma part de ne pas mentionner ce livre dans mon mémoire sur Lejeune. Ce dernier y est un des personnages principaux. On le voit faire la cour à une belle Autrichienne, crayonner dans ses cahiers, superviser la construction des ponts à la bataille d'Essling (la *bataille*) et relayer des messages au galop entre Napoléon, Berthier, Masséna, Bessières et compagnie. Rambaud reprend presque textuellement des épisodes des mémoires de Lejeune. En y repensant maintenant, ayant l'expertise que j'ai acquise sur Lejeune depuis, ce roman recrée sa personnalité de manière impressionnante, à commencer par la désinvolture avec laquelle il fait la guerre.

J'ai fait le voyage à Paris pour suivre les traces de Lejeune. Au Service Historique de la Défense de Vincennes, j'ai pu consulter son dossier militaire. C'est dans ce dossier que sont conservés ses états de services, mais aussi des lettres qu'il a envoyées au Dépôt de la Guerre, c'est-à-dire au ministre de la Guerre pour la plupart d'entre elles. Ces lettres inédites, jamais retranscrites, datent pour la plupart d'après 1820 et Lejeune y demande, dans chacune d'entre elles, une récompense ou un titre. Je les trouvais si divertissantes que j'en ai reproduit certaines en annexes. Elles sont pour moi une démonstration éloquente de la personnalité fière de Lejeune.

J'ai aussi suivi les traces de son *Bivouac d'Austerlitz*, tableau au cœur de mon projet. Malgré toutes les considérations que je vais essayer d'y rattacher, j'ai choisi de travailler ce tableau en particulier puisqu'il est subjectivement mon préféré de Lejeune, de son atmosphère matinale à ses soldats couraillant la volaille. J'ai pu observer les

tableaux de bataille de Lejeune, qui sont conservés au Château de Versailles. Exposés dans l'attique du Midi dans des salles qui sont souvent fermées au public, ils sont inaccessibles, comme la majeure partie de la collection napoléonienne du château. Frédéric Lacaille, conservateur des tableaux du 19<sup>e</sup> siècle, m'a aimablement fait visiter ces salles.

De manière moins conventionnelle, les traces de Lejeune m'ont aussi mené en République tchèque, à Slavkov-U-Brna, petit village de Moravie-du-Sud, jadis connu sous son nom autrichien d'Austerlitz. L'ancien champ de bataille s'étend sur les 20 km séparant le village de la grande ville voisine, Brno. Sur la butte de Žuráň, j'ai tenté de retrouver le point de vue de la peinture de Lejeune, ce qui s'est avéré plus ou moins facile. La physionomie du paysage a énormément changé depuis le 19<sup>e</sup> siècle : ce que j'ai trouvé être la colline Horka était bien loin de l'excroissance prononcée que l'on aperçoit à l'arrière-plan du *Bivouac d'Austerlitz*. Et déjà, le village de Podolí et la route tchèque se dressent aujourd'hui là où se trame l'action du tableau de Lejeune.

Ce pèlerinage sur les traces de Lejeune, en plus d'informer et de stimuler mes recherches, m'a confirmé que Lejeune était un sujet miracle pour la recherche historique sur cette époque, tant pour l'histoire que pour l'histoire de l'art. Toujours entre deux mondes, militaire et artistique, j'ai tenté de le rencontrer au milieu, dans ses mémoires. Que Rambaud, qui les a indéniablement lus, y ait vu tout le divertissement potentiel des tribulations et de la façon d'être de Lejeune ne m'étonne guère. Lejeune est sans conteste un personnage littéraire. C'est du moins de cette façon qu'il a bien voulu se présenter lui-même.

B. Denis

« Le major général demanda :

— Qu'en pensez-vous Lejeune ?

— Rien, Monseigneur, rien.

— En vérité ?

— Cet éclairage me donne envie de peindre.

— Et vous, Périgord ?

— Moi ? J'obéis.

— Nous en sommes tous réduits à obéir, mes enfants, soupira Berthier. »

— Patrick Rambaud, *La Bataille* (1997)

## INTRODUCTION

### Construction historique au temps de Napoléon

En novembre 1792, Marie-Jean-Hérault de Séchelles, alors président de la Convention nationale, rend visite à la Compagnie des arts, unité militaire composée d'étudiants en beaux-arts et en sciences qui se sont portés volontaires pour aller au combat. Dans ses mémoires écrits près de cinquante ans plus tard, Louis-François Lejeune rapportera l'« éloquente et chaleureuse élocution » adressée par « cet admirable jeune homme, le type peut-être du beau idéal » (*Souvenirs* Vol.1 : 16) :

Il était l'ami de mon père ; il me chercha dans le premier rang où ma taille m'avait placé, et s'adressant à moi, il ajouta ces mots prophétiques « Et toi, mon jeune ami, tes armes seront, comme celles de tes compagnons, le rempart de la patrie, et bientôt tes pinceaux et leurs écrits nous retraceront vos victoires ». (*Souvenirs* Vol.1 : 16-17)<sup>1</sup>

Ce passage, qui pourrait laisser plusieurs indifférents, est représentatif du sensationnalisme que verse Lejeune, peintre, soldat et mémorialiste, dans ses anecdotes. En effet, même si Hérault de Séchelles est condamné à mort et guillotiné en 1794, Lejeune n'oubliera pas sa prophétie. Lorsqu'il en vient à décrire les premiers tableaux qu'il peindra à son retour des campagnes de la Révolution, en 1798, il en reparle : « me rappelant la prédiction que m'avait faite Hérault de Séchelles, j'eus le désir de la réaliser. Je m'essayai à peindre un de nos précédents faits d'armes » (*Souvenirs* Vol.1 : 57). Cette mission de peindre les victoires révolutionnaires, puis consulaires, puis impériales, comme le fera Lejeune, semble donc de son aveu lui avoir été confiée pour servir de « rempart » à la France. L'œuvre et les mémoires de Lejeune sont en effet imprégnés de ce sens du devoir, une vision de son art qu'il conservera probablement jusqu'à sa mort.

Ce que je trouvais opportun de souligner ici en guise d'introduction, c'est l'attribution, par Hérault de Séchelles, des pinceaux à Lejeune et des écrits à ses compagnons. Si le président de la Convention entendait par « écrits » ceux des

---

<sup>1</sup> L'orthographe de toutes les citations a été corrigée sauf si indiqué.

romanciers, poètes et musiciens de la compagnie, Lejeune contribuera aussi à la littérature révolutionnaire avec ses mémoires.

C'est justement la complémentarité entre image et écrit dans l'œuvre de Lejeune qui constitue le fil conducteur principal de ce mémoire. Je me concentrerai sur un de ses tableaux, *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (fig.1) ainsi que sur différents écrits l'entourant afin de démontrer la manière particulière avec laquelle Lejeune contribue au système de propagande historique napoléonien, même des dizaines d'années après la fin de l'Empire. Cette peinture, représentant les jours qui précèdent la bataille d'Austerlitz, célèbre victoire napoléonienne, est intéressante pour les deux niveaux d'étude qu'elle présente : d'abord son unicité pour la carrière de Lejeune, puis son rôle calculé dans l'imagerie napoléonienne. J'étudierai ainsi le tableau de Lejeune sur ces deux niveaux, en parallèle de textes et d'autres images qui doivent se jumeler au *Bivouac*. Au niveau de la carrière de Lejeune, il s'agit des dessins d'Austerlitz de 1806, du livret du Salon de 1808 et de ses mémoires. Au niveau de l'imagerie napoléonienne, il s'agit du 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée, devenue relation officielle de la bataille, et des autres images de la commande de 1806 de laquelle le *Bivouac* est issu.

Les images et les écrits de Lejeune représentent en effet la dualité de la propagande napoléonienne en général : récit officiel codifié écrit, et images qui reprennent ce récit, renforçant la validité de l'un comme des autres. Le constat de ce mémoire tourne autour de la conscience historique très forte de ce récit codifié, qui cherche à contrôler une version unique des faits, à laquelle les images viennent contribuer. Ceci peut s'étudier à un niveau individuel dans les démarches de Lejeune, dont la construction identitaire se fait à partir de son expérience des guerres napoléoniennes. Ceci s'étudie aussi à un niveau étatique, dans les démarches de Napoléon, dont la construction historique se fait aussi à partir des événements militaires de la période. Cette dernière construction s'exemplifie avec la commande de 1806, dans laquelle Austerlitz est au premier plan.

## Louis-François Lejeune

Ainsi, la figure de Lejeune dans toute son ambiguïté est le sujet principal de ce mémoire. Puisque j'aurai le temps de revenir à Lejeune dans le premier chapitre, disons seulement ici qu'il prend part à la majorité des campagnes de l'époque révolutionnaire et napoléonienne, de 1792 à 1813. Menant une brillante carrière militaire en tant qu'officier du génie et aide de camp du maréchal Berthier, il est aussi peintre, et réalise des tableaux de batailles qui seront exposés aux Salons du Consulat, de l'Empire et de la Restauration. Il publie en 1840 *Les Sièges de Saragosse* sur son expérience en Espagne en 1808 et 1809, puis ses mémoires sont publiés en 1851 sous le titre de *Souvenirs d'un officier de l'Empire*. Lejeune peintre est principalement connu aujourd'hui pour ses treize scènes de batailles, qu'il a peintes pendant et après l'Empire, entre 1801 et 1827. Ces toiles sont aujourd'hui conservées à Versailles.

Lejeune a été peu étudié de manière générale. Compte tenu de la dualité de sa carrière, plusieurs se sont penchés sur son cas selon leur discipline respective, sans conjuguer le peintre au mémorialiste. J.R. Fournier-Sarlovèze et Louis Sonolet sont les premiers à s'intéresser à Lejeune, dans des articles d'histoire de l'art (1901 ; 1905). Ils avaient un ton très élogieux, impressionné par l'époque napoléonienne. Cependant, je suis bien loin de discréditer leur prose divertissante, puisqu'elle est en fait très informative. C'est bien Fournier-Sarlovèze qui faisait de l'allocution de Hérault de Séchelles une prédiction prophétique (1901 : 165). L'article de Sonolet quant à lui, est séparé en deux parties, une sur la vie de Lejeune, l'autre sur ses peintures. Il cite des passages des mémoires de Lejeune pour décrire sa vie, prenant ainsi certains épisodes pour les rendre biographiques. Le choix est important. Sonolet tient à ce que Lejeune soit considéré comme un artiste, insistant sur sa tendance à crayonner ce qu'il voit ou sur sa participation aux Salons et moins sur son métier de soldat, ce qui est pourtant le contraire de ce que fait Lejeune dans ses mémoires. « C'est le premier peintre militaire qui ait senti battre le cœur de l'armée », peut-on y lire (Sonolet 1905 : 298). Le ton nationaliste de Sonolet et l'admiration qu'il semble avoir pour son sujet en disent long sur ce que Lejeune peut représenter : un soldat républicain et un artiste libre. Un certain Fernand Fleuret, écrivain et poète, publie aussi une biographie de Lejeune quelque trois décennies plus tard, intitulée de façon appropriée *Le Général Baron Lejeune : Récit historique de*

*guerre et d'aventures* (1937), qui est davantage un résumé de ses mémoires qu'une biographie critique.

Toute une série d'historiens s'est intéressée récemment à Lejeune. Quelques articles ont paru à son sujet dans les revues spécialisées sur Napoléon, surtout la *Revue du Souvenir napoléonien*. Très biographiques, ils étudient les batailles de Lejeune à titre d'illustrations et non en tant qu'objets à part entière, ou encore présentent un de ses tableaux en restant superficiels (Allégret 2003 ; Boitelle 2006 ; Pattyn 2006 ; 2007). Un article du général Du Temple de Rougemont, militaire de profession, s'intéresse aux moments où Lejeune est en contact avec Napoléon et cite de grands passages de ses mémoires qui relèvent les missions qu'il effectue directement pour l'Empereur (1978). Je démontrerai, j'espère, que les mémoires de Lejeune n'ont pas pour seule utilité de renvoyer à Napoléon. Du Temple de Rougemont tirait probablement son intérêt du fait qu'il était le gendre du 4<sup>e</sup> baron Lejeune, arrière-petit-fils de Louis-François Lejeune.

Ainsi, jusqu'aux années 2000, Lejeune a été peu étudié en histoire de l'art. Ce sont les travaux des historiens de l'art Jérémie Benoît et Valérie Bajou qui ont offert un nouveau regard sur Lejeune. Bajou est commissaire de l'exposition sur Lejeune qui a eu lieu à Versailles en 2012. Il s'agit de la première et de la seule exposition entièrement sur Lejeune et son catalogue est la source la plus complète au sujet du peintre-soldat (Bajou 2012). Il brosse un portrait assez précis de l'engagement de Lejeune dans les guerres napoléoniennes, en mettant surtout l'accent sur ses peintures de bataille. Le catalogue ne perd pas de vue les implications historiques de l'œuvre de Lejeune, interrogeant son rôle de témoin par l'étude de la réception de ses œuvres auprès de ses contemporains. Jérémie Benoit, contributeur au catalogue, a aussi travaillé sur quelques tableaux de Lejeune, comme *Marengo* ou *Moskova* (1998, 2004).

Cependant, les mémoires de Lejeune ont toujours été considérés à part, lorsqu'ils sont considérés tout court. Les *Souvenirs* n'ont jamais été davantage qu'un recueil dans lequel aller piger des citations, et même le catalogue de Bajou n'y accorde que quelques pages (2012 : 43-47). Jean Tulard, dans l'entrée sur Lejeune de sa bibliographie des mémoires portant sur l'Empire, juge sévèrement l'authenticité de ses récits en affirmant qu'il « est préférable de s'en méfier » (1991 : 182). Comme l'historienne Natalie Petiteau l'a démontré dans son ouvrage sur les mémorialistes de l'Empire, l'intérêt de ces écrits ne

réside pas dans leur fiabilité (2012 : 236). Ceux de Lejeune sont fiables pour qui veut en apprendre sur ce qu'il voulait laisser à la postérité, peu importe la véracité de ses propos. Les processus d'écriture des mémorialistes comme discutés par Petiteau méritent ainsi de se doubler d'une notion de *construction identitaire*, qui se détecte certainement chez Lejeune. La définition de Stephen Greenblatt du terme *self-fashioning* serait ici opportune : « *some elements of deliberate shaping in the formation and expression of identity* » (1984 : 1). Il y a un effort délibéré dans les mémoires de Lejeune à se montrer d'une certaine façon, sur lequel personne ne s'est penché auparavant. C'est pourquoi je me dois de parler plus en longueur de son écriture, jamais étudiée, encore moins en parallèle de ses peintures.

En effet, la position de Lejeune a été très peu investie à son plein potentiel. S'attarder sur ses mémoires sans évoquer ses peintures oblitère la complémentarité de ces deux corpus, de même que les études en histoire de l'art qui portent directement sur lui ne traitent souvent strictement que de ses peintures. Se concentrer uniquement sur son métier d'officier du génie, comme l'a fait Du Temple Rougemont en historien militaire, revient à ignorer la trace que laisse Lejeune sur le monde artistique de la période.

Il reste une dernière tangente historiographique apparue dès les années 1990 où la figure de Lejeune est souvent évoquée. Le cas de Lejeune sert fréquemment à documenter les changements opérés dans la hiérarchie des genres sous Napoléon. La hiérarchie des genres, telle qu'élaborée par Félibien près de cent cinquante ans plus tôt (1668), pèse sur le début du 19<sup>e</sup> siècle. La peinture d'histoire, qui trône encore à son sommet, doit réorienter ses sujets, maintenant dictés par Napoléon. La période est ainsi sujette à une véritable « crise de la peinture d'histoire », puisque ses sujets habituellement religieux ou mythologiques sont remplacés par les événements récents jugés importants et historiques par Napoléon, qui est le mécène principal de cette nouvelle peinture d'histoire. Cette crise vient aussi du fait que ces anciens sujets perdent de leur pertinence à la fois pour la propagande napoléonienne, qui évite l'allégorie, et pour un public impliqué dans les guerres contemporaines, qui en apprécie les représentations.

Les événements jugés importants étant souvent militaires, ceci occasionne une ouverture dans le mécénat pour la peinture de bataille. Cette dernière, traditionnellement, est topographique et didactique. Depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle et avec la Révolution, le genre

se développe, empruntant au paysage et à la peinture d'histoire. Les scènes de bataille de Lejeune semblent en effet hériter davantage du sous-genre historique qu'était la peinture de bataille des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, qui portait attention à la fois à la topographie des sites (en arrière-plan) et à la figure royale menant la bataille (en avant-plan). Bajou suggère que les scènes de Lejeune en particulier ont quelque chose du paysage historique, tandis que des artistes comme Giuseppe Pietro Bagetti restent plus près du relevé topographique utilitaire (2012 : 86-166-221). La peinture de bataille non allégorique n'est pas une catégorie de peinture d'histoire tout à fait existante à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Au détriment des sujets habituels de la peinture d'histoire, la période napoléonienne produit une panoplie d'images représentant des événements contemporains récents, surtout ceux qui ont trait aux exploits militaires du régime. Ces nouveaux sujets reçoivent le traitement de la peinture d'histoire : grandes dimensions, gestes maniérés, compositions en frise, unité d'action, etc. Il y a donc un recouplement entre peinture d'histoire et peinture de bataille sous Napoléon, où cette dernière, puisqu'elle représente des événements jugés historiques, prendra la place de la première, faisant fi des connotations théoriques qui y étaient auparavant rattachées.

Malgré des ouvrages sur les peintres de bataille œuvrant du 17<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle, il y a une difficulté au sein d'une histoire générale du genre à expliquer la production, *pendant* l'épisode napoléonien, de peintures de bataille qui prennent le style du grand genre et qui en auront le même statut (Delaplanche 2006 ; 2009 ; Musée des beaux-arts de Dijon et Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg 1998 ; Bertrand Dorléac 2014). L'ouvrage de Katie Hornstein est à ce sujet le plus intéressant, étant une étude profonde des implications politiques de la représentation de la guerre au 19<sup>e</sup> siècle (2017). Son chapitre sur la période napoléonienne étudie la cohabitation des genres dans les espaces officiels tels que le Salon. Hornstein argumente que les sous-genres sont mis sur le même pied que le genre de l'histoire en raison de leur capacité à faire vivre l'expérience de la guerre, ce qui est l'objectif du gouvernement et ce qui devient ce que recherche le public. Pour examiner ces croisements de genres, Hornstein étudie les peintres-soldats tels que Bacler d'Albe et Lejeune. Ce dernier est en effet au centre de ces transformations, la popularité de ses peintures de bataille ne pouvant être expliquée que par l'intérêt porté aux événements qui y sont dépeints. Les tableaux de Lejeune exercent

ainsi une pression supplémentaire sur les frontières d'une peinture d'histoire déjà en crise et démontrent la perméabilité de ces frontières. Lejeune entre dans le débat sur la peinture d'histoire qui se prolonge pendant et après la période napoléonienne, à un moment où ces questions de genres sont encore importantes pour le monde artistique. Puisque cette crise est directement créée par la fonction historiographique donnée par Napoléon à la peinture, discuter la nature des tableaux de Lejeune a son importance pour une analyse de son *Bivouac*.

Lejeune offre par ailleurs un pendant à un artiste comme Antoine-Jean Gros, qui est l'artiste napoléonien de prédilection, connu pour ses portraits et ses épisodes d'histoire napoléonienne. Gros peut difficilement être écarté d'une réflexion sur la peinture de cette époque. Ses scènes de bataille sont novatrices, justement parce qu'elles mélangent une composition classique avec un affect inspiré de la charge émotionnelle de l'événement réel. Les démarches politiques derrière certains de ses tableaux ont aussi quelque chose de novateur, devant suivre des documents d'instructions, élaborés surtout par Dominique-Vivant Denon, directeur du Musée Napoléon. Sur ce point, le *Bataille d'Eylau* de Gros, créé sur concours, a été étudié de fond en comble. Susan Siegfried étudie quant à elle les documents élaborés pour le concours de Nazareth, également remporté par Gros, dans un article clé où elle compare le style « documentaire » du *Marengo* de Lejeune au style « affectif » du *Bataille de Nazareth* de Gros (1993). Plus intéressant pour nous, l'auteure montre en quoi Lejeune se démarque d'un peintre d'histoire conventionnel comme Gros, créant lui-même ses propres documents. Elle montre surtout en quoi sa situation de peintre-soldat et de « témoin oculaire » fait sa fortune critique (Siegfried 1993 : 248).

Que la popularité de Lejeune se fonde sur le fait qu'il soit un officier n'est pas étonnant pour une société qui est constamment en guerre sur une période de près de trente ans, et encore moins pour une société menée par un homme qui doit son pouvoir à ses habiletés militaires. La question des sujets militaires utilisés pour une peinture d'histoire est sous Napoléon une question de construction historique. J'entends « construction historique » dans le sens de conférer aux événements auxquels on a participé une valeur historique dès lors qu'ils se sont produits. Cette valeur historique, elle est ressentie par la plupart des contemporains de Napoléon, Lejeune également. C'est bien pourquoi ses

contemporains voient ses peintures de bataille comme représentant de *l'histoire*. La question du statut de la peinture de bataille est donc indispensable à une discussion sur Lejeune, puisque ce dernier contribue de façon remarquable à la suprématie, pendant la période napoléonienne, de l'imagerie militaire utilisée à des fins historiographiques.

### **Le *Bivouac* dans la commande de 1806**

Afin d'étudier cette contribution, le *Bivouac* (fig.1) servira d'exemple central à ce mémoire. Principale commande faite à Lejeune, qui auparavant et par après peint plus ou moins à son propre compte, ce tableau est déjà une anomalie dans l'œuvre de Lejeune. Au niveau étatique, il a aussi quelque chose de particulier, d'abord pour l'événement qu'il représente : la « veille » d'Austerlitz. Pour aborder Austerlitz, il faut aller au-delà de son soleil, une poésie provenant du 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée<sup>2</sup> qui a été exploitée par les géants de l'historiographie napoléonienne, à commencer par Adolphe Thiers (1845 : 305). Cette bataille ayant eu lieu sur les plaines de la Moravie autrichienne (aujourd'hui en République tchèque), qui clôt glorieusement la campagne de 1805, le 2 décembre, est l'un des plus grands succès stratégiques et logistiques de Napoléon. Bien que depuis les années 1970 l'historiographie soit beaucoup plus critique face à Napoléon en général — une tendance initiée par Jean Tulard — et qu'il existe énormément de littérature sur Austerlitz qui diminue son importance politique (Garnier 2005 ; Miquel 2005 ; Musée de l'Armée 2007), la bataille a été cristallisée dans la mémoire et l'historiographie comme la victoire napoléonienne par excellence.

La fortune militaire d'Austerlitz, dont la stratégie est encore étudiée à ce jour, s'explique par l'exploitation audacieuse du terrain par Napoléon, qui s'est retiré du plateau élevé de Pratzen, stratégique, pour faire croire à la retraite. Les troupes alliées, après y avoir été attirées, dégarnissent le plateau pour poursuivre les Français, qui peuvent alors le reprendre. Le champ de bataille s'étend sur les vingt kilomètres entre Brünn et Austerlitz<sup>3</sup>, l'armée française s'étant dispersée autour du plateau pour repousser

---

<sup>2</sup> « Le soleil se leva radieux, et cet anniversaire du couronnement de l'Empereur, où allait se passer un des plus beaux faits d'armes du siècle, fut une des plus belles journées de l'automne. » (annexe 14 : 137)

<sup>3</sup> Pour un compte-rendu détaillé de la bataille, on peut lire celui de Jacques Garnier, ou consulter son ouvrage sur Austerlitz. (2005 ; 2007)

les Russes, au sud-ouest autour des étangs gelés de Telnitz et de Sokolnitz, et au nord sur la route entre Brünn et Olmoutz. Au-delà de l'événement militaire, ce sont les circonstances qui ont conféré à Austerlitz une utilité pour la propagande impériale, qui s'en est emparée vigoureusement. Elle sert d'abord à camoufler la défaite navale de Trafalgar de la fin octobre, qui avait confirmé la puissance anglaise. Elle sert aussi à camoufler la crise financière qui a duré toute l'année 1805 en France (Plessis 2007). Cette victoire, brillante et décisive, certes, arrive à un moment opportun. Quelques éléments arbitraires sont tout aussi opportuns. La coïncidence de l'anniversaire de l'Empire semble être un signe divin, et la présence de François II et d'Alexandre I<sup>er</sup> peut conférer le surnom accrocheur de « bataille des trois empereurs », des éléments scrupuleusement rapportés dans le bulletin. Même la météo se prête au jeu, avec cette belle journée d'hiver.

C'est cependant la veille de la bataille que Lejeune représente dans son *Bivouac*. La popularité de cette veille pour la construction historique napoléonienne n'est en effet pas à négliger. Austerlitz semble se raconter sur deux jours. La veille autant que la bataille se trouvent investies par le récit napoléonien et ses images. Austerlitz, favorite des historiens militaires, a peu été un objet d'histoire de l'art, hormis le résumé fait par Alain Pougetoux à l'occasion du colloque du Musée de l'Armée célébrant le bicentenaire de la bataille (2007). Jérémie Benoit a aussi publié un article sur les quatre peintures commandées par le gouvernement pour représenter Austerlitz, celles de Lejeune, Louis-Albert Guislain Bacler d'Albe, François Gérard et Carle Vernet (2005). Même si Pougetoux affirme que la veille de la bataille est un thème récurrent de l'iconographie d'Austerlitz, il ne fait que mentionner Lejeune sans s'attarder à son *Bivouac*, qui, mis à part le catalogue de Bajou, n'a pas vraiment fait l'objet d'études récentes et approfondies. Cette veille est cruciale puisqu'elle exprime la façon dont la propagande exploitera Austerlitz. En même temps, et selon les mémoires de Lejeune, la composition de ce tableau semble aussi venir de lui-même et de son intérêt pour ce genre de préparatifs. Lejeune semble donc toujours vaciller entre renforcement de l'idéologie napoléonienne et liberté de création. Le moment représenté est cependant bien choisi par le gouvernement, comme stipulé dans la commande.

La particularité de l'art de Lejeune se prête en effet de façon aisée aux nouvelles dispositions du monde artistique déjà décrites plus haut, qui sont très bien exemplifiées par la commande de tableaux de 1806 de laquelle le *Bivouac* est issu. Une des commandes les plus importantes de l'Empire pour la variété et la quantité de ses sujets, il s'agit d'un modèle parfait de l'improvisation et de l'éclectisme qui caractérise l'art cautionné par le gouvernement. Cette commande arrive aussi à une période qui marque l'apogée de l'Empire. Un décret confirme la commande, ordonnant l'exécution de dix-huit tableaux (annexe 1). Les destinant aux Tuileries, le décret précise leur prix, leurs dimensions et leur sujet. Il stipule également qu'ils doivent tous être présentés au Salon de 1808. La plupart de ces tableaux ont bel et bien été placés aux Tuileries, et font aujourd'hui partie de la collection du château de Versailles après y avoir été transférés sous la Monarchie de Juillet.

Les détails de cette commande s'observent dans une série de documents préparatoires à ce décret final, documents qui se trouvent aux Archives nationales de France. Rédigés par Vivant Denon, annotés possiblement par Napoléon, mais surtout par Pierre Daru, intendant de la Maison de l'Empereur, ces pages permettent de saisir la rapidité des tâtonnements qui accompagnent l'ébauche d'un programme iconographique sous l'Empire. Ces documents se déclinent en trois brouillons, un projet d'arrêté et deux versions finales du décret (Denon 1806a, 1806 b, 1806 d ; Maret 1806 ; Daru 1806). De ces deux versions finales, on trouve la copie faite par Daru, où sont ajoutés en marge les noms des artistes à qui les sujets sont commandés, et qui est celle que j'ai retranscrite en annexe (annexe 1). Les versions imprimées du décret, comme on les retrouve dans la correspondance publiée de Napoléon par exemple, se trouvent en fait à être le projet d'arrêté, qui ne comportait que quatorze tableaux (Napoléon Ier 1858 : 124).

Pierre Lelièvre, dans sa monographie sur Vivant Denon, a analysé ces documents pour faire ressortir le rôle de Denon dans le processus de commande, concluant qu'il est plutôt restreint (1993). Lelièvre tentait d'établir qui de Denon ou de Napoléon décidait réellement des sujets, en essayant de trouver le sens derrière les ratures et les gribouillis qui figurent sur les documents que j'ai présentés. Christopher Prendergast, de qui je reparlerai sous peu, avance que cette correspondance entre Napoléon et Denon n'est que

bureaucratie, et que les révisions de Napoléon montrent la préférence de ce dernier pour les sujets militaires (1997 : 124).

Comment le choix des sujets s'est-il fait ? Les brouillons datent du 19 et 20 février 1806, et les décrets finaux, du 3 mars 1806. Le projet d'arrêté, non daté, devrait avoir été rédigé entre ces deux dates. Les sujets sont donc choisis, attribués à des artistes, budgétés et commandés en moins de deux semaines. Cette rapidité ne change pas le fait que les sujets aient été remaniés quelques fois. Afin de mieux comprendre ces manipulations, j'ai échafaudé un tableau qui présente simultanément l'apparition des sujets de brouillon en brouillon (tableau 1<sup>4</sup>). La mention d'un « x » fait référence à l'apparition du sujet sur le brouillon en question. Si le nom d'un artiste apparaît dans les cases, c'est que le sujet lui a été attribué sur ce brouillon. Autrement, l'artiste est celui du tableau final. J'ai aussi indiqué lorsque le sujet avait été ajouté en marge.

Artiste, titre abrégé	1 <sup>er</sup> brouillon	2 <sup>e</sup> brouillon	3 <sup>e</sup> brouillon	Projet d'arrêté	Décret final	Salon	Campagne de 1805
1. Gautherot, <i>Harangue à Augsbourg</i> (fig. 2)	x	x raturé	x	x	x	1808	oui
2. Hennequin, <i>Ulm</i> (fig.3 Thénevin)	x ?	x Lethière	x	x	x	--	oui
3. Lethière, <i>Surprise du Danube</i> (fig.4)		x ajouté	x	x	x	1808	oui
4. Girodet, <i>Entrée à Vienne</i> (fig.5)				x Guérin	x	1808	oui
5. Gérard, <i>Bataille d'Austerlitz</i> (fig.6)	x Hennequin	x	x	x	x	1810	oui
6. Gros, <i>Entrevue des empereurs</i> (fig.7)	x	x	x	x	x	1812	oui
7. Meynier, <i>Arsenal d'Innsbruck</i> (fig.8)	x	x	x	x	x	1808	oui
8. Guérin, <i>Révoltés du Caire</i> (fig.9)	x Gérard	x Gérard	x ?	x	x	1808	
9. Monsiau, <i>Comices de Lyon</i> (fig.10)			x ? ajouté	x ajouté	x	1808	
10. Taunay, <i>Entrée à Munich</i> (fig.11)		x	x	x	x	1808	oui
11. Lejeune, <i>Bivouac d'Austerlitz</i> (fig.1)				x ajouté	x	1808	oui

<sup>4</sup> J'utiliserai ici les titres des documents, qui sont en général ceux utilisés pour les Salons. Pour les titres actuels tels qu'utilisés par le château de Versailles, qui sont plus explicatifs et plus communs, voir les légendes des figures.

12. Bacler d'Albe, <i>Empereur au bivouac</i> (fig.12)				x ajouté	x	1808	oui
13. Peyron, <i>Mort de Valhubert</i> (fig.13)				x Guérin ajouté	x	1808	oui
14. Ménageot, Mariage du Prince Eugène (fig.14)	x Monsiau	x Monsiau	x Monsiau	x ?	x	--	
15. Berthélémy, <i>Isthme de Suez</i> (fig.15)	x Peyron	x Peyron	x Peyron	x Pajou	x	1808	
16. Dunouy et Demarne <sup>5</sup> , <i>Entrevue à Fontainebleau</i> (fig.16)	x	x	x	x	x	1808	
17. Perrin, Vierge de la Victoire <sup>6</sup>	x ajouté Girodet	x Girodet	x Girodet	x	x	--	
18. Huë, <i>Algésiras</i> (fig.17)	x ajouté	x	x ?	x	x	1808	

Les artistes semblent interchangeable entre les mains de Denon et de Napoléon.

Si un artiste est raturé d'un sujet, c'est qu'il s'en est fait attribuer un autre. Bien que le changement d'Hennequin à Gérard pour le *Bataille d'Austerlitz* puisse s'expliquer par le statut de ce dernier, et par le sujet, qui est le plus important et le plus réfléchi de cette commande, la logique derrière ces échanges d'artistes, inexplicée dans ces brouillons, est quelque peu perdue. L'attribution aux artistes, qui semble bien aléatoire, est tout de même cruciale, puisqu'elle est matière à révision par Napoléon lui-même.

Ce concert de ratures et de gribouillis entre Denon, Napoléon et Daru ne permet pas non plus de bien situer l'entrée en scène de Lejeune dans cette commande. Son sujet comme son nom ne figurent pas dans les trois brouillons. C'est sur le projet d'arrêté que le nom de Lejeune est ajouté. Sur un feuillet à part, titré de la mention « pour décret », trois sujets sont ajoutés, qui ne proviennent pas de la main de Denon : les sujets de Lejeune, de Bacler d'Albe et de Peyron (Denon 1806d). Le sujet *Les Comices de Lyon*, attribué à Monsiau, est ajouté à même la liste de Denon, ce qui fait passer le total de tableaux de quatorze à dix-huit pour le décret final. Que Lejeune et Bacler d'Albe apparaissent en même temps est plutôt logique. Leurs tableaux, tous deux représentant la veille de la bataille d'Austerlitz, sont en quelque sorte complémentaires (fig. 1 et 12).

<sup>5</sup> Les paysages sont faits par Dunouy et les figures par Demarne. Le tableau est entré au Salon sous le nom de Demarne.

<sup>6</sup> Ce tableau est aujourd'hui perdu, probablement détruit lors de l'incendie des Tuileries.

Ensemble, ils viennent aussi porter le nombre de tableaux sur Austerlitz à trois. Le seul sujet de la charge des gardes impériales, attribué à Gérard, a été jugé insuffisant. On ne sait cependant pourquoi ces deux sujets apparaissent si soudainement, et déjà attribués à leur auteur.

La singularité de cette commande ne réside pas dans les sujets en soi, mais plutôt dans leur amalgame. Si on fait le décompte des sujets, on trouve onze tableaux sur la campagne de 1805 (Gautherot, Hennequin, Lethière, Girodet, Gérard, Gros, Meynier, Taunay, Lejeune, Bacler d'Albe, Peyron), deux sur la campagne d'Égypte qui a eu lieu près de dix ans auparavant (Guérin et Berthélémy), un sur la bataille navale d'Algésiras de 1801, et quatre tableaux qui n'ont pas un sujet militaire, dont trois dépeignant des événements politiques (Monsiau, Dunouy/Demarne, Ménageot) et une *Vierge de la victoire* pour la chapelle des Tuileries, qui est isolée. Tous ces sujets, hormis la *Vierge de la victoire*, ont trait à des événements récents, voire très récents pour ceux de la campagne de 1805. De ces sujets, les styles sont aussi bien différents. Seul le tableau de Gérard utilise vraiment le vocabulaire de la peinture d'histoire. Les tableaux de Lejeune et de Bacler d'Albe ont les caractéristiques de la peinture de bataille traditionnelle topographique et panoramique, même s'ils représentent en fait des épisodes précédant une bataille. Parmi les sujets militaires, certains tableaux sont des paysages historiés à l'image du tableau de Denouy et Demarne (fig.16), comme *L'Entrée à Munich* de Taunay (fig.11) ou *Napoléon visitant les fontaines de Moïse* de Berthélémy (fig.15). Les autres tableaux peuvent être considérés comme étant des tableaux *d'apparat*. J'emprunte le terme à Charles Landon, critique de Salon de la période, pour qui les tableaux d'apparat, un terme péjoratif, ne présentent « que des personnages en représentation, des groupes oisifs et immobiles » (1810 : 51). Les tableaux d'apparat de la commande représentent surtout des rencontres et des conversations, comme le tableau de Ménageot, certainement le peintre le moins connu de ce lot. Dans cette toile, les figures, en deux groupes, sont crispées, se faisant face sans que l'on puisse déceler une interaction entre elles.

Landon ajoute que le genre du tableau d'apparat est « à ne pas confondre avec celui de nos batailles, fortes d'action, de caractère et d'énergie » (1810 : 51). Il y a une certaine maladresse dans le choix de ces sujets, demandés sans considération quant à leur traitement pictural. Même les tableaux de Gros (fig.7), de Girodet (fig.5), pourtant les

élèves du grand David, ou de Guérin (fig.9), n'échappent pas à cette difficulté. Malgré leur sujet militaire, ces trois tableaux représentent des figures se faisant face, suggérant que des paroles ont été ou vont être prononcées entre elles. Or, on ne peut connaître la teneur des propos tenus dans l'image. La maladresse vient de cette absence de référent, la représentation visuelle ne se suffisant pas. Si les protagonistes sont facilement identifiables, le titre doit indiquer le sujet et l'endroit de leur entretien (les deux Empereurs sur le Niémen, l'Empereur à Vienne, les révoltés du Caire pardonnés) afin que l'image puisse porter un discours.

Parfois, la maladresse vient de la tentative de recréer une peinture d'histoire, traditionnellement réservée aux sujets antiques. *La mort de Valhubert* (fig.13), par le peintre néoclassique Peyron, ne s'apparente pas aux sujets habituels de cet artiste<sup>7</sup>. La gestuelle exagérée sied mal au décès d'un homme que l'on pouvait connaître et qui n'est certainement pas mort avec ces gestes idéalisés. Les grands aplats ternes ne peuvent pas, quant à eux, conjurer le champ de bataille d'Austerlitz, sur lequel est mort le général. Le manque de concordance entre peinture d'histoire et sujet d'histoire contemporain n'est pas un problème pour le tableau de Gérard (fig.6), qui semble en effet conférer de manière beaucoup plus habile la grandeur de la peinture d'histoire à un sujet militaire récent.

Il y a donc un entêtement à vouloir représenter des événements choisis pour leur importance politique, mais qui ne tiennent pas vraiment compte de leur potentiel visuel. Les artistes doivent composer avec ces demandes de sujet, qui dans le cas de Peyron par exemple, ne cadrent pas avec leur formation. Peintres d'histoire comme peintres en dehors du système académique sont employés ensemble, d'une façon en apparence égalitaire. On peut le remarquer le mieux en inspectant le budget du décret. Ce sont en effet les dimensions qui semblent définir le montant alloué à chaque artiste. La simple répartition de 12 000 francs pour les grands tableaux et 6 000 francs pour les petits tableaux paraît plutôt équitable. Ainsi, Gérard comme Monsiau se voient attribuer le

---

<sup>7</sup> Même Landon le remarque : « M. Peyron, dont la réputation est fondée sur de très belles productions tirées de l'histoire grecque ou romaine, ne s'était point encore essayé dans les tableaux de bataille modernes. Il y a entre ces deux genres si peu d'analogie, qu'il nous eût été difficile d'attribuer ce tableau à son véritable auteur...» (1808 : 58).

même montant d'argent pour leur tableau. Cependant, le traitement n'est pas tout à fait le même, prouvant le maintien de la primauté académique. Même si le décret prévoit les mêmes montants, on sait que ce montant sera augmenté dans le cas de Gérard, sur ses demandes insistantes. Il recevra au total 70 000 francs pour le tableau entre 1806 et 1811 (Lerner 2005 : 49). Certes, des artistes comme Monsiau, un vieux peintre académique, ou même Lejeune et Bacler d'Albe, provenant du milieu militaire, peuvent trouver leur chemin dans des commandes du gouvernement. Le tableau de Gérard, portraitiste de Napoléon, reste tout de même le tableau le plus connu de ce lot, encore 200 ans plus tard.

Gérard et Gros sont privilégiés dans cette commande. Ce sont les deux seuls artistes à ne pas présenter leur tableau au Salon de 1808 puisqu'ils n'étaient pas terminés, présentant plutôt d'autres commandes qu'ils ont reçues du gouvernement<sup>8</sup>. Le tableau de Gros, *Entrevue de l'Empereur Napoléon et de l'Empereur François II en Moravie* (fig.7), ne sera présenté qu'au Salon de 1812. On annonce par contre le tableau de Gérard dans le livret du Salon de 1808 : « Ce tableau doit décorer la salle du Conseil d'État au Palais des Tuileries. Il n'a pu être terminé pour l'époque du salon, à cause des portraits que l'auteur a faits par ordre supérieur » (Musée d'Orsay 2006d). Gérard présente sa *Bataille d'Austerlitz* au Salon de 1810, où il sera le tableau chouchou. Les conséquences de ne pas achever son tableau à temps annoncées dans le décret n'ont donc pas d'effet sur Gros et Gérard, qui ont un passe-droit en tant que peintres les plus employés du régime.

Les détails de cette commande permettent d'insérer le *Bivouac* de Lejeune dans l'iconographie impériale. Les peintures de Lejeune contribuent aux transformations profondes que subit le monde de l'art académique sous Napoléon. Ces transformations sont en partie liées à la vocation historicisante que prennent les œuvres commandées. La peinture d'histoire devient en effet subordonnée à une mise en images de l'histoire telle que dictée par le régime napoléonien. Cette vocation va jusqu'à s'appliquer à des peintures de bataille, qui font l'objet de la même attention gouvernementale que la nouvelle peinture d'histoire, élevant ainsi le statut de la peinture de bataille. Les peintres

---

<sup>8</sup> Le tableau d'Hennequin ne sera qu'ébauché, et sera achevé par Charles Thévenin en 1815. Celui de Ménageot, bien qu'il semble avoir été terminé à temps, n'a pas été présenté au Salon, sans que je puisse en trouver la raison. Le tableau de Perrin n'a pas, lui non plus, été présenté, probablement parce qu'il devait déjà occuper sa place dans la chapelle des Tuileries et n'a pas été déplacé pour l'exposition.

d'histoire tels que Gros et Gérard se retrouvent alors à reprendre des sujets militaires contemporains avec le vocabulaire de la peinture d'histoire, comme l'a remarqué admirablement Katie Hornstein (2017 : 26). Cette reprise a certainement une conséquence politique marquante pour Napoléon, celle de détourner la peinture d'histoire au profit d'une construction historique de ses propres exploits, surtout militaires. Cette construction historique se remarque dans le choix des sujets demandés pour cette commande, sélectionnés pour conférer une importance à un événement ou bien pour concrétiser une version d'un événement. Ainsi, le tableau de Ménageot, devant souligner le mariage du Prince Eugène, est censé être une peinture d'histoire au même titre que le tableau de Gérard, qui doit immortaliser la victoire de la garde française sur la garde russe à Austerlitz. Le tableau de Gérard remplit mieux son objectif.

### **Histoire et discursivité**

L'hétérogénéité d'une commande comme celle de 1806 est due en partie à l'improvisation du mécénat impérial, un thème déjà exploré par certains auteurs, notamment par Christopher Prendergast dans son ouvrage sur l'*Eylau* de Gros, justement en lien avec le malaise du milieu artistique face aux compositions des artistes académiques travaillant de près pour le gouvernement (1997). Cet ouvrage est phare, et j'y ferai amplement référence, comme je l'ai fait déjà concernant la commande de 1806. Prendergast qualifie la propagande de Napoléon de « bricolage », conséquence de la légitimation improvisée de son pouvoir (1997 : 32). Ce bricolage transposé dans le grand genre de l'histoire entraîne pour l'auteur un manque de cohérence stylistique, conciliant difficilement les théories artistiques qui précèdent la Révolution. Même si le livre de Prendergast se dirige vers une analyse de l'œuvre de Gros (fig.18), les enjeux concernant la représentation des événements militaires y sont centraux et précieux pour une réflexion générale sur le statut de la peinture de bataille sous Napoléon. Ce livre fait aussi état du surinvestissement de Gros dans l'historiographie en regard du statut de la peinture d'histoire sous Napoléon.

Cette question de peinture d'histoire ayant des sujets militaires récents est d'autant plus pertinente pour introduire le *Bivouac* de Lejeune, puisque la plupart des discussions sur la peinture de bataille de cette époque tournent autour de cet enjeu. Ces

discussions font souvent intervenir les *Bulletins de la Grande Armée* ou la dimension discursive des images pour expliquer leur oscillation entre les genres. L'accaparement de la peinture d'histoire par les sujets militaires napoléoniens est directement lié aux visées historisantes des programmes iconographiques de Napoléon. Les images doivent répéter ce qui a été dit de tel événement, de telle bataille, se jumelant donc à un discours écrit.

Les historiens se sont largement intéressés récemment à la construction d'une « légende napoléonienne »<sup>9</sup> en tant qu'action consciente de Bonaparte dès son arrivée au pouvoir. L'ampleur de cette emprise est ce qui fait tout l'intérêt de la production visuelle de cette période, imprégnée elle aussi de cette construction. Utile pour informer cette construction est l'ouvrage d'Annie Jourdan sur le mécénat de Napoléon, une référence incontournable sur l'iconographie napoléonienne (1998). Sa compréhension du besoin de représentation qu'éprouvait Napoléon, qui découle de sa peur de l'oubli, explique cette obsession de la mise en scène du pouvoir militaire. C'est l'intérêt pour l'écriture de l'histoire qui forme l'esprit de l'Empereur et qui le rend sensible à ce qui est écrit, peint, sculpté et frappé à son sujet. Cette conscience historique guide toutes ses activités artistiques, le consacrant, selon Jourdan, comme un « homme de guerre et de culture » (1998 : 57).

Il sait quoi commander et sur quel sujet, sans se préoccuper de la façon dont ces sujets seront rendus en image, comme le démontrent certains sujets de la commande de 1806. De fait, Napoléon laisse les détails de ses idées à Vivant Denon. La main de Napoléon est bien plus directe dans les *Bulletins de la Grande Armée*, composés par lui-même, à la troisième personne. L'aspect novateur de ce système d'information et l'ampleur de sa diffusion à l'intérieur de la France, mais aussi au sein de l'Empire, ont beaucoup fasciné les historiens de la légende (Bertaud 2005 ; Mathews 1950 ; Pagé 2013). Les bulletins ne relatent que les nouvelles du front, lorsque l'armée est en campagne.

Cet organe informatif trouve aussi un pendant dans les représentations visuelles d'événements militaires. Pougetoux soulignait déjà l'emprunt des images d'Austerlitz au

---

<sup>9</sup> La conscience de l'aspect mythique de l'aventure napoléonienne naît chez Tulard dès les années 1970 (1971). Des ouvrages récents revisitent encore les éléments fondateurs de la légende napoléonienne : (Gengembre 2001 ; Morrissey 2010 ; Pagé 2013).

bulletin, bien que trop brièvement (2007), tout comme Valérie Bajou le remarque elle aussi pour introduire le *Bivouac* de Lejeune (2012 : 114). Habituellement, le rapprochement entre bulletin et tableau se fait de manière superficielle, pour une belle tournure. La comparaison complète entre une peinture à sujet militaire et le bulletin rapportant ce sujet a rarement été faite de manière à faire ressortir les enjeux de la représentation visuelle faite à partir d'un récit, sinon par Michael Marrinan (1991). Son sujet d'étude était, encore une fois, l'*Eylau* de Gros (fig.18), comparé au 29<sup>e</sup> bulletin de la campagne de Pologne. Dans cet article, Marrinan se penche sur la structure du bulletin et sur sa capacité à inventer un discours *d'apparence* historique. Quand il en vient à décrire plus amplement la pratique de la peinture d'histoire sous Napoléon, Marrinan évoque inévitablement Lejeune et la *textualité* de ses images (1991 : 186-187). Les textes qui accompagnent ses peintures aux Salons permettent d'envisager une « lecture » de l'image, épisodique et anecdotique, qui ne peut être son propre référent. Jérémie Benoit remarque aussi cette prétendue lisibilité de l'image dans son étude de *Marengo*. Benoit parle quant à lui d'une *narrativité* de l'image, rendue par la forme épisodique du tableau de Lejeune, qui décline plusieurs scènes individuelles dans l'avant-plan de ses champs de bataille (1998 : 52). Benoit prétend que cette narrativité assume une temporalité multiple au sein de l'image. Cette façon d'analyser les tableaux de Lejeune s'applique certainement au *Bivouac*, mais pose aussi la question de la dimension *discursive* des tableaux de Lejeune.

Norman Bryson s'est penché sur les différences médiales entre le discours porté par l'image et celui porté par le texte. Bryson remarque que l'influence importante du langage au sein de l'image pendant l'Ancien Régime consacre la domination de son aspect *discursif* sur son aspect *figuratif* (1981 : 5), des termes utiles pour étudier les compositions complexes de Lejeune. Prendergast quant à lui observe que le discursif dans le figuré n'est qu'un moyen de contrôler l'image (1997 : 139), renforçant la dimension politique de la textualité d'une image, dont le message doit être clairement *lisible*.

Pascal Griener a élaboré une explication théorique à la maladresse de la conception sous Napoléon d'un mode de persuasion par l'image proprement visuel (1984). Selon lui, le moment napoléonien contribue en effet à développer un système de

représentation qui serait purement figuratif. Cet « art de persuader » n'est cependant pas au point, et coexiste avec des représentations qui doivent encore beaucoup au discours historique textuel, dans le contexte de la peinture dite d'histoire. Avec le concours pour la représentation de la bataille d'Eylau (encore une fois), remporté par Gros, Griener met en valeur le travail de Vivant Denon dans l'élaboration, de par ses commandes, d'un style de peinture figuratif pour des sujets historiques contemporains, surtout militaires, dont le message politique doit être lisible visuellement. C'est pourquoi un texte est inventé pour supporter les images produites et invoquer un effet de réel. Griener explique en quoi le texte et l'image se répondent dans ce contexte, puisque l'un suggère l'autre. Plus qu'une simple représentation du texte par l'image, les médiums agissent en complémentarité.

Les images sous Napoléon, selon Griener, font partie d'un nouveau paradigme, où les discours se chevauchent dans les médiums qui les portent (1984). Ce constat semble particulièrement important pour un public qui cherche à tout savoir sur l'événement représenté, qui, dans le cas de Lejeune, mais aussi de la plupart des peintres napoléoniens, n'est plus allégorique ou distant. L'apparente *vérité* des compositions de Lejeune est un des piliers de sa réputation, lui qui est fasciné par la guerre et qui souhaite lui rendre justice, tirant profit de son expérience militaire pour conférer une crédibilité historique aux images qu'il produit.

C'est ce qui explique en partie l'aspect anecdotique des compositions de Lejeune. Pouvant être découpés en épisodes, la plupart de ses tableaux fonctionnent par leurs détails. La multiplication des détails dans ses compositions serait en effet un gage de leur fidélité aux événements représentés, un constat qui n'est pas étranger à l'effet de réel du détail d'apparence inutile remarqué par Roland Barthes (1968). C'est cependant vers Daniel Arasse que l'on peut se tourner pour attribuer une forme narrative aux détails des tableaux de Lejeune (2008). Pour les tableaux à fonction historique, le détail est souvent « narratif », plutôt que « descriptif ». En découpant des parties du tableau de Lejeune par exemple, on se retrouve avec plusieurs scènes indépendantes de l'ensemble, qui ont leur propre récit. Or, cette découpe du détail rythme le regard posé sur le tableau en plusieurs endroits (Arasse 2008 : 225). Le regard peut ainsi embrasser chaque nouvel épisode qui se détache de l'ensemble et reconstruire la narration entre ces épisodes, leur discours. Arasse remarque en effet cette « instance langagière de la peinture » : « La peinture n'est

pas un langage, mais dès lors qu'elle représente et, surtout, qu'elle "imite la Nature", elle est articulée selon des opérations similaires à celles qu'opère le langage pour rendre compte du réel en le transformant précisément en Nature » (2008 : 212). Ainsi, toute prétention historique d'une peinture se double d'une articulation discursive et narrative.

C'est particulièrement le cas des œuvres de Lejeune, dont les détails doivent être expliqués en les situant dans le tableau à l'aide de ce que j'ai appelé des « dispositifs narratifs externes ». Descriptions dans les livrets de Salons, mémoires de Lejeune, le bulletin, tous peuvent aider à élucider la composition de son tableau en agissant comme narration de celui-ci. C'est du moins ce que j'essaierai de démontrer. La dimension narrative des tableaux de Lejeune répond en effet à un besoin de vérité historique véhiculée par l'image, un besoin ressenti à la fois par celui qui commande le tableau et par ceux qui le regardent. Le *Bivouac* de Lejeune, par sa commande, doit correspondre au récit historique déjà perpétué par la machine napoléonienne depuis l'écriture du 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée, au début de décembre 1805, quelques jours seulement après la bataille.

Ce mémoire vise à démontrer que ce récit déjà perçu comme historique est à la fois médiatisé et répété par Napoléon lui-même dans ses commandes de tableaux, mais aussi par les individus qui vivent ces événements jugés historiques, tels que Lejeune.

Dans le premier chapitre, il sera question de la carrière de Lejeune et de la façon dont il articule sa triple identité de soldat, artiste et mémorialiste. En étudiant la manière d'écrire de Lejeune, son insistance sur certains aspects de sa vie et sur certains thèmes, j'expliquerai comment il construit son identité en relation aux guerres napoléoniennes et comment il contribue encore au récit napoléonien, quarante ans plus tard.

Dans le deuxième chapitre, il sera question plus spécifiquement du *Bivouac*. Je démontrerai comment Lejeune lui attribue une autorité historique, en analysant la forme épisodique du tableau et les différents dispositifs narratifs externes qui y sont reliés, le comparant surtout à ce que Lejeune en dit dans ses mémoires. Ces dispositifs assurent en effet la vérité historique du tableau, soit sa valeur en tant qu'archive historique, qui est soigneusement construite par Lejeune.

La soi-disant vérité historique du *Bivouac* répond finalement à la construction historique opérée par les commandes de Napoléon. Il sera donc question dans le dernier chapitre de la façon dont le *Bivouac* s'insère dans le récit napoléonien sur Austerlitz, en le confrontant au bulletin et aux autres tableaux de la commande qui représentent la bataille. Ces images renforcent la charge historique insufflée aux bulletins en en répétant les grandes lignes.

Ceci permettra de placer le *Bivouac* d'abord dans un processus personnel de construction identitaire, où l'expérience de la guerre jumelée à la figure de peintre de Lejeune le rendent intéressant pour une commande du gouvernement, mais aussi dans le processus de construction historique de la propagande napoléonienne, où les événements militaires contemporains accaparent la scène artistique de la période. Ce mémoire s'occupe donc de la façon dont le *Bivouac* s'insère d'abord dans la carrière et la vie de Lejeune, ensuite dans son corpus de bataille, puis finalement dans le récit napoléonien sur Austerlitz.

## PREMIER CHAPITRE

### Le peintre-soldat

Dans la courte annonce de l'exposition de 2012 sur Lejeune à Versailles qui a paru dans le journal du château, on dit d'emblée que Lejeune est un « mythomane » et un « raconteur d'histoires » (« Exposition. Louis-François Lejeune : une légende dans la légende » 2012). Il est vrai que Lejeune a mis en scène sa propre biographie, en peinture et en récit, au point où il est difficile de la dissocier du réel. Si les peintures de Lejeune ont quelque chose d'un collage, il est aussi évident que la mythomanie de Lejeune se pointe dans ses mémoires dans quelques épisodes invraisemblables, et le lien entre son travail écrit et son travail peint n'en est que plus flagrant. Sous ces deux formes, Lejeune se présente maître du récit, maître de la composition, maître de chaque détail qui, il le sait, contribuera à mettre le soldat napoléonien et par extension, lui-même, en vedette. C'est du contenu de ses mémoires dont il sera question dans ce chapitre, et de la manière dont sa vie peut renseigner sa manière d'écrire.

Une section de l'annonce de 2012, intitulée « À la recherche de soi », présente un portrait psychologique de Lejeune par le psychanalyste Jean-Louis Ducamp, qui n'y va pas de main morte. Selon lui, Lejeune est un « homme extraverti qui dissimule un manque de confiance en soi », et Napoléon et Berthier sont pour lui des « pères de substitution ». Au-delà de la psychanalyse, Lejeune, dans ses mémoires, a substitué le récit de ses origines familiales à celui de sa vie aux côtés de Napoléon et de ses généraux. Écrits dans la décennie 1840 et publiés en 1851, ses mémoires ne parlent en effet pratiquement jamais de sa famille. Lejeune s'y présente presque comme si sa vie commençait en 1792, avec la guerre. Si les premières années de Lejeune restent donc floues dans ses mémoires, elles ont néanmoins été retracées par Valérie Bajou (2001).

Louis-François Lejeune est né à Strasbourg le 3 février 1775 de parents versaillais. Son père était chef pâtissier pour le maréchal de Contades (Bajou 2001 : 3), une information qui ne semble pas avoir sa place dans le chapitre 1 des mémoires où Lejeune idéalise son père, qui ne fait l'objet que d'un commentaire peu instructif : « peu d'hommes ont possédé autant que lui le sentiment de la loyauté, l'horreur du mensonge,

le goût du travail et l'amour des beaux-arts » (*Souvenirs* Vol.1 : 2). Ses mémoires suivant l'ordre chronologique de sa vie allant de son enfance jusqu'en 1813, leur premier chapitre présente naturellement le plus d'informations à propos de la vie familiale de Lejeune. C'est cependant encore très peu. Bref sur son enfance à Robertshans, petit village d'Alsace, Lejeune ne semble insister dans ce premier chapitre de ses mémoires que sur son goût précoce pour les paysages, le dessin et les machines des amis ingénieurs de son père. Lejeune avance rapidement aux événements de 1789 qui le voient retourner à Versailles avec sa famille, puis à son entrée dans la Compagnie des Arts en 1792, à l'âge de 17 ans. Bien que Lejeune ait eu quatre frères et sœurs (Bajou 2001 : 3), il faut attendre le chapitre 4 pour apprendre l'existence d'un frère<sup>10</sup>, et le chapitre 17 pour apprendre celle d'une sœur. Lejeune aurait deux sœurs, puisqu'il est le « frère aîné » de cette sœur qu'il aide lors de la retraite de Russie (*Souvenirs* Vol. 2 : 367), mais il mentionne plus tard que le mari de sa « sœur aînée » a été blessé (*Souvenirs* Vol. 2 : 411). Lejeune ne parle ainsi des membres de sa famille que lorsqu'ils peuvent s'insérer dans ses récits de campagne. Aucun membre de sa famille n'est d'ailleurs nommé<sup>11</sup>. Après la première page, Lejeune ne reparle plus de sa mère. On sait que son père est encore en vie en 1813, puisque Lejeune signale qu'il veut prendre du repos auprès de son père et ses amis après son retour de Russie (*Souvenirs* Vol.2 : 458). Ce silence sur ses origines, sans aller jusqu'à le qualifier de honte, comme le fait l'annonce de 2012, renseigne certainement le maniement de son histoire par Lejeune, qui tient à conserver l'attention sur lui et à montrer qu'il a été élevé dans une famille bourgeoise, libérale et éduquée, et que son intérêt pour la peinture et les travaux du génie se décelaient dès son enfance.

Il s'agit bien d'un *self-fashioning*, même si les faits de la vie de Lejeune sont en effet matière à fabulation : fils de pâtissier, donc, et étudiant des beaux-arts, la carrière

---

<sup>10</sup> Lejeune aurait donc deux frères et deux sœurs. Il parle dans le chapitre 3 d'un jeune frère et élève (on ne sait de quoi), et il est difficile de discerner s'il s'agit d'un vrai frère ou seulement d'une expression. Le jeune frère du chapitre 4, qui est aussi à l'armée, semble être un frère véritable, puisqu'il est le témoin de Lejeune pour un duel contre un certain Stoffel, qui a aussi son frère pour témoin, occasionnant cette phrase à Lejeune : « nous réglerons en famille » (*Souvenirs* Vol. 1 : 442). Ce duel est cependant rapporté dans le chapitre 6, et il est impossible de savoir s'il s'agit du même frère, personne n'étant nommé. Cette confusion illustre bien en quoi la famille de Lejeune n'est pas importante au récit de ses mémoires.

<sup>11</sup> Les parents de Lejeune s'appellent Louis Jean Jacques Lejeune et Marie Catherine Gissot, d'après son acte de naissance (Bureau de l'État civil 1775).

des armes le fait baron d'Empire en 1810 et général en 1812. Sans conteste un homme cultivé et lettré, il parcourt l'Europe sur deux décennies, de l'âge de 17 ans à celui de 38. Lejeune est lui-même conscient que le caractère remarquable de sa vie est entièrement dû aux guerres napoléoniennes, et on le sent à la lecture de ses mémoires.

En l'absence de biographie de Lejeune, la chronologie de sa vie avant l'Empire est assez nébuleuse, tout comme celle après l'Empire. Il reste employé comme militaire après 1815 selon ses états de services et ses lettres qui nous renseignent sur cette période (Dépôt de la Guerre 1848). Ayant été mis à la retraite après la campagne de Saxe en 1813, Lejeune est remis en activité dans l'armée royale en juillet 1814. Ne participant en rien aux Cent jours, Lejeune reste à Paris quelque temps. Nommé maréchal de camp au corps royal d'état-major en 1818, il est ensuite employé à Toulouse et à Bordeaux comme inspecteur pour la formation du corps royal d'état-major (Lejeune 1824b), une fonction qu'il a réclamée au ministre de la Guerre (Lejeune 1818). Il se marie à Paris le 8 septembre 1821 (à l'âge de 46 ans) avec Louise Clary, nièce de Désirée Clary, reine de Suède, mariage duquel naît un fils, Edgar (Porret 1977). Il se relocalise à Toulouse en 1830 selon la notice biographique de ses mémoires, année où il se fait confier le commandement du Département de la Haute-Garonne, où il est de service actif jusqu'en 1837, année de sa retraite. S'offusquant déjà qu'on veuille le mettre à la retraite en 1824 (Lejeune 1824b), Lejeune injurie le ministre de la Guerre en 1837 (Lejeune 1837). Il devient alors directeur de l'Académie de Toulouse et même maire de cette ville, avant de mourir le 26 février 1848, à l'âge de 73 ans. C'est lors de ses dernières années qu'il aurait rédigé ses mémoires.

Ces lettres que Lejeune a envoyées au ministère de la Guerre dans les années 1820 et 1830 (annexes 2 à 9) attestent de la fierté et du manque de modestie caractéristiques de la personnalité de Lejeune. Tantôt demande-t-il d'être décoré Grand Officier de la Légion d'honneur (il ne le sera que bien plus tard, en 1841), ce qu'il sollicite même du roi Charles X (Lejeune 1824 a ; 1824 c), tantôt demande-t-il le grade de lieutenant-général (qu'il n'aura pas) à Louis-Philippe et une autre fois au ministre de la Guerre Soult (Lejeune 1831 a ; 1831 b). Ces interactions avec le roi bourbon et le roi-citoyen montrent bien d'ailleurs le parcours habile mené par Lejeune à travers les régimes de son temps, énumérant ses bonnes actions envers les émigrés à l'un et son amour pour la

constitution à l'autre. Dans ces lettres, Lejeune paraît insistant, vantard et entêté, revenant toujours sur ses exploits passés, sous Napoléon.

Lejeune tire une très grande fierté de sa vie militaire, fierté qui se dresse comme fil conducteur de son œuvre peint et écrit. Il n'est donc pas étonnant que ce genre de personnalité contribue de façon active à promouvoir les valeurs du régime napoléonien, auxquelles Lejeune adhère même à la fin de sa vie, vingt ans après la fin de l'Empire. Imbibés de sa personnalité digne et intrépide, ses mémoires permettent de comprendre l'engouement du public et du gouvernement pour ses œuvres, hybrides de style et de contenu, qui reflètent en quelque sorte le charisme de Lejeune.

Ce qui est pertinent de ses mémoires est la façon dont Lejeune tente d'y inscrire son point de vue dans l'histoire. Pour y parvenir, on peut dire qu'il y construit une identité, laissée entièrement à la postérité, où il étale sa dualité à la fois comme officier et comme artiste. Ses mémoires sont d'abord militaires, mais puisque son activité artistique a été articulée autour de son métier de soldat, ils se présentent comme un espace intermédiaire qui peut joindre les deux identités en en créant une troisième. La dualité artiste-soldat lui était en effet reconnue lorsqu'il exposait aux Salons de l'Empire. La troisième identité survient des années plus tard, à l'écriture de ses *Souvenirs*. Ce chapitre explorera la triple identité de Lejeune comme soldat, peintre et mémorialiste et comment ces identités s'imbriquent entre elles. Afin de mieux comprendre comment les différents témoignages laissés par Lejeune permettent de contribuer au récit historique martelé par le système napoléonien, ce qui sera le sujet des chapitres suivants, il est nécessaire de s'attarder sur la construction identitaire à laquelle procède Lejeune dans ses mémoires et dans ses tableaux. Cette construction dépend entièrement de son expérience militaire lors de la période napoléonienne. Avant de m'attarder au contenu de ses mémoires, je vais d'abord survoler son corpus peint et revenir sur quelques aspects de sa vie militaire.

### **1.1 L'officier du génie qui est un peintre**

On sait que Lejeune devient l'élève du paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes quelque temps après que Lejeune et son père aient quitté l'Alsace pour Versailles, à la fin de 1788 ou au début de 1789. On sait aussi qu'il entre à l'Académie royale de peinture et

de sculpture le 3 mars 1789 (Bajou 2001 : 4), mais on ne sait quelle était la teneur de son éducation artistique jusque-là ou par après. Il reste probablement sous la tutelle de Valenciennes lors de son temps à l'Académie. On sait également que Lejeune avait l'intention d'être admis aux ponts et chaussées, selon ce qu'il en dit dans ses mémoires (*Souvenirs* Vol. 1 : 12), ce qui ne le destinait donc pas nécessairement à une carrière artistique académique. On est certain seulement que la déclaration de guerre de 1792 met fin à cette éducation à l'Académie, à la tutelle de Valenciennes et aux projets pour l'école des ponts et chaussées. Lejeune s'enrôle alors dans la Compagnie des Arts, à l'âge de 17 ans, une compagnie formée de « jeunes étudiants des lettres, des sciences, des écoles de droit, de médecine et des beaux-arts » (*Souvenirs* Vol.1 : 15) qui se portent volontaires pour la première campagne révolutionnaire de 1792 en tant que simples soldats. Après cette campagne, Lejeune repart pour l'armée après la mise en réquisition des hommes de 18 à 25 ans (*Souvenirs* Vol.1 : 26). Il est donc dans l'Armée du nord entre 1793 et 1794, d'abord dans un régiment d'infanterie comme sergent, puis d'artillerie comme sous-lieutenant et aide de camp du général Jacob. Il intègre finalement le corps du génie en tant que lieutenant adjoint sur recommandation des représentants Alquier, Ducos et Lacoste, après avoir aidé à faire passer la division du général Jacob sur l'Ourthe, en août 1794 (*Souvenirs* Vol.1 : 30). Il intègre alors l'armée de Sambre-et-Meuse. Il ne rentre à Paris qu'en 1798. Ne participant pas à la campagne d'Égypte, il aurait alors fait un stage à l'école de Metz (Bajou 2001 : 10) afin de parfaire ses études pour passer l'examen du génie militaire en 1800. En effet, dans le tumulte des armées révolutionnaires, Lejeune avait intégré le corps du génie sans être diplômé de l'école de Mézières. Lejeune passe l'examen et peut donc rester dans le génie, dans lequel il est maintenant capitaine, et c'est avec ce grade qu'il fait la deuxième campagne d'Italie. Lejeune devient aussi l'aide de camp du général Berthier, chef de l'état-major général de Napoléon, peu avant cette campagne en avril 1800 et le restera jusqu'en 1812. Lejeune est présent aux campagnes de l'Empire en Autriche, Prusse et Pologne en 1805, 1806 et 1807. Il est en Espagne en 1808 et en 1809. Il est chef de bataillon du génie après Austerlitz, et colonel du génie avant la campagne d'Allemagne de 1809. En 1811, il retourne en Espagne en mission auprès du roi Joseph et est fait prisonnier par les guérillas espagnoles. Il est transporté en Angleterre d'où il s'échappe pour rentrer à Paris. Il prend part à la campagne de Russie

l'année suivante après avoir réintégré l'état-major général auprès de Berthier. Peu avant l'entrée à Moscou, Lejeune est nommé général de brigade et devient le chef d'état-major du maréchal Davout, quittant le génie et Berthier, ce qu'il fit « avec les larmes aux yeux » (*Souvenirs* Vol.2 : 358). Lejeune rentre à Paris en février 1813 après avoir quitté le maréchal Davout lors de la retraite de Russie, ce pour quoi il est arrêté pour désertion (*Souvenirs* Vol.2 : 461). L'arrestation résolue, Lejeune se rend à l'armée d'Allemagne pour la campagne de Saxe. Après la bataille de Lützen au début de mai 1813, Lejeune est nommé chef d'état-major du 12<sup>e</sup> corps, sous les ordres du maréchal Oudinot. De ces derniers combats en Allemagne, Lejeune rentre à Paris blessé après la bataille de Hanau, en octobre 1813. Là s'arrêtent ses mémoires.

Lejeune fait donc partie du corps du génie de 1794 à 1812. Les tâches du génie sont multiples : mener un siège, construire des retranchements, manœuvrer le canon, diriger les travaux du champ de bataille, construire des ponts fixes, effectuer des reconnaissances, mais aussi manier un graphomètre, faire un lever de paysage ou un croquis, utiliser plume, encre et aquarelle (Bajou 2012 : 67-69), ce avec quoi Lejeune est certainement familier. Lejeune décrit ces tâches variées en détail dans ses mémoires : les travaux du passage du Rhin (1795), ceux des ponts de l'île de Lobau à la bataille d'Essling (1809), l'assaut sur le fort de Colberg, ou encore l'aide à Lefebvre au siège de Dantzig et à Brune à celui de Stralsund (1807). En tant qu'aide de camp de Berthier, Lejeune doit aussi relayer des messages aux différents états-majors du champ de bataille, puis dans diverses cours européennes, ce qui est cause de plusieurs « récits de voyage » au sein de ses mémoires.

Il faut également revenir sur le fait que Lejeune ait été l'élève de Valenciennes, membre de l'Académie depuis 1787, et qui lui enseignait « à peindre le paysage » (*Souvenirs* Vol. 1 : 12). Lejeune est très élogieux à l'égard de son ancien professeur :

Il était passionné pour le beau idéal, et n'admettait l'imitation de la nature commune que pour faire ombre dans ses tableaux ; et en ramenant l'école d'alors du genre romantique, souvent trivial, au genre classique et élevé du Guaspre et du Poussin, il m'apprenait à choisir mes modèles dans la nature abondante et belle : il me traitait comme si j'eusse été son fils (*Souvenirs* Vol. 1 : 12-13).

Ces remarques sur l'imitation de la nature ont d'autant plus de sens que Lejeune, en bon élève, est un observateur attentif des paysages qu'il rencontre. Valenciennes est

l'auteur d'un traité de peinture, publié en 1799, dans lequel on retrouve des instructions techniques sur la mise en perspective de divers formes, objets, décors, ombres et lumières, etc. Bien que le paysage se situe au bas de la hiérarchie des genres, Valenciennes le croit indispensable aux autres genres de peinture. Dans la partie « Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage », Valenciennes considère le genre de batailles comme étant un sous-genre du paysage, validant ainsi le travail de son ancien élève (1799). Les œuvres de Lejeune héritent de manière flagrante de l'enseignement paysagiste de Valenciennes (fig.19). Cet enseignement sera toujours mis au service de la mise en scène de batailles.

J'en viens justement au corpus d'œuvres de Lejeune. Je les divise pour ce mémoire en trois catégories : les peintures de bataille, les autres tableaux ayant rapport à la guerre, et le reste. J'entends par « peinture de bataille » les treize tableaux conservés à Versailles, qui constituent ce que je considère être le corpus de batailles de Lejeune, qui va comme suit, en ordre chronologique de réalisation<sup>12</sup> :

- *Bataille de Maringo* [sic], le 15 prairial an 8 (1801) (fig.20)
- *Esquisse de la bataille de Lodi*, le 21 Floréal an 4 (1804) (fig.21)
- *Esquisse de la bataille du Mont-Tabor, en Syrie*, le 27 Germinal an 6 (1804) (fig.22)
- *Esquisse de la victoire d'Aboukir, en Égypte*, le 7 Thermidor an 6 (1804) (fig.23)
- *Bataille des Pyramides*, le 2 Thermidor an 6 (2 Juillet 1798) (1806) (fig.24)
- *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (1808) (fig.1)
- *Bataille de Somo-Sierra, en Castille*, le 30 novembre 1808 (1810) (fig.25)

---

<sup>12</sup> Les titres cités ici sont les originaux tel qu'on les retrouvait dans les livrets des Salons auxquels chaque tableau a été présenté. Dans le reste de ce mémoire, les titres de ces tableaux seront abrégés par *Marengo*, *Lodi*, *Mont-Thabor*, *Aboukir*, *Pyramides*, *Bivouac*, *Somosierra*, *Guisando*, *Salinas*, *Chiclana*, *Moskowa*, *Passage du Rhin* et *Saragosse*.

- *Vue du monastère et des Taureaux antiques de Guisando, sur les bords de l'Alberge, en Castille* (1817) (fig.26)
- *Vue de l'attaque du grand convoi, près Salinas, en Biscaye, le 25 mai 1812* (1819) (fig.27)
- *Bataille de Chiclana, en 1811 (24 mars) par le duc de Bellune* (1824) (fig.28)
- *Bataille de la Moskowa, en 1812 (6 septembre)* (1824) (fig.29)
- *Premier passage du Rhin, en 1795 (6 septembre) dans le duché de Berg, par Jourdan et Kléber* (1824) (fig.30)
- *Une scène du siège de Saragosse, en 1809* (1827) (fig.31)

Je considère ces tableaux comme étant des peintures de batailles puisqu'ils représentent directement une bataille ou un événement en lien avec une bataille, montrant un arrangement de soldats, comme c'est le cas du *Bivouac*.

Dans la deuxième catégorie, les tableaux à sujet militaire qui ne renvoient pas, pour leur part, à une bataille à proprement parler, on compte *La mort de Marceau* (fig.32), présenté au Salon de 1798, où le général Marceau, blessé, apparaît isolé, ou *Réception aux cantonnements anglais à Mérida en Estramadure, le 1er mai 1811*<sup>13</sup>, où Lejeune représente le moment où, prisonnier, il est amené par les Espagnols aux Anglais à Mérida. Ces deux tableaux sont aujourd'hui dans des collections particulières, tout comme un portrait des frères Berthier, dépeints sur un arrière-plan de la campagne d'Italie (Martin 2018). Lejeune présente aussi au Salon de 1800 *Vue, d'après nature, du siège et de l'embrassement de Charleroi* (fig.33), mais ce tableau est davantage un paysage qu'une scène de bataille, ne montrant que quelques soldats observant au loin une montgolfière, utilisée par l'armée française au siège de Charleroi en 1794.

Dans la troisième catégorie, il s'agit de tableaux que Lejeune peint après l'Empire qui n'ont plus rapport avec la guerre, comme *L'Entrée du roi Charles X à Paris, à son retour de Reims où il fut sacré* (fig.34), un don de Lejeune au roi Charles X. Ce tableau est entré à Versailles en 1825, bien avant ses batailles. Il est en rupture avec les sujets habituels de Lejeune, qui tente ici de se rallier le monarque bourbon. À la fin de sa vie,

---

<sup>13</sup> Lejeune, Louis-François. *Réception aux cantonnements anglais à Mérida en Estramadure, le 1er mai 1811*. 1819. Huile sur toile, 195 x 163,5 cm. Paris, Collection particulière.

Lejeune peint quelques paysages, qui sont très méconnus et qui sont aujourd'hui éparpillés entre musées régionaux et collections particulières, comme *La Chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo* (fig.35). Il est difficile d'établir combien de paysages Lejeune a peints de cette manière.

Ce sont par contre les tableaux de la première catégorie qui sont les plus intéressants pour l'objectif de ce mémoire. C'est en effet pour ses tableaux de bataille que Lejeune est connu : ils déploient par ailleurs le style qui a fait sa réputation aux Salons, celui de la peinture de bataille traditionnelle, panoramique, attentive à la topographie, à la végétation et au paysage. La main de Lejeune est précise et nette. Il suffit de regarder ses tableaux de la campagne d'Égypte pour le remarquer (fig. 22, 23, 24). L'éclairage est franc, le ciel clair, l'atmosphère vibrante, tout pour éviter de brouiller la compréhension du registre inférieur : la bataille. La maîtrise de la perspective au service de la distribution des personnages dans l'espace est certainement la marque la plus frappante de l'influence de Valenciennes sur Lejeune (Bajou 2001 : 10).

La peinture de bataille naît en tant que genre autonome au 17<sup>e</sup> siècle, en marge du développement d'autres genres profanes. Dès lors, en voulant populariser des succès militaires, l'exactitude documentaire de la représentation devient l'enjeu principal du genre (Loire 1998 : 54). Ce type d'images devient un outil pour les chefs de guerre des États européens. En France, l'histoire contemporaine commence à être reprise à des fins politiques. La tradition de la peinture de bataille dite topographique se développe grâce à des artistes comme Adam Franz Van Der Meulen (fig.36), qui peint les batailles et sièges de Louis XIV avec cette exactitude documentaire nouvellement prisée. Selon Jérôme Delaplanche, « la bataille topographique doit permettre une description à la fois géographique et historique de l'événement », c'est-à-dire que le site doit y être reproduit sous forme de paysage panoramique et que le déroulement du combat doit y être signifié (2006 : 105). Van Der Meulen suit le roi dans ses campagnes et fait des relevés précis des sites. Louis XIV est habituellement bien en évidence dans ses tableaux, au premier plan, en position de commandement. Le champ de bataille, en arrière-plan, est repris avec fidélité, en harmonie avec le paysage (Loire 1998 : 59). Ce pan de la peinture de bataille coexiste avec la peinture d'histoire, soit celle de l'Académie et des batailles allégoriques de Charles Le Brun. Bien que les deux genres aient la même fonction politique de

glorifier le roi et qu'ils aient tous les deux leur place aux Salons, les tableaux de Van der Meulen ont toujours une prétention d'exactitude et de vérité historique, que les peintures de Le Brun, dans leur allégorisation, n'ont pas.

Les peintres de bataille du roi tels que Van Der Meulen se meuvent au siècle suivant en topographes au service du ministère de la Guerre. Les ingénieurs géographes, apparus dans les années 1690 sous Louis XIV, étaient chargés de fournir des cartes aux armées en campagne, et leur spécialisation en relevés topographiques les différenciait des ingénieurs militaires (Bajou 2012 : 66). C'est en effet au cours du 18<sup>e</sup> siècle que le besoin de ces peintures topographiques à la manière de Van der Meulen est pris en charge par le ministère de la Guerre et son Dépôt de la Guerre. Le corps des ingénieurs géographes y est intégré depuis 1694, et en 1744 apparaît le titre de « peintre du Dépôt de la Guerre » (Bruller 1997 : 38). Les peintres de bataille qui y sont rattachés sont maintenant assujettis aux ingénieurs géographes, et si l'importance est toujours accordée à la vérité de leur représentation, celle-ci est plutôt prise à des fins d'enseignement. La peinture de bataille est davantage reléguée au rang de genre mineur sans le patronage éclatant de Louis XIV. Parmi ces employés du Dépôt on compte des peintres comme Louis Nicolas Van Blarenberghe (fig.37) ou Pierre Lenfant. Après le début de la Révolution, le Dépôt est réorganisé par le chevalier d'Abancourt et les ingénieurs géographes sont rattachés au corps du génie en 1792 (Bruller 1997 : 40). Au tournant du 19<sup>e</sup> siècle, les officiers du génie, comme Lejeune, utilisaient les outils des topographes et des ingénieurs géographes.

Cet historique du Dépôt de la Guerre nous ramène à Lejeune. Le Dépôt de la Guerre apparaît au général Bonaparte comme un organe d'information sans précédent qu'il entend utiliser à son profit. Il choisit des paysagistes pour relever les vues de ses campagnes dès 1796. Il recrute alors Giuseppe Pietro Bagetti, qui entre officiellement au Dépôt en 1800. Bagetti, ingénieur géographe, produit des centaines d'aquarelles représentant les campagnes d'Italie et de 1805 pour le Dépôt de la Guerre (fig.38). C'est aussi dans un souci de renseigner le ministère de la Guerre que Napoléon encourage et incite « les œuvres de ses officiers les plus talentueux » (Bruller 1997 : 41), comme celles de Bacler d'Albe et de Lejeune. Sous Napoléon, le Dépôt redevient un outil de propagande, tout en conservant sa mission didactique. Voilà donc Lejeune qui, bien qu'il

y soit rattaché de façon indépendante, est en quelque sorte héritier des peintres du Dépôt de la Guerre. Avec la facture précise et lisse de ses compositions, sans pathos ou emportement, un arrière-plan paysager digne de Valenciennes et un avant-plan épisodique, où il y a un assemblage de petites vignettes plutôt qu'une action centrale imposante, ces peintures de Lejeune ont fait sa renommée. En effet, les tableaux de batailles utilisent l'iconographie typique de ce qu'Isabelle Bruller a appelé « l'histoire - bataille » du Dépôt de la Guerre sous Napoléon. Une large frise linéaire offre la bataille en perspective, en plus de « présenter ensemble et les combats dans leur action décisive et les auteurs du succès dans la conduite de leurs troupes » (Bruller 1997 : 42). Bruller ajoute que « ce sont les registres qui juxtaposent leurs plans horizontaux avec la même constante : au premier plan, les hommes, au second, les grands mouvements de troupes » (1997 : 42).

C'est donc le premier plan qui offre, avec une précision du dessin, des anecdotes, c'est-à-dire des petits épisodes, détachés de la bataille se passant à l'arrière-plan, comme des études de chevaux, des portraits d'officiers connus, etc. Tout ceci crée une vision « figée, idéalisée et théorisée de la bataille », où « s'exprime la glorification d'un métier » (Bruller 1997 : 45). C'est bien entendu ce que Lejeune cherche à faire et ce que ces compositions présentent. Lejeune s'inscrit dans la lignée de Van Der Meulen. Ce n'est pas étonnant que Lejeune soit familier avec cette tradition, puisque son maître Valenciennes considérait Van Der Meulen comme le peintre qui a « le plus excellé dans le genre », autant pour sa maîtrise du paysage que parce que ses peintures étaient « estimées des militaires » (1799 : 515).

J'ai dit que les tableaux de bataille de Lejeune avaient à peu près tous le même style. Il y a quelques exceptions, qui ne peuvent être attribuées à un sujet, même si on ne trouve ces exceptions que parmi les sujets d'Espagne (*Guisando*, *Salinas* et *Saragosse*), puisque Lejeune peint aussi *Somosierra* et *Chiclana* dans ce même style. On ne peut non plus attribuer ces exceptions à la chute de l'Empire, puisque Lejeune peint aussi des tableaux dans son style habituel après 1815, soit *Chiclana*, *Passage du Rhin* et *Moskowa*. Afin d'exposer ces exceptions et d'avoir un meilleur aperçu du corpus de batailles de Lejeune, j'ai fait un tableau exposant les dates des tableaux, des événements qu'ils représentent et aussi de la présence de Lejeune à ces événements (tableau 2).

<b>Tableau 2 — Corpus de Lejeune</b>			
	<b>Style auquel on associe les peintures de batailles de Lejeune (date représentée/date de création)</b>	<b>Exceptions (date représentée/date de création)</b>	<b>Présence de Lejeune à l'événement</b>
<b>Avant 1815</b>	<i>Marengo</i> (1800/1801)		oui
	<i>Lodi</i> (1796/1804)		non
	<i>Aboukir</i> (1798/1804)		non
	<i>Mont Thabor</i> (1798/1804)		non
	<i>Pyramides</i> (1798/1806)		non
	<i>Bivouac</i> (1805/1808)		oui
	<i>Somosierra</i> (1808/1810)		oui
<b>Après 1815</b>		<i>Guisando</i> (1811/1817)	oui
		<i>Salinas</i> (1812/1819)	non
	<i>Chiclana</i> (1811/1824)		non
	<i>Moskowa</i> (1812/1824)		oui
	<i>Passage du Rhin</i> (1795/1824)		oui
		<i>Saragosse</i> (1809/1827)	oui

*Guisando* (fig. 26), *Salinas* (fig.27) et *Saragosse* (fig.31) sont fondamentalement différentes des autres batailles illustrant les campagnes d'Italie, d'Allemagne, de Russie et même d'Égypte, dont les compositions, comme on l'a évoqué, sont excentrées et panoramiques. *Salinas*, montrant l'attaque par les Espagnols du convoi de civils français rentrant en France, met des femmes en vedette. Ce n'est pas une bataille à proprement parler, mais il y a altercation et implication de troupes. Dans *Guisando*, Lejeune représente l'escarmouche qui l'a faite prisonnier. Dêvêtu, il y est le personnage principal. Dans *Saragosse*, dont la verticalité est inédite pour Lejeune, ce dernier occupe aussi le premier plan : blessé, il est étendu de son long sur les décombres à la gauche du tableau. Ces deux tableaux ont quelque chose de plus personnel et Lejeune y abandonne toute fausse modestie, n'hésitant pas à se mettre en scène comme le héros de ces anecdotes.

L'action y est davantage concentrée en un seul point, la plus grande différence d'avec le reste de ses peintures.

## 1.2 L'officier du génie qui est un mémorialiste

L'intérêt de s'attarder sur le contenu des mémoires de Lejeune réside entre autres dans le fait qu'ils n'ont jamais été analysés dans leur ensemble. Même le catalogue de Bajou ne leur accorde que quelques pages, se contentant d'affirmer que « la multiplication des modes de création chez Lejeune oblige à considérer l'ensemble : il faut parfois lire ses mémoires en légende de ses tableaux, tandis que ceux-ci se déchiffrent comme les pages d'un journal » (2012 : 43).

La chronologie des mémoires de Lejeune s'établit difficilement. Ils ont été publiés pour la première fois en 1851 sous le titre de *Souvenirs d'un officier de l'Empire*. De son vivant, il n'avait publié que *Les sièges de Saragosse* en 1840 (rappelons que Lejeune meurt en 1848), récit des deux sièges de la campagne d'Espagne, qui semble l'avoir profondément marqué, puisqu'il écrit cette partie avant le reste<sup>14</sup>. Ce récit n'est d'ailleurs pas reproduit dans les *Souvenirs*, où Lejeune renvoie à l'édition des *Sièges* pour cette partie de sa vie. Écrits dans la décennie 1840, les *Souvenirs* sont publiés à Toulouse sous l'impulsion de son fils Edgar Lejeune. Dans les *Souvenirs*, Lejeune fait deux fois référence dans le premier volume à la date de 1845 comme étant son moment d'écriture : « Probablement qu'aujourd'hui (1845) on me ferait, pour les mêmes travaux, maréchal de France » et peu après « J'ai même aujourd'hui, en 1845, trente-sept ans plus tard... ». (*Souvenirs* Vol. 1 : 168) Au chapitre 15, Lejeune donne un plan du reste de ses mémoires, qui s'arrêtent en 1813 mais qui, selon son plan, devaient aller jusqu'en 1847 :

Il me reste à traiter les deux rudes campagnes que j'ai faites en 1812 et 1813, en Russie, en Saxe et en Prusse, d'où je suis rentré blessé, en 1814... les événements de 1815, quelques mots sur la Restauration, mes travaux comme peintre, de 1816 à 1819 ; la douloureuse interruption jusqu'en 1821... quelques mots sur 1830, sur 1841, et la fin de ces récits jusqu'en janvier 1847.  
(*Souvenirs* Vol.2 : 273).

---

<sup>14</sup> Je ne parlerai pas davantage des *Sièges de Saragosse*, ces mémoires préliminaires de Lejeune sur la fin de 1808 et le début de 1809. S'ils sont plus précis (ils font dix chapitres) et beaucoup plus détaillés sur la vie quotidienne de Lejeune, je préfère me concentrer sur les *Souvenirs*, puisque ce sont eux qui rapportent Austerlitz et qui sont pertinents pour le *Bivouac*.

Ce qui voudrait dire que Lejeune écrit donc ce chapitre 15, du deuxième volume, en janvier 1847, un an avant sa mort. On ne sait donc pas ce qu'est la « douloureuse interruption » dont il parle ni quelles sont ses impressions sur les changements de régime.

Les mémoires sont partiellement recoupés de ses notes prises dans ses agendas, terme qu'il emploie lui-même lorsqu'il leur fait référence dans ses mémoires. À plusieurs endroits, Lejeune mentionne en effet qu'il dessine ou recopie quelque chose dans son *agenda*, mot mis en italique dans le texte. Certains de ces cahiers subsistent en collection particulière (Bajou 2012 : 44). C'est au chapitre 9, alors qu'il narre les événements d'Ebersberg (mai 1809), que Lejeune explique l'usage qu'il fait de ses agendas, passage qui éclaire grandement ses démarches :

Pour raconter ces souvenirs avec exactitude, je me sers des *agenda* sur lesquels j'avais l'habitude d'écrire jour par jour, pendant mes campagnes, tous les événements de la journée. Sans doute, ces notes abrégées sont des ébauches très informes de tout ce que j'ai vu, mais elles me remettent sur la voie ; et ma mémoire de peintre, exercée à étudier et à reproduire ce qui a fixé mon attention, m'aide beaucoup aujourd'hui pour retracer les lieux que j'ai parcourus, les effets que j'ai vus, et les événements auxquels j'ai pris part. Exempt ainsi des erreurs de dates que j'aurais pu commettre, je suis quelques fois étonné de ne pas me trouver d'accord avec les journaux du temps. Je n'entreprendrai pas ici de rectifier les sources auxquelles ils ont puisé, et, sans m'en préoccuper, je continue à faire des tableaux d'après nature, laissant à d'autres le soin de nous montrer dans chaque chose le côté qu'ils ont pu voir et que je n'ai ni vu ni connu. (*Souvenirs* Vol.1 : 320)

Avec des expressions comme « mémoire de peintre », Lejeune se construit en bon mémorialiste grâce à son expérience en tant qu'artiste. Ceci montre bien à quel point ses identités sont imbriquées et se construisent mutuellement. En commentant ainsi ses agendas, Lejeune tient aussi à leur donner une crédibilité historique en tant qu'archives.

Les *Souvenirs* sont aujourd'hui peu accessibles et c'est la réédition qu'en a faite Germain Bapst en 1895 qui est la plus connue, étant reprise dans les éditions modernes de 2001 ou 2011. Renommés *Mémoires du Général Lejeune*, avec les sous-titres *De Valmy à Wagram* et *En prison et en guerre* pour chaque volume, l'édition de Bapst élimine près de 200 pages des mémoires originaux. Certaines parties sont résumées et d'autres enlevées. Ce qui est intéressant de ces manipulations est que les parties enlevées sont celles qui ne parlent pas directement de la guerre. Les descriptions que Lejeune fait de ses tableaux ou les relations de ses moments à Paris sont retirées. Le chapitre 12, dans lequel Lejeune raconte l'année 1810 (sans campagne) passée en fêtes et en voyage, est

entièrement coupé dans les versions basées sur celle de Bapst. Déjà en 1937, Fernand Fleuret, dans son semblant de biographie sur Lejeune, déplorait avec véhémence les coupures faites par Bapst, en qualifiant les *Souvenirs* de « dédale » : « Un dédale dis-je, que Germain Bapst a tenté de simplifier, d'aplanir en supprimant des passages qui, pour la plupart, n'avaient pas trait à la guerre, mais qui sont, hélas ! des tableaux parfaits de bonne grâce et d'excellent langage » (1937 : 9). Il remarquait lui aussi que les coupures avaient été faites dans les parties qui « n'avaient pas trait à la guerre ». Il n'existe aucune réédition moderne des *Souvenirs* dans leur intégralité. L'édition utilisée au cours de ce mémoire est donc l'originale de 1851, soit les *Souvenirs*. Je continuerai cependant de dire mémoires au sens large.

À part ce chapitre 12, et le 1<sup>er</sup> chapitre, dans lequel il relate brièvement son enfance, tout ce qui concerne Lejeune, sa vie comme ses peintures, ont trait à la guerre de manière directe ou indirecte. S'arrêtant en 1813 avec le dernier engagement de Lejeune dans les guerres napoléoniennes, ses mémoires restent articulés autour de sa vie d'officier. Même si l'interruption n'était pas voulue par Lejeune, qui avait planifié de parler du reste de sa vie, son personnage apparaît ici comme exclusivement *napoléonien*.

Les suppressions des rééditions sont cependant réductrices. S'il fait un récit suivi des campagnes en s'y plaçant, Lejeune mentionne toujours ce qu'il faisait à tel moment à Paris ou ce qu'il a visité en passant par tel endroit. Ses déplacements sont régis par ses devoirs d'aide de camp, qui sont maintenus même en temps de paix. Lejeune revient à deux reprises sur le « but » de ses mémoires, une première fois au chapitre 9 :

Si mon but, en écrivant ces mémoires, n'était de faire connaître les embarras dans lesquels se sont trouvés si souvent les jeunes officiers de l'Empire, je ne parlerais point du danger que j'ai couru dans cette circonstance, où je croyais encore trouver le maréchal Masséna dans Aspern (*Souvenirs* Vol. 1 : 406).

Lejeune s'efforce bien de dire qu'il envisage ses mémoires comme une représentation de l'expérience des officiers napoléoniens. Et encore au chapitre 13 : « En initiant le lecteur à ces détails, qu'il trouvera minutieux, je dois, pour m'excuser, lui redire que le but de cet écrit est bien moins de raconter ce que j'ai fait, que de lui faire connaître les embarras au milieu desquels beaucoup d'officiers de l'Empire et tant d'autres Français ont perdu la vie » (*Souvenirs* Vol. 2 : 129). Que Lejeune répète le mot « embarras », qui semble être un euphémisme criant, est révélateur de ce qu'il pensait de

sa situation à l'armée, ainsi que de celle des « jeunes officiers de l'Empire ». Dans la fleur de l'âge, ces hommes qui, comme lui, avaient tout à gagner des guerres révolutionnaires et napoléoniennes, en conservent les meilleurs souvenirs.

Lejeune croit donc que c'est son expérience d'officier qui est digne d'être retenue, construisant son identité autour de cette expérience. Cette expérience inclut également les fêtes et les bals dans les cours européennes, les moments passés à Paris entre deux campagnes et les courses à cheval à travers le continent pour livrer les ordres de Berthier. C'est à partir de cette identité d'officier qu'il se définit, et ses identités d'artiste et de mémorialiste en découlent.

Les objectifs de Lejeune correspondent à ceux des mémorialistes de l'époque. Selon Natalie Petiteau, qui a produit un ouvrage de référence sur les mémoires de l'Empire<sup>15</sup>, la pratique mémorialiste n'était vouée, au 17<sup>e</sup> siècle, qu'à l'histoire de la nation et à la légitimation de l'État. Avec les révolutionnaires, si le résultat est sensiblement le même, le genre se spécialise et devient un « processus d'écriture de la mémoire fondé sur les actes des individus » (Petiteau 2012 : 9). L'individualisme de la Révolution française aura une grande influence sur l'écriture des mémoires : tout un chacun croit avoir la légitimité d'être un mémorialiste potentiel. La pluralité des écrits personnels portant sur l'Empire publiés surtout entre les années 1820 et 1850 s'explique par le besoin des contemporains de faire part de leur expérience. L'étude de Petiteau des préfaces de quelque 120 mémoires napoléoniens établit bien une « conscience historique » partagée, ce qu'elle nomme cette « conscience d'avoir vécu des temps mémorables », des « temps d'exception » ou « d'avoir participé à l'histoire » (2012 : 9). L'envie de laisser un témoignage à la postérité, à sa famille, même, voilà ce qui explique l'effervescence mémorialiste de cette période. Lejeune ne mentionne-t-il pas aussi qu'il souhaite laisser ses mémoires à son fils ? : « Je n'en tire point vanité, mais mon cœur cependant est fier de laisser ces souvenirs à mon fils, et il me tardait de les consigner pour lui dans ces écrits » (*Souvenirs* Vol. 2 : 412). Le *self-fashioning* de Lejeune a donc une

---

<sup>15</sup> Dans cet ouvrage, les mémoires de Lejeune font partie de ceux étudiés, mais il ne sont que brièvement mentionnés pour informer le point de vue des mémorialistes face aux armées espagnoles (Petiteau 2012 : 218-219).

portée posthume, qui considère l'apport de ses mémoires au-delà de sa mort. Lejeune se soucie de la façon dont il sera perçu dans l'histoire.

Ce grand sentiment décelé par Petiteau dans les préfaces est à garder en tête concernant les mémoires de Lejeune. De la même manière, Georges Gusdorf, dans son ouvrage sur les « écritures du moi », soutient lui aussi que le mémorialiste tend à « persuader les autres de l'importance du rôle qu'il a joué, et à s'en persuader lui-même » (1991 : 260). Lejeune n'y fait pas exception. Fier de sa participation aux guerres napoléoniennes, Lejeune considère son témoignage comme historique et important. Selon Petiteau, les mémorialistes sentent un devoir de faire part de leur expérience. Ils ne parlent que rarement de leur enfance ou de leur adolescence, puisqu'ils vont droit au but : « seule compte leur vie liée à l'histoire » (Petiteau 2012 : 39). Ce sentiment s'applique très bien à Lejeune, qui, comme on l'a vu, parle peu de sa famille et de son enfance. La relation de substitution que Lejeune a avec Napoléon ne lui est pas unique.

C'est ce qui différencie le mémoire de la simple autobiographie. Le point de vue y est individuel, mais l'objet du discours s'y veut historique, voire social (Petiteau 2012 : 71). Ce que les mémorialistes font n'est tout de même pas de l'histoire. Les mémoires servent leur auteur à « raconter des événements signifiants du point de vue de son identité » (Petiteau 2012 : 79). C'est ce qui explique pourquoi Lejeune insiste spécifiquement sur sa participation aux guerres de son époque. À cet effet, Petiteau fait la différence entre le « récit des combats », qui serait l'expérience individuelle d'une bataille, et « le récit des batailles », qui serait le récit général d'une bataille, pouvant être fait sans y avoir été (2012 : 236). Lejeune fait constamment le saut entre les deux, conscient à certains moments que sa seule expérience individuelle ne permet pas de rendre pleinement compte des événements, ce qui atteste du recul qu'il a pris sur ses expériences. Les passages sur Iéna ou Friedland en sont de bons exemples. Lejeune explique qu'il est arrivé en retard à la bataille d'Iéna parce qu'il avait été en mission. Il en fait néanmoins un très long récit, incluant les moments où il avait été absent, puisqu'il sait que Iéna est une des plus importantes batailles de l'Empire (*Souvenirs* Vol.1 : 104-108). Faisant des allers et retours entre les sièges de Stralsund auprès de Brune, de Colberg où il a supervisé la prise du fort et de Dantzig auprès de Lefebvre, Lejeune

explique quand même ce que l'armée faisait pendant son absence à Friedland et procède alors, encore une fois, à faire le récit de cette bataille clé (*Souvenirs* Vol.1 : 152).

Les mémoires de Lejeune sont cependant très différents des mémoires militaires de cette époque. Ce ne sont pas des mémoires d'artiste non plus, puisqu'il parle, en fin de compte, très peu du milieu artistique, sinon que de ses propres peintures (Lejeune n'assistait d'ailleurs pas aux Salons puisqu'il était souvent en campagne). Toutefois, pour des mémoires militaires, Lejeune est très attentif à ce qu'il croise dans ses voyages, des collections d'œuvres à l'architecture, aux paysages, aux personnes célèbres qu'il rencontre, aux uniformes, etc. Jean Tulard a recensé près de 1500 écrits dans sa bibliographie des mémoires sur la période napoléonienne (1991). Dans cette mare de mémoires racontant les années de l'Empire, ceux de Lejeune offrent en effet un point de vue inédit, celui d'un peintre-soldat. Certainement conscient de cet avantage et de ce potentiel, Lejeune capitalise sur cette double identité, centrant autour de celle-ci sa troisième identité de mémorialiste. Lejeune mémorialiste se construit autour de deux personnages récurrents, que j'ai appelés *touriste* et *admiratif*, se présentant comme cultivé et curieux, puis aussi comme respectueux et loyal envers ses supérieurs militaires et ses collègues. Ces qualités permettant d'accentuer son talent d'officier tout comme son talent d'artiste, cette création identitaire met en évidence l'unicité du caractère de Lejeune, résultat des guerres de Napoléon.

### 1.2.1 Lejeune touriste

Quand Lejeune n'est pas au front, il est soit en petite mission, soit auprès de Berthier ou de quelconque maréchal. Loin de vouloir faire ici un ramassis de citations, je vise à rassembler un florilège des moments anecdotiques de Lejeune, ces bribes qui, entre ses longs récits de bataille, font de ses mémoires une lecture des plus divertissantes, puisqu'elles révèlent cette identité qu'il se construit. J'aimerais insister sur ce qui capte l'attention de Lejeune, ce qu'il lui plaît de raconter et ce qui fait écho en quelque sorte aux détails de ses peintures.

J'utilise le mot « touriste » en toute liberté ici, puisque Lejeune voyage, et de ce qu'il décrit, il est un bon voyageur. Il se souvient assez bien de ce qu'il y a à savoir sur les endroits qu'il a visités. Lejeune est cultivé, attentif aux cultures, aux langues et aux

paysages et ses mémoires regorgent d'allusions à l'histoire. Tantôt visite-t-il les collections du prince de Bavière à Munich (*Souvenirs* Vol.1 : 72), ou est-il heureux d'entrer dans le « palais des descendants de Charles Quint » lorsqu'il est à Vienne pour la première fois en 1805 (*Souvenirs* Vol.1 : 80), ou est-il bien reçu à Dresde chez le roi de Saxe avant la bataille d'Eylau : « on m'ouvrit la galerie des tableaux et les appartements du Trésor » (*Souvenirs* Vol.1 : 123), ou ne manque-t-il pas d'aller observer les Velázquez, les Murillo et les Raphaël du roi d'Espagne à son entrée à Madrid (*Souvenirs* Vol. 1 : 216), ou encore visite-t-il les points d'intérêt de Séville à son retour en Espagne en 1811, en glissant quelques mots sur l'histoire arabe de la ville (*Souvenirs* Vol.2 : 157). Aujourd'hui, on dirait que Lejeune a vu toutes les grandes collections d'art des musées d'Europe.

Lejeune mentionne plusieurs fois au passage qu'il réalise un croquis de tel ou tel paysage, comme ici, en revenant vers Vienne après la campagne de 1809 : « je m'arrêtais pour les dessiner, afin qu'il me restât de mon voyage quelque chose de plus que de fugitifs souvenirs » (*Souvenirs* Vol. 2 : 1). Lors de la campagne de 1809, Lejeune effectue plusieurs allers et retours entre Schönbrunn (où réside Napoléon) et Vienne pour y visiter « les promenades tant vantées du Prater » (*Souvenirs* Vol.1 : 349). Sa nostalgie est palpable : « Ici, le crayon à la main, je pressais avec amour mon travail de peintre, pour l'achever sans ravir aucun instant à mes devoirs d'homme de guerre » (*Souvenirs* Vol.1 : 350). Là transparait la dualité. Lejeune tient à préciser qu'il fait l'équilibre entre l'homme de guerre et le peintre, ce premier étant toujours le plus important, étant celui qui permet l'autre. Ces allusions au paysage et à son désir de les dessiner sont récurrentes. Après Ulm, Lejeune est devant le château de Dirmstein, qu'il sait être le lieu où Richard Cœur de Lion a été enfermé, et qui lui donne envie de dessiner : « je regrettais de n'avoir pas le loisir de dessiner ces ruines placées d'une manière si pittoresque ». (*Souvenirs* Vol.1 : 77) Plus tard, il est devant le château de Warberg : « Mon cœur de peintre s'épanouissait à la vue de ces beaux chênes antiques » (*Souvenirs* Vol. 2 467). Quand il arrive à Salzbourg en mission auprès de Lefebvre, Lejeune y a du plaisir autant en ingénieur qu'en peintre, un rapport double : « J'y arrivais comme ingénieur militaire, et je ne pus m'empêcher de considérer ce beau pays avec les yeux d'un peintre, et de me trouver, sous ce rapport, doublement heureux. » (*Souvenirs* Vol.1 : 315) Encore une fois, ce « double rapport »

rappelle l'intérêt que présentent les mémoires de Lejeune pour le lecteur, unique dans leur regard sur la guerre.

Pour son retour à Vienne après la campagne de 1809, Lejeune est ravi de pouvoir prendre son temps pour observer la nature à nouveau :

Ce voyage allait être une nouvelle fête pour un peintre : j'allais revoir, en sens inverse, tous les sites qu'une course trop rapide ne m'avait pas permis de connaître complètement ; et, de même qu'un musicien qui goûte bien mieux un chef-d'œuvre à la seconde audition qu'à la première, j'allais classer dans ma mémoire, en les voyant une seconde fois, les superbes sites qui n'y avaient produit encore qu'une agréable surprise. (*Souvenirs* Vol.2 : 2)

Lejeune ne dit-il pas à ce moment que « voir tout en beau, c'est le devoir, c'est le bonheur d'un peintre » (*Souvenirs* Vol.2 : 3) ? C'est d'autant plus vrai qu'il ne peut s'empêcher de remarquer que les aléas de la guerre ont quelque chose de sublime, par exemple l'incendie de Ratisbonne :

Devant ces affreuses catastrophes, j'étais sans doute honteux d'éprouver encore autre chose que des émotions déchirantes, et d'y voir aussi de brillants tableaux ; mais je me rassurais en songeant que la guerre, pour donner l'essor aux grands cœurs, les ferme souvent à la pitié, elle doit leur conserver le pouvoir d'admirer tout ce qui est grandiose. (*Souvenirs* Vol. 1 : 307)

Encore est-il bouche bée devant la prise de la redoute à la bataille de la Moskowa, sujet d'une de ses peintures (fig.29), sur lequel événement il ne dit que ceci : « Je ne pouvais rester spectateur de ces belles actions sans les regarder aussi en peintre. J'admire donc l'effet de ces trombes de poussière et de fumée argentée... Je vivrais cent ans que ce tableau mobile ne s'effacerait point de ma pensée. » (*Souvenirs* Vol.2 : 348)

Lejeune possède aussi une curiosité immense et on sent sa soif d'apprendre, lui qui semble s'intéresser à tout, des filatures du baron de Neuflize aux mines de Hallein, en passant par les phénomènes atmosphériques (*Souvenirs* Vol. 2 : 291 ; 18 ; 3). Cette curiosité explique aussi le multilinguisme de Lejeune, souvent en scène dans ses anecdotes. Cet apprentissage des langues vient avec une sensibilité aux autres cultures. Lejeune parle de son aveu « cinq ou six langues étrangères », ce qu'il juge être un atout pour ses missions (*Souvenirs* Vol.1 : 227). Français, allemand, espagnol, anglais, et si je n'ai trouvé aucun signe de sixième langue au fil de ses mémoires, pour la cinquième j'estime qu'il avait des notions de polonais, puisqu'il est sensible aux expressions des Cosaques à Pulstuk (*Souvenirs* Vol.1 : 112) et qu'il interroge un enfant trouvé dans un

château lors de la campagne de Russie « en allemand et en polonais » (*Souvenirs* Vol.2 : 306). Élevé en Alsace, Lejeune parle français et allemand de naissance, et l'allemand l'aide à quelques reprises, par exemple pour étonner les troupes prussiennes pendant la prise de Colberg : « J'arrête ces hommes stupéfaits de m'entendre leur commander en allemand : *Halt kehr um, richt euch!* [faites demi-tour] » (*Souvenirs* Vol.1 : 145), ou pour confondre un soldat autrichien à Aspern en lui répondant dans sa langue, évitant ainsi de se faire tirer dessus : « un des nombreux exemples de l'avantage qu'il y a de connaître le langage des peuples contre lesquels on doit faire la guerre » (*Souvenirs* Vol.1 : 406). Dès sa première campagne en Espagne, Lejeune se met à l'espagnol, à Burgos :

J'apprenais l'espagnol ; j'étudiais les mœurs, les passions vives, les traditions chevaleresques de ce peuple remarquable ; j'admirais les attitudes nobles et fières qu'il prenait sous le manteau qui cachait sa misère ; je dessinais ses costumes, ses usages, ses monuments, et j'allais souvent d'un temps de galop à la Chartreuse, à trois lieues de là, pour rêver sur le tombeau du Cid. (*Souvenirs* Vol. 1 : 177)

Même chose lorsqu'il passe en Angleterre. Lejeune note qu'il se met à étudier l'anglais (*Souvenirs* Vol. 2 : 253).

### 1.2.2 Lejeune admiratif

Lorsque Lejeune introduit un officier ou un personnage connu de l'épopée napoléonienne, il en fait toujours une description de caractère, et parfois une description physique. D'abord pour Napoléon, sur lequel il est bien éloquent, quoique très peu original :

Rendons justice à ce grand homme : le hasard, la fortune, n'entraient pour rien dans ses réussites miraculeuses ; son cœur expansif, son génie, sa sagesse, sa prévoyance laborieuse et active, avaient tout préparé, tout combiné ; son impulsion animait tout ; et s'il savait impérieusement se faire obéir, il savait encore mieux se faire chérir, et inspirer aux siens une confiance et un dévouement qui ne laissaient rien d'impossible lorsqu'ils agissaient pour lui, d'après ses indications. Notre Petit-Caporal, se disaient-ils, a ordonné cela ; il faut donc que je réussisse. Tel était le sentiment de confiance gravé dans le cœur de tous les soldats, et ils répétaient gaîment, et avec foi dans ses paroles, que ce mot, *impossible*, il l'avait rayé de son vocabulaire. (*Souvenirs* Vol.1 : 345)

Bien que Lejeune parle en bien de Berthier tout au long des *Souvenirs*, c'est lorsqu'il relate son retour de captivité qu'il en parle plus pleinement. On le trouve alors à

la chasse au château de Grosbois, chez son bienfaiteur : « Le prince [Berthier] jetait sur moi des regards heureux et avides, comme le seraient ceux d'un père qui retrouve le fils dont il a pu pleurer la perte » (*Souvenirs* Vol.2 : 267). S'ensuit un éloge de Berthier assez long (*Souvenirs* Vol. 2 : 267-271), dans lequel il parle de sa carrière et de sa complémentarité avec Napoléon.

C'est souvent en tant que peintre que Lejeune semble avoir de l'admiration pour ses supérieurs ou pour ses semblables. Il est attentif aux uniformes, qu'il aime décrire dans les moindres détails. Le récit de la rencontre de Tilsit offre un bon exemple de ces descriptions candides :

Le 25 juin 1807, à midi, les deux rives du fleuve se couvrirent, de la manière la plus pittoresque, d'une foule immense de spectateurs. D'un côté, c'étaient les soldats du nord du Caucase et du Don, chargés de leurs flèches, de leurs lances et de leurs armures tartares ; de l'autre, brillaient les élégants et riches uniformes de France, portés par des guerriers groupés dans le désordre le plus pacifique sur les toits, sur les arbres et sur tous les points élevés des bords du Niémen. (*Souvenirs* Vol. 1 : 160)

L'autre description à citer ici est certainement celle que Lejeune donne d'une revue au palais du Prado au début de décembre 1808, où il est apparu aux côtés des autres aides de camp de Berthier. C'est cette fois-ci son propre uniforme qui donne à Lejeune toute sorte de fierté :

Nous étions remarquables [...] je dirai que je n'ai jamais rien vu de plus brillant et de plus élégant dans ce genre, que notre cavalcade des six aides de camp, partant fièrement de San-Martine pour entrer à Madrid. L'Empereur et le prince Berthier nous regardèrent avec une satisfaction toute paternelle, en nous félicitant sur notre belle tenue. (*Souvenirs* Vol.1 : 214)

S'ensuit alors une relation sur deux pages de l'uniforme d'aide de camp, qui détaille même jusqu'à la parure de leurs chevaux. Dans sa description de son ami, Alfred de Noailles, qui porte le même uniforme, nous avons aussi un exemple du genre de description physique que Lejeune aime faire de ses collègues et de ses supérieurs, chez qui il distingue un idéal de beauté, peut-être le même tant apprécié par Valenciennes : « il était admirable avec ce costume, que rehaussaient sa belle figure militairement décorée d'une jeune moustache, ses formes élancées et régulières, ses manières distinguées et chevaleresques, et sa large poitrine qui couvrait un grand cœur » (*Souvenirs* Vol.1 : 214). Ces descriptions flatteuses de physique et de personnalité sont récurrentes, par exemple celle du Grand-Duc Constantin : « sa taille élevée était admirablement prise »

(*Souvenirs* Vol.1 : 162) ou du général Legrand : « un homme à la voix mâle et impérieuse, d'une belle stature, d'environ six pieds, et d'un beau caractère » (*Souvenirs* Vol. 1 : 119).

L'intérêt de Lejeune pour la beauté de ses collègues étant surtout esthétique<sup>16</sup>, il lui vient souvent l'envie de les dessiner, au même titre que les paysages du Tyrol ou de la péninsule ibérique, comme ici, pendant la campagne de 1806 :

Mes camarades se livraient au plaisir du jeu, qui est la grande ressource dans les cantonnements en hiver, et moi je dessinais leurs portraits, qui peuplaient mes albums ou qu'ils envoyaient à leurs familles. C'est ainsi que j'ai, dans mes cahiers, les portraits, d'après nature, du prince Murat, du prince Berthier et de trente autres personnages qui sont venus perdre quelques moments avec moi dans nos cantonnements. (*Souvenirs* Vol.1 : 139)

Lejeune fait aussi tout un cas des troupes cosaques, qui ont cet idéal : « Ces Cosaques étaient, en général, de très beaux hommes, ayant l'air fort martial [...] j'en dessinais quelques-uns sur papier, ce qui parut les surprendre et les amusa beaucoup » (*Souvenirs* Vol. 1 : 133). C'est aussi à ce moment que Napoléon le charge de (toujours selon Lejeune) concevoir le costume des lanciers polonais de Murat : « il fit des régiments entiers de lanciers dans sa garde et dans l'armée, en conservant le costume que j'avais proposé » (*Souvenirs* Vol. 1 : 134). On sent toujours ici la fierté de Lejeune avant sa vantardise. Ainsi, de toute part, lorsqu'il observe les paysages ou qu'il dessine ses amis et les hommes qu'il respecte, Lejeune nous rappelle qu'il est un artiste, même en guerre.

### 1.3 Le mémorialiste qui est un peintre

Le dernier thème important des mémoires de Lejeune, et c'est ce thème qui nous mènera vers le chapitre 2, est celui des tableaux. Si on a vu que Lejeune rappelle souvent son occupation d'artiste, comment parle-t-il — ou tout aussi intéressant, ne parle-t-il pas — de ses tableaux ? Dans l'ouvrage qui raconte l'œuvre de sa vie, il est en effet révélateur que son œuvre peinte ne figure pas davantage au premier plan. Lejeune semble parler de ses tableaux seulement quand il lui est opportun de le faire. La première fois

---

<sup>16</sup> Il y a aussi certainement quelque chose d'homosocial dans ce genre de descriptions.

qu'il renvoie à un de ses tableaux, c'est à celui du *Passage du Rhin* (fig.30), au chapitre 2 :

J'ai fait en 1796<sup>17</sup> un dessin de cette bataille, et j'ai écrit au bas du dessin les vers suivants :

Autrefois les Romains ces fiers enfants du Tibre,  
Ont traversé le Rhin sur les pas d'un héros ;  
Ils allaient sous leurs lois ranger un peuple libre.  
Aujourd'hui les Français, fendant les mêmes flots,  
S'ouvrent jusqu'à l'Ister une route hardie,  
Et vont rendre aux Germains leur antique patrie.

Plus tard, en 1823<sup>18</sup>, j'ai traité le même sujet dans un grand tableau ; mais la politique d'alors n'était plus celle de la République, et je n'aurais plus dit la vérité en y inscrivant les mêmes vers. (*Souvenirs* Vol. 1 : 36)

Il n'en dit pas plus long sur le tableau. Ce paragraphe n'est donc qu'une mention au passage. On peut remarquer ici que le tableau, fait après la fin de l'Empire, est cité avec l'événement auquel il se rapporte, qui est, chronologiquement, le premier sujet traité par Lejeune.

Le moment où Lejeune parle vraiment de la genèse de ses tableaux de bataille, il le fait après son récit de la bataille de Marengo. *Marengo* (fig.20) est le premier tableau de bataille qu'il réalise. Lejeune est de retour à Paris le 17 juin 1800, après la deuxième campagne d'Italie. C'est à ce moment qu'il veut s'essayer à accomplir la prophétie de Hérault de Séchelles, et glisse quelques mots sur son tableau de la *Mort de Marceau* (fig.32) : « Je m'étais trouvé près de Marceau, en 1796, lorsqu'il tomba mortellement blessé dans les bois d'Altkirchen, sur les bords du Rhin, et je représentai cet événement. Je reçus quelques encouragements, et me hasardai ensuite sur un plus grand sujet » (*Souvenirs* Vol. 1 : 57). Par « encouragements », il veut dire une exposition au Salon de 1798, et par « plus grand sujet », il veut dire *Marengo*, qui sera exposé au Louvre en 1801. Lejeune poursuit :

À la bataille de Marengo, j'avais fatigué plusieurs chevaux à parcourir tous les points du combat pour y porter les impulsions du général en chef ; j'y avais ainsi pris part à toutes les actions importantes de la journée, et j'en connaissais

<sup>17</sup> Ce dessin est aujourd'hui dans une collection particulière.

<sup>18</sup> Lejeune aurait réalisé ce tableau au courant de l'année 1823, mais il est présenté au Salon de 1824.

tous les détails. Après la bataille, j'avais même levé à vue le plan du terrain, par ordre du ministre ; j'essayai donc de faire voir aux Parisiens un tableau fidèle de cette affaire et de toutes les scènes intéressantes que j'y avais remarquées. Nos généraux et les officiers qui s'y étaient distingués vinrent avec complaisance poser chez moi, et le jour anniversaire, un an après la bataille, on vit mon tableau à l'exposition du Louvre. Une foule nombreuse, enthousiaste encore des glorieux résultats de la victoire de Marengo, vint avec bonheur se presser devant ma composition, qui lui montrait les lieux, les scènes et les acteurs du combat, et elle honora de son suffrage un faible essai qui était loin encore de satisfaire l'auteur. Le premier consul me fit beaucoup de compliments sur cette composition et voulut faire graver ce tableau ; la planche ne fut achevée que très tard sous l'Empire, et alors l'Empereur m'en fit cadeau. Ces nobles encouragements me déterminèrent à continuer de retracer ce que j'avais vu dans chacune de mes campagnes, en combattant avec autant de zèle que mes camarades ; je récoltais en outre de nombreux épisodes pour enrichir mes compositions épiques, et je fus assez heureux pour qu'elles reçussent toujours du public un accueil flatteur. C'est ainsi que pendant dix ou douze ans j'ai assisté à tous les sièges, à toutes les batailles, et que j'ai pu mettre un tableau à toutes les expositions du Salon. (*Souvenirs* Vol. 1 : 57-59)

Lejeune insiste sur l'engouement du public pour son œuvre, et sur l'attention qu'y a donnée Napoléon. Il retrace la démarche derrière sa composition : lever le plan sur place, faire les portraits à partir des modèles, y mettre les scènes qu'il a retenues. La fin de ce passage démontre bien en quoi son métier d'officier lui permet de récolter du matériel pour ses peintures. Lejeune nous dit surtout pourquoi il est apte à peindre Marengo, mais il ne décrit pas son tableau, contrairement au *Bivouac*, sur lequel je passe puisque j'en parlerai au prochain chapitre. Lejeune insiste donc ici sur la fidélité de ses compositions.

Lejeune revient à plusieurs reprises dans ses *Souvenirs* sur son tableau de *Somosierra* (fig.25), en rendant compte de sa complétion durant l'année 1810, l'année sans campagne. Le tableau est une constante de cette année de Lejeune, mentionné pour souligner la gaîté de sa position et ses passe-temps en temps de paix. Par temps de fête, Lejeune peint :

Parmi tous ces plaisirs, le bonheur d'animer une toile et de la rendre saillante ou profonde par la peinture ; le plaisir plus durable de la rendre utile à l'histoire, me satisfaisaient plus encore que les distractions de la danse, et je ne tardai pas à retourner à mes pinceaux, délaissés depuis un an. [...] Mes compagnons de guerre s'empressaient à l'envi [sic] d'accourir chez moi pour me demander que leurs portraits fussent placés dans mes groupes ; et la haute société de Paris, les étrangers de haut rang et nos chefs de l'armée, attirés par l'intérêt que leur inspiraient ces vues fidèles de nos combats, honoraient de leurs visites la modeste demeure du guerrier devenu le peintre de leurs exploits. (*Souvenirs* Vol. 2 : 59)

Lejeune se permet d'insister sur l'enthousiasme de la belle société parisienne, de ses compagnons d'armes et de ses chefs pour ses œuvres, ne manquant pas de citer des noms, comme ici, toujours en 1810 : « Le prince Eugène, le prince et la princesse de Wagram, les princesses Jablononska, Sapiecha, etc., etc., étaient au nombre des personnes qui me témoignaient le plus d'intérêt, et ma gratitude se plait à consigner ici leurs noms. » (*Souvenirs* Vol. 2 : 99) Ses remarques sur *Somosierra* empiètent même sur le chapitre suivant. Lejeune nous dit ceci, alors que la cour se réjouit de la grossesse de l'Impératrice : « Pendant que ce mouvement d'allégresse occupait la cour, le prince Berthier, très amateur de peinture, me laissait les matinées pour achever ma composition et l'exposer au Salon, afin de montrer au public comment nous avons fait pour entrer à Buitrago, en franchissant les retranchements de Somo-sierra » (*Souvenirs* Vol. 2 : 116). Prenant soin ici de mentionner son bienfaiteur quand il le peut, on comprend que Lejeune, en temps de paix, partage son temps entre travaux d'aide de camp et peinture. Par ailleurs, afin d'étayer ce qu'il dit sur l'appréciation de son œuvre, Lejeune va même jusqu'à reproduire un article du *Moniteur*, du 16 janvier 1811, qui fait l'éloge de son *Somosierra* exposé au Salon (*Souvenirs* Vol. 2 : 117). Lejeune, qui y va de documents pour informer ses réusites, commente aussi brièvement sa composition, en décrivant l'événement dans lequel il a représenté l'Empereur. Il n'oublie pas de dire ensuite que l'Empereur l'a complimenté sur le tableau : « Les compliments dont Sa Majesté m'honorait m'ont toujours trouvé modeste et sans présomption sur mes ouvrages ; mais, en les recevant, ils me trouvaient comme ceux d'un bon père » (*Souvenirs* Vol. 2 : 121).

Entre *Marengo*, réalisé en 1801, et *Somosierra*, en 1810, aucune mention dans les *Souvenirs* des tableaux qu'il a réalisés pour les Salons de 1804 et de 1806 sur la campagne d'Égypte, ni de son esquisse sur toile de la bataille de Lodi, ni, plus tard, de *Salinas*, présenté au Salon de 1819. Logique, à bien y penser, puisque Lejeune n'était pas présent à ces batailles. Il ne parle donc ni de ces événements ni des tableaux qu'il en fait. Une exception, cependant : Lejeune passe une dizaine de pages à décrire une bataille à laquelle il n'a pas participé, puis à expliquer pourquoi il en fait tout de même un tableau. C'est pour la bataille de la Chiclana (fig.28). Par contre, Lejeune n'éclaircit jamais, par exemple, pourquoi il a choisi de représenter les sujets d'Égypte même s'il n'y était pas. Dans le cas de Chiclana, il précise qu'il s'est fait raconter les opérations du siège de

Cadix et de la bataille de la Chiclana, qui doivent l'avoir impressionné puisqu'il les répète sur neuf pages. Puisque Lejeune a eu l'occasion de parcourir le site de la bataille, il croit être apte à en faire un tableau :

La beauté pittoresque du site, les détails extraordinaires de la bataille et l'attachement que je portais au brave et beau Rufin, avec lequel j'avais fait mes premières campagnes en Allemagne, me disposèrent à faire un jour un tableau de cet événement ; et avant de quitter cette belle contrée, je fis les croquis dont j'aurais à me servir plus tard pour donner à cette composition le cachet exact de la vérité. (*Souvenirs* Vol.2 : 171)

Lejeune décrit aussi le paysage de Guisando, où il est fait prisonnier. Fidèle à lui-même, être prisonnier ne l'empêche pas de remarquer son environnement. Lejeune se fait l'historien des statues de taureaux antiques : « Les traditions du pays attribuent ces statues aux Ibériens, soldats des légions d'Annibal » (*Souvenirs* Vol. 2 : 210). Il décrit ensuite longuement l'endroit et dit qu'il en a fait un tableau, toujours en insistant sur le succès de celui-ci. Lejeune a en effet présenté *Guisando* (fig.26) au Salon de 1817 de façon anonyme :

Depuis lors, ce souvenir est resté l'un des rêves les plus remarquables de ma pensée, et j'en ai fait, en 1817, un tableau, qui reçut, au Salon, à Paris, l'honneur d'attirer une foule immense. À la restauration, il fut enlevé à cause des aigles, de l'arc-en-ciel multicolore et de ma cocarde aux trois couleurs placée à mon chapeau, dans les mains du brigand qui l'avait eu en partage. Cette scène produisit, à Paris, un tel effet, que les amis de notre drapeau tricolore, à l'aigle impériale, et des souvenirs qui se rattachent à ce glorieux étendard, la rappellent avec plaisir et m'en parlent encore. (*Souvenirs* Vol. 2 : 210)

Pour ce qui est de *Saragosse* (fig.31), dernière peinture de bataille réalisée par Lejeune, le parallèle n'est pas à faire avec les *Souvenirs*, mais avec les *Sièges de Saragosse*, où on retrouve une description de l'événement représenté, mais aucune mention du tableau, à l'instar de *Moskova*. Ce regard que Lejeune porte sur ses tableaux des dizaines d'années après leur création vient informer la fonction qu'ils avaient dans sa vie, entre extensions de sa vie militaire et signes de son ancienne popularité. Selon ces remarques, parfois trop brèves, ses tableaux jouaient un rôle de soutien à son identité militaire, son identité en tant que peintre étant rattachée à celle-ci. Son identité militaire offre aussi une validité à son travail de mémorialiste. Son droit de parole est en effet acquis par l'expérience des guerres napoléoniennes. Ce que l'identité de peintre de Lejeune dit de son éducation et de son caractère devient un point d'intérêt avantageux

pour ses mémoires. Ainsi, les mémoires de Lejeune présentent, à petite échelle, une construction identitaire qui manufacture une version de l'histoire à son propre avantage.

Quant à la bataille d'Austerlitz, Lejeune rédige dans ses mémoires une longue relation de l'événement représenté en plus d'une description du tableau, offrant une relation entre image et écrit différente des passages jusqu'à maintenant mentionnés. Les passages sur Austerlitz et le *Bivouac* sont en effet des exemples clés de la construction identitaire que Lejeune achève avec l'écriture de ses mémoires. La triple identité de Lejeune ayant été observée à l'image et à l'écrit de manière générale, entrons maintenant dans l'atmosphère frénétique du bivouac d'Austerlitz.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### Souvenirs d'Austerlitz

Ce que Lejeune a à raconter sur Austerlitz se décline sur plusieurs médiums qui font appel à plusieurs dispositifs narratifs externes aux images. J'entends par « dispositif narratif » tout ce qui est de l'ordre du texte et qui accompagne une image, en détaillant son contenu sous forme narrative, c'est-à-dire en allant plus loin que la simple description. Ces dispositifs étoffent également la narrativité propre des images, caractéristique du style épisodique de Lejeune. Il s'agit de démontrer que ces dispositifs narratifs et cette narrativité des images servent à répéter délibérément certaines idées d'un récit codifié de la bataille d'Austerlitz déjà reconnu.

La cohérence de ce récit unique où Austerlitz est une bataille clé, celle des trois empereurs, celle où Napoléon a vaincu par son génie, celle où le soleil annonçait de manière divine sa victoire imminente, nécessite cette répétition de ces éléments déjà admis comme étant « vrais », en quelques mois seulement. La diffusion d'images qui répètent ces parties du récit en renforce la vérité. La répétition du récit se fait sous forme visuelle, mais elle se fait aussi à l'aide de ces dispositifs narratifs utilisés pour accompagner les images. Ces images sont conçues pour être lues en parallèle de ces dispositifs narratifs, afin d'être rattachées de manière évidente à ce récit qu'elles illustrent et qu'elles répètent.

C'est bien le cas des peintures épisodiques de Lejeune, dont une narration externe dicte la *lecture*. J'entends « lire une image » ici dans le sens où la seule représentation de différents épisodes ne suffit pas à comprendre l'ensemble du tableau au premier coup d'œil : on doit être guidé dans le tableau, en se faisant raconter qui est où et qui fait quoi. Cette manière de *lire* les tableaux permet de concevoir comment le *Bivouac* fonctionne par ses détails. La différence développée par Michael Marrinan (1991 : 189) entre visibilité de l'image, qui se rapporte au figuré, et lisibilité de l'image, qui se rapporte au discursif, s'applique très bien au *Bivouac* de Lejeune, dont la forme épisodique implique un discours qui ne se voit pas d'emblée (Bryson 1981). Cette lisibilité donne aussi sa forme narrative au tableau.

Lejeune participe ainsi au grand récit d'Austerlitz véhiculé par la machine napoléonienne à l'aide de la *vérité historique* apparente de ses œuvres. En effet, la narrativité des œuvres de Lejeune et leurs dispositifs supplémentaires leur confèrent une crédibilité qui consacre leur *vérité*. Plusieurs critiques de l'époque associent l'expression de « vérité historique » à certaines œuvres, expression qui doit être comprise comme un gage de la fidélité de l'image ainsi qualifiée à l'événement qu'elle rapporte. Au-delà de la crédibilité, l'image doit être envisagée comme rapportant *l'histoire*, conférant à la fois une crédibilité à sa source, mais aussi une importance au récit qu'elle rapporte. Que ces images soient décrites comme rapportant la *vérité* n'est pas nécessairement faux. Ces œuvres rapportant *l'histoire* ont cependant le biais de la vérité qui est celle du grand récit napoléonien. La vérité rapportée dans le *Bivouac* de Lejeune, celle qui s'inscrit dans ce grand récit napoléonien, renforce le récit de l'importance du bivouac pour la bataille d'Austerlitz, la présence de Napoléon parmi ses hommes, etc.

Certains mots de l'ordre de la « vérité historique » sont employés régulièrement pour qualifier l'œuvre de Lejeune, employés par les autres ou par lui-même. Dans les critiques du salon de 1808, où sera présenté le *Bivouac*, on peut lire que le tableau, « par la variété du site, des détails et des costumes, peut être considéré comme historique », que « le paysage est d'une vérité frappante » (*Examen critique et raisonné des tableaux des peintres vivans : formant l'exposition de 1808* 1808 : 23-24) ou encore que « tout se trouve réuni dans cette charmante composition, que tout autre que M. Lejeune aurait traitée avec moins d'assurance et de vérité » (Landon 1808 : 95). Landon, ce dernier critique, ajoute aussi que cette « vérité » fournie par Lejeune est due à son métier : « Cet artiste, officier d'un mérite distingué, joint à l'avantage de se délasser aussi honorablement de ses travaux militaires, celui de pouvoir saisir d'après nature les sujets et les points de vue de ses tableaux. » (1808 : 95) Ces critiques ne se trouvaient pas aux événements représentés par Lejeune, mais répètent tous que ses tableaux montrent la vérité. Leur seul argument pour confirmer cette vérité est pourtant la présence de Lejeune à ces événements.

Lejeune est bien entendu conscient de cet avantage qui lui est reconnu. Il en use aussi dans ses mémoires, où il utilise fréquemment ces mêmes termes, « vérité » ou « d'après-nature », et se qualifie de « peintre historien ». En parlant du tableau de la

*Chiclana*, Lejeune, après avoir entendu le récit de ses hôtes sur la bataille, nous dit : « je fis les croquis dont j'aurais à me servir plus tard pour donner à cette composition le cachet exact de la vérité » (*Souvenirs* Vol. 2 : 171). Documenter ses démarches, avec des croquis par exemple, est pour lui un garant de la représentation de la « vérité ». Lejeune a le souci d'être fidèle, ou de paraître fidèle, à la version des faits déjà admise, version qu'il renforce ensuite dans ses mémoires.

Lejeune utilise également des documents dans ses mémoires pour appuyer certaines parties de ses récits. Cette pratique n'est pas isolée parmi les mémorialistes. Plusieurs relisent les *Bulletins de la Grande Armée*, le *Mémorial de Sainte-Hélène* ou même l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* d'Adolphe Thiers pour se remémorer certains événements (Dwyer 2010 : 248). Ces influences sont pour beaucoup dans l'uniformité de la mémoire culturelle de l'Empire, surtout lorsqu'il en vient à la veille d'Austerlitz. Cette uniformité contribue grandement à l'apparence de vérité. J'y reviendrai. Lejeune cite l'ouvrage sur la campagne de 1809 du général Pelet (1826), parfois des paragraphes en entier, pour parler de la bataille d'Essling (*Souvenirs* Vol.1 : 377), comme il cite Dennié « pour abrégier ma tâche de narrateur » dit-il, en parlant de l'entrée à Moscou (*Souvenirs* Vol.2 : 330). Soucieux de ses sources, Lejeune indique clairement les paragraphes cités en plus d'introduire ses emprunts. Or, ces emprunts sont faits pour rester fidèle aux événements militaires, le véritable souci des mémoires de Lejeune.

L'utilisation de documents sert aussi Lejeune à se mettre plus directement en valeur. Citant quelquefois des articles du *Moniteur universel*, Lejeune, « cédant à un petit mouvement de vanité », recopie entièrement et mot pour mot un article du jeudi 10 mars 1808 qui lui était dédié (*Souvenirs* Vol.1 : 168). L'auteur de l'article indique bien que la valeur des tableaux de Lejeune se rapporte au fait que Lejeune soit un soldat, aussi j'en recopie une longue partie ici :

Parmi tous ces artistes se réunissant dans une même idée et l'exécutant avec le concours de leurs talents divers, quelques circonstances dignes de remarque faisaient particulièrement distinguer les productions de M. Lejeune, lieutenant-colonel du génie, aide de camp de S.A.S. le prince de Neuchâtel [Berthier]. Le public se portait toujours en foule et s'arrêtait avec une extrême satisfaction aux beaux tableaux de bataille qu'il exposait. À ces portraits animés, à ces peintures exactes et fidèles des grands événements dont les récits lui étaient toujours présents, il en reconnaissait l'ensemble, il en retrouvait les détails. Grâce soit

rendue à un artiste-soldat qui, se créant une manière nouvelle et prenant un parti peu pratiqué jusqu'alors, a cru, avec raison, qu'il ferait un très beau tableau de bataille en peignant l'action telle qu'il l'a vue, telle qu'il y avait lui-même participé, sans s'assujettir aux dispositions de convention et aux formes ordinaires adoptées par les artistes ! Ainsi, nous avons vu ce jeune peintre, réunissant en sa personne un double caractère, un double mérite, celui de l'artiste et celui du militaire, consacrer les moments où l'on ne combattait pas, à décrire les actions où il avait combattu. Il fallait, en effet, avoir été acteur dans ces grands événements pour offrir une physionomie si fidèle des sites, des lieux, des dispositions générales, des mouvements particuliers ; pour bien choisir le moment décisif de la victoire et saisir plus particulièrement les traits de ceux qui y ont contribué ; pour donner une idée exacte, à ceux qui n'ont point fait la guerre, de ce qu'est une bataille dans nos temps modernes ; pour rendre avec vérité tous les détails qui appartiennent, soit au matériel de la guerre, soit à la tenue des hommes, à leurs habitudes, à leurs manières d'être ; pour réussir enfin à faire attester par mille témoins oculaires la fidélité de l'artiste au spectateur qui ne pourrait apprécier que son talent. (*Souvenirs* Vol.1 : 169-170)

On retrouve dans cet éloge tous les mots que j'ai soulignés plus tôt, et d'autres encore : « artiste soldat », « double caractère », « double mérite », « rendre avec vérité et fidélité ». Il n'est pas étonnant que Lejeune, qui dit retrouver cet article au moment d'écrire ses mémoires, en éprouve une fierté renouvelée.

Pourquoi donc le public aimait-il les œuvres de Lejeune ? « Déjà j'étais classé à Paris comme le peintre historien de nos campagnes » (*Souvenirs* Vol.2 : 84). La teneur historique du travail de Lejeune, d'abord médiatisée par lui, y est pour beaucoup. Ce n'était pas en artiste qu'il assistait aux combats, mais bien en officier, contrairement aux peintres de bataille traditionnels desquels il reprend les codes. En effet, si les peintres de bataille dans la tradition de Van Der Meulen avaient l'habitude de visiter les lieux des batailles ou de suivre les armées, il s'agissait d'un contact indirect avec la guerre, fait sous l'autorité du roi (Siegfried 1993 : 238). Le contact postrévolutionnaire de Lejeune avec la guerre est celui d'un militaire professionnel, et en ce sens il opère sous l'autorité de l'armée française (Hornstein 2017 : 23). C'est donc une nouvelle forme d'autorité historique qu'il possède, et qui le pousse à représenter par lui-même ces événements qui retiennent l'attention générale de ses contemporains.

Or, cette attention générale est bien présente tout au long de la période révolutionnaire et napoléonienne. Katie Hornstein a démontré en quoi l'imagerie de guerre encouragée et élaborée par le gouvernement servait à impliquer les spectateurs dans les événements militaires et, en les rendant informatifs en plus de divertissants, à

légitimer la guerre, constante pendant la période (2017 : 10). Il y a donc un intérêt pour ces images, un intérêt qui s'inquiète du semblant de fidélité de l'information présentée et consignée pour la postérité. L'apparence objective, des images topographiques surtout, permet de convier à la fois le site, l'action et l'expérience de l'événement militaire représenté, pour reprendre les mots de Hornstein (2017 : 25). Ces trois éléments résument bien les trois choses que l'on cherche dans ces images, d'abord l'aspect du lieu de la bataille et la disposition générale des combats (site et action), mais aussi le gage que ce qui est représenté recrée de façon fidèle la bataille ou l'événement. Ainsi, *l'expérience* de la bataille fournie par quelqu'un comme Lejeune octroie un attrait supplémentaire à une image, que cette fidélité supposée soit réelle ou non.

L'attrait de l'expérience pour la vérité en peinture est même un principe élaboré par Valenciennes dans ses *Réflexions et conseils à un élève*. L'ancien maître de Lejeune est en effet catégorique sur la peinture de batailles. Un peintre de bataille ne peut représenter la *vérité* s'il n'a jamais participé à une bataille :

Au reste, un Artiste qui s'adonne au genre des Batailles ne saurait y réussir s'il n'a suivi toutes les opérations des armées ; s'il ne connaît à fond toutes les manœuvres de la tactique ; et qui plus est, s'il n'a assisté à des Batailles rangées, et même à des attaques partielles et à des escarmouches. Sans cela, il se trouvera toujours loin de la vérité, et le moindre soldat relèvera les fautes et les contresens qu'il aura commis dans ses compositions. (Valenciennes 1799 : 515)

Valenciennes modèle presque sa conception de peintre de bataille sur son ancien élève, qui sera consacré comme un tel peintre deux ans plus tard au Salon de 1801 avec *Marengo*.

La popularité d'œuvres comme celles de Lejeune montre bien le retranchement culturel de la société civile et de la société militaire sous Napoléon. C'est ce retranchement qui occasionne l'identité double de peintre-soldat de Lejeune, partagée par d'autres comme Bacler d'Albe, ou Jean-Charles Langlois (Hornstein 2017 : 23). Cette double identité accordait une autorité de « témoin oculaire » à leurs images. Hornstein démontre en quoi ce témoignage permettait à ceux qui n'y étaient pas de voir les lieux de l'action (2017 : 19). Les images ainsi produites étaient dès lors perçues comme rapportant fidèlement l'événement représenté, comme si on y était.

Comment Lejeune tente-t-il donc, consciemment ou non, de mettre en valeur cette autorité historique de témoin, tant prisée ? Outre la commande du *Bivouac*, la contribution de Lejeune au grand récit d'Austerlitz se décline également sous plusieurs images et dispositifs qui répètent le récit :

- Le livret du salon de 1808 sur le *Bivouac*
- Les dessins de 1806 de la bataille d'Austerlitz
- Le tableau du *Bivouac* (1808)
- Le passage des mémoires racontant les 1<sup>er</sup> et 2 décembre 1805 (1845)
- Le passage des mémoires décrivant le tableau (1845)

Ces formes seront étudiées sous le prisme de la notion de vérité historique et de la façon dont celle-ci narrativise le discours officiel sur Austerlitz.

## **2.1 « Pour donner à cette composition le cachet exact de la vérité » : Gages de vérité historique dans les tableaux de Lejeune**

J'aimerais m'attarder avant tout sur les différentes façons qu'a Lejeune de conférer cette vérité historique à ses tableaux. En effet, certaines de ses démarches ont pour résultat de lui mériter directement ces éloges de « témoin » et de « peintre de la vérité », prouvant que cette manière de faire n'est qu'une autre facette de la construction de l'identité d'artiste-soldat. J'expliquerai comment les livrets de salons, les autoportraits de Lejeune dans ses peintures ainsi que son style lui servent de stratégies. J'éclaircirai aussi comment ces stratégies s'appliquent au *Bivouac*, permettant de mieux comprendre la rhétorique de ce tableau.

### 2.1.1 Les livrets

Lejeune composait lui-même les descriptions que l'on retrouve dans les livrets, contribuant à construire autour de sa personne une autorité qui est historique avant d'être artistique. L'autorité artistique était davantage détenue par un peintre d'histoire conventionnel tel que Gros, comme l'a démontré Susan Siegfried (1993). Au Salon de 1801, la description du livret accompagnant *Marengo*, première peinture de bataille de Lejeune, clame que « les détails de ce tableau, dont la vue est d'après nature, ont été

recueillis sur le champ de bataille par l'auteur » (annexe 10 : 123). Ainsi commence sa réputation de « peintre de vérité ».

Les descriptions qu'il rédige pour les livrets de Salons contribuent en effet grandement à promouvoir la vérité historique de ses tableaux, et la description de *Marengo* en est l'exemple le plus frappant (annexe 10). Ce tableau est présenté au Salon de 1801, mais aussi à celui de 1802. Déjà, la longueur de la description du livret de 1801 retient l'attention : parmi les pages de petits paragraphes qui décrivent la majorité des œuvres présentées au Salon, le tableau de Lejeune est décrit sur deux pages. Les détails que Lejeune en donne au début de la description parlent de la bataille en général, d'une façon qui se veut exhaustive et informative. Ce sont ensuite les épisodes à l'avant-plan qui sont décrits de gauche à droite, puis encore les positions au « deuxième plan ». Nos mots préférés s'y retrouvent : le tout est « d'après nature ».

Ce qui est intéressant du livret de 1802, c'est qu'il présente de légers changements de la même description. Lejeune y a ajouté ce paragraphe au début :

Ce tableau renferme les portraits fidèles des généraux et autres militaires qui se sont distingués à cette bataille, ainsi que les traits de courage et de générosité qui ont honoré les Français et leurs ennemis. Il représente le moment où les Français ont remporté la victoire. La note suivante en retrace les détails avec précision. (annexe 10 : 124)

Lejeune s'est peut-être expliqué son succès au Salon de 1801 par son avantage de témoin oculaire. Il insiste donc davantage : les portraits et les événements représentés sont fidèles, les détails peuvent être relevés avec précision. Lejeune tient par ailleurs à faire savoir, par une note à la fin de la description, que ce tableau appartient maintenant à Bonaparte, qui a jugé lui aussi que la représentation était « vraie ».

Dans le livret de 1801, son grade est présenté avant le nom de son professeur de peinture : « Lejeune, capitaine du génie, élève du cit. Valenciennes ». Il spécifie d'ailleurs dans sa description qu'il est l'aide de camp de Berthier, rappelant du même fait qu'il a bien participé à la bataille (Hornstein 2017 : 27). D'ailleurs, sur le tableau de *Marengo*, Lejeune ne signe pas d'un simple « Louis-François Lejeune ». On aperçoit, écrit au long, son grade : « Lejeune, capitaine du génie, Aide de camp du général en chef Alex. Berthier » (fig.39).

Au Salon de 1798, Lejeune avait présenté *La mort de Marceau*. Déjà, dans le livret de ce Salon, le tableau de Lejeune se distinguait par sa longue description, dans

laquelle il parlait de l'utilisation du ballon par l'armée française (Musée d'Orsay 2006a). Ces détails historiques étalent le savoir acquis par l'expérience de Lejeune, comme dans ses mémoires. Ils donnent aussi à l'œuvre son caractère historique. Lejeune poursuit ces descriptions de livret, qui servent à accompagner la *lecture* des œuvres, ou plutôt, à en assurer la bonne lecture. Pour les tableaux d'Égypte, les descriptions n'échappent pas au traitement historique. Lejeune y parle curieusement des « arbres et plantes du pays », et pour *Aboukir*, il ajoute même que les vues sont d'après nature : « Les arbres et les plantes du pays sont le palmier dattier, le nopal, l'aloès, etc. Les vues de ces tableaux sont d'après nature. » (Musée d'Orsay 2006b) Rappelons que Lejeune n'était pas en Égypte. Lejeune s'est probablement renseigné et s'est appuyé sur des dessins de collègues, jugeant que son rapport aux événements était suffisamment direct, selon lui, pour lui permettre d'écrire « d'après nature ». Si les descriptions sont aussi longues pour *Somosierra*, mais aussi pour *Guisando* et *Salinas*, faites après l'Empire, les peintures du Salon de 1824 ne sont présentées qu'avec leur titre, et pour *Moskowa*, qu'avec la mention, simple mais toujours primordiale, que les « vues sont d'après nature » (Musée d'Orsay 2006h). Cependant, la description pour *Saragosse* en 1827 est assez élaborée, revenant aux habitudes des livrets de l'Empire (Musée d'Orsay 2006i).

Qu'en est-il du livret pour le *Bivouac* (annexe 11) ? Plus brève que la description de *Marengo*, celle du *Bivouac* en reprend cependant les codes, avec quelques exceptions. Lejeune n'y est présenté que comme « Lejeune », sans son grade et sans référence à Valenciennes<sup>19</sup>. Considérant que c'est le premier livret à le présenter uniquement par son nom, on peut supposer que Lejeune présume que sa notoriété est telle qu'il n'a pas besoin de préciser son identité. La description insiste d'abord sur la scène centrale : le bivouac de Napoléon. Le bivouac de gauche, celui de Berthier, est nommé, mais les autres éléments décrits sont ceux du décor, soit les hauteurs à l'arrière-plan. Il n'y a donc pas de description, épisode par épisode, comme pour *Marengo*, de ce qui se passe à l'avant-plan.

---

<sup>19</sup> Auparavant, Lejeune a toujours été présenté dans le livret avec son grade. Salon de 1804 : « LEJEUNE, officier du génie et de l'État-major de l'Armée, élève de M. Valenciennes. » (Musée d'Orsay 2006b). Salon de 1806 : « Lejeune, chef de bataillon au corps impérial du génie, élève de M. Valenciennes. » (Musée d'Orsay 2006c).

Pour rappeler son autorité de participant, la conclusion suffit : « Les autres détails du tableau sont ceux que l’auteur a vus sur les lieux » (annexe 11 : 127).

Cette description du livret est donc offerte comme pendant au tableau, et elle consiste en un premier dispositif narratif. Michael Marrinan a analysé les rapports texte/image des peintures sous l’Empire. Il utilise le texte imprimé dans le livret pour *Marengo* afin de décrire un espace social où le texte informe l’image et l’image informe le texte. Selon lui, un système « regardeur-texte-image » est ainsi créé, où le discours narratif du livret émet une directive sur l’expérience à avoir de l’image (1991 : 187). Si Marrinan exprime cette idée pour *Marengo*, on peut certainement l’appliquer au *Bivouac* également, bien que le texte du livret soit bien plus court. Le *Bivouac* présente lui aussi une forme épisodique, à laquelle le livret vient conférer une cohérence en narrant les données de l’image (Marrinan 1991 : 187). Pour le livret du *Bivouac*, la narration implique des mentions de ce qui a précédé l’image et de ce qui lui succédera : « La scène est éclairée par les premiers rayons du soleil levant, à la suite d’un clair de lune », « se chauffant au bivouac où il vient de passer la nuit », « La hauteur à droite est celle sur laquelle l’Empereur coucha », etc. (annexe 11 : 126).

Le but d’un tel appui narratif selon Marrinan est aussi d’impliquer le regardeur dans le processus d’élaboration de l’histoire (1991 : 189). La dimension active de la *lecture* de l’œuvre faite par le regardeur le rend familier avec les dispositifs narratifs élaborés pour sa compréhension. La position d’autorité historique de Lejeune imprègne aussi ces dispositifs narratifs, qui à leur tour rappellent la dimension historique de l’image. Le livret est ainsi un des dispositifs narratifs qui appuient la prétention historique du tableau de Lejeune.

### 2.1.2 Autoreprésentations

Le seul portrait de Lejeune en peinture aurait été fait par Jean-Urbain Guérin. Il ne reste aujourd’hui de ce portrait que deux copies, réalisées par deux artistes différents, toutes deux vraisemblablement dans la décennie 1850 (fig.40, 41)<sup>20</sup>. Lejeune apparaît ici

---

<sup>20</sup> Une de ces copies est de Stéphane Baron, conservée à Versailles, tandis qu’une version faite par Mme de Chassignac est conservée au Musée de l’Armée de Paris. Le tableau original, par

dans une position peu naturelle : encore sur le champ de bataille, il dessine, appuyé les bras levés sur son shako, le vent soufflant dans ses vêtements, comme embrassé par une brise artistique. Ce portrait montre le dynamisme qui est associé à Lejeune, en en faisant une sorte de personnage mythique d'artiste guerrier.

Parler de ce portrait me semble être une bonne façon d'exprimer comment cette image de Lejeune est utilisée pour le représenter, ce qui colle avec l'image de sa popularité au temps de l'Empire et ce qui permet d'introduire la manière la plus efficace qu'a Lejeune de s'attacher une autorité historique au public des Salons : se mettre dans les scènes qu'il représente.

En effet, les seuls autres portraits de Lejeune se retrouvent dans ses propres peintures de bataille. Hormis *Guisando* et *Saragosse*, où il se dépeint dans une position centrale, Lejeune se donne un petit rôle dans la plupart de ses tableaux. La première de ces représentations de lui-même se trouve dans *Marengo* (fig.42). Lejeune y apparaît à cheval, légèrement tourné vers le spectateur, dans la partie droite du tableau, à l'avant-plan. Selon Siegfried, Lejeune s'incluant dans sa première grande scène de bataille permet d'attester de son autorité de témoin, faisant la valeur historique de son œuvre (1993 : 239). Cet autoportrait constitue une construction identitaire ultime. Appartenant au registre du détail, il peut facilement passer inaperçu. Dans son ouvrage sur le détail, Daniel Arasse considère les autoportraits d'artistes au sein des tableaux en tant que « signatures privées », la vraie signature écrite sur la toile constituant la « signature publique » (2008 : 336). Il semblerait que le cas de Lejeune s'écarte de cette situation. Dans *Marengo*, son autoportrait n'est pas dissimulé, mais participe à l'action du tableau, rendant ces deux signatures plutôt publiques. En outre, la signature comme l'autoportrait sont rappelés dans le livret. Lejeune fait en sorte que son portrait soit reconnaissable, à la fois pour qu'on sache son identité d'auteur du tableau (peintre) mais aussi pour qu'on sache qu'il était à l'événement représenté (soldat), que ce soit par souci historique ou par vanité, mais toujours pour appuyer sa qualité de témoin oculaire.

---

Jean-Urbain Guérin, est perdu. On peut toutefois le dater puisqu'il est présenté au Salon de 1810, apparaissant selon le livret sous le titre *Portrait de M. le baron Le Jeune, colonel aide de camp du prince de Wagram. Miniature* (Musée d'Orsay 2006g).

Lejeune ne s'inclut pas dans ses tableaux suivant *Marengo*, puisqu'il n'était pas aux événements représentés (*Lodi*, *Aboukir*, *Mont-Thabor* et *Pyramides*). Puis pour *Guisando* (fig.43) et *Saragosse* (fig.44), les descriptions dans les livrets font très clairement référence aux autoportraits de Lejeune dans les peintures en question, étant des tableaux plus personnels desquels Lejeune est le personnage principal. Les descriptions du château de Versailles et du catalogue de Valérie Bajou (Bajou 2012) confirment que des autoportraits de Lejeune figurent dans le *Bivouac*, dans *Somosierra* (fig.45), dans *Moskowa* (fig.46) et dans le *Passage du Rhin* (fig.47). Le portrait de *Somosierra* est à peine discernable, comme l'est celui de *Moskowa*. Dans le *Passage du Rhin*, bien que représenté de dos aux côtés du général Kléber dans une scène pratiquement centrale et éclairée comme telle, Lejeune est tout de même à l'arrière-plan.

Ces autoportraits ne sont par contre pas mentionnés dans les livrets de Salon comme l'était celui de *Marengo*, et ne font l'objet d'aucune remarque de la part des critiques qui auraient pu confirmer qu'ils étaient au courant de ces portraits de Lejeune. L'identification semble avoir été faite *a posteriori*, d'une part grâce à l'uniforme rouge et d'autre part grâce à la silhouette caractéristique de Lejeune. Ceci pourrait suggérer que Lejeune ne souhaite plus tirer profit de sa participation aux événements qu'il représente, l'ayant déjà établie avec *Marengo*. Ces autoportraits deviennent donc de vraies « signatures privées ».

Dans le livret de 1808, pour le *Bivouac*, aucune mention ainsi du rôle joué par Lejeune dans la scène (fig.48). Encore une fois, le *Bivouac* est une singularité pour l'ensemble de l'œuvre de Lejeune : si l'autoportrait de *Marengo* pouvait sembler modeste, celui du *Bivouac* est beaucoup plus assumé. En effet, Lejeune partage la scène centrale avec l'Empereur. Vu de dos, il est méconnaissable sinon pour sa tête blonde (il n'a même pas encore le pantalon rouge de l'uniforme des aides de camp de Berthier). Le silence sur cette participation active à la scène est d'autant plus intrigant que cette participation reste voilée de mystère. Lejeune, qui traduit de l'allemand les informations données par les paysans moraves à l'Empereur, n'a vraisemblablement jamais rempli ce rôle. Aucune mention dans les *Souvenirs* que Lejeune ait agi à titre d'interprète pour l'Empereur la veille de la bataille d'Austerlitz.

### 2.1.3 Le « double mérite » : le style documentaire de Lejeune

La construction du caractère historique des peintures de bataille de Lejeune ne s'arrête pas aux livrets et aux autoportraits. Le style même de ses peintures leur octroie une fonction de documents historiques, à ne pas confondre avec le style de la peinture d'histoire académique, qui mise sur l'idéalisation. Prenons le Salon de 1801, l'exemple étudié par Susan Siegfried, où sont présentés le *Marengo* de Lejeune et *La Bataille de Nazareth* de Gros (fig.49). En comparant Lejeune et Gros, Siegfried qualifie le style de Lejeune de « documentaire », héritant grandement de la peinture de bataille classique des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles dans ses emprunts à la topographie, tandis que Gros opte pour un style « affectif », qui annonce le romantisme (1993 : 236). Le style anecdotique de Lejeune serait entièrement dû au fait qu'il soit soldat. C'est en conjurant son expérience qu'il accumule les épisodes dans ses compositions. Ce style « documentaire » est taillé pour la conscience historique de ses contemporains.

Ce style peut aussi se rapporter au « style historique du Dépôt » qu'Isabelle Bruller attribue aux artistes du Dépôt de la Guerre après la Révolution. La définition qu'elle en fait permet de qualifier ces tableaux de documents historiques. Leur style offre une lecture de l'image en trois degrés : le premier, topographique, montre le lieu de l'action ; le deuxième, tactique, présente une vision idéalisée de la guerre, les positions précises des troupes bien rangées, et une succession d'instantanés héroïques ; le troisième, historique, propose des épisodes, entre réalité et légende, présentés en un ramassis hagiographique (Bruller 1997 : 42). Ce ramassis participe justement à l'effet de réel décrit par Barthes, présentant une accumulation de détails qui semblent insignifiants. Cette lecture peut être appliquée aux tableaux de bataille de Lejeune. Dans *Marengo* par exemple (fig.20), le premier tiers présente, après le ciel, les reliefs montagneux du Piémont et quelques bâtiments. Plus bas, encadrées d'arbres, les troupes, rangées en formation, donnent l'idée de la bataille tactique. Au premier plan s'amassent, de gauche à droite, des petits épisodes et des portraits reconnaissables à l'aide du livret (annexe 10).

Les travaux des artistes du Dépôt de la Guerre sont considérés au 18<sup>e</sup> siècle comme des sources historiques. Les officiers du Dépôt « attendent de leurs peintres qu'ils posent le regard neutre du technicien, le regard scientifique de l'histoire » (Bruller 1997 :

37). Ces ambitions sont renouvelées après la Révolution, d'où ce style traditionnel et topographique, repris avec un traitement omniscient, sans parti pris. Dans le *Marengo* de Lejeune, Bonaparte est à peine reconnaissable au premier coup d'œil. Il n'est pas le personnage principal de cette bataille, du moins pas au même titre que l'armée française en son entier. Le souci de vérité historique devient donc idéologique chez Lejeune : accumuler les détails sert à rendre hommage à l'armée de Napoléon, une façon détournée, délibérée ou non, de rendre hommage à Napoléon. C'est justement ce style plein de détails qui est assimilé comme étant « vrai » et historique et qui confère une légitimité à la représentation. Ceci contribue au *persona* de peintre-soldat de Lejeune.

Si Napoléon occupe une place centrale dans le *Bivouac*, premier tableau de Lejeune de l'époque impériale (et qui plus est, une commande), ce n'est pas au détriment des soldats de la Grande Armée, mis en vedette dans ce tableau évoquant Austerlitz. Le style historique tel que décrit par Bruller s'y retrouve pourtant (fig.1). Le premier tiers est bel et bien topographique : les collines de la Moravie sont le lieu de l'action à venir. Le deuxième tiers présente le bivouac de l'Empereur, qui remplace ici les troupes en position pour la bataille. C'est en effet la partie tactique de ce tableau. Le bivouac est central à la stratégie de l'Empereur pour Austerlitz, ou plutôt, à sa propagande. Le dernier degré, le degré historique, est fusionné avec le deuxième ici. On retrouve tout de même des groupes isolés au premier plan, qui, avec un détail anecdotique, illustrent les tâches du bivouac, remplaçant ici les actions isolées d'une bataille (Bruller 1997 : 42). Que le *Bivouac* ait l'iconographie d'une bataille même s'il n'en évoque que la préparation est au cœur de la rhétorique du tableau, que je vais maintenant examiner de plus près.

## 2.2 « Après cette belle nuit d'hiver » : peindre Austerlitz

Ainsi, le livret annonce déjà ce qu'il faut retenir du tableau, l'autoportrait de Lejeune y figurant réitère sa participation à l'événement représenté et le style même du tableau est un gage que ce qu'il dépeint est la *vérité historique*. Le *Bivouac* s'inscrit donc dans la carrière de Lejeune en reprenant ses stratégies d'autoconstruction identitaire. C'est cependant sa manière de représenter (ou plutôt, d'évoquer) Austerlitz qui fera l'objet de cette partie. Si Lejeune s'aide de ses stratégies habituelles pour offrir des

images d'Austerlitz qui sont *vraies*, il prête aussi sa crédibilité d'artiste-soldat au grand récit napoléonien, qui insiste sur l'avant bataille. Afin de bien comprendre pourquoi le *Bivouac* est unique au sein de l'œuvre de Lejeune, je vais aussi parler des dessins d'Austerlitz que Lejeune réalise pour le Salon de 1806, et qui offrent un pendant au tableau réalisé en 1808.

### 2.2.1 Les dessins de 1806

Lejeune présente trois dessins de la bataille d'Austerlitz au Salon de 1806. Exécutés rapidement, ces dessins sont présentés moins d'un an après les événements qu'ils dépeignent. Tel que Lejeune le rapporte dans ses mémoires, ces dessins ont été exécutés à partir des relevés topographiques qu'il réalise sur le champ de bataille, le 4 décembre : « Je fus chargé de faire un lever topographique du champ de bataille, et j'en pris également les vues principales en y traçant les événements remarquables de chaque localité » (annexe 12 : 132). Lejeune, un peu plus loin que ce passage que j'ai retenu en annexe sur la bataille d'Austerlitz, fait brièvement allusion à l'exécution de ces dessins, une fois de retour à Paris, dans les premiers mois de 1806 : « Rentré à Paris, je fis mes grands dessins d'Ulm et d'Austerlitz ; je repris ma palette et ma vie joyeuse et laborieuse du guerrier : peintre, homme du monde, jeune et partout bien fêté » (*Souvenirs* Vol.1 : 98). Ces grands dessins sont bien ceux dont il est question ici.

Puisque Lejeune a été « chargé » de faire ces dessins sur le site, peut-être par Berthier, leur utilité aurait à l'époque été militaire. Autrefois déposés au Dépôt de la Guerre, ils sont aujourd'hui au Service historique de la Défense. Malgré cette destination ultime, ils ont été présentés au Salon, où ce genre de document n'aurait jamais eu sa place en contexte académique d'Ancien régime. Au-delà de l'influence de Napoléon, c'est bien la popularité de la bataille et celle de Lejeune, gagnée par ses représentations de batailles « historiques », déjà considérées comme telles à l'époque, qui permettent à ces dessins d'entrer à l'exposition du Louvre en septembre 1806 aux côtés de sa *Bataille des Pyramides*.

Que montrent-ils ? Décrits dans le livret du Salon que par leur titre, ces derniers sont toutefois explicites<sup>21</sup> :

A. Vue de l'aile gauche de la bataille d'Austerlitz, au soleil levant, champ de bataille du prince Murat et M. le maréchal Lannes. Toutes les hauteurs, à perte de vue, sont couronnées par l'armée russe

B. Vue du centre de la bataille d'Austerlitz, à midi. Charge des gardes impériales française et russe. Champ de bataille de M. le maréchal Bernadotte

C. Vue de l'aile droite de la bataille d'Austerlitz, au soleil couchant, les Russes sont forcés à fuir sur les glaces qui s'entr'ouvrent et les engloutissent. Champ de bataille de MM. les maréchaux Soult et Davoust<sup>22</sup>

Ces titres agissent ici à titre de dispositif narratif, faute de description de livret. Ils permettent de situer précisément à quel moment de la bataille telle action survient, et où. Ainsi, les trois dessins, dans l'ordre ci-dessus (celui du livret), présentent les événements de la journée du 2 décembre de manière chronologique. La *Vue de l'aile gauche* montre les positions russes à l'arrière-plan ainsi que celle du maréchal Lannes. La *Vue du centre* montre la charge de la garde française aidant le corps de Bernadotte contre la garde russe. À l'extrême droite de ce dessin, un cavalier de dos en suit un autre, en diagonale. Il s'agit de Lejeune lui-même, fidèle au précédent de *Marengo*. Afin de bien reconnaître les protagonistes, Lejeune a même placé des initiales. Un « L » pour le premier cavalier, Lejeune, qui suit Rapp, indiqué d'un « R ». Plus bas dans le dessin, un groupe transporte un homme, identifié d'un « M ». Il s'agit du colonel Morland. Ces identifications ne sont pas banales. Elles prouvent que les dessins ont un but informatif : on ne veut pas deviner qui y est, on veut le savoir. La *Vue de l'aile droite* montre la fin de la bataille. Napoléon et ses officiers, sur la hauteur à gauche du dessin, observent les lacs gelés qui

---

<sup>21</sup> Lejeune, Louis-François. *Vue de l'aile gauche de la bataille d'Austerlitz*. 1806. Crayon noir et crayons de couleur, aquarelle sur papier blanc, 54,5 x 109 cm. ; *Vue du centre de la bataille d'Austerlitz*. 1806. Crayon noir et crayons de couleur sur papier blanc, 54,5 x 111 cm. ; *Vue de l'aile droite de la bataille d'Austerlitz*. 1806. Crayon noir et crayons de couleur, aquarelle sur papier blanc, 60 x 115 cm. Vincennes, Service historique de la Défense.

<sup>22</sup> Ces trois dessins sont présentés sous le numéro 339, accompagné d'un quatrième, représentant Ulm : « D. Vue de la ville d'Ulm, à l'instant où 30,000 Autrichiens défilent sous les yeux de l'Empereur, et mettent bas les armes. / L'infanterie française est sur les hauteurs qui forment l'amphithéâtre. L'Empereur est sur le rocher, accompagné du maréchal Ney et du général Mack. L'armée prisonnière passe à ses pieds, et la cavalerie française est en bataille dans la plaine. » (Musée d'Orsay 2006c).

engloutissent les Russes. Comme Lejeune rapporte qu'il observe cette scène, on le retrouve encore, identifié de son « L », à l'arrière de l'Empereur.

Les dessins concordent avec la relation de la bataille telle qu'elle s'est passée, mais ce qui intéresse ici est qu'ils doivent le faire en trois documents différents. L'ordre chronologique de la bataille ne peut être convié qu'en trois scènes séparées, un format qui sert à imiter un récit. La forme narrative de ces dessins présente d'emblée l'enjeu de leur représentation : faire le récit détaillé de la bataille d'Austerlitz. Ces considérations renvoient par ailleurs aux limites médiales du dessin et de la peinture. Le vieux débat de *l'ut pictura poesis* en histoire de l'art, concernant les différences entre les arts de l'espace, comme la peinture, et les arts du temps, comme la poésie, peut être conjuré afin de cerner l'insuffisance du dessin pour transposer des batailles, ou tout autre événement qui se déploie dans le temps, en images.

Lejeune représente de lui-même la bataille dans ces dessins à la manière de *Marengo* et des batailles d'Égypte, offrant une variation du *Bivouac*. En effet, que le *Bivouac* soit une commande semble évident lorsqu'on le compare à ces dessins. Les dessins auraient pu être transposés en peinture sur toile. Des trois, le dessin B, présentant le moment primordial des charges des gardes, aurait été le meilleur candidat. Lejeune aurait ainsi exposé un *Bataille d'Austerlitz* au Salon de 1806, qui n'aurait pas été curieux dans son corpus de batailles. Cependant, en mars 1806, on commande à Lejeune non pas un *Bataille d'Austerlitz*, pour qui ses dessins (déjà réalisés au début de 1806) auraient été utiles, mais un *Bivouac d'Austerlitz*. Devant maintenant travailler sur ce tableau (ce qu'il ne peut faire qu'à l'été 1808, étant à l'armée), il envoie tout de même ses dessins au Salon de 1806. La dislocation opérée par le récit napoléonien entre veille de la bataille et jour de la bataille se voit déjà dans les images produites par Lejeune.

### 2.2.2 Bivouaquer avec l'Empereur

Le tableau du *Bivouac* a peu à voir avec la bataille d'Austerlitz comme telle, sinon qu'il en annonce l'arrivée. Le tableau ne représente donc pas une bataille à proprement parler comme le font les dessins. Je répète que je considère le tableau néanmoins comme étant une peinture de bataille, d'abord puisqu'il reprend le style des peintures de bataille

comme je l'ai démontré, mais aussi puisque le sujet est central à la bataille<sup>23</sup>. En effet, le bivouac est perçu comme central à la stratégie militaire d'Austerlitz.

Pourquoi le bivouac a-t-il le traitement iconographique d'une bataille ? Il faut, pour comprendre l'ambiance suggérée par le tableau, s'attarder sur la signification d'un bivouac pour les guerres napoléoniennes. Si l'on sait qu'au début du 19<sup>e</sup> siècle, le bivouac désigne un campement militaire, c'est avec les guerres napoléoniennes qu'il devient souvent un moment mythique pour les soldats citoyens, qui s'y retrouvent, avant ou après une bataille, pour discuter de leurs chefs, de leurs victoires et de leurs pertes. Ainsi, pour une bataille majeure comme Austerlitz, la représentation d'un bivouac est d'autant plus importante puisque ce dernier est présenté comme une preuve du génie de Napoléon. La représentation de ces moments intimes partagés entre les soldats montre aussi que la bataille de Napoléon s'est préparée à l'avance, assurant de louer à la fois Napoléon et ses soldats.

Retrouver un bivouac en images est une nouveauté historique : les soldats de Napoléon, conscrits à même la population, se reconnaissent dans ces moments de solidarité passés ensemble. Lejeune, soldat, n'est pas étranger à ce sentiment. Le meilleur bivouac raconté par Lejeune dans ses mémoires est celui d'Ebersberg, où les soldats sont consolés par la présence de Napoléon :

Jamais, je crois, aucune fête nocturne ne fut plus illuminée, aucun bivouac n'entendit plus de ces conversations animées où chacun se félicite d'avoir échappé à telle ou telle scène de l'affreux combat de la journée. Cohorn, Masséna et Legrand, étaient les noms que tous répétaient avec admiration. Après quoi, chacun nommait le camarade tombé çà et là, à ses côtés ; regrettait l'habit, ou la manche, ou la capote brûlés, le shako perdu, et l'explosion de la giberne en traversant les flammes d'Ebersberg ; et ces mots : as-tu vu ceci ? as-tu vu cela ? couraient de bouche en bouche, suivis du récit de l'événement. (*Souvenirs* Vol.1 : 328)

C'est cette même ambiance de fraternité, d'excitation, de besoin qui est reproduite ici dans le *Bivouac d'Austerlitz* de Lejeune et qui en fait un tableau auquel on pouvait s'identifier. Lejeune ne dit-il pas, alors qu'il décrit son tableau dans ses mémoires, que « chacun croyait y reconnaître ses amis, ses frères ou ses fils prenant

---

<sup>23</sup> Le *Passage du Rhin* présente lui aussi des préparatifs pour une bataille avec les mêmes caractéristiques, mais la différence d'avec le *Bivouac* pour le corpus de Lejeune est qu'il montre spécifiquement les travaux du génie, chers à Lejeune, qui revient sur le passage du Rhin et ses travaux attenants dans ses mémoires.

devant l'ennemi leur joyeux repas, ou un peu de repos à côté du feu, sur la terre ou sur les débris de quelque vieux toit de chaume » (annexe 13 : 133) ?

### 2.2.3 Le Bivouac

L'élément le plus insaisissable du tableau du *Bivouac* est la lumière. Le ciel, qui occupe près de la moitié du cadre, aux teintes bleues et violacées, a une texture poudreuse, dans laquelle sont formés des nuages. Au haut de l'image, une pleine lune est à peine visible, camouflée par des traits de nuage. Malgré ces éléments, il est difficile de dire s'il fait nuit ou jour. Une grande lumière se fait sur le groupe central. Cette lumière accentue la longue trace de fumée laiteuse qui s'élève vers le ciel, de laquelle se détache la figure de l'Empereur. La fumée se répète aussi à d'autres endroits, pour indiquer l'extinction des feux, autre indice que ce n'est plus tout à fait la nuit. Une lumière éclaire aussi la colline vers la droite, à l'arrière-plan. Cet arrière-plan, il se fond presque avec le ciel. À la gauche complètement, des feux éteints accentuent une haute colline (probablement le Santon). Une rivière est délimitée par des arbres, autour desquels on aperçoit quelques maisons. Cet arrière-plan est coupé par le début de la colline à la droite du tableau, plus rapprochée encore, sur laquelle de petites figures dispersées s'affairent, transportant du bois et de la paille ou parcourant le terrain à cheval. Le premier plan joue aussi sur le relief. Les figures principales sont réparties sur des pentes et des plats. Le ciel n'est perturbé que par les feuilles orangées d'un arbre qui se dresse sur la hauteur gauche du tableau.

Je tenais ici à offrir une description de ce tableau avant d'en analyser les personnages. Si des études du tableau ont été faites pour le catalogue de Valérie Bajou (2012 : 114-116) et pour le catalogue de l'exposition *Le bivouac de Napoléon : luxe impérial en campagne* (Lazaj 2014 : 79), elles restent très brèves. Yves Martin a aussi publié un article sur le *Bivouac* pour la revue *Soldats napoléoniens* (2005), où il mêle d'ailleurs des passages des mémoires de Lejeune. Cependant, puisqu'il cite la nouvelle édition des mémoires, ces passages sont ceux qui rapportent la bataille. Il ne parle donc pas de la description du tableau que fait Lejeune dans ses mémoires, sur laquelle je reviendrai. L'article de Martin est surtout attentif aux uniformes représentés, ce qui

constitue l'objectif de la revue pour laquelle il écrit. Il sépare par contre habilement les personnages du tableau en groupes, ce qui facilite l'identification des figures.

D'abord, le groupe central, où figurent l'Empereur et son état-major, baigne dans la lumière. La figure de l'Empereur, à la redingote sobre, se découpe sur une longue trace de fumée. Notre Lejeune, au centre, vu de dos, fait le lien entre le groupe de l'Empereur et, à sa droite, des paysans moraves, encadrés de chasseurs à cheval de la garde. L'homme au manteau bleu, de dos, est un officier des grenadiers à cheval de la garde. À la gauche de Lejeune, Napoléon est accompagné de Berthier sur sa gauche, puis de Bessières, en habit de maréchal. Derrière Bessières, le mamelouk Roustan plie une couverture, et derrière lui, un grenadier à cheval de la garde au manteau gris garde la berline de Napoléon. À l'arrière de la berline, un valet avec la livrée impériale (vert galonné or) s'affaire (fig.50). Derrière ce groupe, à droite, un palefrenier tente d'amadouer le cheval blanc de l'Empereur, qui bénéficie aussi de la lumière centrale (fig.51).

À gauche du groupe central sur le même plan, des soldats autour d'une maison chassent des oies et des cochons et pillent du foin. Les résidents sont assis à l'avant de l'habitation. D'autres soldats débitent le bois de la maison, dont le toit est déjà à moitié dégarni (fig.52). Au premier plan, superposé à cette maison, on trouve l'arbre aux feuilles orangées, dans lequel s'affairent d'autres soldats dont un, perché très haut sur ses branches, qui élève une hache pour frapper une branche déjà fendillée (fig.53).

Dans le tiers inférieur du tableau, on retrouve à gauche le bivouac des officiers de Berthier. Un cavalier accepte un verre, d'autres lisent des lettres ou mangent un repas. Deux soldats vident des tonneaux près du feu. Les valets de Berthier (vert galonné argent) s'occupent de son cheval (fig.54).

Dans le tiers inférieur à droite, des chevaux sont alignés, accompagnés d'officiers qui dorment étendus à leurs côtés (fig.55). La plupart des feux sont mourants, un autre signe qu'il s'agit plutôt du matin.

Toujours à droite, au même niveau que le groupe central, des grenadiers à cheval de la garde, d'après leurs uniformes, entourent eux aussi un feu (fig.56).

Les actions sont donc assez diverses, et tout semble se passer en cercle concentrique autour du groupe central de l'Empereur, cercle renforcé par le relief de la

colline, éclairé, qui semble encercler le groupe de Napoléon et la berline. À l'instar de Sonolet, pour qui le *Bivouac* est une toile « spirituelle et gaie » (1905 : 259), c'est mon constat que cette œuvre de Lejeune réussit à créer un aspect bien important pour sa popularité : une ambiance.

### 2.3 Quarante ans plus tard : écrire Austerlitz

Dans cette partie, il s'agit de voir comment les mémoires de Lejeune se présentent en tant que clé de lecture du *Bivouac*. En effet, les mémoires agissent en tant que dispositif narratif externe au tableau (et aux dessins), répétant et complétant ce que disent les images. Deux passages sont d'intérêt : le premier, au chapitre 3, où Lejeune raconte la campagne de 1805 et la bataille d'Austerlitz (annexe 12) ; le deuxième, au chapitre 5, où il décrit le tableau qu'il fait en 1808 (annexe 13).

#### 2.3.1 L'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en décembre 1805

Le chapitre sur la campagne de 1805 présente un passage très long sur Austerlitz, qui peut être divisé en deux (comme je l'ai fait dans l'annexe 12) : sur le 1<sup>er</sup> décembre, veille de la bataille, et le 2 décembre, journée de la bataille. Déjà dans ses souvenirs du 1<sup>er</sup> décembre, en décrivant le bivouac des gens de Berthier auquel il prend part, Lejeune anticipe dans son écriture la victoire à venir, qui imprègne tout ce qu'il écrit sur l'événement. Pour aucune autre bataille Lejeune n'est-il plus définitif et admiratif, aussi est-il conscient, quarante ans plus tard, de l'importance d'Austerlitz. Encore une fois, Lejeune précise l'utilité de son témoignage, voué à la postérité : écrivant, rappelons-le, en 1845, il déclare : « Le siècle de paix dans lequel nous vivons depuis trente ans [...] pourra faire rechercher un jour ces souvenirs et ces peintures de la guerre faites d'après nature par un fidèle témoin » (*Souvenirs* Vol. 1 : 86). Ce passage sur le 1<sup>er</sup> décembre peut être relié au tableau. Si le moment de la journée représenté est bien le petit matin, ce petit matin pourrait bien ne pas être celui du 1<sup>er</sup> décembre spécifiquement. En effet, le titre initial fait référence à « l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en décembre 1805 », donc pas spécifiquement à *la* veille. Dans le décret, le titre demandait un bivouac « pendant les jours de manœuvres qui ont précédé la bataille d'Austerlitz ». Il

est cependant certain qu'au plus tard, il s'agit du matin du 1<sup>er</sup> décembre. Le titre officiel utilisé aujourd'hui met fin à cette nuance, attribuant la scène au 1<sup>er</sup> décembre sans équivoque. L'utilité de cette ambivalence initiale est cependant réfléchie. Selon Valérie Bajou, « l'imprécision temporelle », qui était requise par le décret, permet à Lejeune « de construire un discours narratif qui prend des libertés avec la chronologie » (2012 : 117). Pour aller plus loin que Bajou, l'ambiguïté laisse place à un contrôle de la temporalité au sein du tableau. C'est plusieurs moments qui peuvent être concentrés en une scène, des moments qui ont pu se passer sur plusieurs jours avant la bataille, même si la position occupée dans le tableau ne l'était que le 1<sup>er</sup> décembre.

Plusieurs éléments du tableau de Lejeune se retrouvent dans ses *Souvenirs* sur la soirée et la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 décembre (annexe 12). Sur cette veille, on peut retenir ce passage, qui se rapporte précisément à des scènes qui trouveront une place dans le *Bivouac* :

Ces vers répétés à la ronde, ces lettres de nos familles, ces portraits, ces billets doux peut-être apportés par l'aimable chansonnier, le vin de Tokay, les vins de Hongrie que nous puisions dans les tonneaux avec des chalumeaux de paille, ce feu pétillant du bivouac, le pressentiment de la victoire du lendemain, tout, enfin, nous portait au comble de la joie. (annexe 12 : 128)

Les lettres apportées par Longchamp, autour de qui quelques hommes s'attardent pour l'entendre chanter, les tonneaux de vin, tout se retrouve dans le bivouac du groupe de gauche, le bivouac de Berthier, celui où se trouvait Lejeune. La chronologie de la journée n'est pas explicite pour ce passage : Longchamp est arrivé « ce jour -là », mais le bivouac bat son plein « une heure après la chute du jour » (annexe 12 : 127). C'est ce qui fait que les scènes, observées et vécues par Lejeune au cours du 1<sup>er</sup> décembre ou à la toute fin du mois de novembre, sont concentrées en une temporalité fixe au sein de l'image.

La bataille d'Austerlitz se passe cependant le 2 décembre et c'est sur ce jour que Lejeune en dit davantage. Si on veut résumer le passage, Lejeune, en décrivant les positions de l'armée, se place dans son récit aux côtés de Rapp et de la charge de la garde, après quoi il est envoyé auprès de Davout et revient ensuite vers Napoléon, non sans avoir fait prisonnier un général ennemi en chemin. Puis, il trinque à la santé de l'Empereur. Observant ensuite du haut de la position de l'Empereur, il exprime sa terreur pour les soldats russes engouffrés dans les glaces des étangs gelés. La fin de cette journée

voit Lejeune se chercher un abri pour dormir, alors que la neige tombe. Le reste du passage est consacré aux jours suivant la bataille : Lejeune est chargé de faire des relevés, est promu et peut rentrer à Vienne.

Revenir sur cette journée du 2 décembre a son intérêt puisqu'elle peut faire écho aux dessins d'Austerlitz de Lejeune. Bien qu'étant des dessins d'ensemble, ils peuvent se rapporter à la journée telle qu'expliquée par Lejeune. Dans ses *Souvenirs*, il commence ainsi son exposé sur les troupes russes et la position du maréchal Lannes (*Vue de l'aile droite*). La *Vue du centre* offre un rapport plus net encore, Lejeune se plaçant auprès de Rapp, comme il le fait dans son dessin. Il y relate aussi la mort du colonel Morland (*Vue du centre*). Finalement, les troupes russes s'engouffrant dans les lacs gelés font l'objet de la *Vue de l'aile droite*.

Les dessins d'Austerlitz représentent la bataille en trois moments pour en donner une vision globale, mais dont la temporalité reste séparée. Ceci diffère de la stratégie que Lejeune a employée au sein de son *Marengo*, où, afin d'avoir une vision simultanée des éléments marquants de cette journée, les épisodes du premier plan fonctionnent sur plusieurs temporalités (Benoît 1998) : la mort de Desaix par exemple, y est représentée en même temps que la charge de cavalerie de Kellermann, même si cette dernière survient avant cette première (Bajou 2012 : 101). Jérémie Benoit considère que le *Marengo* de Lejeune fonctionne à la fois « comme une globalité et comme une succession de moments distincts » (1998 : 52), présentant des moments narratifs différents auxquels est intégré un sens de la temporalité. Cette temporalité doit être connue en dehors de l'image. Dans les dessins d'Austerlitz, l'image a ainsi besoin du *discursif* pour nous permettre d'interpréter ces différents moments, et leur titre, rappelons-le, agit comme dispositif narratif indispensable à leur compréhension.

Le *Bivouac* n'a pas à respecter de temporalité fixe au sein de sa composition, puisque les événements représentés sont cohérents avec l'idée de l'action principale : le bivouac. C'est ce qui explique que la chronologie indéfinie des scènes représentées n'est pas vraiment choquante, puisqu'elle n'a pas d'incidence sur la compréhension de la scène dans son ensemble. Moins régis par la factualité requise par la narration d'une bataille, les simples préparatifs à cette bataille se lisent plus facilement en tant qu'ensemble. Le besoin narratif, lui, est cependant bien présent : qui fait quoi, et où ? C'est pourquoi les

compléments écrits de ce type de compositions fonctionnent comme un complément de l'image, mais aussi comme une répétition de l'image. Étudier la description que fait Lejeune du tableau dans ses mémoires en plus de la description du livret permet de voir la brièveté de cette dernière description.

### 2.3.2 Le tableau, été 1808

Justement, j'en arrive à cette description du tableau faite dans les mémoires. Le passage rapportant 1805 fonctionnait comme dispositif narratif jusqu'à un certain point, informant sur la scène de Longchamp, par exemple, d'une façon narrative plutôt que descriptive : « M. Longchamp avait été retardé en France et ne put nous rejoindre ce jour-là » ou « L'arrivée de ce gai convive, qui apportait à chacun de nous des lettres de France, fut un des épisodes charmants de cette journée ». La description du *Bivouac* que fait Lejeune au chapitre 8 est un dispositif narratif beaucoup plus clair. Quarante ans plus tard, Lejeune souhaite reprendre le contrôle sur la façon de *lire* son tableau. La différence d'avec le livret peut en effet porter à une telle conclusion. L'accent de Lejeune dans ses mémoires, écrits sous Louis-Philippe, est mis sur les épisodes impliquant les soldats, et non sur l'Empereur.

Pour l'étude de cette description, j'aimerais démontrer que Lejeune offre en fait une narration de son tableau. La distinction entre discursif et figuré appliquée par Norman Bryson à la peinture de l'Ancien Régime en France devient utile ici. Des marqueurs de discours sont nécessaires pour faire fonctionner la narrativité de l'image (Bryson 1981 : 12). C'est ce à quoi servait le livret du Salon. En 1808, le tableau avait été vu par des spectateurs qui avaient le livret en main, un dispositif — que je qualifie de narratif — de l'ordre du *discursif* qui permet de décoder l'image, permettant notamment d'associer chaque groupe de personnages à une fonction.

Dans ce passage du chapitre 8 (annexe 13), Lejeune parle du tableau, qu'il a réalisé durant l'été 1808, explique-t-il, lors d'un repos de six semaines à Paris, pendant la campagne d'Espagne. Cette description du tableau est plus étoffée que celle qu'il avait faite pour le Salon de 1808. Tout ce que Lejeune y décrit fait référence à des épisodes que

l'on peut déceler dans la composition, offrant une véritable narration de l'image. Lejeune nous dit donc (annexe 13 : 133) : « J'avais rappelé, dans cette composition<sup>24</sup> :



» la gaîté des soldats en cherchant des vivres qu'ils trouvaient difficilement ;



» les pleurs des familles de la Moravie, à côté de leurs demeures démolies pour établir nos bivouacs



» et les travaux de l'Empereur qui, par ses interprètes, interrogeaient les paysans, les déserteurs et les prisonniers sur les mouvements de l'ennemi.



» On y voyait les gardes qui veillent à la sûreté du camp,

<sup>24</sup> Aux pages 73 et 74, détails de la figure 1.



» les cavaliers et leurs chevaux endormis sur la même litière,



» le trompette vigilant qui sonne le réveil,

» le courrier, et son cheval tout haletant, couvert de sueur et de vapeur, qui apporte les lettres de France, où chacun est avide de trouver les expressions touchantes d'une mère qui dissimule ses douloureuses inquiétudes, ou d'une tendre amie qui se dit fidèle pour cacher son inconstance, etc. »



Lejeune ne décrit aucun de ses autres tableaux avec autant de détails que le *Bivouac*. À ce moment, en 1845, alors qu'il écrit cette partie de ses mémoires, Lejeune ne fait que mentionner brièvement où il a placé l'Empereur, alors que sa place était

primordiale dans la description du livret. La référence est faite « aux travaux de l'Empereur », et non à l'Empereur lui-même. *A posteriori*, et sans la pression du système impérial, Lejeune préfère insister sur les petites activités et épisodes, qui sont probablement les plus importants pour lui. Dans cette nouvelle description, il semble en effet y avoir une part de distanciation d'avec le régime impérial. À un moment historique différent, sous un régime différent, Lejeune donne une nouvelle narration de son tableau, dans laquelle il apparaît moins bonapartiste qu'il ne l'était.

J'ai ainsi découpé le *Bivouac* en « détails narratifs », pour reprendre l'expression de Daniel Arasse (2008 : 144). Son interprétation d'un « récit détaillé » dans les peintures historiques peut certainement s'appliquer aux compositions de Lejeune. Arasse commente *Le Miracle de la croix au pont du Rialto*, de Vittore Carpaccio, d'après la vision historiographique de son contexte vénitien humaniste. L'abondance de détails y est liée selon lui au besoin de « détails narratifs », c'est-à-dire des détails iconiques dont le référent est réel et évident grâce à leur imitation de la nature. Ces détails que l'on peut découper (ou dé-tailler comme le dit Arasse) dans le tableau conservent une narration dans leur ensemble. C'est ce que j'ai fait : la scène centrale se comprend d'elle-même, comme le bivouac de gauche, les soldats qui chassent les poulets, etc. Chaque détail fait partie d'un ensemble plus grand, mais il raconte une histoire de façon autonome. Arasse remarque que l'abondance de détails narratifs non reliés à la scène principale dans le tableau de Carpaccio a pour effet de « reléguer l'événement principal [...] au rang de détail parmi d'autres » (2008 : 144). Contrairement aux autres tableaux de Lejeune, la centralité de Napoléon est délibérée. Il est cependant très possible de payer autant d'attention aux autres détails.

L'argument d'Arasse concernant le tableau de Carpaccio se fait sur sa conformité à la conception vénitienne renaissante du récit historique. C'est par un « goût du détail objectif infiniment multiplié » dans le but de tout « faire voir » que cette conception correspond aux manières d'écrire l'histoire alors en vogue à Venise (Arasse 2008 : 147). La peinture à sujet historique (et non la peinture d'histoire comme genre codifié du 17<sup>e</sup> siècle) ne peut être envisagée « en dehors des conditions dans lesquelles se fait le récit historique de la cité » (Arasse 2008 : 147). Le but de l'histoire telle que faite par Marin Sanudo dans le cas de Venise est de garantir l'authenticité du récit par

« l'abondance de détails annexes », même si, comme le remarque Arasse, la conception italienne de l'histoire ira à l'encontre de cette approche dans les siècles suivants (2008 : 147).

Considérant le caractère hétérogène et improvisé de la manière napoléonienne de faire l'histoire, l'authenticité procurée par une abondance de détails dans les tableaux militaires de Lejeune s'apparente certainement à cette conception vénitienne très précise, déjà que la qualité de témoin de Lejeune se prête à cette authenticité. En effet, tout comme le tableau de Carpaccio, plus que des « tranches de vie », les détails narratifs du *Bivouac* présentent une « universalité simultanée » (Arasse 2008 : 148). L'histoire de Napoléon doit se faire simultanément avec celle de ses soldats. L'universalité recréée ici se prête au dessein politique de représenter Napoléon parmi ses hommes. C'est en ce sens que la narration par détails opérée par le *Bivouac* et ses dispositifs narratifs augmentent « l'effet de réel » du récit historique : croire que Lejeune a vécu ces épisodes justifie la présence de ces détails et leur donne un intérêt (Barthes 1968 : 87). La multiplicité des détails renforce également le statut de « témoin » de Lejeune et la « vérité » de l'image.

On voit comment il est utile de regarder simultanément les détails du tableau à l'aide des quelques mots qui s'y rattachent, aussi est-ce pourquoi j'ai conservé ces détails au sein de mon texte. Je tiens à ce terme de *narration* pour parler de ce passage des mémoires, puisque les mots nous disent des choses que l'image ne peut pas : à savoir, l'occupation du groupe central (interroger les paysans sur les positions ennemies), ou le contenu des lettres reçues. On se retrouve donc avec deux types de documents : des images, et des descriptions qui narrent ces images.

### 2.3.3 Idéologie de la répétition

Ainsi, un peintre de bataille, renommé comme Lejeune, peint les préparatifs de la bataille la plus importante du règne de Napoléon, et non pas le feu de l'action. Il aurait été facile en effet pour Lejeune de peindre une sorte de *Marengo*, en disposant les éléments de la journée dans une seule composition grandiose, comme le prédisaient ses dessins. L'attribution à Lejeune d'un bivouac d'Austerlitz et non d'une bataille d'Austerlitz est prescrite par le découpage voulu par la commande de 1806, faisant l'exception dans le corpus de Lejeune.

Pour résumer : Lejeune fait trois dessins d'Austerlitz présentés au Salon de 1806 ; il fait un tableau du *Bivouac* présenté au Salon de 1808, avec lequel il prépare une description écrite pour le livret du Salon ; et dans ses mémoires, écrits à partir de 1845 et publiés en 1851, Lejeune reparle à la fois des événements de la veille d'Austerlitz et de la bataille, mais aussi de son tableau qui représente la veille d'Austerlitz. Bien que j'aie voulu souligner les différences de ces témoignages, il reste qu'ils disent tous la même chose, plusieurs fois, et à différents moments, sur quarante ans. Ces témoignages n'ont rapport qu'avec Lejeune. Ce dernier, en voulant représenter sa vie dans l'armée de Napoléon, est tout désigné pour participer à la répétition sélective à laquelle se prête la propagande napoléonienne.

Lejeune montre bien comment chaque individu peut servir le système napoléonien, nourrissant une version des faits qui concorde en tous points avec celle que Napoléon entend laisser à la postérité. C'est en effet par la répétition de certains éléments reliés à un événement que ceux-ci sont cristallisés comme factuels. Ces éléments, sélectionnés pour leur efficacité rhétorique, se retrouvent d'un récit à l'autre. Cette efficacité tient certainement à l'authenticité attribuée aux détails, en image comme à l'écrit. Pour ce qui est de la rhétorique entourant la bataille d'Austerlitz, l'insistance sur la veille de la bataille, dont on trouve un premier exemple avec le tableau et les mémoires de Lejeune, est un de ces éléments. C'est ce que je chercherai à démontrer dans le prochain chapitre, où le *Bivouac* sera confronté aux composantes de la propagande napoléonienne dans laquelle il s'insère : le 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée, les autres tableaux d'Austerlitz, mais aussi les autres tableaux de la commande de 1806 et ceux du Salon de 1808.

## TROISIÈME CHAPITRE

### Les bulletins en peinture

Que le 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée soit un dispositif narratif du *Bivouac* de Lejeune s'avère être un constat audacieux de ma part, puisqu'*a priori*, le bulletin n'est pas créé *pour* le tableau. Pour clore ce mémoire, j'envisagerai cependant le bulletin comme un texte primordial à la compréhension du tableau de Lejeune, mais aussi des autres tableaux de la commande de 1806 qui représentent également la bataille d'Austerlitz de manière officielle, à savoir ceux de Bacler d'Albe et de Gérard. Il s'agira de cerner la dimension presque hagiographique des bulletins, textes rédigés par Napoléon pour assurer une version unique des événements militaires de son règne. Cette version de l'histoire sera non seulement acceptée de son vivant, mais grâce à la dissémination des bulletins et à la *répétition* de certaines de leurs tournures ou anecdotes dans les mémoires de l'Empire et ouvrages d'histoire du 19<sup>e</sup> siècle, elle sera encore celle disséminée aujourd'hui.

Le 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée, daté du 3 décembre 1805, le lendemain de la bataille d'Austerlitz, est publié dans *Le Moniteur* le 6 décembre. En mars 1806, on commande trois tableaux ayant la bataille pour sujet à Lejeune, Bacler d'Albe et Gérard, en plus d'un autre commandé à part au cours de 1806 à Carle Vernet. Lejeune présente à l'automne 1806 ses trois dessins sur Austerlitz au Salon. À l'été 1808, il réalise le tableau, présenté au Salon à l'automne. En 1845, il écrit ses mémoires, dans lesquels il parle du tableau. Cette ligne du temps du *Bivouac* permet d'avoir une vue d'ensemble des événements qui lui sont reliés, de près ou de loin.

Ce dernier chapitre s'occupe donc de la façon dont le *Bivouac* participe à cette version de l'histoire, d'abord dans sa relation au bulletin rapportant Austerlitz, puis dans sa relation aux tableaux d'Austerlitz de la commande de 1806. Confronté aux tableaux de Bacler d'Albe et de Gérard, le *Bivouac* doit aussi inévitablement être repensé en lien avec la peinture d'histoire de la période. Je décrirai donc la place qu'il occupe au Salon de 1808, et ce qu'elle nous dit du rôle de Lejeune au sein de la construction historique napoléonienne, illustrée par la nouvelle peinture d'histoire.

### 3.1 Leçon de répétition : les *Bulletins de la Grande Armée*

Les *Bulletins de la Grande Armée* font partie de la légende napoléonienne. Il est commun de commenter ces textes, écrits de la main de Napoléon, qui rapportent les campagnes militaires de l'Empire. Longs de quelques pages, les bulletins font état de la situation de l'armée en campagne. Numérotés, ils sont publiés à intervalle plus ou moins régulier, souvent après une bataille importante, espacés de quelques jours, parfois quelques semaines. Contrairement à ses ancêtres *Le courrier de l'Armée d'Italie* et le *Courrier de l'Égypte*, le bulletin de la Grande Armée n'est pas un journal, mais un seul texte publié périodiquement dans la presse française<sup>25</sup>. Organe vital du système d'information impérial, c'est surtout l'efficacité de sa diffusion qui est inédite. Cabanis a démontré que la stratégie du système de presse de Napoléon sous l'Empire réside non pas dans la suppression ou la censure des journaux, mais dans leur contrôle (1975 : 264). Ainsi, quelques journaux subsistent en parallèle du journal officiel, *Le Moniteur*, mais ceux-ci ne peuvent que réimprimer ce qui a été publié dans ce dernier (Cabanis 1975 : 269). Tous les bulletins paraissent ainsi en premier dans *Le Moniteur*, puis sont repris dans ces autres journaux. La répétition de l'information est la stratégie propagandiste principale de l'Empire, primordiale aussi pour comprendre la répétition de ces informations offerte par d'autres moyens, dont les images.

Le bulletin est la seule information en provenance du front qu'il est permis d'imprimer. Elle pénètre le quotidien des Français. Le court article de l'historien Jean-Paul Bertaud sur les bulletins saisit très bien le contexte de leur diffusion et en offre un aperçu coloré :

Le baron d'Empire les parcourt en prenant le thé. Le bourgeois en prend connaissance en famille, le doigt sur une carte pour suivre la marche des combattants. Placardés sur les murs, l'ouvrier se les fait lire en allant au labour.

---

<sup>25</sup> *Le courrier de l'Armée d'Italie* est le journal officiel de l'armée d'Italie, publié à Milan entre 1797 et 1798 et utilisé à plein escient par Bonaparte, prolongé aussi de *La France vue de l'armée d'Italie*. *Le Courrier de l'Égypte* est publié à l'intention du corps expéditionnaire par l'Institut d'Égypte entre 1798 et 1801, tandis que *La décade égyptienne* est publiée pour les civils. Le bulletin de la Grande Armée est le premier organe sous la direction personnelle (et assumée) de Napoléon.

Le prône du dimanche terminé, le curé en fait lecture à ses paroissiens. Au théâtre, les acteurs les déclament. (Bertaud 2005 : 17)

Bertaud montre bien que les mots de Napoléon pénètrent toutes les classes de la société. La lecture du bulletin nous apparaît aujourd'hui comme répétitive et manufacturée à l'intérêt du pouvoir. Les lecteurs de l'époque, qui en sont sûrement conscients, ne peuvent s'y attarder « tant l'impatience est grande d'avoir, même de manière indirecte, des nouvelles de l'époux, du fils ou du frère » (Bertaud 2005 : 17). Le tableau de Boilly (fig.57)<sup>26</sup>, auquel Bertaud fait référence en parlant de la classe bourgeoise, montre très bien la fébrilité de parcourir les lignes du bulletin et de suivre, chez soi, l'avance de l'armée. Pour Bertaud, ces bulletins ont une « charge affective » (2005 : 17) qui n'est pas à négliger dans l'analyse littéraire de ces textes. Les historiens de la légende sont tout aussi unanimes. Gérard Gengembre soutient que l'objectif des bulletins est triple : « expliquer aux soldats ce qu'ils avaient accompli [...] ; exalter les victoires françaises et associer la nation au combat ; assurer la postérité à l'instar des tableaux » (2001 : 179). Cette association entre bulletin et tableau dans l'assurance de la postérité illustre bien la fonction que devaient exercer ces tableaux. Pagé soutient que les bulletins contribuent à créer un sentiment de fierté nationale (2013 : 26) alors que Bertaud les définit même comme une « autocélebration » (2005 : 12). Cette autocélebration est d'abord militaire, puisque les soldats constituent le premier public cible des bulletins : les nombreux détails sur les faits d'armes individuels et collectifs permettent de renforcer le sentiment d'honneur qui vient d'une reconnaissance de telle envergure.

Pour une preuve de l'attention portée par les soldats aux bulletins, nul besoin d'aller plus loin que les mémoires de Lejeune. Il y mentionne les bulletins à quelques reprises, toujours de manière positive. Pour lui, les bulletins permettent de reconnaître les hauts faits militaires. Lejeune ressent tout autant de fierté en ses propres prouesses qu'en celles de ses camarades. Après la bataille d'Eckmühl, parlant des régiments qui se sont démarqués, il nous dit : « les bulletins leur ont accordé la noble part d'éloges qu'ils

---

<sup>26</sup> Ce tableau de Boilly est toujours invoqué lorsqu'il est question des *Bulletins de la Grande Armée*. Katie Hornstein en offre l'analyse la plus informative, retraçant l'utilisation personnelle de cartes, qui, pendant la période 1792-1815, deviennent des objets de consommation. Elle note que le tableau de Boilly représente ainsi une activité domestique privée, qui implique un intérêt nouveau pour les progrès de l'armée à l'étranger.

avaient si bien mérités » (*Souvenirs* Vol.1 : 298). Après l'impassibilité de la garde à la bataille d'Essling, Lejeune cite carrément le bulletin, affirmant que Napoléon « voulut leur rendre justice, et leur donna, au bulletin de la bataille, les éloges suivants... ». (*Souvenirs* Vol.1 : 396) Même après la campagne de Russie, alors que la réputation des bulletins s'est déjà dégradée depuis quelques années<sup>27</sup>, Lejeune comprend qu'il y a dissimulation, mais ne discrédite pas l'information portée par le texte : « Depuis longtemps, les bulletins de l'armée n'annonçaient que des victoires. Cette fois, le bulletin constatait de douloureuses défaites ; et, quoiqu'il n'eût pas tout dit, l'effet qu'il produisit sur tous les cœurs ressemblait à de la terreur » (*Souvenirs* Vol.2 : 455). Toutefois, les bulletins sont encore nouveaux en 1805, et le 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée remplit tous ses objectifs.

Quel lien alors avec les images ? Sonolet, dans son article de 1905 sur Lejeune, rapporte que les dessins d'Austerlitz que Lejeune présente au Salon de 1806 lui valent l'attention de l'Empereur : « Napoléon combla Lejeune d'éloges. Il sentait bien que ces bulletins en peinture parlaient mieux encore que les siens à l'imagination populaire » (1905 : 289). La tournure de Sonolet n'est pas anodine. Ces « bulletins en peinture » de Lejeune peuvent en effet être perçus en tant que représentation fidèle du déroulement de la journée telle que décrite dans le bulletin, bien qu'ils ne puissent en couvrir toute l'étendue et qu'ils restent personnels à l'expérience de la journée par Lejeune. Les différences médiales entre peinture et écriture sont encore une fois posées. La belle phrase de Sonolet renvoie plutôt à l'idée que le visuel est plus éloquent que l'écrit, sans vraiment considérer les deux comme agissant sur l'efficacité de l'autre. C'est pourtant la relation que les tableaux ont avec le bulletin.

---

<sup>27</sup> L'expression « mentir comme un bulletin » naît davantage lors de la campagne de Prusse et de Pologne l'année suivant Austerlitz, voire après la bataille d'Eylau, en 1807. Il reste que plusieurs comme Lejeune considèrent qu'ils ont tout de même une utilité, malgré leur atténuation délibérée et reconnue.

### 3.1.1 Le 30<sup>e</sup> bulletin<sup>28</sup>

Le 30<sup>e</sup> bulletin de la campagne de 1805 (annexe 14) est un des plus étudiés, avec le 58<sup>e</sup> bulletin de la campagne de Prusse et de Pologne (Eylau) et le 29<sup>e</sup> bulletin de la campagne de Russie (retraite de Russie). Contrairement à ces deux derniers bulletins, qui rapportent de manière atténuée les revers de la Grande Armée, le 30<sup>e</sup> bulletin de la campagne d'Allemagne relate une victoire unanime, réussissant sans résistance à imposer ses constats et à véhiculer le récit historique pour lequel il est conçu.

Sa rhétorique est simple. Puisque la stratégie d'Austerlitz est, comme on l'a évoqué, impressionnante, le bulletin mise sur une explication du génie stratège de Napoléon. La veille de la bataille occupe près de la moitié du récit. On y élabore comment Napoléon, quelques jours avant la bataille, « conjectura aisément » les positions adverses, trompa délibérément le parlementaire ennemi et se mêla ensuite à ses hommes, après quoi il fit « sur-le-champ toutes ses dispositions » et inspecta tard dans la nuit ses avant-postes. Au matin du 2 décembre, il ne lui manque plus qu'à donner ses derniers ordres pour enclencher la journée qu'il a planifiée avec soin. Et avec ces pages bien tournées, la veille d'Austerlitz est devenue tout aussi importante que le jour même.

Il est commun aujourd'hui chez les experts militaires de la période, Jacques Garnier en tête, de conclure que Napoléon n'a aucunement prémédité la bataille, puisqu'encore la veille il optait pour la défense du plateau, selon les changements apportés à la proclamation faite aux soldats (Garnier 2007 : 62, 74). Le bulletin présente un tout autre portrait, dans lequel Napoléon optait pour l'offensive d'emblée, ayant vu clair dans les plans de ses adversaires. Rappelons que le bulletin est daté du lendemain de la bataille, montrant la rapidité avec laquelle Napoléon décide ce qui doit être retenu de l'événement. La proclamation faite aux soldats, déjà modifiée, est aussi imprimée avec le bulletin.

Ce qui intéresse de la rhétorique de ce bulletin est la façon dont il construit sa propre autorité historique. Michael Marrinan affirme en effet que le but premier des

---

<sup>28</sup> Il s'agit ici du 30<sup>e</sup> bulletin de la campagne d'Allemagne (1805). Il y a eu trois autres séries de bulletins, de la campagne de Prusse et de Pologne (1806-1807), de la campagne d'Allemagne et d'Autriche (1809) et de la campagne de Russie (1812). La numérotation reprend à un à chaque série.

bulletins est d'écrire l'histoire des campagnes de façon à ne rencontrer aucune résistance culturelle (1991 : 179). La forme du bulletin crée aussi l'illusion d'une objectivité historique, comme par l'emploi de la troisième personne et du passé simple (Marrinan 1991 : 180). Si les observations de Marrinan se rapportent au bulletin d'Eylau, elles ont le mérite de s'appliquer aussi à ce 30<sup>e</sup> bulletin. Marrinan soutient que le texte est truffé de « gestes indicateurs » rappelant l'infériorité du lecteur sur les informations données par le narrateur, qui maîtrise l'archive qu'il vient de créer (1991 : 181). Ce sont des phrases comme « Le soleil se leva radieux, et cet anniversaire du couronnement de l'Empereur, où allait se passer un des plus beaux faits d'armes du siècle, fut une des plus belles journées de l'automne », « Une armée ainsi conduite [l'armée ennemie] ne pouvait tarder à faire des fautes » ou encore « Quoiqu'on n'ait pas encore les rapports, on peut, au premier coup d'œil, évaluer notre perte à 800 hommes tués, et à 15 ou 1600 blessés » (annexe 14 : 137, 134, 138), qui rappellent à la fois la présence physique du narrateur sur les lieux où se sont déroulés les événements rapportés, mais aussi son omniscience, rapportant les choses en connaissance de leur dénouement. D'autres phrases comme « Jamais champ de bataille ne fut plus horrible » (annexe 14 : 139) viennent aussi conférer au narrateur une humanité, qui transparait malgré la victoire. Le bulletin devient récit historique.

Le contenu du bulletin permet aussi d'établir une personnalité de l'Empereur qui sera récurrente, décrite par Annie Jourdan comme celle d'un « père, modéré et magnanime, soucieux du bien-être de ses enfants, économe du sang de ses soldats, aspirant à la paix et pleurant les victimes » (1998 : 110). Cette figure de père est la plus évidente dans la courte anecdote rapportée par le bulletin qui ponctue le récit de la veille d'Austerlitz, où Napoléon se mêle à ses soldats. Cette anecdote, reprise dans le tableau de Bacler d'Albe, est un exemple de force de la répétition aiguillée courante dans la propagande napoléonienne.

### **3.2 Austerlitz et le bulletin**

Les bulletins ont défini la mémoire culturelle d'une époque. Voyons comment on peut analyser plus clairement les liens entre le bulletin et les images de la commande, à commencer par le tableau de Bacler d'Albe.

### 3.2.1 Le général n'aimant ni la guerre, ni la gloire

À l'instar du bulletin, les représentations figurées d'Austerlitz insistent aussi sur la veille de la bataille. L'œuvre commandée à Bacler d'Albe a pour sujet l'épisode des feux à l'Empereur, dont le lien avec le bulletin est le plus évident (fig.12). Cet épisode est la meilleure illustration de l'uniformité de la mémoire culturelle concernant Austerlitz. D'après le bulletin, Napoléon, le soir du 1<sup>er</sup> décembre, souhaite visiter ses bivouacs. Il est reconnu par ses soldats, qui allument des feux pour l'éclairer en le saluant. Le bulletin rapporte aussi le discours ému d'un grenadier en particulier, qui le tutoie (annexe 14 : 135). Dans la relation qu'il fait de cette veille du 1<sup>er</sup> décembre, Lejeune ajoute beaucoup plus de détails que ne le fait le bulletin (annexe 12 : 128). Il explique que les feux sont allumés à partir de la paille des couches des soldats, un sacrifice qu'il juge à la hauteur de l'amour mérité par l'Empereur.

Cette anecdote est systématiquement reprise partout, en images, comme on le voit avec Bacler d'Albe, mais aussi dans les mémoires des soldats qui y étaient, ce qui atteste de l'influence du bulletin, mais aussi de l'efficacité de l'anecdote elle-même, toute désignée pour la postérité. Le geste spontané des soldats conjure une image immédiate qui résume l'amour des soldats pour Napoléon, un gage du pouvoir de Napoléon plus fort que n'importe quelle déclaration qu'il aurait faite lui-même.

La répétition de cet épisode est d'autant plus évidente lorsqu'on lit les témoignages d'Austerlitz que Robert Ouvrard a rassemblés à l'occasion du bicentenaire de la bataille (2005). Parmi ces témoignages, la duchesse d'Abrantès, Jean-Baptiste Barrès, le capitaine Bugeaud, Jean-Roch Coignet, le valet Constant, le major Jérôme Dumas, Fantin des Odoards, le capitaine Charles François, le général Marbot, Jean-Baptiste Plaige, Jean-Marie Putigny, le colonel Saint-Hamas, le général Savary, Philippe Paul Ségur et le général Thiébault mentionnent tous cet épisode. L'anecdote est même reprise dans les relations officielles de la bataille. Ces rapports des différents chefs d'armée ne sont pas terminés avant l'écriture du bulletin, plus importante pour Napoléon. Jacques Garnier, en préface de son édition des rapports, suggère que « quelques-uns des auteurs de ces rapports, et non des moindres, attendront prudemment la publication du Bulletin pour ne pas prendre le risque de s'opposer à ses termes » (Berthier et al. 1998 :

II). L'épisode des feux se retrouve donc dans les rapports de Berthier et de Soult<sup>29</sup>. Que ce sujet se soit glissé dans la commande en cours de chemin n'est pas étonnant, considérant l'importance, *a posteriori* certes, de cet épisode qui semble avoir profondément marqué les lecteurs du bulletin.

Bacler d'Albe est une figure méconnue de l'époque napoléonienne, ce qui est chose étonnante, puisqu'il fait partie de l'entourage proche de Bonaparte, et ce, dès le siège de Toulon en 1793. Peu de travaux ont été faits sur lui, hormis une biographie obscure de 1954 (Troude). Comme Lejeune, il ne se fait connaître comme artiste qu'une fois bien établi au sein de l'armée. Un article de la *Revue Napoléon* le qualifie de « général n'aimant ni la guerre, ni la gloire » (Acquart et Fauquembergue 2012), ce qui expliquerait en effet la discrétion de ce personnage qui a pourtant suivi Napoléon dans toutes ses campagnes sous l'Empire et qui aurait été un de ses seuls conseillers stratégiques.

Il aurait étudié les arts à Amiens avant de voyager en Italie, d'où il s'engage dans l'armée des Alpes en 1793 (Acquart et Fauquembergue 2012). Il est nommé capitaine au siège de Toulon, où il rencontre le capitaine Bonaparte. Plausiblement, ce sont ses capacités de cartographe qui le rendent indispensable à ce dernier, qui le nomme chef de son bureau topographique en 1796 pour la première campagne d'Italie, un poste qu'il occupera aussi sous l'Empire. Napoléon lui confie également la direction des ingénieurs géographes du Dépôt de la Guerre sous le Consulat. Impossible de savoir d'où il tient ses habiletés en cartographie. Ses cartes d'Italie<sup>30</sup>, en grande partie financées par Bonaparte et par le Dépôt de la Guerre, sont publiées en 1802 (Hornstein 2017 : 23). Il est nommé général de brigade en 1813. C'est donc en parallèle de cette activité militaire que Bacler

---

<sup>29</sup> La force de cette anecdote est telle qu'on la retrouve même dans le camp ennemi. Andrault de Langeron, officier dans les rangs russes, rapporte l'épisode dans sa relation de la bataille : « La veille de la bataille, en arrivant dans mon camp, je vis tous les bivouacs français éclairés spontanément et j'entendis des cris qui se prolongèrent pendant plus d'une heure. Nous avons su depuis que Napoléon était venu visiter ses lignes et ses avant-postes et reconnaître notre position par nos feux, et qu'il avait été salué par les acclamations de ses soldats. » (Andrault de Langeron, Von Stutterheim, et Koutouzov 1998 : 42). L'incompréhension des troupes russes devant les feux ennemis est aussi reprise par Tolstoï dans son célèbre *Guerre et paix*.

<sup>30</sup> Bacler d'Albe, Louis-Albert-Ghislain. *Carte générale des royaumes de Naples, Sicile et Sardaigne, ainsi que des îles de Malte et de Goze formant la seconde partie de la carte générale du théâtre de la guerre en Italie et dans les Alpes*. 1802. 24 files ; 66 x 53 cm, pliées in-8°. Paris, Bibliothèque nationale de France. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40711868z>

d'Albe peint aussi des tableaux. Il réalise quelques scènes de la première campagne d'Italie, comme la *Bataille de Rivoli* (fig.58), *La bataille d'Arcole* (fig.59) ou encore le *Passage du Pont de Lodi*<sup>31</sup>, dont la composition est imitée par Lejeune pour sa propre esquisse de Lodi. Un tableau comme *Rivoli* prouve que Bacler d'Albe, en plus d'être cartographe, est aussi un paysagiste d'une grande sensibilité. L'action du premier plan montre le souci de représenter une scène, ce qui le différencie de quelqu'un comme Bagetti, dont les vues sont purement tactiques, inhabitées. Bacler d'Albe sait peindre l'humain, et les figures de *Rivoli* et *d'Arcole* sont dynamiques. Au même titre que les batailles de Lejeune, ces deux scènes reprennent les trois niveaux du style historique des peintres du Dépôt exposé au chapitre 2.

Bacler d'Albe présente ses tableaux militaires aux Salons, parfois accompagnés de paysages qui sont aujourd'hui perdus. Après l'Empire, sa production artistique est surtout lithographique. Il publie ses *Souvenirs pittoresques*, un recueil de paysages d'Italie, de Suisse et d'Espagne (Bacler d'Albe 1819). Cette relation aux paysages rappelle celle de Lejeune et de son maître Valenciennes. Bacler d'Albe étudie en effet pour devenir paysagiste avant de s'engager dans l'armée (Hornstein 2017 : 23). Sa maîtrise de la lumière est surtout visible dans son *Napoléon aux bivouacs* et son décor nocturne rougeoyant des feux qui l'éclairent. Bacler d'Albe réalise un dernier tableau de grande envergure, *Le bombardement de Vienne* (fig.60), dont l'ambiance éclairée de feux rappelle celle du *Napoléon aux bivouacs*.

Bacler d'Albe n'est donc pas seulement relégué aux cartes de l'Empereur. À l'instar de Lejeune, son style topographique doublé de son grade militaire lui permettent de rendre le site, l'action et l'expérience d'une bataille (Hornstein 2017 : 25). Si les cartes d'Italie de Bacler d'Albe avaient un but stratégique et devaient être réservées à l'utilisation que pouvaient en faire le Dépôt de la Guerre, leur publication restreinte autant que la présence des tableaux de Bacler d'Albe aux Salons attestent qu'elles ont un but nouveau. Les fonctions des images militaires se brouillent sous Napoléon : tous les styles deviennent matière à convaincre et à intéresser un public de plus en plus large à la guerre. Ceci commence par l'emploi de Bacler d'Albe pour une commande officielle. Ce

---

<sup>31</sup> Aujourd'hui conservé au Service historique de la Défense, à Vincennes.

ne sont donc pas seulement les fonctions des images militaires qui se brouillent, mais aussi celles de ces soldats faiseurs d'images.

### 3.2.2 L'élève de David

Ayant le titre écourté aujourd'hui de *Bataille d'Austerlitz*, le tableau de François Gérard (fig.6) représente la suite de l'affrontement des gardes russe et française, n'illustrant en fait qu'un moment bien précis de la fin de la bataille, à l'abri de l'action<sup>32</sup>. Le général Rapp amène des prisonniers à l'Empereur, l'informant de la victoire de sa garde. Le bulletin parle évidemment de cet affrontement emblématique des deux gardes impériales, et lors de l'énumération des officiers blessés, on décompte Rapp. Suit le contenu du tableau de Gérard : « C'est ce dernier qui, en chargeant à la tête des grenadiers de la Garde, a pris le prince Repnine, commandant les chevaliers de la garde impériale de Russie » (annexe 14 : 138). Le tableau met donc en scène le général Rapp, qui présente le prince Repnine à l'Empereur après la victoire de la garde de Napoléon sur celle du tsar. Ce qui est illustré n'est pas la charge de la garde, mais bien le moment qui lui succède, où Rapp présente à l'Empereur un fait accompli. Ceux qui ont lu le bulletin connaissent déjà le nom de Rapp associé à la charge et au prisonnier Repnine. La composition qui s'ouvre sur les étangs gelés complètement à la gauche est un rappel de la débandade des troupes russes fuyant sur les lacs de Sokolnitz, référence aux derniers paragraphes du bulletin<sup>33</sup>.

Le moment choisi pour cette représentation prend toute son importance quand on le confronte aux nécessités théoriques de la peinture d'histoire. En effet, ce tableau de Gérard est le seul des trois étudiés ici qui peut avoir la prétention d'être une peinture d'histoire. Prendergast, pour qui le moment de la peinture d'histoire est au cœur de la conception théorique du genre, rappelait que la commande de 1806 est justement intéressante pour sa spécification des moments demandés dans les titres des sujets (1997 : 124). Pour que l'œuvre fonctionne comme une peinture d'histoire, elle doit sembler ne

---

<sup>32</sup> Le tableau de Gérard a été agrandi avant son installation dans la galerie des batailles, au château de Versailles, de 52 cm en haut et 33 cm en bas, par Schopin (Chanteranne 2005).

<sup>33</sup> L'eau glacée apparaissant au bas du tableau à gauche fait partie de l'agrandissement (voir note précédente).

pas être qu'une peinture de bataille. Katie Hornstein remarquait que le « pendant » de la bataille était vu comme trop violent et indigne du grand genre, selon des puristes comme le critique d'art Quatremère de Quincy. Selon Hornstein, les tableaux de bataille les plus populaires du règne napoléonien sont *La bataille d'Eylau*, de Gros (fig.18), et cet *Austerlitz* de Gérard, qui représentent tous deux la fin d'une bataille (2017 : 30).

Les titres de la commande reprennent ici toute leur importance. Le titre attribué au tableau demandé à Gérard est le plus long. Dans le premier brouillon, on demande :

Bataille d'Austerlitz. En choisissant le moment où l'Empereur se porte sur les hauteurs de Pratzen, à l'instant où il donne l'ordre de poser une batterie et où sa garde est occupée à enlever les blessés. Dans le fond du tableau, on représentera les lacs glacés sur lesquels l'armée russe s'engage et que le feu de la batterie fait ouvrir. (Denon 1806a)

Le livret du salon n'annonce simplement que *Bataille d'Austerlitz*, avec en description : « Le moment est celui où le général Rapp vient annoncer à l'Empereur que la garde impériale russe a été repoussée » (Musée d'Orsay 2006f). Ce résumé permet d'associer le tableau avec ce qui a été lu dans le bulletin au sujet de Rapp.

S'il n'y a aucun indice d'instructions supplémentaires qui auraient été données aux autres artistes au sujet des tableaux demandés, un document concernant ce tableau est joint à la commande. Il contient d'autres informations sur ce qui est à représenter :

Au moment où le général Rapp arrive auprès de l'Empereur. S.M. était sur la hauteur avec très peu de monde. Une pièce de canon dont les roues sont coupées et les chevaux morts. L'empereur est entouré de beaucoup de monde. Le général Rapp vient lui annoncer le gain de la bataille. Le sang coule de sa figure, il n'a pas de chapeau, son cheval est blessé au poitrail et à la jambe droite. (Denon 1806c)

Cette lettre, à l'entête de Denon, est sûrement une copie d'une lettre envoyée à Gérard. Elle est accompagnée d'un croquis à l'intention de l'artiste, pour lui faire figurer la composition (fig.61). Si le croquis ne laisse pas vraiment présager la composition finale, on peut seulement supposer que c'est l'enthousiasme de Denon qui le pousse à suggérer une composition à Gérard, outre sa volonté de diriger le message de son tableau, sachant qu'il sera de grande portée. Dans une lettre du 2 novembre 1806, Denon fait aussi parvenir à Gérard un portrait de Rapp pour l'aider dans sa composition (Gérard 1867 : 227-228).

Pourquoi la commande à Gérard est-elle différente des autres ? Pourquoi a-t-on ces informations supplémentaires, ces précisions lorsqu'il en vient à ce tableau ? François Gérard est un peintre académique, élève de David. En 1806, il est déjà portraitiste de la famille impériale et de la cour nouvellement formée de Napoléon. Il présente une dizaine de portraits à chaque Salon. *La Bataille d'Austerlitz* est effectuée dans le style de Gros, la première et dernière du genre pour Gérard. La composition est binaire, pouvant être séparée au centre en deux groupes de personnages : celui de Rapp ramenant les prisonniers à gauche et celui de Napoléon et de son état-major, à droite. Ces figures, étalées en frise unifiée dans le plan principal, sont le véritable point d'intérêt du tableau. Le geste emphatique de Rapp qui montre de la main droite les prisonniers russes et l'impassibilité de Napoléon confèrent une solennité à la scène. Les figures étalées dans le tiers inférieur du tableau, simulant les résultats de la bataille, ne sont pas d'une grande distraction. L'arrière-plan s'ouvre à peine sur la bataille. Un ciel sombre dans lequel percent les rayons du soleil occupe le tiers supérieur, sur la gauche. C'est le traitement de la peinture d'histoire.

Ce tableau de Gérard est à l'opposé en style des tableaux de Lejeune et de Bacler d'Albe. Contrairement au tableau de Lejeune, la plus grande différence est l'unité d'action, grand principe de la peinture d'histoire depuis le 17<sup>e</sup> siècle. Il n'y a qu'une scène pour répondre au sujet. C'est encore le cas avec Bacler d'Albe, mais la division de l'action commune se fait sur une large étendue où les figures sont multipliées. Dans le tableau de Lejeune, l'action est délibérément multiple. Il y a aussi le format : le tableau de Gérard est commandé dans les dimensions de 3,30 m x 5 m, tandis que ceux de Bacler d'Albe et de Lejeune sont demandés dans les dimensions de 1,80 m x 2,20 m.

Ce ne sont pas les seules règles de la peinture d'histoire suivies par Gérard. Même si quelques soldats du tiers inférieur sont blessés, la scène est choisie pour exclure tout combat qui serait violent et inconvenant pour une peinture d'histoire. Denon avait bien demandé que « du sang coule » de la figure de Rapp. Rapp lui-même, dans ses mémoires, insiste sur ce point :

J'allai rendre compte de cette affaire [la prise de la garde] à l'Empereur ; mon sabre à moitié cassé, ma blessure, le sang dont j'étais couvert, un avantage décisif remporté avec aussi peu de monde sur l'élite des troupes ennemies, lui inspirèrent l'idée du tableau qui fut exécuté par Gérard. (Rapp 1823 : 62)

Dans le tableau toutefois, des gouttes de sang sont à peine visibles sur la tempe droite de Rapp, et son cheval n'est qu'égratigné en deux endroits. Rapp attribue aussi l'idée du tableau à Napoléon, de laquelle Gérard serait l'exécutant. Il est probable que cette scène ait été choisie par Napoléon, mais son traitement est bien celui de Gérard, puisqu'elle est appropriée pour les conventions du genre, sans blessure trop choquante.

### 3.2.3 Images d'Austerlitz

Le tableau de Lejeune et celui de Bacler d'Albe (fig.62) se complètent. Les deux représentent en effet l'avant-bataille, à deux moments distincts. Les deux titres originaux comportent des précisions temporelles. Pour Bacler d'Albe, c'est « à dix heures du soir, la veille de la bataille », tandis que pour Lejeune, c'est « l'un des jours qui ont précédé la bataille ». Il y a complémentarité dans ces deux moments justement parce que l'un est précis et l'autre est vague. Bacler d'Albe doit représenter l'anecdote que tout le monde doit reconnaître, qui est arrivée à une heure précise, tandis que Lejeune doit représenter l'idée d'un quotidien prébataille, sans temporalité fixe. La complémentarité est aussi formelle, décrite élégamment dans le catalogue de Bajou par Christophe Pincemaille : « Les jours qui précèdent la victoire du 2 décembre se conjuguent en une unité dramatique où l'espace et le temps fusionnent et ne forment plus qu'une seule temporalité à deux visages, l'un crépusculaire et incandescent [...] l'autre boréal et froid. » (Bajou 2012 : 116) La comparaison se prolonge aussi dans la dimension affective rendue par le tableau de Bacler d'Albe, montrant le lien entre Napoléon et ses soldats, et dans la dimension rationnelle de celui de Lejeune, montrant les préparatifs concrets de la bataille. Les deux penchants sont indispensables à la victoire qui s'annonce, d'où l'intérêt de la publicisation de la « veille de la bataille » par le bulletin. Comme l'idée générale de la première partie du bulletin, le tableau de Lejeune expose en effet de manière efficace comment une bataille se prépare. Cette représentation suppose que celui qui la regarde sait à quoi ces préparations vont mener : la victoire d'Austerlitz. C'est en comparant le tableau de Lejeune à celui de Bacler d'Albe que l'on voit le mieux la complémentarité des sujets. Lejeune décrit le bivouac, tandis que Bacler d'Albe nous en raconte une histoire, une scène.

Il est probable que Bacler d'Albe et Lejeune se connaissaient. Considérant la proximité que Bacler d'Albe devait avoir avec le ministre de la Guerre, Berthier, on peut imaginer que Lejeune et lui avait des rapports fréquents, à la guerre du moins. Impossible cependant de savoir jusqu'à quel point les deux artistes étaient au courant de la commande faite à l'autre. Impossible de savoir si Lejeune avait vu le tableau de Bacler d'Albe avant de peindre le sien, ou si la complémentarité leur avait été demandée de façon explicite. Les scènes montrent les temps forts d'une journée de préparations en des teintes différentes. Les feux éteints dans le tableau de Lejeune sont rallumés dans celui de Bacler d'Albe, et les longues traces épaisses de fumée apparaissent au centre dans les deux tableaux. Les compositions en tiers sont similaires, le ciel occupant dans les deux une bonne partie de l'espace, où la lune, encadrée de nuages, tient aussi la même position, à l'aube chez Lejeune, en pleine nuit chez Bacler d'Albe.

Les trois tableaux d'Austerlitz font ainsi référence, d'une manière ou d'une autre, au 30<sup>e</sup> bulletin. Que les tableaux soient modelés sur le bulletin ne signifie pas que Napoléon, en l'écrivant, avait déjà planifié ces éléments de propagande concernant la bataille. Il s'agit plutôt pour les artistes et les commanditaires des œuvres de rester dans les balises de ce qui a été écrit, pour faire passer le message de manière efficace : se concentrer sur des éléments qui ont déjà été lus et relus dans le bulletin permettra de les faire assimiler comme vrais. C'est pourquoi commander un tableau qui représente l'épisode des feux, ou les soldats qui, chaleureusement, préparent une grande bataille, ou le général Rapp après la victoire de la garde, répétera encore une fois ces éléments déjà admis de la campagne de 1805.

D'autre part, l'insistance sur l'avant et l'après de la bataille dans les représentations d'Austerlitz démontre aussi le besoin de détourner l'attention de la défaite de l'ennemi. Le tableau de Gérard, dont la vedette est Rapp après sa victoire, ne représente pas le « pendant » de la bataille. L'insistance sur « l'antériorité » ou la « postérité » dans la représentation des batailles est, comme on l'a vu, une stratégie de peinture d'histoire. Il existe toutefois une raison politique à ce choix. Après la campagne on cherche encore à s'allier le tsar, tandis que l'ennemi autrichien est déjà devenu un allié

(temporaire) dans sa défaite<sup>34</sup>. C'est aussi ce qui explique la raison d'être du tableau demandé à Gros dans la commande de 1806 (fig.7), montrant l'entrevue cordiale de l'Empereur d'Autriche avec Napoléon qui a eu lieu deux jours après la bataille.

Ce tableau de Gros peut être considéré en relation avec la bataille d'Austerlitz, dont il représente la conséquence immédiate. Son contenu est par contre emprunté au 31<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée. Tableau d'apparat, les deux empereurs y ont un échange verbal immortalisé par la fixité de l'image. Le geste d'accueil de Napoléon est le seul marqueur discursif de ce tableau épuré, sinon pour la scène curieuse à la gauche du tableau, où un soldat français semble reconforter la population locale. La représentation de cette rencontre n'est pourtant pas surprenante, puisque la teneur de l'entretien des deux empereurs a déjà fait l'objet du 31<sup>e</sup> bulletin. L'accueil réservé par Napoléon à François II, accompagné dans le tableau de Gros du prince Jean de Lichtenstein, y est d'ailleurs rapporté dans un usage de la troisième personne encore plus déconcertant que dans les autres bulletins :

On assure que l'Empereur a dit à l'empereur d'Allemagne [d'Autriche], en le faisant approcher du feu de son bivouac : « Je vous reçois dans le seul palais que j'habite depuis deux mois. » L'empereur d'Allemagne a répondu en riant : « Vous tirez si bon parti de cette habitation, qu'elle doit vous plaire. » C'est du moins ce que l'on croit avoir entendu. (Pascal 1844 : 203)

Figurant encore devant une trace de fumée, signe d'un bivouac éteint, l'Empereur y est à flanc de colline, sans habitation à proximité. Le bulletin stipule bien que l'Empereur avait quitté Austerlitz la veille pour venir camper « près Sarusnitz [Žarošice] » pour y rencontrer François II. La représentation de cette rencontre a ainsi le rôle de montrer l'Empereur dans toute sa simplicité en plus de souligner l'alliance existant entre Napoléon et François II, montrant le résultat concret de la défaite de ce dernier aux mains du premier.

Pour Austerlitz, comme pour la plupart des campagnes napoléoniennes, l'accent est mis non pas sur la défaite des troupes ennemies, mais sur la victoire des troupes françaises. La victoire est due aux Français, pas seulement à Napoléon. La propagande

---

<sup>34</sup> La guerre contre la Russie se prolonge jusqu'au traité de Tilsit (juillet 1807) avant de reprendre en 1812.

impériale glorifie Napoléon à l'aide de certaines stratégies novatrices. Provenant des rangs de l'armée, Napoléon sait que l'encensement des soldats est une manière efficace de se rattacher la population française, qui participe de près ou de loin aux guerres de la période, soit personnellement ou en ayant un proche au front. C'est pourquoi dans le bulletin les officiers qui se sont démarqués ou qui ont été blessés sont toujours énumérés, avec l'exploit de tel ou tel régiment. Outre le fait de rendre hommage, ces énumérations servent aussi à informer les lecteurs sur le sort d'un de leur proche, qui savent à quel officier ce proche est rattaché.

L'apparente simplicité de Napoléon, garantie de sa modestie, est une autre de ces stratégies, reprises magnifiquement par Austerlitz. Dans le tableau de Lejeune, si Napoléon occupe la scène centrale, c'est aussi pour le montrer en train de bivouaquer au milieu de ses hommes, ce qui est aussi l'essence du tableau de Bacler d'Albe. Dans ce dernier, Napoléon, faute d'habit évident, est à peine discernable parmi ses hommes, les bicornes se multipliant. Cette stratégie est aussi délibérée dans le tableau de Gérard. Dans la lettre envoyée à Gérard, Denon précise bien que l'Empereur doit se distinguer par sa modestie : « En tout, mettez beaucoup de magnificence dans le costume des officiers qui entourent l'Empereur, attendu que cela fait contraste avec la simplicité qu'il affecte, ce qui le fait tout à coup distinguer parmi eux » (Gérard 1867 : 227-228).

Si j'ai insisté jusqu'ici sur les trois tableaux de la commande de 1806, il faut ajouter à ce lot celui de Carle Vernet. *S. M. l'Empereur donnant ses ordres aux Maréchaux de l'Empire, le matin de la bataille d'Austerlitz* (fig.63), présenté au salon de 1808, celui où devaient être exposés les tableaux de la commande de mars 1806, peut très bien se comparer au bulletin de la même manière. Ce tableau est aussi une commande de Denon, faite indépendamment du lot de peintures ordonnées en mars 1806. Désigné dans les livrets du Salon comme « peintre du Dépôt de la Guerre » (Musée d'Orsay 2006e), Vernet est un peintre de chasse recyclé en peintre de bataille, ayant lui aussi un passé militaire. Il contribue à imager encore une fois l'avant-bataille, plus précisément la fidélité des maréchaux de Napoléon, héroïsés tout autant que lui (Pougetoux 2007 : 345). Que ce tableau ait été commandé par après et à part ne fait que renchérir l'hypothèse que la commande de 1806 a été faite en hâte. Le tableau demandé à Vernet évoque lui aussi un passage du bulletin : « L'Empereur, entouré de tous les maréchaux, attendait pour

donner ses derniers ordres que l'horizon fût bien éclairci. Aux premiers rayons du soleil, les ordres furent donnés, et chaque maréchal rejoignit son corps au grand galop » (annexe 14 : 137). Jugé à point pour la représentation d'Austerlitz, le partage de la gloire avec ses maréchaux par Napoléon n'entre toujours pas en conflit avec la manufacture d'une version historique de l'événement « Austerlitz », où la glorification de Napoléon se fait aussi par celle de son armée et de ses généraux, qu'il a lui-même faits maréchaux. Cette manufacture reste au cœur à la fois de l'entreprise des bulletins, mais aussi des tableaux commandés pendant le règne, faisant de ces tableaux des « bulletins en peinture ».

Ces différentes représentations d'Austerlitz attestent en quelque sorte de l'hétérogénéité des commandes napoléoniennes. Si les parallèles avec les bulletins sont évidents, elles n'en sont par contre pas de simples illustrations, en partie à cause de la marge de manœuvre laissée aux peintres, comme c'est certainement le cas pour Lejeune, mais aussi pour Gérard, bien que ce dernier se trouve encadré par d'anciennes pressions académiques. Les parallèles entre bulletins et tableaux permettent cependant de construire de façon mutuelle l'autorité historique de l'événement représenté.

### 3.3 Épilogue : une nouvelle peinture d'histoire

Un poème écrit par une certaine Madame Azaïs en réaction au Salon de 1808<sup>35</sup>, intitulé *L'Ombre du peintre Lebrun au Salon de 1808*, imagine que le peintre de la cour de Louis XIV, Charles Le Brun, visite le Salon de 1808 et qu'il s'émerveille devant ses tableaux. Or, Azaïs ne parle que de tableaux qu'elle considère être d'histoire, si on comprend bien les premiers vers du poème :

Laissons avec regret, le Genre séduisant,  
 Le Portrait plein de vie, et le Site charmant.  
 Privons-nous des plaisirs qu'on doit à leurs prestiges,  
 Et des nobles sujets parcourons les prodiges.  
 Dans ces lieux enchantés quels sentiments nouveaux  
 Font traverser l'histoire au milieu des Tableaux ?

---

<sup>35</sup> Madame Azaïs serait la femme du philosophe Pierre Hyacinthe Azaïs, lui-même connu pour sa littérature pro-bonapartiste.

L'Histoire !... Se peut-il!... Mon époque féconde,  
 En la réunissant aux annales du Monde,  
 N'avait jamais produit autant d'illustres faits. (Azaïs 1808 : 3-4)

On voit déjà qu'Azaïs estime que les événements de la période napoléonienne qui lui sont contemporains sont matière à histoire, bien plus que ceux de l'époque de Le Brun. Ce sentiment, non loin de celui que partagent Lejeune et les autres mémorialistes face à leur propre époque, pousse Azaïs à considérer les tableaux ayant pour sujet des événements récents comme de la peinture d'histoire. Azaïs procède ensuite à résumer chaque tableau du Salon qui met Napoléon en vedette par un vers, des tableaux « qui font de ce Héros, celui de l'Univers » (1808 : 4). Inutile de se demander à quelle œuvre chaque vers fait référence, puisqu'ils sont tous annotés du titre en question. Les tableaux de la commande de 1806 qui sont à ce Salon s'y retrouvent presque tous (Gautherot, Guérin, Berthélémy, Monsiau, Lejeune, Taunay, Demarne, Girodet), en plus de celui de Vernet et du célèbre *Couronnement* de David. Ils sont joints par d'autres tableaux qui ont trait à la campagne de Prusse et de Pologne, plus récente que celle d'Austerlitz, considérés aussi par Azaïs comme des tableaux d'histoire, à savoir l'*Eylau*, mais aussi les tableaux de Ponce Camus (fig.64), Roehn (fig.65), Debret (fig.66) ou Berthon (fig.67), entre autres.

Ces quatre derniers sont certainement des tableaux d'apparat aux sujets militaires, plutôt que des peintures d'histoire. Le tableau de Vernet en est aussi un d'apparat, sa composition étant faite d'une frise de portraits équestres, dont les figures ont des gestes maniérés. Si Landon utilisait ce qualificatif à titre péjoratif, il considérerait que *Les maréchaux* était un des seuls tableaux d'apparat qui méritaient sa grande proportion (3,80 x 6,45 m), « admissible que pour un trait historique du plus grand intérêt et pour les personnages du plus haut rang » (1808 : 14). Évoquant la bataille d'Austerlitz sans la représenter directement, ce « trait historique » des ordres donnés aux maréchaux semble digne de son traitement emprunté à la peinture d'histoire.

Aucune mention, dans le poème, de Bacler d'Albe, qui ne figure jamais dans ce genre de textes, et qui passe inaperçu dans la plupart des revues du Salon. Lejeune et son *Bivouac* s'y retrouvent. Dans le poème d'Azaïs, on le considère donc comme un tableau d'histoire. De fait, le tableau de Lejeune n'est pas ambigu. Ce n'est pas une peinture

d'histoire dans le sens traditionnel, ni dans son contenu, ni dans sa forme. Gros ou Gérard sont des peintres d'histoire, mais de peinture d'histoire telle qu'elle s'est adaptée au mécénat napoléonien. Lejeune lui, est un peintre de bataille. La popularité de ses tableaux et leur promotion par le gouvernement remettent cependant en question la hiérarchie des genres. Cette nouvelle popularité a beaucoup à voir avec le nouveau public des Salons, remodelé après la Révolution avec l'ouverture du Salon et du Musée Napoléon au public (Prendergast 1997 : 52). La pertinence de confronter le tableau de Lejeune à ceux de la commande ou à ceux du Salon se voit dans la question de son genre. C'est justement parce que le tableau de Lejeune remplit l'objectif napoléonien différemment d'un tableau comme celui de Gérard qu'il est autant prisé que ce dernier. Cette situation n'est due qu'à ce « bricolage » de la propagande napoléonienne, où tous les genres sont employés pour servir le récit voulu par Napoléon.

La peinture d'histoire, telle qu'élaborée par Charles Le Brun et ses contemporains dans les premiers temps de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ne survivra pas à l'époque napoléonienne. À l'orée du 19<sup>e</sup> siècle, la peinture d'histoire allégorique, biblique et mythologique ne suffit plus à célébrer le régime en place. Les peintures exposées au Salon de 1808 en rendent compte. Les commandes du gouvernement offrent un mélange hétérogène de paysages, de peintures de bataille, de marines, de portraits et de sujets historiques en lien avec l'histoire récente, attribués à des artistes qui en font des traitements divers. Pour la représentation de la guerre, le manque de pertinence de l'ancienne peinture d'histoire devient flagrant. Grâce à l'information diffusée par les bulletins, par exemple, c'est une plus grande part de la population qui est familière avec les événements militaires, et le public du Salon est réceptif à leur imagerie. À travers sa représentation du bivouac d'Austerlitz, Lejeune participe à cette mise à jour de la hiérarchie des genres.

Selon la plupart des contemporains, englués dans un système politique autocélébrateur, force est de dire que les faits du régime en place constituent l'histoire à peindre. Que les tableaux militaires soient matière à peinture d'histoire entraîne une rhétorique nationale appliquée à la peinture. L'Institut, constitué d'anciens académiciens, éprouve un malaise à remanier la hiérarchie. En 1810, lors de la remise des prix décennaux, deux catégories sont créées pour les beaux-arts : les tableaux d'histoire, mais

aussi les « tableaux représentant un sujet honorable pour le caractère national ». Les tableaux d'histoire sont les tableaux ayant des sujets antiques ou religieux et pour l'autre catégorie, il s'agit de tableaux ayant des sujets d'histoire moderne<sup>36</sup>. Selon Prendergast, ces deux catégories révèlent la position inconfortable de l'Institut devant des tableaux politiques modernes (1997 : 47-48).

La menace du bouleversement de la hiérarchie des genres après la Révolution vient surtout de cette nouvelle conception « d'histoire nationale ». Le moment choisi pour la représentation est pragmatique avant d'être allégorique, mobile avant d'être idéalisé (Prendergast 1997 : 76). Ceci invite à une des conclusions de Prendergast, qui est inévitable quand on examine le style de tableaux comme ceux de la commande de 1806 : l'art sous Napoléon est éclectique, mêlant antique et moderne, général et particulier, universel et national, tradition académique et tradition militaire, tentant mais ne réussissant pas à respecter la hiérarchie des genres (1997 : 77).

L'argument « national » pour la nouvelle peinture d'histoire déplaît à certains critiques, notamment à Quatremère de Quincy, ancien membre de l'Académie, puis membre de l'Institut. Ce dernier est catégorique : les batailles modernes ne sont pas des sujets assez sérieux et intellectuels pour l'art. Après l'Empire, Quatremère de Quincy s'empresse de s'allier au nouveau pouvoir, et il devient secrétaire perpétuel de la nouvelle Académie des Beaux-Arts jusqu'en 1839. Il est explicite sur ses sentiments concernant la « peinture d'histoire » sous Napoléon dans ses *Notices historiques*. C'est l'éloge historique qu'il réserve à la mort de Girodet qui est la plus révélatrice de ses opinions. Il y critique l'accaparement de la peinture d'histoire par le pouvoir du moment, mais spécifiquement sa diffusion d'une idéologie martiale :

On se rappelle que, pendant longtemps, la peinture ayant abandonné les riantes et hautes régions de la poésie et de l'histoire, se vit contrainte, comme par enrôlement forcé, de promener ses pinceaux à la suite des armées, de se traîner sur tous les champs de bataille, de parcourir les bivouacs et les camps, de suivre la victoire depuis les cataractes du Nil jusqu'aux embouchures de l'Oder ; et

---

<sup>36</sup> Les gagnants de la première catégorie sont : *Les Sabines* de David, *Le déluge* de Girodet, *Le Télémaque* de Meynier et *Phèdre et Hyppolite* de Guérin. De la deuxième : *Le Couronnement* de David, *Les pestiférés de Jaffa* de Gros, *Passage de l'armée française sur le Mont Saint Bernard* de Thenevin, *S.M. l'Empereur donnant ses ordres aux Maréchaux de l'Empire, le matin de la bataille d'Austerlitz* de Vernet, et *S.M. l'Empereur recevant les clés de Vienne* de Girodet. Ces deux derniers tableaux, sont d'ailleurs les tableaux d'apparat ayant eu le plus de succès selon Landon (1810 : 51).

l'on se souvient que l'aspect de nos expositions de tableaux ne ressemblait pas mal alors à celui d'un camp, ou d'une revue générale de toutes les armes.  
(Quatremère de Quincy 1825 : 9)

La peinture d'histoire doit être, pour un traditionaliste comme Quatremère de Quincy, abstraite et héroïque, plutôt qu'anecdotique, sans oublier qu'elle ne doit pas être violente (Prendergast 1997 : 89). Il n'y aurait pas d'idéalisation possible pour l'aventure militaire napoléonienne, puisque, selon Quatremère de Quincy, les « sujets militaires » n'exigent de l'artiste « ni la science profonde des proportions poétiques, et des variétés de formes idéales du corps humain ni l'expression des innombrables affections de l'âme » (Quatremère de Quincy 1834 : 159). C'est dans son éloge qu'il réserve à Gros que la pensée de Quatremère de Quincy se contredit dans son éloquence. Ne pouvant nier l'habileté d'un peintre comme Gros dont la réputation a été faite par ses peintures de « sujets militaires », Quatremère se trouve donc à défendre la peinture de Gros en regard de ses propres opinions sur les sujets modernes comme sujets de peinture d'histoire. Quatremère y évoque à la fois ses conceptions de ce que la peinture d'histoire doit être, mais aussi en quoi le peintre d'histoire peut s'adapter à la représentation d'une bataille :

Lors donc que le peintre d'*histoire*, ainsi appelé, par distinction de celui que l'on nomme de *genre*, prétend aujourd'hui nous représenter une bataille ; comme c'est moins son action physique, que son résultat définitif, qu'il lui est possible d'exprimer, il doit avoir recours à quelque'un de ces moyens métaphoriques, ou de *transposition*, qui ne parlent aux yeux, qu'afin de transmettre par eux à l'esprit du spectateur le résultat de l'action, au lieu de l'image impossible de sa réalité. C'est à quoi il réussira, par la pantomime de quelques-uns des acteurs, par les indications que présentera le terrain, par la vue des ennemis tués, par les drapeaux enlevés, par les expressions contrastantes des divers personnages ; enfin par les hommages qui s'adresseront au général vainqueur. [...] C'est donc aujourd'hui par les brillants effets de la couleur, par la magie des lointains, par une entente harmonieuse et savante des arrière-plans, par la hardiesse du pinceau, par l'assemblage des principaux personnages, groupés sur l'avant-scène, que le peintre peut satisfaire, plus ou moins, aux convenances historiques, et à la fidélité des ressemblances. (Quatremère de Quincy 1834 : 161-162)

Quatremère place les tableaux de batailles de Gros dans cette catégorie, mais aussi le *Bataille d'Austerlitz* de Gérard. Il ne dit pas que ces tableaux en deviennent des peintures d'histoire, mais au mieux qu'ils satisfont les « convenances historiques ». Il explique par contre en quoi ces tableaux peuvent être considérés avec le même intérêt que les tableaux d'histoire, puisqu'ils en prennent l'essence, c'est-à-dire l'idéalisation. Le tableau de Gérard est un parfait exemple d'idéalisation dirigée, soit la reprise de la défaite

de la garde telle qu'immortalisée par le bulletin. Comment idéaliser ce moment ? Par la « transposition » suggérée par Quatremère de Quincy, dénotée par la rencontre entre Rapp et Napoléon, qui sert de point métonymique de la victoire. Tout y est, la pantomime de Rapp, le terrain en hauteur occupé par les personnages, les ennemis dans le tiers inférieur, les portraits expressifs des personnages, l'hommage adressé à Napoléon, l'arrière-plan suggéré, le groupement en frise des personnages sur l'avant-plan, le point de vue en contre-plongée... L'idéalisation se fait par l'évocation de la bataille, de la victoire, du bulletin, etc. Quatremère de Quincy est par ailleurs très élogieux sur la capacité de ce tableau à *évoquer* : « Il sut faire parler, et expliquer clairement aux yeux, le résultat de son sujet, en le ramenant adroitement à la double scène de son dénouement » (Quatremère de Quincy 1834 : 212).

Dans son rapport à l'Empereur sur le Salon de 1810, Vivant Denon ne cache pas son enthousiasme face au tableau de Gérard, et fait des remarques similaires sur la composition :

Les premiers plans ne sont occupés que par des accessoires analogues qui amènent sans distraction à l'intérêt principal qui est sur le second plan, magie que l'on trouve dans peu de peintres, qui fait une partie du mérite des grandes conceptions de Lebrun, et qui a fait récemment encore le succès du Tableau de Gros dans la peste de Jaffa. (Cité dans Chatelain 1999 : 328)

Pour Denon, que le tableau de Gérard soit un tableau d'histoire est plutôt une évidence. Il le compare ainsi aux tableaux de Lebrun, le peintre d'histoire par excellence. Ce genre d'analogie vient naturellement à quelqu'un comme Denon, désireux d'impressionner l'Empereur avec le talent des peintres de son temps.

Quatremère de Quincy n'est pas aussi malléable dans sa vision de la hiérarchie des genres. D'après ses normes, il n'est pas surprenant qu'il considère l'*Austerlitz* de Vernet comme un tableau de genre (Quatremère de Quincy 1834 : 190). Le tableau *décrit* en effet selon lui la rencontre de Napoléon avec ses maréchaux le matin de la bataille, ce qui pourrait expliquer que l'enjeu de la représentation n'est pas le même. Si on peut dire que le tableau ne présente pas d'idéalisation comme le fait celui de Gérard, il renvoie pourtant à autre chose que ce qu'il contient : la bataille à venir. L'implication d'une telle représentation se perd dans son anticipation. Du reste, ce tableau peut difficilement être considéré comme un tableau de genre, tout comme les tableaux d'apparat de la commande, dû à leur nature extrêmement politique, déjà par le fait qu'ils soient

commandés par le gouvernement, mais aussi par le choix méticuleux de leur sujet, souvent trop pointu.

Un tableau comme le *Bivouac* de Lejeune ne présente pas d'idéalisation. S'il n'est certainement pas un tableau de genre, il n'est pas non plus un tableau d'histoire. Le but de Lejeune est à l'opposé d'une idéalisation, puisqu'il cherche à évoquer directement l'action. L'action du *Bivouac* est bel et bien représentée dans tous ses détails. Concernant *Somosierra*, Lejeune fait la remarque tout informative et curieuse concernant sa liberté artistique : « N'ayant pas, comme tant d'autres, à faire de la peinture pour pourvoir aux besoins de la journée, la crainte d'entrer dans trop de détails ne m'arrêtait jamais » (*Souvenirs* Vol. 2 : 85). Lejeune fait probablement référence aux critiques académiques de la grande peinture d'histoire de ses collègues Gros ou Gérard, chez qui l'accumulation de détails telle que Lejeune la pratique ne serait pas la bienvenue. Le pouvoir commande à la fois des tableaux idéalisés et des tableaux de détails concernant ses exploits militaires, ne choisissant pas de parti artistique. Comme Arasse le remarque dans son histoire du détail en peinture, avant l'époque moderne, la hiérarchie des genres régit la pratique du détail. Ainsi, au bas, on retrouve la nature morte, qui « peut accumuler les détails » et où « l'imitation doit rester une copie » (Arasse 2008 : 48). Dans une conception classique de la peinture, le détail est péjoratif. Cette conception est remise en question par les peintures de Lejeune.

Quatremère de Quincy est aussi explicite sur les détails dans la représentation des batailles. Les tableaux de Gros ou l'*Austerlitz* de Gérard sont « commémoratifs » et parlent « à l'esprit », ayant la « vérité idéale », la prérogative de ce qu'il appelle le « tableau poétique » (Quatremère de Quincy 1834 : 164). Le tableau de Lejeune serait un « tableau prosaïque », un tableau « descriptif », qui montre « aux yeux » la « vérité positive » des détails, prérogative du « tableau prosaïque » (Quatremère de Quincy 1834 : 164). À en croire Quatremère de Quincy, le tableau de Lejeune serait un « portrait » du bivouac de Napoléon avant la bataille d'Austerlitz, tandis que le tableau de Gérard serait bel et bien un « tableau d'histoire », qui idéalise la victoire d'Austerlitz.

Où placer Bacler d'Albe dans cette double dynamique de la représentation des batailles ? Son tableau représente un épisode connu, qui serait autant portraituré que celui de Lejeune, puisque l'action n'est pas unifiée en un point. Le point de vue éloigné

présente plusieurs groupes de soldats répartis dans l'espace, certains pointant vers l'Empereur, d'autres levant leur chapeau, brandissant leur torche ou envoyant la main. Les figures sont minuscules, pour montrer l'étendue des acclamations. Du reste, le ciel occupe près des deux tiers de la toile, inusité pour un tableau d'histoire. Bacler d'Albe décrit lui aussi l'épisode plutôt que de l'idéaliser.

Le rapport se retrouve, ici encore, au niveau de ces transformations de la peinture d'histoire. Texte et image sont mis en complémentarité pour exprimer une vision fixe de l'histoire napoléonienne à un niveau systémique, à l'instar des mémoires et des peintures de Lejeune, qui l'expriment à un niveau individuel. La différence entre tableau prosaïque et tableau poétique emprunte à l'écrit dans son attribution de genres littéraires aux images. Cette distinction nous ramène au bulletin, que Michael Marrinan qualifie de « *raw data of Napoleonic history* » (1991 : 179). Les bulletins servent à écrire une autohistoire qui rencontre peu de résistance culturelle, leur textualité permettant de mieux contrôler leur message.

Bryson soutient que le vraisemblable est un trait du figuré : si une image est vraisemblable, c'est qu'elle n'a pas de référent discursif ou textuel (1981). Le tableau de Gérard par exemple, est idéalisé, puisqu'il n'a rien de vraisemblable, à commencer par la disposition parfaite des deux groupes et le geste exagéré de Rapp. Ces éléments sont discursifs : ils réfèrent au discours, soit à la parole qui devrait émaner de Rapp, soit à une narration externe (par exemple, le titre du tableau est suffisant pour comprendre cette *Bataille d'Austerlitz*). Le tableau de Lejeune est vraisemblable dans son aspect descriptif, mais sa narration interne fonctionne elle aussi en lien avec une narration externe, textuelle (qui est qui, qui fait quoi ?). Le renvoi au livret du Salon et ultimement, au bulletin, constitue cette narration externe.

Pascal Griener écrit en 1984 un court article sur le concours de 1807 pour la représentation d'*Eylau* (gagné par Gros). Il remarquait que l'époque napoléonienne s'était occupée de l'art de convaincre par l'image et de concevoir une manière de convaincre qui serait proprement visuelle, spécifiquement pour la « peinture à sujet historique, figuration du *texte* historique » (Griener 1984 : 10). Les commandes napoléoniennes privilégient la figuration des événements plutôt que leur allégorie, et c'est seulement l'utilisation des principes de la peinture d'histoire qui occasionnent des

représentations idéalisées, parfois réussies chez Gros et chez Gérard, parfois moins. Privilégier les sujets militaires d'actualité au détriment des thèmes traditionnels de la peinture d'histoire oblige « les artistes à écarter l'allusion littéraire au profit d'une glorification directe du nouveau régime » (Griener 1984 : 10), et j'ajouterais que c'est surtout le cas quand ces sujets sont traités dans la forme même de la peinture d'histoire.

Les conclusions de Griener sont tirées des documents informatifs préparés par Denon pour le concours d'Eylau, qui préfigurent le tableau demandé à l'aide d'une description (écrite) de l'événement que l'on veut dès lors historique. Les mêmes conclusions peuvent cependant être appliquées au bulletin. L'illusion du récit historique donnée par le bulletin devient un gage de la vérité historique de sa représentation, ajoutant par le fait même à la crédibilité de son récit référent. Autrement dit, en représentant un épisode déjà compris comme historique et vrai, l'artiste ajoute à la crédibilité du bulletin dans lequel cet épisode a été rapporté. Griener attribue ainsi une « correspondance complète entre écriture et peinture, entre le texte et sa représentation » qui renforce l'illusion de réel (1984 : 11). Création napoléonienne par excellence, la mise en image du bulletin n'est pas codifiée selon un genre. Ainsi, la nouvelle peinture d'histoire, à l'instar de *l'Austerlitz* de Gérard, se retrouve à puiser ses référents textuels dans les récits élaborés par Napoléon. Le 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée devient donc le référent de toutes les représentations d'Austerlitz, qu'elles soient de Gérard, de Gros, de Bacler d'Albe, de Vernet ou de Lejeune.

## CONCLUSION

### Le siècle des merveilles

Annie Jourdan remarquait que les beaux-arts sous Napoléon étaient « inséparables de l'histoire » (1998 : 12). Les différences médiales qu'elle notait alors entre image et écrit se rapportaient à l'historiographie : « Peinture et sculpture ne figurent qu'une action et un cadre, à l'inverse de l'histoire, où peuvent être explicités causes et effets et représentés des lieux et des actions divers, mais aussi des pensées » (Jourdan 1998 : 14). L'histoire, telle qu'écrite par Napoléon dans ses bulletins, serait le style littéraire de référence pour les représentations visuelles de l'Empire, qu'elles soient idéalisées comme pour le tableau de Gérard, ou détaillées comme le tableau de Lejeune. Jourdan avance ainsi que la peinture sous l'Empire a la fonction de représenter le « réel » (1998 : 14). En ayant de façon détaillée exprimé comment les tableaux d'Austerlitz permettaient de consolider une construction de l'histoire en les comparant avec le récit historique élaboré dans le bulletin, j'espère avoir exprimé ce constat de Jourdan qui veut que les images se présentent ainsi « comme le complément idéal de la représentation textuelle » (1998 : 14).

Il faut le répéter alors, qu'est-ce donc qu'un tableau comme celui de Lejeune, ce *Bivouac d'Austerlitz* ? Une peinture de bataille ? S'il ne présente que les préparatifs de la bataille qui affirment le pouvoir impérial de Napoléon, Lejeune reprend pourtant les caractéristiques de ses peintures de bataille. Une peinture d'histoire ? Si Lejeune, avec ses représentations truffées de détails des batailles modernes auxquelles il a participé, n'offre rien ni de la forme ni du contenu des peintures d'histoire, ses tableaux empreints de *vérité historique* sont perçus différemment par le public des Salons. L'autoconstruction identitaire de Lejeune en tant que peintre de la vérité est donc reliée au débat sur la peinture d'histoire. Lejeune tient à représenter « l'histoire » de son époque telle qu'il l'a vécue, tout comme Napoléon infuse une dimension historique à tous les événements auxquels il prend part. La catégorie de la peinture d'histoire ne peut s'adapter à la conscience historique des contemporains de Napoléon, consacrant, pendant l'épisode napoléonien, sa désuétude.

Les commandes éclectiques et hétérogènes de Napoléon et de Vivant Denon auront des répercussions irréversibles sur les concepts académiques les plus forts. Ces tableaux aux sujets précipités, de genres et de styles différents, contribuent tous, malgré leur diversité, au récit historique unifié voulu par Napoléon. Ce récit est en effet répété sous plusieurs formes. Il n'y a donc pas de contradiction entre diversité des formes et unicité du contenu. Or, c'est justement puisque tous les genres et styles sont utilisés de la même façon, pour servir ce but unique, que les catégories deviennent perméables.

Le tableau de Lejeune est un des meilleurs exemples du brouillement des genres qui se manifeste durant cette période : entre peinture d'histoire et peinture de bataille, entre peinture de genre et peinture de paysage, en passant même par le portrait. Si l'ancienneté de la pratique de la peinture de bataille de Lejeune est popularisée par l'Empire, elle ne survit pas, en popularité du moins, à la nouvelle modernité en peinture. Ceci se produit même si les peintures de Lejeune contribuent certainement à la dislocation des genres menant à cette modernité. Fruits de leur temps, elles perdent de leur signification en dehors de l'engouement militaire de la période napoléonienne.

Dans l'exposé de l'état de l'Empire du 5 mars 1805, on peut lire au sujet des beaux-arts :

Les belles-lettres et les beaux-arts se disposent à prendre l'essor qui convient à un siècle témoin de si grands événements. Leur règne approche. Il est dans la nature des choses que les grandes actions précèdent les tableaux destinés à les retracer, et les plus beaux ouvrages des arts d'imitation. Celui qui fait est suivi de celui qui peint et qui raconte. Ce sont les faits merveilleux qui ont partout donné naissance aux plus brillantes conceptions de l'imagination des hommes... Et ne sommes-nous pas dans le siècle des merveilles ? (Napoléon Ier 1858 : 149-150)

Quoi retenir de cette citation, outre le titre que j'ai donné à cette conclusion ? La croyance arrogante que son époque est la meilleure, que les événements auxquels on participe sont sans précédent ? Cette construction historique est au cœur du mécénat de Napoléon, pour qui les images servent à étoffer le récit exposé dans les bulletins. Comment blâmer les contemporains de Napoléon de ce sentiment, quand, en effet, les années 1789-1815 ont bouleversé le monde européen ? Comment blâmer l'enthousiasme de Lejeune devant sa situation d'officier, et comment le blâmer de sa nostalgie des années 1792-1813 dans ses mémoires ?

Il reste un point du corpus de Lejeune à éclaircir pour terminer ce mémoire. Dans cette description que Lejeune fait du *Bivouac* dans ses mémoires, il ne mentionne pas que le tableau en question est une commande du gouvernement. Si Lejeune se tait sur cette commande, c'est peut-être parce qu'elle n'était simplement qu'une formalité. L'intérêt du gouvernement pour les tableaux de Lejeune est chose acquise depuis *Marengo*. Ce ne serait que le sujet du *Bivouac* qui aurait été suggéré à Lejeune. Ce silence est tout de même mystérieux.

Même chose pour les tableaux d'Égypte, de *Lodi* et de *Salinas*, des événements où Lejeune n'était pas présent. Pourquoi Lejeune, qu'on sait maintenant être prompt à se mettre en valeur, a-t-il représenté ces batailles où il ne peut se mettre en scène ? Par simple souci d'exhaustivité. Lejeune, et on peut reconnaître ici toute son ambition, souhaitait créer un cycle de peintures des guerres napoléoniennes, duquel les batailles d'Aboukir ou des Pyramides ne pouvaient être omises. Cette ambition, soupçonnée par Bajou, qui la qualifie de « prétention pédagogique », est probablement réellement celle de cette décennie 1800 (2004 : 19). Bien que cette ambition se gâte dans ses tableaux d'après l'Empire, plus personnels comme on l'a vu, elle peut se confirmer par l'intérêt que Lejeune avait à conserver ses propres peintures. Considérant tout le mal que ce dernier se donne après l'Empire pour récupérer son *Bivouac*, oublié dans les Tuileries, on peut imaginer qu'il regrette de s'être prêté au jeu du gouvernement, qui impliquait qu'il se départisse de son tableau. Ce regret peut déjà être décelé en 1810. Lejeune, de qui on avait convenu d'acheter *Somosierra* en 1809, refusera de le vendre au gouvernement après le Salon de 1810<sup>37</sup>.

Mis à part le *Bivouac*, il conservera tous ses tableaux, parfois les prêtant au palais impérial, comme l'a retracé Valérie Bajou. *Marengo*, acheté par l'Empereur en 1801, est par exemple prêté à Berthier, à Joseph Bonaparte, remis à Lejeune, puis retourné aux Tuileries avant de revenir dans les mains de son auteur (Bajou 2004 : 20). Ainsi, en décembre 1815, Lejeune peut récupérer, après des lettres insistantes, le *Bivouac*, mais

---

<sup>37</sup> On trouve *Somosierra*, de Lejeune, dans la liste de tableaux à acheter après le Salon de 1810. Le refus est expliqué par une lettre de Daru du 11 mars 1811 dans laquelle il explique que Lejeune ne peut vendre son tableau au gouvernement puisqu'il n'est « point terminé » (même si le tableau venait d'être présenté au Salon...). Daru propose donc d'acheter trois autres tableaux en remplacement, deux de Roehn et un de Lecomte (Daru 1811).

aussi *Mont Thabor*, *Aboukir* et *Lodi*, qui se trouvaient également dans les magasins du Louvre (Bajou 2004 : 22).

Après le retour du *Bivouac*, Lejeune considère son cycle comme un cycle historique. Dans les années 1830, c'est sur cette prétention qu'il cherche à ce que ses tableaux soient vendus au gouvernement en lot, ce qu'il ne pourra négocier de son vivant. La vente au Musée de l'Histoire de France du château de Versailles de ses treize tableaux de bataille est une prouesse réussie par son fils Edgar Lejeune, en 1861 (Nieuwerkerke 1863 : 98). Ce désir de réunir ses tableaux puis de les vendre tous ensemble relève encore de ce même grand sentiment historique partagé par ses contemporains, doublé d'une grande estime personnelle. En partageant ce sentiment, un individu peut contribuer à renforcer les visées historisantes de Napoléon. Lejeune, plus que quiconque, savait très bien qu'il vivait au siècle des merveilles.

## BIBLIOGRAPHIE

- Acquart, Marie-France, et Didier Fauquembergue. 2012. « Bacler d'Albe, un général n'aimant ni la guerre, ni la gloire ». *La Revue Napoléon*, n° 6 (septembre) : 60 - 77.
- Allégret, Marc. 2003. « Personnalités du Consulat et de l'Empire no.136 : Louis-François Lejeune ». *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 447 (juillet) : 65 - 66.
- Andrault de Langeron, Alexandre, Karl Von Stutterheim, et Mikhaïl Illarionovitch Golenichtchev Koutouzov. 1998. *Journal inédit de la campagne de 1805 Austerlitz*. Édité par Thierry Rouillard. Paris : La Vouivre.
- Arasse, Daniel. 2008. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion.
- Azaïs, Hyacinthe (Madame). 1808. *L'Ombre du peintre Lebrun au Salon de 1808*. Paris : Veuve Gueffier ; Delaunay ; Marchands de Nouveautés.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10545939p>.
- Bacler d'Albe, Louis-Albert-Guislain. 1819. *Souvenirs Pittoresques du Général Bacler d'Albe*. Édité par G Engelmann. Lithographie de G. Engelmann.
- Bajou, Valérie. 2001. « Les débuts d'un Général-peintre : Portrait de Louis-François Lejeune de 1775 à 1800 ». *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 436 (septembre) : 3 - 12.
- . 2004. « Les mésaventures de la collection du baron Lejeune ». *Versalia. Revue de la société des amis de Versailles*, n° 7 : 14 - 35.
- , éd. 2012. *Les Guerres de Napoléon : Louis-François Lejeune, Général et Peintre*. Paris : Hazan.
- Barthes, Roland. 1968. « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1) : 84 - 89.  
<https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.
- Benoît, Jérémie. 1998. « Peinture et narration : la Bataille de Marengo du Général Lejeune ». In *L'art de la guerre : la vision des peintres aux XVIIe et XVIIIe siècles : actes du séminaire tenu [à Paris] à l'École militaire le 7 juin 1997/Ministère de la Défense, Secrétariat général pour l'administration, Centre d'études d'histoire de la défense*, édité par Centre d'études d'histoire de la défense (Paris). Paris : Ministère de la Guerre.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33262917>.
- . 2004. « La bataille de la Moskowa par le général baron Lejeune ». *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 455 - 456 (décembre) : 45 - 54.
- . 2005. « La bataille d'Austerlitz en peinture (Lejeune, Bacler d'Albe, Vernet, Gérard) ». *La Revue Napoléon*, n° 24 (novembre) : 33 - 38.
- Bertaud, Jean-Paul. 2005. « Napoléon journaliste : les bulletins de la gloire ». *Le Temps des médias* 1 (4) : 10 - 21.
- Berthier, Alexandre, Louis-Nicolas Davout, Joachim Murat, Jean de Dieu Soult, et Tranchant de Laverne. 1998. *Relations et rapports officiels de la bataille d'Austerlitz*. Édité par Jacques Garnier. Paris : La Vouivre.
- Bertrand Dorléac, Laurence, éd. 2014. *Les désastres de la guerre 1800-2014*. Paris ; Lens : Somogy éditions d'art ; Musée du Louvre-Lens.

- Boitelle, F. 2006. « Le Général Lejeune : Un grand peintre dans l'état-major de Berthier ». *Gloire & Empire. Revue de l'Histoire napoléonienne*, n° 7 (août) : 109 - 11.
- Bruller, Isabelle. 1997. « Des artistes au service de professionnels : l'art et l'art de la guerre genèse d'une collection 1744-1805 ». In *L'art de la guerre : la vision des peintres aux XVIIe et XVIIIe siècles : actes du séminaire tenu [à Paris] à l'École militaire le 7 juin 1997/Ministère de la Défense, Secrétariat général pour l'administration, Centre d'études d'histoire de la défense*, par Centre d'études d'histoire de la défense (Paris), 37 - 46. Paris : Ministère de la Guerre.
- Bryson, Norman. 1981. *Word and Image : French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge Cambridgeshire ; New York : Cambridge University Press.
- Bureau de l'État civil. 1775. « Acte de naissance ». Vincennes, Service historique de la Défense.
- Cabanis, André. 1975. *La presse sous le Consulat et l'Empire, 1799-1814*. Bibliothèque d'histoire révolutionnaire 3. Paris : Société des études robespierristes.
- Chanteranne, David. 2005. « Révélations autour du tableau de la Bataille d'Austerlitz de François Gérard ». *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 460 (Automne) : 61 - 70.
- Chatelain, Jean. 1999. *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*. Paris : Perrin.
- Daru, Pierre. 3 mars 1806. « Copie du décret du 3 mars 1806 ». Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- . 11 mars 1811. « Acquisition de trois tableaux, deux de M. Roehn, un de M. Lecomte ». Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- Delaplanche, Jérôme. 2006. *Joseph Parrocel, 1646-1704 : la nostalgie de l'héroïsme*. Paris : Arthena.
- . 2009. *Peindre la guerre*. Paris : NChaudun.
- Denon, Dominique-Vivant. 19 février 1806a. « Tableaux à exécuter pour Sa Majesté l'Empereur ». Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- . 20 février 1806b. « Tableaux à exécuter pour Sa Majesté l'Empereur ». Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- . 20 février 1806c. « Note à Gérard ». Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- . s.d. (1806 d). « Projet d'arrêté : Tableaux ordonnés ». Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- Dépôt de la Guerre. 1848. « Services ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- Du Temple de Rougemont, Général. 1978. « Lejeune, témoin et peintre de l'épopée : Lejeune et Napoléon ». *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 301 (septembre) : 17 - 27.
- Duro, Paul. 2005. « Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early Nineteenth-Century France ». *Art History* 28 (5) : 689 - 711. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2005.00485.x>.
- Dwyer, P. G. 2010. « Public Remembering, Private Reminiscing: French Military Memoirs and the Revolutionary and Napoleonic Wars ». *French Historical Studies* 33 (2) : 231 -58. <https://doi.org/10.1215/00161071-2009-026>.

- Examen critique et raisonné des tableaux des peintres vivans : formant l'exposition de 1808.* 1808. Paris : Madame veuve Hocquart.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10545995c>.
- « Exposition. Louis-François Lejeune : une légende dans la légende ». 2012.  
*Perspective : l'information interne du Château de Versailles*, n° 117 (mars) : 4.
- Félibien, André. 1668. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667.* Paris : F. Léonard.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s>.
- Fleuret, Fernand. 1937. *Le Général Baron Lejeune : Récit historique de guerre et d'aventures.* Paris : Gallmard.
- Fournier-Sarlovèze, J. R. 1901. « Le Général Lejeune ». *La Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 9 : 161 - 82.
- Garnier, Jacques. 2005. *Austerlitz, 2 décembre 1805.* Paris : Fayard.
- . 2007. « La bataille d'Austerlitz ». In *Austerlitz : Napoléon au cœur de l'Europe. Colloque du Musée de l'Armée*, édité par Musée de l'Armée, 59 - 79. Paris : Economica.
- Gazette nationale ou le Moniteur universel.* 1808. « Beaux-Arts. — Gravure. », 10 mars 1808, Imprimerie H. Agasse édition.
- Gengembre, Gérard. 2001. *Napoléon : la vie, la légende.* Paris : Larousse.
- Gérard, François (1770-1837). 1867. *Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire, avec les artistes et les personnages célèbres de son temps/publiée par M. Henri Gérard, son neveu ; et précédée d'une notice sur la vie et les œuvres de Gérard par M. Adolphe Viollet Le Duc.* Paris : Lainé et J. Havard.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9602242x>.
- Greenblatt, Stephen Jay. 1984. *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare.* Paperback ed. Chicago : University of Chicago Press, The University of Chicago Press.
- Griener, Pascal. 1984. « L'art de persuader par l'image sous le Ier Empire. À propos d'un concours officiel pour la représentation de Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 1807 ». *L'Écrit-Voir*, n° 4 : 8 - 21.
- Gusdorf, Georges. 1991. *Les écritures du moi.* Lignes de vie 1. Paris : OJacob.
- Hornstein, Katie. 2017. *Picturing war in France, 1792-1856.* New Haven ; London : Yale University Press.
- Jourdan, Annie. 1998. *Napoléon : héros, imperator, mécène.* Paris : Aubier.
- Landon, Charles Paul. 1808. *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts : Salon de 1808.* Paris : C.P Landon.  
[https://books.google.ca/books?id=QT0GAAAAQAAJ&hl=fr&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.ca/books?id=QT0GAAAAQAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s).
- . 1810. *Salon de 1810.* Paris : Imprimerie de Chaignieau Aîné.
- Lazaj, Jehanne, éd. 2014. *Le bivouac de Napoléon : luxe impérial en campagne [exposition, Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts, 13 février-12 mai 2014].* Milan Ajaccio : Silvana ed. Palais Fesch-Musée des beaux-arts.
- Lejeune, Louis-François. 1818. « Lettre au maréchal-comte Gouvion-Saint-Cyr, ministre de la Guerre — Au caractère vraiment national que Votre Excellence va imprimer à la nouvelle armée ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

- . 1824a. « Lettre au duc de Clermont-Tonnerre, ministre de la Guerre — Demande de la décoration de Grand Officier de la Légion d'honneur ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- . 1824 b. « Lettre au duc de Clermont-Tonnerre, ministre de la Guerre — Deux circonstances bien faciles à vérifier me donnent le droit de réclamer contre ma mise à la retraite ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- . 1824c. « Lettre à Charles X — Lorsque Votre Majesté me permet de solliciter ses bienfaits ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- . 1831a. « Lettre à Louis-Philippe — Si trente-neuf ans de service depuis 1792 ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- . 1831 b. « Lettre au maréchal Soult, ministre de la Guerre — Depuis le jour où j'ai été nommé général de brigade en 1812... » Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- . 1837. « Lettre au général Simon, ministre de la Guerre — J'ai reçu l'ordre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser pour cesser mes fonctions le 3 février ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- . 1851. *Souvenirs d'un officier de l'Empire*. 2 vol. Toulouse : Typographie Viguier.
- . 1895. *Mémoires du Général Lejeune : De Valmy à Wagram et En prison et en guerre*. Édité par Germain Bapst. 2 vol. Paris : Librairie de Firmin-Didot et Cie.
- . 2001. *Mémoires du Général Lejeune 1792-1813*. Paris : Éditions du Grenadier.
- . 2011. *Mémoires du Général Lejeune. De Valmy à Wagram. Préface de Jacques Jourquin*. Édité par Jean-François Coulomb des Arts. Paris : Éditions Jacob-Duvernet.
- Lelièvre, Pierre. 1993. *Vivant Denon : homme des lumières, « ministre des arts » de Napoléon*. Paris : Picard.
- Lerner, Élodie. 2005. « “La Bataille d'Austerlitz” de François Gérard ». *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 191 : 45 - 67.
- Loire, Stéphane. 1998. « La représentation des batailles dans la peinture française du XVIIe siècle ». In *À la gloire du roi : Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, 53 - 65. Dijon : Musée des beaux-arts de Dijon ; Luxembourg.
- Maret, Hugues. 3 mars 1806. « Extrait des minutes de la Secrétairerie d'État : Tableaux ordonnés ». Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.
- . 1991. « Literal/Literary/'Lexie': history, text, and authority in Napoleonic painting ». *Word & Image* 7 (3) : 177 - 200.
- Martin, Yves. 2005. « Analyse d'un tableau : Bivouac de Napoléon à la veille de la bataille d'Austerlitz, par Louis-François Lejeune ». *Soldats napoléoniens*, n° 8 (décembre) : 77 - 80.
- . 2018. « Les frères Berthier en Italie ». *Gloire & Empire. Revue de l'Histoire napoléonienne*, n° 76 (février) : 101 - 3.
- Mathews, Joseph J. 1950. « Napoleon's Military Bulletins ». *The Journal of Modern History* 22 (2): 137 -44.
- Miquel, Pierre. 2005. *Austerlitz*. Paris : Albin Michel.
- Morrissey, Robert. 2010. *Napoléon et l'héritage de la gloire*. Paris : Presses universitaires de France.

- Musée de l'Armée, éd. 2007. *Austerlitz : Napoléon au cœur de l'Europe. Colloque du Musée de l'Armée*. Paris : Economica.
- Musée des beaux-arts de Dijon, et Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, éd. 1998. *À la gloire du roi : Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*. Dijon ; Luxembourg : Musée des beaux-arts de Dijon ; Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg.
- Musée d'Orsay. 2006a. « Livret 1798, Lejeune, Mort du général Marceau ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/56819>.
- . 2006 b. « Livret 1804, Lejeune, Esquisse de la victoire d'Aboukir, en Égypte, le 7 Thermidor an 6 ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/21813>.
- . 2006c. « Livret 1806, Lejeune ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/9434>.
- . 2006 d. « Livret 1808, Gérard, Bataille d'Austerlitz ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/23165>.
- . 2006e. « Livret 1808, Vernet ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/10011>.
- . 2006f. « Livret 1810, Gérard, Bataille d'Austerlitz ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/24077>.
- . 2006 g. « Livret 1810, Guérin, Portrait de M. le baron Le Jeune, colonel aide de camp du prince de Wagram. Miniature ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/24127>.
- . 2006 h. « Livret 1824, Lejeune ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/63086>.
- . 2006i. « Livret 1827, Lejeune, Une scène du siège de Saragosse, en 1809 ». Salons 1673-1914. 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/26893>.
- Napoléon Ier. 1858. *Correspondance de Napoléon Ier/publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*. Vol. Tome 12. Paris : H. Plon. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6316054m>.
- Nieuwerkerke, Alfred Émilien O. Hara. 1863. *Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke, ... sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les musées impériaux, suivi d'un relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863*. Paris : Didier et Cie, libraires-éditeurs. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1265541h>.
- Ouvrard, Robert, éd. 2005. *Sous le soleil d'Austerlitz*. Paris : Cosmopole.
- Pagé, Sylvain. 2013. *Le mythe napoléonien : de Las Cases à Victor Hugo*. Paris : CNRS.
- Pascal, Adrien, éd. 1844. *Les bulletins de la Grande Armée : précédés et accompagnés des rapports sur les armées françaises de 1792 à 1815 : avec des notes historiques et des notes biographiques renfermant des documents entièrement inédits et l'histoire militaire de Napoléon*. Vol. 3. 6 vol. Paris : E. Prieur, J. Dumaine. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6529440n/f195.image>.
- Pattyn, J.-J. 2006. « La bataille de Marengo : Le triomphe de Bonaparte ». *Gloire & Empire. Revue de l'Histoire napoléonienne*, n° 7 (août) : 87 - 89.
- . 2007. « La bataille de la Moskowa : Un tableau monumental ». *Gloire & Empire. Revue de l'Histoire napoléonienne*, n° 10 (février) : 91 - 93.

- Pelet, Jean-Jacques-Germain. 1826. *Mémoires sur la guerre de 1809 en Allemagne, avec les opérations particulières des corps d'Italie, de Pologne, de Saxe, de Naples et de Walcheren*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6337381d>.
- Petiteau, Natalie. 2012. *Écrire la mémoire : les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire*. Paris : Indes savantes.
- Plessis, Alain. 2007. « Financer la guerre ». In *Austerlitz : Napoléon au cœur de l'Europe. Colloque du Musée de l'Armée*, par Musée de l'Armée, 105 - 21. Paris : Economica.
- Porret, Général. 1977. « Réponse à une lettre de Jules Lejeune ». Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.
- Pougetoux, Alain. 2007. « Austerlitz : images de la bataille ». In *Austerlitz : Napoléon au cœur de l'Europe. Colloque du Musée de l'Armée*, par Musée de l'Armée, 343 - 54. Paris : Economica.
- Prendergast, Christopher. 1997. *Napoleon and history painting : Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*. New York : Oxford University Press.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome. 1825. « Éloge historique de M. Girodet ». *Séance publique de l'Académie royale des beaux-arts*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96941574>.
- . 1834. *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des beaux-arts à l'Institut*. Vol.2. Paris : A. Le Clere et cie. [https://books.google.ca/books?id=qGhTAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ca/books?id=qGhTAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Rapp, Jean. 1823. *Mémoires du général Rapp, aide de camp de Napoléon, écrits par lui-même et publiés par sa famille*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74875g>.
- Siegfried, Susan Locke. 1993. « Naked History: The Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France ». *The Art Bulletin* 75 (2) : 235 - 58.
- Sonolet, Louis. 1905. « Un peintre à la Grande Armée : Le général Baron Lejeune ». *Gazette des Beaux-Arts* 1 (33) : 282 - 302.
- Thiers, Adolphe. 1845. *Histoire du Consulat et de l'Empire : faisant suite à l'« Histoire de la Révolution française »*. Tome sixième. Paris : Paulin L'heureux et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k226088>.
- Troude, Marc. 1954. *Le Baron Bacler d'Albe, Maréchal de Camp*. Saint-Pol-sur-Ternoise : P. Dubois.
- Tulard, Jean. 1971. *Le Mythe de Napoléon*. Paris : A. Colin.
- . 1991. *Nouvelle bibliographie critique des mémoires sur l'époque Napoléonienne : écrits ou traduits en français*. Nouv. éd. rev. et Enrichie. Hautes études médiévales et modernes 67. Genève : Droz.
- Valenciennes, Pierre-Henri de. 1799. *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Paris : Desenne et Duprat. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774181n>.

## ANNEXES

### Annexe 1 — Commande de 1806, décret du 3 mars copié par Daru.

Intendance générale, Maison de l'Empereur.  
 Au palais des Tuileries, le 3 mars 1806.  
 Napoléon, Empereur des Français et roi d'Italie  
 Nous avons décrété et décrétons ce qui suit :

Art. 1<sup>er</sup>

Les sujets ci-après désignés seront exécutés en peinture pour les sommes affectées à chacun desdits sujets ; savoir :

Tableaux ordonnés

- |           |  |
|-----------|--|
| Gautherot | 1. L'Empereur haranguant le 2 <sup>e</sup> corps d'armée sur le pont du Lech, à Augsbourg ;  |
| Hennequin | 2. L'armée autrichienne prisonnière de guerre sortant d'Ulm, défilant devant Sa Majesté, et à l'instant où Elle parle aux généraux vaincus ;                                       |
| Lethière  | 3. Surprise du pont du Danube à Vienne, au moment où le Prince Murat, le maréchal Lannes et le général Bertrand persuadent aux généraux de les laisser passer ;                    |
| Girodet   | 4. L'entrée à Vienne. La députation des États présente les clefs de la ville à l'Empereur.   |
| Gérard    | 5. Charge des gardes impériales ; le général Rapp présentant à l'Empereur les drapeaux, les canons, le prince Reprin, et plus de huit cents prisonniers nobles de la garde russe ; |
| Gros      | 6. L'entrevue de l'Empereur Napoléon et de l'Empereur François II en Moravie ;   |
| Meynier   | 7. La demi-brigade retrouvant ses drapeaux dans l'arsenal d'Inspruck ;   |
| Guérin    | 8. L'Empereur pardonnant aux révoltés du Caire sur la place d'Elbekeir ;   |
| Monsiau   | 9. Les comices de Lyon ;   |

Les neuf tableaux ci-dessus seront exécutés dans la proportion de trois mètres, trois décimètres de haut par quatre ou cinq mètres de large. Les prix affectés à chacun desdits sujets sera de 12 000 francs ; ci, pour les 9... 108 000 fr.

- |         |  |
|---------|--|
| Taunay  | 10. L'entrée de Sa Majesté dans la ville de Munich, à l'instant où les Bavares viennent au-devant d'Elle ; |
| Lejeune | 11. Le bivouac de l'Empereur pendant les jours de manœuvres qui ont précédé la bataille d'Austerlitz ;     |

- Bacler d'Albe 12. L'Empereur visite les bivouacs de l'armée à dix heures du soir, la veille de la bataille ;
- Peyron 13. Le général Valhubert qui a la cuisse emportée à la gauche, dit aux soldats qui veulent l'emporter : Souvenez-vous de l'ordre du jour... ;
- Menageot 14. Le mariage de S.A.R. le Prince Eugène avec la Princesse Augusta de Bavière ;
- Berthélémy 15. Le passage de l'isthme de Suez et Sa Majesté visitant les fontaines de Moïse ;
- Dunouy et Demarne 16. L'arrivée et l'entrevue de Sa Majesté avec Sa Sainteté, à Fontainebleau ;

Ces sept tableaux seront exécutés dans la proportion d'un mètre, huit décimètres, par deux mètres, deux décimètres ; le prix affecté à chacun sera de 6 000 francs ; ci, pour les sept.....42 000 fr.

- Perrin 17. La Vierge de la Victoire : tableau pour la chapelle des Tuileries. Ce tableau sera payé.....6 000 fr.
- Hue 18. Le Combat du formidable commandé par Gilles Troude à Algésiras, qui démâta un vaisseau anglais et força l'amiral Saumarez à l'abandonner, quoiqu'il eût quatre vaisseaux à lui opposer.

Ce tableau sera exécuté dans la proportion de deux mètres, deux décimètres de haut, par trois mètres de large, et sera payé .....8000 fr.

#### Art. 2

La somme de 164 000 francs affectée au paiement de ces dix-huit tableaux sera payée, savoir : quatre-vingt-deux mille francs sur le budget de l'an 1806 et quatre-vingt-deux mille francs sur le budget de l'an 1807.

#### Art. 3

Tous ces tableaux seront placés dans le palais impérial des Tuileries, après l'exposition publique au Salon du Musée Napoléon, fixée au quinze août 1808.

#### Art. 4

Tous les artistes qui, à cette époque et sans motifs plausibles, n'auraient pas terminé leur ouvrage, seront considérés comme inhabiles aux travaux que le gouvernement pourrait ordonner dans la suite.

#### Art. 5

L'intendant général de notre maison [Daru] et notre Directeur général du Musée Napoléon [Denon], sont chargés chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret.

Signé : Napoléon.  
 Pour l'Empereur. Le secrétaire d'État. Signé : Hugues Maret

Pour copie conforme. L'intendant général de la Maison de l'Empereur.  
 Signé : Daru.

Daru, Pierre. « Copie du décret du 3 mars 1806 », 3 mars 1806. Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.

**Annexe 2 — Lettre au maréchal-comte Gouvion-Saint-Cyr, ministre de la Guerre.  
 23 mars 1818.**

Monseigneur,

Au caractère vraiment national que Votre Excellence va imprimer à la nouvelle armée, chacun s'attend à voir joindre le perfectionnement que vos vues nobles et habiles vont apporter à l'organisation de plusieurs des corps qui le composent.

Déjà l'on cite avec éloge le projet d'une école destinée à former d'habiles officiers d'État-major. Si nous sommes assez heureux pour vous devoir une institution aussi utile, le corps d'État-major prendra sous vos auspices toute la distinction qui lui est nécessaire et chacun s'empressera de solliciter l'honneur d'en faire partie.

C'est pour obtenir un des premiers une place dans Votre pensée Monseigneur, que je prends la liberté de vous dire dans la note ci-jointe, le peu de titres qui peuvent me rendre propre à servir avec fruit dans cette nouvelle organisation. Si cependant elle doit être telle que Votre Excellence ne puisse me donner un emploi dans ce nouvel État-major, je la prie de considérer que je puis rendre des services dans d'autres armes, et je lui demande de me faire l'honneur de me mettre en activité.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect Monseigneur, de Votre excellence le très obéissant serviteur.

Signé : Baron Lejeune maréchal de camp.

Note [avec l'écriture de Lejeune]

Le Baron Lejeune Maréchal de camp a servi dans l'artillerie d'où il est passé dans le corps du génie. Il y a reçu tous les grades y compris celui de général de brigade. Il a quitté l'arme du génie lorsqu'il fut nommé chef d'État-major général du 1<sup>er</sup> corps de la Grande Armée en Russie.

Dans la campagne de Saxe il a été nommé chef d'État-major général du 12<sup>e</sup> corps. À la dissolution de ce corps d'armée il a reçu le commandement d'une belle brigade d'infanterie qu'il a ramenée en France.

Il a été longtemps aide de camp du prince de Wagram, il a rempli un grand nombre de missions importantes, et il pense que la nature de ses services dans les nombreuses campagnes qu'il a faites le rendent propre à être placé dans le corps d'État-major de la nouvelle organisation duquel il a entendu parler.

Signé : Baron Lejeune

Lejeune, Louis François. « Lettre au maréchal-comte Gouvion-Saint-Cyr, ministre de la guerre — Au caractère vraiment national que Votre Excellence va imprimer à la nouvelle armée », 23 mars 1818. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

### **Annexe 3 — Lettre au duc de Clermont-Tonnerre, ministre de la Guerre.**

**6 décembre 1824.**

Monseigneur,

J'ai l'honneur de demander à Votre Excellence de m'accorder dans l'ordre de la Légion d'honneur le grade de grand officier.

J'ai été blessé huit fois, et en dernier lieu à Hanau. J'ai fait dix sièges, en dernier lieu celui de Saragosse, et j'ai été à trente-trois batailles, la dernière était celle de Hanau. J'ai eu sept chevaux tués sous moi. Bien peu d'officiers généraux peuvent citer d'aussi longs et d'aussi périlleux services, et cependant cette demande d'une grâce est la première que j'ai écrite.

Je serai heureux, si tant de discrétion et tant de travaux sont appréciés par Votre Excellence, et si elle consent à demander cette grâce à Sa Majesté pour moi.

Je la prie d'agréer d'avance mes nombreux remerciements et l'assurance du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être de Votre Excellence,

Le très humble et très obéissant serviteur.

Signé : Baron Lejeune, maréchal de camp au corps royal d'État-major

Lejeune, Louis François. « Lettre au duc de Clermont-Tonnerre, ministre de la guerre - Demande de la décoration de Grand Officier de la Légion d'honneur », 6 décembre 1824. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

### **Annexe 4 — Lettre au duc de Clermont-Tonnerre, ministre de la Guerre.**

**10 décembre 1824.**

Monsieur le Maréchal,

Deux circonstances bien faciles à vérifier me donnent le droit de réclamer contre ma mise à la retraite.

primo. Né dans le courant de 1775, je n'ai que quarante-neuf ans en 1824 et je n'ai pas droit au maximum lorsque la loi exige cinquante ans d'âge.

secondo. J'ai été employé à Toulouse et à Bordeaux comme inspecteur pour la formation du corps royal d'État-major, dans les quatre derniers mois de 1818. Ainsi le second paragraphe de l'ordonnance ne peut pas m'être appliqué, puisque j'ai été employé depuis 1816.

J'ose compter sur votre Bienveillance monsieur le maréchal pour faire valoir et appuyer cette juste réclamation.

J'ai l'honneur d'être monsieur le maréchal avec le plus respectueux attachement, votre très humble et très obéissant serviteur.

Signé : Baron Lejeune

Lejeune, Louis François. « Lettre au duc de Clermont-Tonnerre, ministre de la guerre — Deux circonstances bien faciles à vérifier me donnent le droit de réclamer contre ma mise à la retraite », 10 décembre 1824. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

#### **Annexe 5 — Lettre à Charles X. 24 décembre 1824.**

Sire,

Lorsque Votre Majesté me permet de solliciter ses bienfaits, je dois citer les titres qui peuvent l'engager à me les accorder. Les Voici.

La reine Marie Antoinette, peu de temps avant ses malheurs, honora mon enfance de sa protection et de ses bienfaits.

En 1794 à Lahaye, j'ai sauvé et secouru par des soins, de l'argent, des vêtements et des passeports une famille émigrée qui était dans une [situation] affreuse, et qui est heureuse à Paris aujourd'hui.

En 1795 j'ai secouru par des soins et de l'argent plusieurs émigrés faits prisonniers à l'affaire du passage du Rhin.

En 1796 à Düsseldorf, j'ai été mis deux jours en prison et un mois aux arrêts, pour avoir protégé et favorisé l'évasion d'un émigré, caché dans la maison de M. Rettig où j'habitais.

En 1820 j'ai prouvé mon amour pour la famille de Votre Majesté, en traçant, avec des mains encore toutes mutilées, un dessin pour S.A.R. Madame la duchesse de Béry. Il

représente une messe que mon cœur faisait dire pour la naissance du duc de Bordeaux. Avec moins d'amour, j'aurais choisi tout autre sujet, puisque celui que je prête aux fidèles Béarnais était idéal ; il fut achevé à Barèges le jour même de l'heureuse naissance.

J'ambitionne autant les récompenses que Votre Majesté accorde aux talents, que celles qu'elle décerne aux services périlleux, et j'ose la supplier de m'accorder la décoration de grand officier de la Légion d'honneur, et le grade honoraire de lieutenant général.

J'ai l'honneur d'être, Sire, avec le plus profond respect,

De votre Majesté

Le très humble et très obéissant serviteur et sujet

Signé : Le baron Lejeune Maréchal de camp (rue d'Artois no 10)

Lejeune, Louis François. « Lettre à Charles X — Lorsque Votre Majesté me permet de solliciter ses bienfaits », 24 décembre 1824. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

### **Annexe 6 — Lettre à Louis-Philippe. 21 avril 1831.**

Sire,

Si trente-neuf ans de services depuis 1792, huit blessures, plusieurs actions d'éclat, 18 ou 20 campagnes, 19 ans de grade et la vie la plus périlleuse et la plus laborieuse, sont ainsi que je le pense, des titres à une récompense, j'ose solliciter de Votre Majesté de ne pas m'oublier au jour des grâces qu'elle va accorder.

Je ne connais aucun français de mon grade qui ait autant fait que moi pour la patrie. Je n'en connais pas de plus passionné pour la forme du gouvernement dont Votre Majesté a accepté les rênes. J'ose espérer qu'elle ne doute pas de mon dévouement à sa personne, et qu'elle daignera reconnaître mes droits à l'obtention du grade de lieutenant général, que j'ai l'honneur de lui demander.

C'est avec fierté que je cite mes titres, mais c'est avec amour, avec obéissance, et avec le plus profond respect que j'ai l'honneur d'être Sire

De votre Majesté le très humble et fidèle serviteur

Signé : Le maréchal de camp commandant le département de la Haute-Garonne,  
Baron Lejeune

Lejeune, Louis François. « Lettre à Louis-Philippe - Si trente-neuf ans de service depuis 1792 », 21 avril 1831. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

**Annexe 7 — Lettre au maréchal Soult, ministre de la Guerre. 4 octobre 1831.**

Monsieur le Maréchal,

Depuis le jour où j'ai été nommé général de brigade en 1812, et employé comme chef d'État-major général de plusieurs corps d'armée réunis, d'abord sous les ordres du prince d'Eckmühl [Davout], et ensuite sous ceux du duc de Reggio [Oudinot], j'ai assisté à seize batailles mémorables en moins de quinze mois, sans que je n'en aie jamais demandé la récompense.

Depuis ce jour, je vois arriver au grade de lieutenant général, des hommes qui ont à peine eu l'occasion de courir un seul danger depuis seize ans, et qui étaient à peine officiers supérieurs lorsque je fus fait général.

Si ces hommes, sous les ordres desquels on pourrait me placer aujourd'hui, possédaient de ces hautes capacités qui commandent à tous le respect ; si, moi-même, j'étais de ceux que l'on ne peut élever à cause de leur ignorance, de leur défaut de courage, de mœurs ou de capacité, je me résignerais sans mot dire, comme je l'ai fait sous les Bourbons, parce que, par rapport à eux, je me sentais coupable de désirer, d'aimer un gouvernement qui put être loyalement constitutionnel, ce qui n'était pas le leur.

Mais aujourd'hui, pressé par le douloureux chagrin de me voir oublié, j'ai l'honneur de vous prier Monsieur le maréchal, de penser que, des services rendus [m...], à Alger, ou partout où l'on a été favorisé par les Bourbons, ne peuvent pas être mis dans la Balance de l'Équité, avec les dangers courus, les blessures reçues, les chevaux tués dans quelques-unes des seize batailles dont les noms suivent, et avec les sommes énormes que m'ont coûtées les deux dernières campagnes désastreuses que j'ai faites, et où l'on a mangé huit de mes chevaux dans Torgau.

J'ose espérer Monsieur le Maréchal, que vous trouviez ma douleur légitime, et que vous aurez du plaisir à me traiter suivant mes services passés, et suivant ceux que je puis rendre dans le grade que je crois avoir si chèrement mérité, et que je vous prie de m'accorder.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect Monsieur le Maréchal

Votre très humble et très obéissant serviteur

Signé : Le maréchal de camp commandant la 1<sup>ère</sup> subdivision de la 10<sup>e</sup> [...] Baron Lejeune.

Noms des batailles où j'ai combattu en moins de 15 mois depuis que j'ai été nommé général.

Toute la retraite de Moscou faisant l'arrière-garde depuis Moskowa jusqu'à Kowno — Maloyaroslavets 2 jours — Giatz — Wiasma — Krasnoë — Bérézina — Wilna — En Saxe Lutzen — Bautzen 2 jours — Hoyersvewa — Lukau — Torgau 2 jours — Demmevitz — Trébine — Leipzig 2 jours — Kösen — Hanau où j'ai été blessé.

Lejeune, Louis François. « Lettre au maréchal Soult, ministre de la guerre — Depuis le jour où j'ai été nommé général de brigade en 1812... », 4 octobre 1831. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

## **Annexe 8 — Lettre à la garde nationale de l'armée et aux citoyens de Toulouse.**

**1er mai 1833.**

Pardonnez à un vieux soldat qui sert la patrie depuis quarante ans, si dans la solennité qui nous réunit il vous entretient un instant de ses souvenirs et de ses espérances.

Lorsque la France se leva en masse pour aller aux frontières achever le succès de la victoire du 10 août 1792, je partis avec le cœur plein de cette passion de la gloire, de la liberté, de l'égalité, et de l'ordre constitutionnel qui vous place vous-mêmes dans les rangs de la Garde nationale, dans ceux de l'armée, et qui vous élève dans la société que vous honorez par vos habitudes ou paisibles ou laborieuses.

Nous venions de planter cet arbre de la liberté qui reçut notre serment de mourir pour elle, et dont les racines s'étendent et se fortifient chaque jour, mais dont les tempêtes politiques ont rendu l'Éclat et la Vigueur à son feuillage, et le calme dont nous jouissons semble indiquer le terme des périlleux travaux entrepris pour assurer à nos enfants la liberté dans l'ordre, et l'égalité devant la loi.

Toute autre Égalité ne peut pas exister. La nature donne à l'un la beauté, à l'autre la force, à celui-ci l'Esprit, à celui-là le courage, mais ses dons précieux ne sont pas versés également. En variant nos traits Dieu n'a pas voulu que nous fussions égaux autrement que devant les choix, qu'il nous a donné la sagesse d'approprier à nos besoins.

La Liberté complète n'existe pas non plus dans la nature. L'oiseau libre dans son vol, rencontre l'ouragan qui le précipite dans l'océan. Le [coursier] libre et fougueux rencontre un arbre, un obstacle qui l'arrête ou le tue. De tous les êtres animés, l'homme est le moins libre. Les vêtements dont il faut qu'il se couvre, sont les moindres entraves dans sa plus grande indépendance, l'amour filial le retient au foyer de son vieux père : les convenances sociales, et l'amour paternel le captivent bien plus encore.

Loin donc de nous Messieurs, toute idée non réalisable d'une entière liberté pour l'homme qui jouit de son intelligence et des sentiments de son cœur généreux. Celui qui peut le révoquer en doute, est malade, ou jeune et sans expérience. Nul être réfléchi ne le prendra pour son guide. Nos députés ont fait connaître récemment encore par leur majorité puissante les dangers que l'on court à dépasser les Bornes d'une sage liberté. Ces écarts irréfléchis amènent les malheurs et la captivité.

Chaque jour enrichit aussi notre expérience, et nous fait mettre plus de prix au juste équilibre, et sont exposés à périr dans leur chute.

De tout temps nous avons méprisé les voies tortueuses ou obliques, et la ligne de l'honneur qui s'élève droite entre toutes les lignes obliques, est la seule que notre loyauté veuille suivre. Cependant votre gaîté spirituelle lui a donné le nom de juste milieu sous lequel elle a perdu quelques suffrages. Ma vieille expérience, en me rendant de plus en plus tolérant, me fait douter que cette condamnation puisse jamais devenir unanime, et j'ai l'espoir de voir bientôt honorer, autant qu'ils le méritent, ceux de nos représentants qui nous ramènent à la ligne droite si nous tendons à nous en écarter. Leur fermeté consolidera la liberté que nous devons à l'énergie des 221. Elle continuera d'être grande et sévère pour tous ceux qui, dans quelques rangs obscurs ou élevés qu'ils puissent être, tenteraient de détruire l'admirable ouvrage de notre [s...] politique. En éclairant nos Princes contre de funestes erreurs, elle leur fermera enfin les routes qui mènent au temple, à Sainte-Hélène, à Holyrood ; elle les préservera des séductions d'une adulation intéressée, et les défendra contre les injustes reproches qui voudraient aigrir leurs sentiments généreux ; en écoutant ces conseils, leur équité deviendra forte et inflexible ; leur impartialité maintiendra parmi nous l'harmonie et le bonheur, et dans notre gratitude nous répéterons de tout cœur à chaque printemps, à pareil jour ; vive la charte de 1830.

Vive Louis-Philippe et tous ses descendants !

Signé : Le maréchal de camp Baron Lejeune

Lejeune, Louis François. « Lettre à la garde nationale de l'armée et aux citoyens de Toulouse — Pardonnez à un vieux soldat qui sert la patrie depuis quarante ans... », 1er mai 1833. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

### **Annexe 9 — Lettre au général Simon, ministre de la Guerre. 28 janvier 1837.**

Monsieur le ministre,

J'ai reçu l'ordre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser pour cesser mes fonctions le 3 février, jour où j'aurai accompli ma soixante-deuxième année. Je ne manquerai pas de m'y conformer.

Vous me demandez de vous faire connaître dans quel lieu je fixerai ma résidence. Jusqu'à présent je pense que ce sera le plus loin possible d'un pays où les ministres de la guerre ne savent pas au moyen de leurs nombreux commis tempérer par la plus courte formule de politesse, ce que l'ordonnance qu'ils appliquent a d'absurde et de grossier, en traitant les généraux pire que les chevaux de l'armée, puisqu'ils ne réforment ceux-ci que lorsqu'ils sont hors d'état de servir.

Ce langage plein de franchise est sans doute nouveau pour un ministre. Il n'a je vous l'assure rien de personnel. Il n'est que l'expression de la douleur que mon cœur ressent depuis trois ans, en voyant autour de moi renvoyer sans la moindre politesse pour

ce qu'ils ont fait pour la France, des hommes arrivés plus haut que moi, tels que les généraux Guyot, Barbot, Soult, Brayer, et tant d'autres. J'ai partagé leurs travaux, je suis comme eux du petit nombre de survivants qui ont combattu non seulement à Valmy et Jemappes, mais encore à cent autres batailles depuis 1792, de ceux enfin grâce auxquels la France est aujourd'hui riche et glorieuse de ses souvenirs.

Ce langage monsieur le ministre n'est point l'effet de l'humeur sur ce que vous me rendez ma liberté, à un âge où le ciel m'a conservé toutes mes facultés pour en profiter. Il n'est que l'aveu de mon affliction en voyant encore si loin d'être réalisée cette belle monarchie constitutionnelle que nous rêvions il y a quarante-cinq ans, et en voyant les causes de mécontentement qui semblent naturaliser en France ce déshonorant esprit d'insurrection, d'assassinat, et d'acquiescement des crimes les plus avoués. Il est aussi l'expression des vifs regrets que j'éprouve en m'isolant de tant d'hommes de talent et d'honneur, et de vous-même Monsieur le Ministre, que j'ai eu le bonheur de connaître dans l'armée, et surtout du regret de n'être plus à même d'augmenter par ma conduite en servant le Roi, le nombre des amis qui apprécient la haute sagesse de Sa Majesté, et lui souhaitent comme moi de longs jours paisibles et aussi heureux que le méritent ses vertus, son savoir et sa loyauté.

J'ai l'honneur de vous assurer de mon profond respect.

Signé : Le maréchal de camp. Baron Lejeune.

Lejeune, Louis François. « Lettre au général Simon, ministre de la guerre — J'ai reçu l'ordre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser pour cesser mes fonctions le 3 février », 28 janvier 1837. Vincennes, Service historique de la Défense, GR YD 1417.

## **Annexe 10 — Extraits des livrets du Salon de 1801 et de 1802 : *Marengo* de Lejeune**

### Salon de 1801

«

Lejeune, capitaine du génie, *élève du cit. Valenciennes*.

227. Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8.

On n'entre pas dans le détail des faits qui ont précédé la victoire, on se borne à préciser le moment que le tableau représente.

Le général ennemi voulant poursuivre les avantages qu'il avait remportés, et qu'il devait à la supériorité du nombre, ordonne, vers cinq heures du soir, à 8000 grenadiers hongrois, de marcher rapidement en colonnes, et de renverser tout ce qui se présentera sur leur passage.

À ce moment, le général Desaix arrive à la tête de la division du général Boudet ; l'armée se rallie, elle retourne à la charge, rencontre l'ennemi, et le premier coup de feu qui s'engage tue le général Desaix.

Au même instant le général Kellermann, suivi de sa cavalerie, attaque en flanc la colonne autrichienne, la traverse, et la force à mettre bas les armes. La garde des Consuls, l'artillerie et le reste de l'armée, en renversant de même les autres corps de l'ennemi, achevèrent sa défaite.

Les détails de ce tableau, dont la vue est d'après nature, ont été recueillis sur le champ de bataille par l'auteur. Les voici dans l'ordre où ils se présentent, à partir de la gauche des spectateurs.

#### Premier plan

Le Premier Consul arrive au moment où un obus éclate près de lui, après avoir tué six hommes de la 9e demi-brigade légère. Il est suivi de ses aides de camp Duroc, Lauriston, Le Marois, Lacuée ; des généraux Lannes, Dupont, Murat ; des citoyens Bessières, Beauharnais, Rivières, Guillotin, etc., commandants et officiers de sa garde.

Un officier autrichien, blessé à mort, s'achève avec des armes qu'un Français lui prête.

Un chien hurle à côté de son maître, tué la veille.

Une manœuvre d'artillerie sur les ordres du capitaine Digeon.

Un conscrit qui a pris un drapeau sur l'ennemi, l'apporte au général en chef Berthier, qui est suivi de son frère César, et de ses aides de camp, Dutailis, Soprenzi, Bruguière, Arrighi, et Le Jeune, (auteur du tableau).

Dutailis tombe avec son cheval tué sous lui.

Lejeune adresse à son général, des prisonniers qui veulent lui rendre leurs armes.

Un Français donne de l'eau-de-vie à un Autrichien blessé.

Un grenadier, et plus loin un petit tambour, oblige des prisonniers à emporter des blessés français.

Les ossements que l'on voit parmi les blés, sont ceux des soldats tués au combat de l'an 7, dans ce même champ de bataille.

#### Deuxième plan.

À gauche, sous les arbres, un caisson prend feu.

Le général Desaix tombe mort entre les bras du fils du Consul Lebrun.

Le général Kellermann à la tête de sa cavalerie.

Le général major Zack est fait prisonnier et le général Saint Julien est poursuivi. Des soldats jettent leurs casquettes en l'air pour faire voir qu'ils se rendent.

Dans le lointain la cavalerie ennemie poursuit les Français.

Plus loin le village de Spinetta, et les montagnes de l'Apennin.

»

Musée d'Orsay. « Livret 1801, Lejeune, Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8 ». *Salons 1673-1914*, 2006.  
<http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/20134>.

### Salon de 1802

«

Lejeune, capitaine du génie, *élève du cit. Valenciennes*.

182. Bataille de Maringo.

Ce tableau renferme les portraits fidèles des généraux et autres militaires qui se sont distingués à cette bataille, ainsi que les traits de courage et de générosité qui ont honoré les Français et leurs ennemis. Il représente le moment où les Français ont remporté la victoire. La note suivante en retrace les détails avec précision.

Le général ennemi voulant poursuivre les avantages qu'il avait remportés, et qu'il devait à la supériorité du nombre, ordonne, vers cinq heures du soir, à 8000 grenadiers hongrois, de marcher rapidement en colonnes, et de renverser tout ce qui se présentera sur leur passage.

À ce moment, le général Desaix arrive à la tête de la division du général Boudet ; l'armée se rallie, elle retourne à la charge, rencontre l'ennemi, et le premier coup de feu qui s'engage tue le général Desaix.

Au même instant le général Kellermann, suivi de sa cavalerie, attaque en flanc la colonne autrichienne, la traverse, et la force à mettre bas les armes. La garde des Consuls, l'artillerie et le reste de l'armée, en renversant de même les autres corps de l'ennemi, achèvent sa défaite.

Les détails de ce tableau, dont la vue est d'après nature, ont été recueillis sur le champ de bataille par l'auteur. Les voici dans l'ordre où ils se présentent, à partir de la gauche des spectateurs.

### Premier plan

Le Premier Consul arrive au moment où un obus éclate près de lui, après avoir tué six hommes de la 9e demi-brigade légère. Il est suivi de ses aides de camp Duroc, Lauriston, Le Marois, Lefèvre ; des généraux Lannes, Dupont, Murat, Marmont ; des cit. Bessières, Beauharnais, Rivières, Guillotin, Tourné etc., commandants et officiers de sa garde.

Un officier autrichien, blessé à mort, s'achève avec des armes qu'un Français lui prête.

Un chien hurle à côté de son maître, tué la veille.

Une manœuvre d'artillerie sous les ordres du capitaine Digeon.

Un conscrit qui a pris un drapeau sur l'ennemi, l'apporte au général en chef Berthier, qui est suivi de son frère César, et de ses aides de camp, Dutailis, Soprenzi, Bruguière, Laborde, Arrighi, et Le Jeune, (auteur du tableau).

Dutailis tombe avec son cheval tué sous lui.

Lejeune adresse à son général des prisonniers qui veulent lui rendre leurs armes.

Un Français donne de l'eau-de-vie à un Autrichien blessé.

Un grenadier, et plus loin un petit tambour, obligent des prisonniers à emporter des blessés français.

Des dragons soutiennent un officier ennemi qu'ils ont blessé, et l'amènent sur son cheval.

Les ossements que l'on voit parmi les blés, sont ceux des soldats tués au combat de l'an 7, dans ce même champ de bataille.

### Deuxième plan.

À gauche, sous les arbres, un caisson prend feu.

Le général Desaix tombe mort entre les bras du fils du Consul Lebrun.

Le général Kellermann à la tête de sa cavalerie.

Les officiers ennemis, blessés et renversés, menacent encore ceux de leurs soldats qui veulent se rendre.

Le général major Zack est fait prisonnier, et le général Saint Julien est poursuivi. Des soldats jettent leurs casquettes en l'air pour faire voir qu'ils se rendent.

Dans le lointain la cavalerie ennemie poursuit les Français.

Plus loin le village de Spinetta, et les montagnes de l'Apennin.

Le Tableau contient beaucoup d'autres détails dont le récit n'a point trouvé place ici.

*Ce Tableau appartient au premier Consul.*

»

Musée d'Orsay. « Livret 1802, Lejeune, Bataille de Maringo ». *Salons 1673-1914*, 2006.  
<http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/21128>.

## **Annexe 11 — Extrait du livret du Salon de 1808 : *Bivouac de Lejeune***

LEJEUNE.

382. Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805.

La scène est éclairée par les premiers rayons du soleil levant, à la suite d'un clair de lune.

Sur le devant du tableau, l'Empereur se chauffant au bivouac où il vient de passer la nuit, fait interroger des paysans moraves sur la marche de l'armée ennemie qui vient de traverser leur province. On amène aussi à S.M. quelques prisonniers russes dont elle recueille les rapports.

Le bivouac de la gauche est celui des officiers de l'État-major, auquel les gens du prince de Neuchâtel préparent un repas.

La hauteur à droite est celle sur laquelle l'Empereur coucha, la nuit qui précéda la bataille.

Dans le fond, on aperçoit la hauteur que l'on a nommée le *Santon*, et sur laquelle étaient placés les avant-postes et cette batterie qui fit tant de mal à l'ennemi.

Les autres détails du tableau sont ceux que l'auteur a vus sur les lieux.

Musée d'Orsay. « Livret 1808, Lejeune, Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805 ». *Salons 1673-1914*, 2006. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/23309>.

## Annexe 12 — Extrait des *Souvenirs* : Lejeune à Austerlitz<sup>38</sup>

### 1er décembre

«

La journée du 1er décembre se passa, de part et d'autre, en préparatifs comme pour une belle fête, et, une heure après la chute du jour, les deux armées, bien disposées, se livraient au repos dans un profond silence, qui n'était interrompu que par ses causeries autour du feu du bivouac, où l'on raconte gaîment les succès que l'on a eus et ceux sur lesquels on compte. Le bivouac où j'étais, celui de l'état-major du maréchal Berthier, major général de l'armée, fut très animé jusqu'à bien avant dans la nuit. Un de nos camarades, M. Longchamp, avait été retardé en France et ne put nous rejoindre que ce jour-là. Pendant son voyage, il improvisa quelques couplets qui peignaient assez bien la rapidité de notre marche. L'arrivée de ce gai convive, qui apportait à chacun de nous des lettres de France, fut un des épisodes charmants de cette journée. Sa chanson commençait ainsi :

Camarades, attendez-moi,  
Je veux ma part de la victoire ;  
Pour vous atteindre, il faut, ma foi,  
Ne dormir, ni manger, ni boire.  
Galopant par monts et par vaux,  
Les postes de la Germanie  
Ont crevé leurs meilleurs chevaux  
Pour suivre votre infanterie.

Un autre couplet de cette chanson, était :

---

<sup>38</sup> Les noms des lieux, aujourd'hui, dans leur appellation tchèque : Olomouc (Olmütz), Brno (Brünn), Slavkov U Brna (Austerlitz), Sokolnice (Sokolnitz), Telnice (Telnitz), Podolí (Kritschen), Újezd U Brna (Aujezd), Prace (Pratzen), commune Tvarožná (colline Santon).

J'ai vu ce château somptueux  
 Où, non loin de sa capitale,  
 Chaque été venait François II  
 Avec sa cour impériale.  
 Sur le choix, s'il me consultait,  
 J'aimerais mieux, foi d'homme honnête,  
 La campagne qu'il habitait  
 Que la campagne qu'il a faite.

Ces vers répétés à la ronde, ces lettres de nos familles, ces portraits, ces billets doux peut-être apportés par l'aimable chansonnier, le vin de Tokay, les vins de Hongrie que nous puisions dans les tonneaux avec des chalumeaux de paille, ce feu pétillant du bivouac, le pressentiment de la victoire du lendemain, tout, enfin, nous portait au comble de la joie. Cependant le sommeil vint petit à petit prendre son tour, les chants cessèrent, et chacun de nous dormait ou rêvait déjà, délicieusement étendu dans son manteau sur un peu de paille et sous les plus scintillantes étoiles, lorsque nous fûmes réveillés par des cris d'allégresse et aux clartés de la plus brillante illumination.

Tandis que nous dormions, notre général veillait et préparait ses plans d'opération. Son armée était de moitié moins nombreuse que celle de ses ennemis. Ses soldats jusqu'alors avaient toujours été victorieux ; mais avec si peu de monde à déployer dans ces plaines immenses, il lui importait de savoir si le sentiment de leur supériorité personnelle suppléerait encore au nombre. Vers les dix heures du soir, pendant que tout était calme autour de lui, il eut donc la pensée d'aller seul, à pied, avec le maréchal Berthier, jusqu'aux extrémités de ses camps, pour écouter, sans être vu, les conversations que tenaient les soldats autour de leurs feux. Vers les onze heures, il avait déjà parcouru un grand espace lorsqu'il fut reconnu. Ces braves soldats, surpris de voir au milieu d'eux celui qu'ils appelaient avec amour leur petit caporal, heureux de cette rencontre inattendue et craignant que l'Empereur se blessât dans l'obscurité, ou ne retrouvât pas le chemin de son quartier général (qui n'était autre qu'un feu près de sa voiture), se hâtèrent de briser leurs petits abris de branches et de paille pour en faire des torches, et éclairer ainsi la marche de l'Empereur. Ces signaux se répétèrent avec enthousiasme de bivouac en bivouac, et dans moins d'un quart d'heure soixante mille torches allumées éclairaient l'ensemble du camp, aux cris passionnés de : Vive l'Empereur ! À ce bruit, à cet aspect, l'ennemi craignant une surprise, vint de toute part reconnaître nos postes et passa le reste de la nuit sous les armes ; et l'Empereur, heureux et fort des preuves d'amour qu'il venait de recevoir de l'armée, dut se livrer au repos avec bonheur et confiance. Ceux qui ont connu la difficulté de se procurer un peu de paille, toujours si rare, pour se coucher au bivouac, apprécieront le sacrifice que faisait chaque soldat en brûlant sa couche pour éclairer son général. Certes, le sacrifice du prince de Galles, brûlant, il y a cinquante-six ans, un billet de cent livres sterling pour éclairer son ami le duc d'Or..... qui depuis cinq minutes cherchait le louis d'or qu'il avait laissé tomber sur le tapis en jouant, était pour ce dernier une moindre leçon de dignité, que l'action de nos soldats une preuve d'amour et d'enthousiasme pour leurs illustres chefs.

Après cette mémorable soirée, après cette belle nuit d'hiver, nous vîmes se lever le beau soleil d'Austerlitz.

Je n'entreprendrai pas de faire un rapport didactique de toutes les opérations de cette grande journée ; ce travail serait trop long pour cet opuscule ; si d'autres l'ont fait, il n'est pas encore parvenu à ma connaissance. En attendant, je certifie ici, qu'après avoir assisté à toutes les grandes batailles qui ont illustré le règne trop court de l'Empereur, je n'ai vu aucune de ces opérations stratégiques présenter l'ensemble admirable et les conceptions habiles qui ont fait de cette bataille un drame poétique, dont toutes les circonstances ont successivement, et par gradation d'intérêt, amené, comme au théâtre, la beauté du dénouement, avec des résultats extraordinaires pour la politique. Cependant, je ne saurais me dispenser d'en rappeler quelques particularités. Le siècle de paix dans lequel nous vivons depuis trente ans, et dont nos descendants jouiront, j'espère, encore longtemps, pourra faire rechercher un jour ces souvenirs et ces peintures de la guerre faites d'après nature par un fidèle témoin.

»

## 2 décembre

«

Le 2 décembre 1805, jour anniversaire du couronnement de l'Empereur, il était huit heures du matin lorsque le soleil se leva sur l'horizon de la Moravie, pur et radieux comme aux plus beaux jours du printemps.

Une légère vapeur adoucissait les teintes, et nous permettait cependant de voir distinctement cent vingt mille baïonnettes qui luisaient au soleil et qui s'avançaient lentement vers nous en formant un croissant immense comme l'horizon. Cette manœuvre avait pour but de gagner sur notre droite, afin de se placer entre nous et la ville de Brünn, dont nous étions éloignés d'environ 6 à 8 kilomètres ; nous couper ainsi la retraite sur Vienne, nous faire prisonniers, et nous envoyer sans doute geler en Sibérie, à Sakoutsk ou à Tobolsk. Dieu, qui est, dit-on, pour les gros bataillons, ne permit pas cependant qu'il en fût ainsi dans ce jour de fête pour notre Empereur.

La droite des Russes s'avançant sur la route d'Olmütz rencontra au Santon les divisions Suchet et Caffarelli, soutenues par une division de cuirassiers, et l'artillerie du Santon. Le général russe jugeant que cette position serait difficile à enlever, ordonna à ses régiments de mettre leurs sacs à terre dans le même ordre de bataille où ils se trouvaient alignés, et, dégagés ainsi d'un fardeau qu'il considérait comme gênant pour le combat, il donna le signal de charge en disant aux siens : « Vous prendrez les sacs des Français ; ils sont tous remplis d'or. » Cette vive attaque, en effet, fut belle et menaçante ; nos canons y jetèrent un peu de désordre. Nos cuirassiers s'en aperçurent, et malgré le feu terrible des Russes, ils se précipitèrent sur eux, renversèrent plus de dix mille hommes et les firent prisonniers. Dix mille havresacs rangés en ligne restèrent en notre pouvoir, et ce butin, immense en apparence, mit dans nos mains dix mille petites boîtes noires ou reliquaires à

deux battants, contenant l'image de Saint-Nicolas emportant le Christ enfant au-delà des eaux, et autant de morceaux d'un pain noir, plus chargé de paille et de son que d'orge et de froment. Tel était le simple et pieux bagage des vigoureux et sobres enfants du Don et de la Neva.

À la droite de cette position où se trouvait le maréchal Lannes, le village de Prazen qu'il occupait fut incendié par les premiers coups de canon des Russes ; mais ils y furent également battus, repoussés et faits prisonniers. Le maréchal Bernadotte occupait le centre, en face d'Austerlitz, sur les hauteurs de Kreznowitz. L'ennemi fit ici de très grands efforts et le combat s'y prolongea longtemps. Le corps de Bernadotte souffrait beaucoup et commençait à perdre du terrain, lorsque l'Empereur y envoya sa garde et vint en personne pour le soutenir. Il pouvait alors être une à deux heures. L'arrivée de la garde impériale permit à Bernadotte de reprendre l'offensive et sa première position. Les chevaliers gardes, corps d'élite de l'armée russe, chargèrent alors pour empêcher ce mouvement ; mais le colonel Morland, à la tête de l'élite de notre armée, les chasseurs de la garde et les mamelouks, depuis peu revenus d'Égypte, s'élancèrent sur les Russes, les renversèrent, ainsi que leur artillerie, dans le profond ravin du ruisseau de Kreznowitz, et les poursuivirent jusqu'au pied du château d'Austerlitz, propriété du célèbre prince de Kaunitz. Morland fut tué dans cette mêlée ; le général Rapp y reçut une blessure. Je m'y trouvais engagé aussi, et je revins en même temps que lui pour en rendre compte à l'Empereur. Le retour fut même plus périlleux que l'attaque, tant l'ennemi lançait d'obus sur notre route. Un chasseur de la garde, qui revenait blessé, disparut à mes côtés avec son cheval, dans le ventre duquel un obus éclata en dispersant les chairs, et ne laissant absolument que les os brisés des deux victimes.

Ce brillant combat avait lieu sur le centre, tandis que notre droite était occupée à de plus rudes épreuves.

L'ennemi poursuivait avec une grande énergie son plan d'attaque sur notre droite pour la dépasser, et le maréchal Soult eut à soutenir pendant toute la journée les plus violents efforts sur le centre des Russes pour faire échouer ce mouvement. La fusillade la plus nourrie durait depuis huit heures du matin, et les chances de succès avaient été variées en avant des villages de Tellnitz et de Menitz. L'Empereur m'envoya porter l'ordre au maréchal Davoust qui était en réserve à notre extrême droite, de se porter en avant à l'appui du maréchal Soult. Lorsque j'arrivai, le maréchal avait déjà pris l'initiative, et combattait depuis une heure dans le village de Menitz ; ses troupes avaient été repoussées trois fois, et trois fois il avait refoulé les Russes en dehors du village. La grande rue de Menitz, fort large et longue de quatre à cinq cents pas, était entièrement jonchée de cadavres et de blessés des deux nations entassés les uns sur les autres, et il était presque impossible de traverser à cheval dans ce croisement d'armes et de corps humains brisés. Cependant, toute l'infanterie du maréchal Davoust déboucha du village malgré les Russes, et enfin les repoussa de nouveau sous les feux du maréchal Soult, qui eut à les combattre encore pendant le reste du jour, et parvint à rompre ainsi complètement le succès de leur plan d'opération.

En revenant auprès de l'Empereur pour lui rendre compte de ce succès, je me trouvai, avec M. de Sopranzy et une vingtaine de dragons, obligé de traverser la colonne russe. Un de leurs officiers généraux, très simplement vêtu, et quelques hommes voulurent nous barrer le passage ; nous poussâmes droit à eux, je perçai le bras du général, M. Sopranzy saisit la bride de son cheval, et nous l'entraînâmes ainsi jusque dans nos rangs. Je lui demandai son nom, et il me répondit qu'il était le lieutenant-général baron de Vimpfen. C'était, en effet, le cousin germain du lieutenant-général baron de Vimpfen, très distingué au service de France, et l'intime ami de mon père. L'Empereur, auquel nous le présentâmes, lui fit un honorable accueil, le fit panser devant lui par son chirurgien, M. Yvan, et remarquant ensuite que j'étais fort échauffé et mouillé de sueur, il ordonna au page de service de me faire apporter de sa cantine un verre de vin de Bordeaux, que je bus en portant le toast : Au succès de l'Empereur !

Cette petite scène se passait sur un tertre élevé au-dessus du village (de Aujezd), en face des lacs des Suzan, grands étangs formés par une retenue et par la digue de Tellnitz. Dans ce même temps, le corps austro-russe, repoussé par le maréchal Davoust et battu par le maréchal Soult, ne pouvant plus rejoindre le gros de l'armée sur Austerlitz, chercha à se sauver par la digue de Tellnitz, pour gagner la route de la Hongrie ; mais déjà la hauteur était occupée par notre artillerie de la garde, et la cavalerie seule put en hasarder le passage en traversant au galop sous le feu de la mitraille. L'infanterie, flottant incertaine sur le parti qu'elle avait à prendre, n'entrevit de salut qu'en essayant de franchir sur la glace les larges étangs qui la séparait de l'autre rive. Quelques hommes, en effet, purent passer ; mais lorsqu'un plus grand nombre fut arrivé sur le milieu des étangs, la glace commença à craquer sous leur poids, et ils s'arrêtèrent ; ceux de derrière, continuant toujours à avancer, formèrent bientôt une masse de plus de six mille hommes qui chancelaient en glissant. Tout à coup, cette foule agglomérée, chargée d'armes et de bagage, disparut en deux secondes sous les glaçons brisés, sans qu'un seul homme pût s'échapper en nageant à la surface. Ce bouillonnement des ondes, soulevé par ces milliers d'âmes valeureuses reportant à Dieu des existences bien chères à des pères, à des mères, à des amis, à la patrie, nous fit tressaillir de terreur. Bientôt les glaçons, agités et rompus par des efforts inutiles, perdirent leurs ondulations, et les nuages, en se mirant dans ces eaux redevenues tranquilles, nous montrèrent que le sacrifice était consommé. La douloureuse émotion que nous avions éprouvée de ne pouvoir porter aucun secours à ce grand nombre de victimes eut été plus longue et plus vive, si le bonheur d'être victorieux ne l'eût emporté sur tout autre sentiment. Une artillerie considérable des Russes resta attelée sur les bords du lac ou renversée dans l'eau, et ce glorieux trophée nous fournit le bronze de la colonne d'Austerlitz, élevée à Paris, sur la place Vendôme. Au moment où les eaux engloutissaient les derniers débris de cette belle armée qui, le matin, nous considérait comme une proie facile à saisir, et nous avait déjà presque enveloppés, le soleil descendit sous l'horizon en se cachant derrière d'épais nuages ; le ciel à l'instant même s'obscurcit, la nuit nous enveloppa de ses voiles, et la terrible tragédie était jouée.

La neige tomba aussitôt, comme au théâtre le rideau tombe après la dernière scène, et les heureux spectateurs du douloureux mais glorieux dénouement de ce beau drame, l'Empereur, le maréchal Berthier, le maréchal Soult, leurs états-majors et moi, nous allâmes, non sans difficulté, à cause de l'obscurité et à travers les morts, les blessés

et les prisonniers dont la foule était nombreuse, chercher un abri contre les rigueurs de la nuit.

Cet immense champ de bataille, de plusieurs lieues d'étendue, ne contenait qu'une seule maisonnette, celle de la poste aux chevaux, sur la route d'Olmütz. Le peu de local qu'elle offrait était encombré par mille blessés ; et ce fut aux pieds d'un pommier du jardin de cette maison, sans feu, sans paille et sur la neige, que je passai la nuit, excessivement froide, après cette belle journée, me trouvant heureux, et mille fois plus heureux que vingt mille autres qui gisaient sur le même sol, mais blessé ou mourant, sans feu et sans secours.

Nous apprîmes par les prisonniers que les empereurs d'Autriche et de Russie, François II et Alexandre Ier, se trouvaient spectateurs de la bataille aux croisées du château d'Austerlitz, dans le moment où notre charge de cavalerie de la garde arriva jusqu'à ses portes. Certes, nous aurions redoublé d'audace si nous avions pu présumer qu'une si belle capture pouvait avoir lieu moyennant quelques coups de sabre de plus. Cette circonstance fit que l'armée donna à cette affaire le nom de bataille des trois empereurs.

Deux jours après, l'Empereur eut une entrevue à ses avant-postes avec les deux souverains de l'Autriche et de la Russie ; il y déploya ses manières et cet esprit séduisant qui le rendaient aussi victorieux dans la conversation que sur les champs de bataille, et la paix de Presbourg fut signée à quelques jours de là.

Pendant le cours de la bataille, l'Empereur avait reçu l'avis que le roi de Prusse voulait profiter du moment où les armées françaises étaient occupées au fond de l'Allemagne pour les attaquer avec avantages ; qu'il faisait pour cela de grandes levées de troupes, et se préparait à entrer en campagne. Des aides de camp de ce même prince étaient en même temps envoyés près de l'Empereur, pour l'accompagner, disaient-ils, dans ses glorieuses campagnes et l'assurer de l'attachement de leur roi ; mais, au fond, pour s'assurer du moment le plus opportun pour commencer la guerre.

L'Empereur devina la mission secrète de ces officiers, dissimula comme eux, les reçut avec distinction, et fit ses dispositions en conséquence.

Je fus chargé de faire un lever topographique du champ de bataille, et j'en pris également les vues principales en y traçant les événements remarquables de chaque localité. Le cinquième jour, en parcourant ainsi cette terre couverte de morts et arrosée de sang, je découvris un tas de quatorze malheureux Russes qui s'étaient agglomérés pour se réchauffer : douze étaient morts de leurs blessures, de froid et de faim ; deux vivaient encore ; leurs joues creuses, sillonnées par les larmes, attestaient la douleur qu'ils avaient endurée. Ils me supplièrent par signes ; j'allai chercher des paysans à Sokolnitz, je fis enlever ces blessés, et rien ne fut radieux comme leur regard de gratitude tourné vers le ciel lorsqu'ils se sentirent soulevés et emportés sur les branches dont on avait fait un brancard. L'un d'eux ne savait qu'un seul mot de français, et il répéta cent fois pendant le trajet, avec les expressions les plus touchantes : Monsieur ! Monsieur ! Je les

recommandai à nos chirurgiens, et je rejoignis l'Empereur à Vienne.....Avant de quitter l'armée, il nous accorda des récompenses, et je fus nommé chef de bataillon du génie.

»

Lejeune, Louis François. *Souvenirs d'un officier de l'Empire*. Vol. 1. Toulouse : Typographie Viguier, 1851, pp.83-96.

### **Annexe 13 — Extrait des *Souvenirs* : Description du *Bivouac***

«

Pendant les six semaines de repos qu'on m'avait permis de venir prendre à Paris, j'y avais fait un tableau représentant le bivouac de l'Empereur sur le champ de bataille d'Austerlitz. Le même jour où je terminais cet ouvrage, je reçus l'ordre de rejoindre mes équipages qui déjà m'attendaient à Bayonne, et je partis pour rentrer en campagne, après l'avoir envoyé au Salon du Louvre. Ce tableau donnait une imitation fidèle de nos habitudes à la guerre, et de cette vie de simple soldat que le maître de l'Europe menait avec nous dans les camps. Cette œuvre parut intéresser vivement la curiosité publique ; chacun croyait y reconnaître ses amis, ses frères ou ses fils prenant devant l'ennemi leur joyeux repas, ou un peu de repos à côté du feu, sur la terre ou sur les débris de quelque vieux toit de chaume. J'avais rappelé, dans cette composition, la gaîté des soldats en cherchant des vivres qu'ils trouvaient difficilement ; les pleurs des familles de la Moravie, à côté de leurs demeures démolies pour établir nos bivouacs, et les travaux de l'Empereur qui, par ses interprètes, interrogeaient les paysans, les déserteurs et les prisonniers sur les mouvements de l'ennemi. On y voyait les gardes qui veillent à la sûreté du camp, les cavaliers et leurs chevaux endormis sur la même litière, le trompette vigilant qui sonne le réveil, le courrier, et son cheval tout haletant, couvert de sueur et de vapeur, qui apporte les lettres de France, où chacun est avide de trouver les expressions touchantes d'une mère qui dissimule ses douloureuses inquiétudes, ou d'une tendre amie qui se dit fidèle pour cacher son inconstance, etc.

Tous ces détails, pris d'après nature et réunis dans ce cadre, attiraient la foule ; et les adroits spéculateurs sur les fonds des poches, dont ils enlevaient la bourse et les mouchoirs, profitaient de l'occasion et simulaient plus que d'autres un amour excessif pour la peinture, en pressant les groupes des curieux pour les mieux voler. M. Deno [n], le directeur du Musée, m'écrivit un jour à l'armée, qu'il avait été obligé de mettre des sentinelles et de renforcer les barrières devant ce tableau.

Lorsque ce billet m'arrivât, le sabre était déjà sorti du fourreau, le canon avait tonné ; il n'était plus question de peindre, et il fallait conquérir l'Espagne qui, de tout côté, mettait sur pied de nombreuses armées.

»

Lejeune, Louis François. *Souvenirs d'un officier de l'Empire*. Vol. 1. Toulouse : Typographie Viguier, 1851, pp.195-196.

### **Annexe 14 — 30<sup>e</sup> bulletin de la Grande Armée, du 12 frimaire an XIV (3 décembre 1805)**

Le 6 frimaire [27 novembre], l'Empereur, en recevant la communication des pleins pouvoirs de MM. de Stadion et Gyulai, offrit préalablement un armistice, afin d'épargner le sang, si l'on avait effectivement envie de s'arranger et d'en venir à un accommodement définitif. Mais il fut facile à l'Empereur de s'apercevoir qu'on avait d'autres projets ; et, comme l'espoir du succès ne pouvait venir à l'ennemi que du côté de l'armée russe, il conjectura aisément que les deuxième et troisième armées étaient arrivées ou sur le point d'arriver à Olmütz, et que les négociations n'étaient plus qu'une ruse de guerre pour endormir sa vigilance.

Le 7 [28 novembre], à neuf heures du matin, une nuée de Cosaques soutenue par la cavalerie russe fit plier les avant-postes du prince Murat, cerna Wischau et y prit 50 hommes à pied du 6<sup>e</sup> régiment de dragons. Dans la journée, l'empereur de Russie se rendit à Wischau, et toute l'armée russe prit position derrière cette ville. L'Empereur avait envoyé son aide de camp le général Savary pour complimenter l'empereur de Russie, dès qu'il avait su ce prince arrivé à l'armée. Le général Savary revint au moment où l'Empereur faisait la reconnaissance des feux des bivouacs ennemis placés à Wischau.

Il se loua beaucoup du bon accueil, des grâces et des bons sentiments personnels de l'empereur de Russie, et même du grand-duc Constantin, qui eut pour lui toute espèce de soins et d'attentions ; mais il lui fut facile de comprendre, par la suite des conversations qu'il eut, pendant trois jours, avec une trentaine de freluquets qui, sous différents titres, environnent l'empereur de Russie, que la présomption, l'imprudence et l'inconsidération régneraient dans les décisions du cabinet militaire comme elles avaient régné dans celles du cabinet politique.

Une armée ainsi conduite ne pouvait tarder à faire des fautes. Le plan de l'Empereur fut, dès ce moment, de les attendre et d'épier l'instant d'en profiter. Il donna sur-le-champ ordre de retraite à son armée, se retira de nuit comme s'il eût essuyé une défaite, prit une bonne position, à trois lieues en arrière, et fit travailler avec beaucoup d'ostentation à la fortifier et à y établir des batteries.

Il fit proposer une entrevue à l'empereur de Russie, qui lui envoya son aide de camp le prince Dolgorouki. Cet aide de camp put remarquer que tout respirait, dans la contenance de l'armée française, la réserve et la timidité. Le placement des grand'gardes, les fortifications que l'on faisait en toute hâte, tout laissait voir à l'officier russe une armée à demi battue.

Contre l'usage de l'Empereur, qui ne reçoit jamais avec tant de circonspection les parlementaires à son quartier général, il se rendit lui-même à ses avant-postes. Après les premiers compliments, l'officier russe voulut entamer des questions politiques. Il tranchait sur tout avec une impertinence difficile à imaginer. Il était dans l'ignorance la plus absolue des intérêts de l'Europe et de la situation du continent. C'était, en un mot, une jeune trompette de l'Angleterre. Il parlait à l'Empereur comme il parle aux officiers russes, que depuis longtemps il indignait par sa hauteur et ses mauvais procédés.

L'Empereur contient toute son indignation, et ce jeune homme, qui a pris une véritable influence sur l'empereur Alexandre, retourna plein de l'idée que l'armée française était à la veille de sa perte. On se convaincra de tout ce qu'a dû souffrir l'Empereur, quand on saura que, sur la fin de la conversation, il lui proposa de céder la Belgique et de mettre la couronne de fer sur la tête des plus implacables ennemis de la France.

Toutes ces différentes démarches remplirent leur effet. Les jeunes têtes qui dirigent les affaires russes se livrèrent sans mesure à leur présomption naturelle. Il n'était plus question de battre l'armée française, mais de la tourner et de la prendre : elle n'avait tant fait que par la lâcheté des Autrichiens. On assure que plusieurs vieux généraux autrichiens, qui avaient fait des campagnes contre l'Empereur, prévinrent le conseil que ce n'était pas avec cette confiance qu'il fallait marcher contre une armée qui comptait tant de vieux soldats et d'officiers du premier mérite. Ils disaient qu'ils avaient vu l'Empereur, réduit à une poignée de monde, dans les circonstances les plus difficiles, ressaisir la victoire par des opérations rapides et imprévues, et détruire les armées les plus nombreuses ; que cependant, ici, on n'avait obtenu aucun avantage ; qu'au contraire, toutes les affaires d'arrière-garde de la première armée russe avaient été en faveur de l'armée française. Mais à cela cette jeunesse présomptueuse opposait la bravoure de 80 mille Russes, l'enthousiasme que leur inspirait la présence de leur empereur, le corps d'élite de la garde impériale de Russie, et, ce qu'ils n'osaient probablement pas dire, leur talent, dont ils étaient étonnés que les Autrichiens voulussent méconnaître la puissance.

Le 10 [1<sup>er</sup> décembre], l'Empereur, du haut de son bivouac, aperçut, avec une indicible joie, l'armée russe commençant, à deux portées de canon de ses avant-postes, un mouvement de flanc pour tourner sa droite. Il vit alors jusqu'à quel point la présomption et l'ignorance de l'art de la guerre avaient égaré les conseils de cette brave armée ; il dit plusieurs fois : « Avant demain au soir, cette armée est à moi. » Cependant le sentiment de l'ennemi était bien différent. Il se présentait devant nos grand'gardes à portée de pistolet. Il défilait par une marche de flanc, sur une ligne de quatre lieues, en prolongeant l'armée française, qui paraissait ne pas oser sortir de sa position. Il n'avait qu'une crainte, c'était que l'armée française ne lui échappât. On fit tout pour confirmer l'ennemi dans cette idée. Le prince Murat fit avancer un petit corps de cavalerie dans la plaine ; mais tout d'un coup il parut étonné des forces immenses de l'ennemi, et rentra à la hâte. Ainsi tout tendait à confirmer le général russe dans l'opération mal calculée qu'il avait arrêtée. L'Empereur fit mettre à l'ordre la proclamation ci-jointe.

Le soir, il voulut visiter à pied et incognito tous les bivouacs ; mais à peine eut-il fait quelques pas qu'il fut reconnu. Il serait impossible de peindre l'enthousiasme des soldats en le voyant. Des fanaux de paille furent mis en un instant au haut de milliers de perches, et 80 mille hommes se présentèrent au-devant de l'Empereur en le saluant par des acclamations ; les uns pour fêter l'anniversaire de son couronnement, les autres disant que l'armée donnerait le lendemain son bouquet à l'Empereur. Un des plus vieux grenadiers s'approcha de lui, et lui dit :

« Sire, tu n'auras pas besoin de t'exposer. Je te promets, au nom des grenadiers de l'armée, que tu n'auras à combattre que des yeux, et que nous t'amènerons demain les drapeaux et l'artillerie de l'armée russe, pour célébrer l'anniversaire de ton couronnement. »

L'Empereur dit, en entrant dans son bivouac, qui consistait en une mauvaise cabane de paille sans toit que lui avaient faite les grenadiers :

« Voilà la plus belle soirée de ma vie, mais je regrette de penser que je perdrai bon nombre de ces braves gens. Je sens, au mal que cela me fait, qu'ils sont véritablement mes enfants ; et, en vérité, je me reproche quelquefois ce sentiment, car je crains qu'il ne finisse par me rendre inhabile à faire la guerre »

Si l'ennemi eût pu voir ce spectacle, il eût été épouvanté ; mais l'insensé continuait toujours son mouvement et courait à grands pas à sa perte.

L'Empereur fit sur-le-champ toutes ses dispositions de bataille. Il fit partir le maréchal Davout en toute hâte, pour se rendre au couvent de Raigern. Il devait, avec une de ses divisions et une division de dragons, y contenir l'aile gauche de l'ennemi, afin qu'au moment donné elle se trouvât tout enveloppée. Il donna le commandement de la gauche au maréchal Lannes, de la droite au maréchal Soult, du centre au maréchal Bernadotte, et de toute la cavalerie, qu'il réunit sur un seul point, au prince Murat. La gauche du maréchal Lannes était appuyée au Santon, position superbe que l'Empereur avait fait fortifier, et où il avait fait placer dix-huit pièces de canon. Dès la veille, il avait confié la garde de cette belle position au 17<sup>e</sup> régiment d'infanterie légère ; et certes elle ne pouvait être gardée par de meilleures troupes. La division du général Suchet formait la gauche du maréchal Lannes ; celle du général Caffarelli formait sa droite, qui était appuyée à la cavalerie du prince Murat ; celle-ci avait devant elle les hussards et les chasseurs, sous les ordres du général Kellermann, et les divisions de dragons Walther et Beaumont, et en réserve, les divisions de cuirassiers des généraux Nansouty et d'Hautpoul, avec vingt-quatre pièces d'artillerie légère.

Le maréchal Bernadotte, c'est-à-dire le centre, avait à sa gauche la division du général Rivaud, appuyée à la droite du prince Murat et à sa droite la division du général Drouet.

Le maréchal Soult, qui commandait la droite de l'armée, avait à sa gauche la division du général Vandamme, au centre la division du général Saint-Hilaire, à sa droite la division du général Legrand.

Le maréchal Davout était détaché, et sur la droite du général Legrand, qui gardait les débouchés des étangs des villages de Sokolnitz et de Telnitz. Il avait avec lui la division Friant et les dragons de la division du général Bourcier. La division du général Gudin devait se mettre, de grand matin, en marche de Nikolsburg pour contenir le corps ennemi qui aurait pu déborder la droite.

L'Empereur, avec son fidèle compagnon de guerre le maréchal Berthier, son premier aide de camp le colonel général Junot, et tout son état-major, se trouvait en réserve avec les dix bataillons de sa Garde et les dix bataillons de grenadiers du général Oudinot, dont le général Duroc commandait une partie.

Cette réserve était rangée sur deux lignes, en colonnes par bataillon, à distance de déploiement, ayant dans les intervalles quarante pièces de canon servies par les canonniers de la Garde. C'est avec cette réserve que l'Empereur avait le projet de se précipiter partout où il eût été nécessaire. On peut dire que cette réserve seule valait une armée.

À une heure du matin, l'Empereur monta à cheval pour parcourir ses postes, reconnaître les feux des bivouacs de l'ennemi, et se faire rendre compte par les grand'gardes de ce qu'elles avaient pu entendre des mouvements des Russes. Il apprit qu'ils avaient passé la nuit dans l'ivresse et des cris tumultueux, et qu'un corps

d'infanterie russe s'était présenté au village de Sokolnitz, occupé par un régiment de la division du général Legrand, qui reçut ordre de le renforcer.

Le 11 frimaire [2 décembre], le jour parut enfin. Le soleil se leva radieux, et cet anniversaire du couronnement de l'Empereur, où allait se passer un des plus beaux faits d'armes du siècle, fut une des plus belles journées de l'automne.

Cette bataille, que les soldats s'obstinent à appeler la journée des trois empereurs, que d'autres appellent la journée de l'anniversaire et que l'Empereur a nommée la bataille d'Austerlitz, sera à jamais mémorable dans les fastes de la grande nation. L'Empereur, entouré de tous les maréchaux, attendait pour donner ses derniers ordres que l'horizon fût bien éclairci. Aux premiers rayons du soleil, les ordres furent donnés, et chaque maréchal rejoignit son corps au grand galop. L'Empereur dit en passant sur le front de bandière de plusieurs régiments :  
« Soldats, il faut finir cette campagne par un coup de tonnerre qui confonde l'orgueil de nos ennemis »

Et aussitôt les chapeaux au bout des baïonnettes et des cris de « Vive l'Empereur ! » furent le véritable signal du combat. Un instant après, la canonnade se fit entendre à l'extrémité de la droite que l'avant-garde ennemie avait déjà débordée. Mais la rencontre imprévue du maréchal Davout arrêta l'ennemi tout court, et le combat s'engagea.

Le maréchal Soult s'ébranle au même instant, se dirige sur les hauteurs du village de Pratzen avec les divisions des généraux Vandamme et Saint-Hilaire, et coupe entièrement la droite de l'ennemi dont tous les mouvements devinrent incertains. Surprise par une marche de flanc pendant qu'elle fuyait, se croyant attaquante et se voyant attaquée, elle se regarde comme à demi battue.

Le prince Murat s'ébranle avec sa cavalerie. La gauche, commandée par le maréchal Lannes, marche en échelons par régiment comme à l'exercice. Une canonnade épouvantable s'engage sur toute la ligne. Deux cents pièces de canon et près de 200 mille hommes faisaient un bruit affreux. C'était un véritable combat de géants. Il n'y avait pas une heure que l'on se battait, et toute la gauche de l'ennemi était coupée. Sa droite se trouvait déjà arrivée à Austerlitz au quartier général des deux empereurs, qui durent faire marcher sur-le-champ la garde de l'empereur de Russie pour tâcher de rétablir la communication du centre avec la gauche. Un bataillon du 4e de ligne fut chargé par la garde impériale russe à cheval, et culbuté ; mais l'Empereur n'était pas loin ; il s'aperçut de ce mouvement, il ordonne au maréchal Bessières de se porter au secours de sa droite avec ses invincibles, et bientôt les deux gardes furent aux mains. Le succès ne pouvait être douteux : dans un moment la garde russe fut en déroute ; colonel, artillerie, étendards, tout fut enlevé. Le régiment du grand-duc Constantin fut écrasé ; lui-même ne dut son salut qu'à la vitesse de son cheval.

Des hauteurs d'Austerlitz, les deux empereurs virent la défaite de toute la garde russe. Au même moment, le centre de l'armée, commandé par le maréchal Bernadotte, s'avança. Trois de ses régiments soutinrent une très belle charge de cavalerie. La gauche, commandée par le maréchal Lannes, donna plusieurs fois ; toutes les charges furent victorieuses. La division du général Caffarelli s'est distinguée. Les divisions de cuirassiers se sont emparées des batteries de l'ennemi.

À une heure après midi la victoire était décidée. Elle n'avait pas été un moment douteuse. Pas un homme de la réserve n'avait été nécessaire et n'avait donné nulle part.

La canonnade ne se soutenait plus qu'à notre droite. Le corps ennemi qui avait été cerné et chassé de toutes ses hauteurs se trouvait dans un bas-fonds et acculé à un lac.

L'Empereur s'y porta avec vingt pièces de canon. Ce corps fut chassé de position en position, et l'on vit un spectacle horrible, tel qu'on l'avait vu à Aboukir : 20 mille hommes se jetant dans l'eau et se noyant dans les lacs !

Deux colonnes, chacune de 4 mille Russes, mettent bas les armes et se rendent prisonnières. Tout le parc ennemi est pris. Les résultats de cette journée sont quarante drapeaux russes, parmi lesquels sont les étendards de la garde impériale, un nombre considérable de prisonniers (l'état-major ne les connaît pas encore tous ; on avait déjà la note de 20 mille) ; 12 à 15 généraux, au moins 15 mille Russes tués, restés sur le champ de bataille. Quoiqu'on n'ait pas encore les rapports, on peut, au premier coup d'œil, évaluer notre perte à 800 hommes tués, et à 15 ou 1600 blessés. Cela n'étonnera pas les militaires, qui savent que ce n'est que dans la déroute qu'on perd des hommes, et nul autre corps que le bataillon du 4e n'a été rompu. Parmi les blessés sont le général Saint-Hilaire, qui, blessé au commencement de l'action, est resté toute la journée sur le champ de bataille ; il s'est couvert de gloire ; les généraux de division Kellermann et Walther, les généraux de brigade Valhubert, Thiébault, Sébastiani, Compans, et Rapp, aide de camp de l'Empereur. C'est ce dernier qui, en chargeant à la tête des grenadiers de la Garde, a pris le prince Repnine, commandant les chevaliers de la garde impériale de Russie. Quant aux hommes qui se sont distingués, c'est toute l'armée qui s'est couverte de gloire. Elle a constamment chargé aux cris de « Vive l'Empereur ! » et l'idée de célébrer si glorieusement l'anniversaire du couronnement animait encore le soldat.

L'armée française, quoique nombreuse et belle, était moins nombreuse que l'armée ennemie, qui était forte de 105 mille hommes, dont 80 mille Russes et 25 mille Autrichiens. La moitié de cette armée est détruite ; le reste a été mis en déroute complète, et la plus grande partie a jeté ses armes.

Cette journée coulera des larmes de sang à Saint-Pétersbourg. Puisse-t-elle y faire rejeter avec indignation l'or de l'Angleterre, et puisse ce jeune prince, que tant de vertus appelaient à être le père de ses sujets, s'arracher à l'influence de ces trente freluquets que l'Angleterre solde avec art, et dont les impertinences obscurcissent ses intentions, lui font perdre l'amour de ses soldats, et le jettent dans les opérations les plus erronées ! La nature, en le douant de si grandes qualités, l'avait appelé à être le consolateur de l'Europe.

Des conseils perfides, en le rendant l'auxiliaire de l'Angleterre, le placeront dans l'histoire au rang des hommes qui, en perpétuant la guerre sur le continent, auront consolidé la tyrannie britannique sur les mers et fait le malheur de notre génération. Si la France ne peut arriver à la paix qu'aux conditions que l'aide de camp Dolgorouki a proposées à l'Empereur, et que M. de Novosiltzof avait été chargé de porter, la Russie ne les obtiendrait pas, quand même une armée serait campée sur les hauteurs de Montmartre. Dans une relation plus détaillée de cette bataille, l'état-major fera connaître ce que chaque corps, chaque officier, chaque général, a fait pour illustrer le nom français et donner un témoignage de l'amour à leur Empereur.

Le 12 [3 décembre], à la pointe du jour, le prince Jean de Liechtenstein, commandant l'armée autrichienne, est venu trouver l'Empereur à son quartier général, établi dans une grange ; il en a eu une longue audience.

Cependant nous poursuivons nos succès. L'ennemi s'est retiré le chemin d'Austerlitz à Goeding. Dans cette retraite, il prête le flanc. L'armée française est déjà sur ses derrières et le suit l'épée dans reins.

Jamais champ de bataille ne fut plus horrible. Du milieu de lacs immenses, on entend encore les cris de milliers d'hommes qu'on ne peut secourir. Il faudra trois jours pour que tous les blessés ennemis soient évacués sur Brünn ; le cœur saigne. Puisse tant de sang versé, puissent tant de malheurs retomber enfin sur les perfides insulaires qui en sont la cause ! Puisse les lâches oligarques de Londres porter la peine de tant de maux !

Pascal, A., éd. *Les bulletins de la Grande Armée : précédés et accompagnés des rapports sur les armées françaises de 1792 à 1815 : avec des notes historiques et des notes biographiques renfermant des documents entièrement inédits et l'histoire militaire de Napoléon*. Vol. 3. 6 vol. Paris : E. Prieur, J. Dumaine, 1844, pp.169-187. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6529440n/f195.image>

Université de Montréal

**Le bivouac d'Austerlitz selon Louis-François Lejeune**

*Les guerres napoléoniennes entre construction identitaire et construction historique*

par Béatrice Denis

**Figures**



Figure 1— Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180,5 x 218 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manai <http://collections.chateauversailles.fr/#8bee7aa6-6d12-4739-b010-98aecbb2f13f>.



Figure 2 — Gautherot, Pierre. *Napoléon Ier harangue le deuxième corps de la Grande Armée avant l'attaque d'Augsbourg, 12 octobre 1805*. 1808. Huile sur toile, 385 x 620 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet <http://collections.chateauversailles.fr/#97ce5fad-c885-4de9-9055-3635901a32bc>.



Figure 3 — Thévenin, Charles. *Reddition d'Ulm, le 20 octobre 1805*. 1815. Huile sur toile, 248 x 382 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#fcc35d74-bfb8-4eae-81f5-f006e1b8a303>.



Figure 4 — Guillon-Lethière, Guillaume. *Surprise du pont de Tabour sur le Danube, 14 novembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 332 x 500 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Jean Popovitch <http://collections.chateauversailles.fr/#bd2b1859-1cea-4c8c-b690->



Figure 5 — Girodet, Anne-Louis. *L'Empereur recevant les clefs de Vienne, 13 novembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 380 x 532 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet / Gérard Blot <http://collections.chateauversailles.fr/#2398485f-d5d9-4f3d->



Figure 6 — Gérard, François. *Bataille d'Austerlitz, 2 décembre 1805*. 1810. Huile sur toile, 510 x 958 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © El Meliani <http://collections.chateauversailles.fr/#8212bf26-16fc-4f53-9c6e->



Figure 7 — Gros, Antoine-Jean. *Entrevue de Napoléon Ier et de François II après la bataille d'Austerlitz*. 1812. Huile sur toile, 380 x 532 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Jean Popovitch <http://collections.chateauversailles.fr/#d4a2db0d-cec5-4167-b9a6-66c813bbebb2>.



Figure 8 — Meynier, Charles. *Le maréchal Ney remet leurs drapeaux aux soldats du 76e régiment de ligne, 7 novembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 360 x 524 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) <http://collections.chateauversailles.fr/#3b629a92-b0d0-403b-9d0d-4e1bd1302200>.



Figure 9 — Guérin, Pierre Narcisse. *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire, sur la place d'El-Kébir, 23 octobre 1798*. 1808. Huile sur toile, 365 x 500 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Daniel Arnaudet / Jean Schormans <http://collections.chateauversailles.fr/#7d71a6ec-53c1-4074-9c87-07ab933ee3ad>.



Figure 10 — Monsiau, Nicolas-André. *Comices de la République Cisalpine tenues à Lyon, 1802*. 1808. Huile sur toile, 327 x 487 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Daniel Arnaudet <http://collections.chateauversailles.fr/#d1649871-d779-4d81-a421-4eb6511a35bc>.



Figure 11 — Taunay, Nicolas Antoine. *Entrée de l'armée française à Munich, 24 octobre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180 x 221 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#0103892b-fb10-4866-9690-cc038febcb59>.



Figure 12 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Napoléon Ier visitant les bivouacs de l'armée à la veille de la bataille d'Austerlitz, 1er décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 180 x 220 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manai <http://collections.chateauversailles.fr/#478fd92c-a4aa-4d50-b238-f11fbd599f42>.



Figure 13 — Peyron, Jean-François-Pierre. *Mort du général Valhubert, 2 décembre 1805*. 1808. Huile sur toile, 179 x 219,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#720d2f10-b38b-481e-bb37-07d789b627fd>.

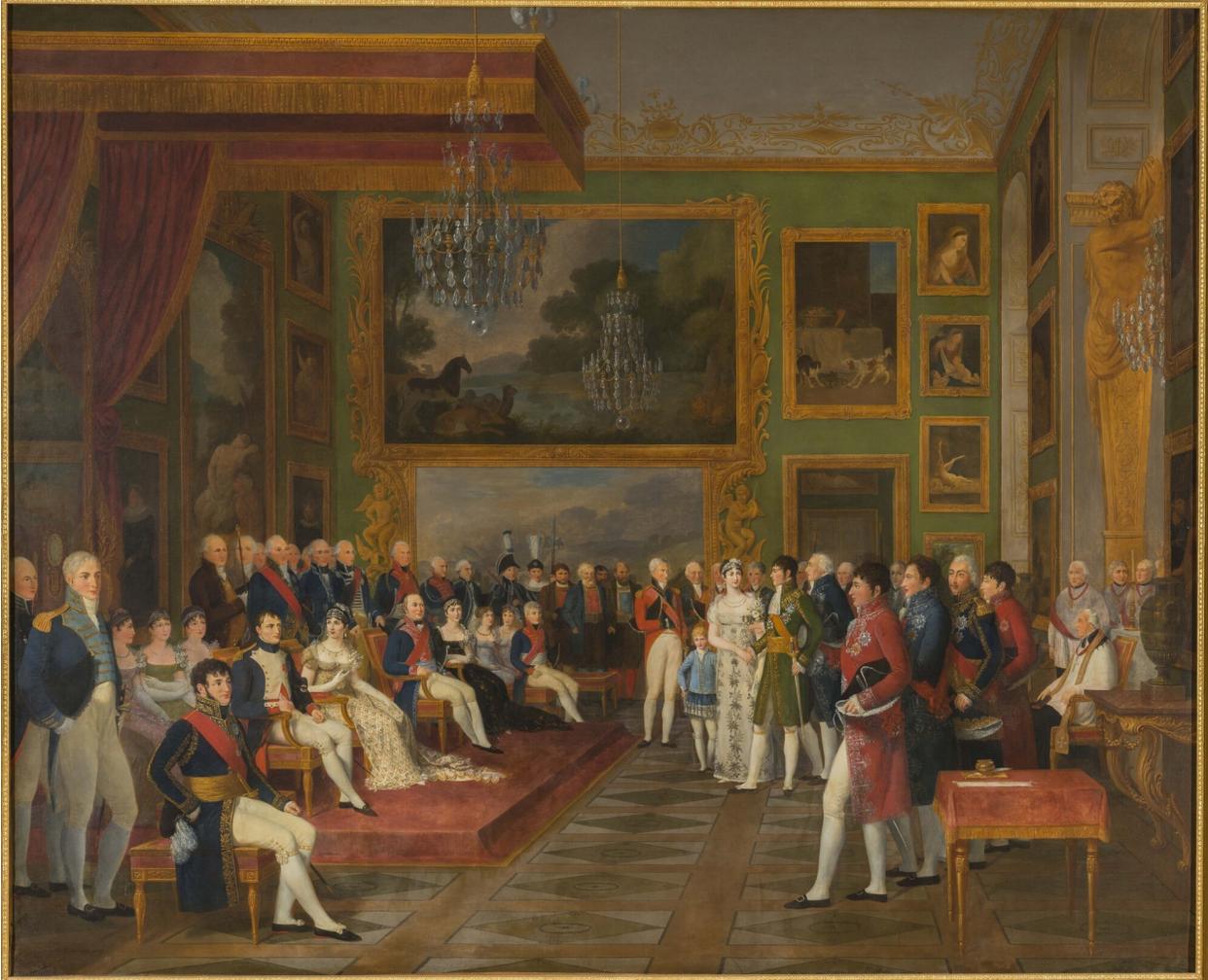


Figure 14 — Ménageot, François-Guillaume. *Mariage du prince Eugène de Beauharnais et de la princesse Amélie de Bavière à Munich, 13 janvier 1806*. 1808. Huile sur toile, 180,5 x 222,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Christophe Fouin <http://collections.chateauversailles.fr/#8c8ff5f7-d1b0-4aaa-8629-8cc3e10a8750>.



Figure 15 — Berthélémy, Jean-Simon. *Bonaparte visitant les fontaines de Moïse*, 1798. 1808. Huile sur toile, 180,5 x 223 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Gérard Blot <http://collections.chateauversailles.fr/#51eedbff-80ba-4b3a-ac6b-3079a76e9662>.



Figure 16 — Dunouy, Alexandre-Hyacinthe, et Jean-Louis Demarne. *Entrevue de Napoléon Ier et de Pie VII en forêt de Fontainebleau, 26 novembre 1804*. 1808. Huile sur toile, 180 x 215,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. (C) RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) <http://collections.chateauversailles.fr/#a2b482ff-20da-4ba5-a506-8c6abf5c4415>.



Figure 17 — Huë, Jean-François. *Le combat du Formidable*. 1808. Huile sur toile, 222 x 302 cm. Angers, Musée des Beaux Arts. Crédits photographiques Musées d'Angers <http://musees.angers.fr/collections/collections-en-ligne/index.html>.



Figure 18 — Gros, Antoine-Jean. *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*. 1808. Huile sur toile, 521 × 784 cm. Paris, Musée du Louvre. © 2009 Musée du Louvre / Erich Lessing [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22736](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22736).



Figure 19 — Valenciennes, Pierre-Henri de. *Scène bachique*. 1810. Huile sur toile, 40,5 x 55,5 cm. Birmingham, Birmingham Museum of Art. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/A\\_Wooded\\_Landscape\\_with\\_a\\_Bacchic\\_Scene\\_by\\_Pierre-Henri\\_de\\_Valenciennes.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/A_Wooded_Landscape_with_a_Bacchic_Scene_by_Pierre-Henri_de_Valenciennes.jpg).



Figure 20 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8*. 1801. Huile sur toile, 183,5 x 250,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#0f6cc6f0-c526-45cf-8b5f-9f37843539f0>.



Figure 21 — Lejeune, Louis-François. *Esquisse de la bataille de Lodi, le 21 Floréal an 4*. 1804. Huile sur toile, 202,6 x 257,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#09eb4d10-7cc6-4e4e-966e-65b81aef24df>.



Figure 22 — Lejeune, Louis-François. *Esquisse de la bataille du Mont-Tabor, en Syrie, le 27 Germinal an 6*. 1804. Huile sur toile, 184 x 260 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manaï <http://collections.chateauversailles.fr/#bdfc3434-47e4-4de2-9ae3-a9b53b2cabb1>.



Figure 23 — Lejeune, Louis-François. *Esquisse de la victoire d'Aboukir, en Egypte, le 7 Thermidor an 6*. 1804. Huile sur toile, 183,5 x 257,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manaï <http://collections.chateauversailles.fr/#f8e25bd7-035e-4720-b36c-b7837cbaedf>.



Figure 24 — Lejeune, Louis-François. *Bataille des Pyramides, le 2 Thermidor an 6 (2 Juillet 1798)*. 1806. Huile sur toile, 201,5 x 439 x 10,5 cm (cadre). Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manai <http://collections.chateauversailles.fr/#/743ab4e9-dccc-484d-b1e2-0a9bca205719>.



Figure 25 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Somo-Sierra, en Castille, le 30 novembre 1808*. 1810. Huile sur toile, 242 x 306,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manai <http://collections.chateauversailles.fr/#03591573-5ac2-43f5-8f3d-08d31cc0c7e4>.



Figure 26 — Lejeune, Louis-François. *Vue du monastère et des Taureaux antiques de Guisando, sur les bords de l'Alberge, en Castille*. 1817. Huile sur toile, 212 x 259 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#a668be33-798e-4279-9896-c02d8ece6682>.



Figure 27 — Lejeune, Louis-François. *Vue de l'attaque du grand convoi, près Salinas, en Biscaye, le 25 mai 1812*. 1819. Huile sur toile, 212 x 262 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#e23ee26c-789e-41cc-b5fe-a1178c09d365>.



Figure 28 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Chiclana, en 1811 (24 mars) par le duc de Bellune*. 1824. Huile sur toile, 209,5 x 261,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#712b3279-cbe3-4a51-a783-4cfd61137da0>.



Figure 29 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de la Moskowa, en 1812 (6 septembre)*. 1824. Huile sur toile, 208,5 x 261 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#a6022032-4b45-4ef4-8c5b-74bfad070a49>.



Figure 30 — Lejeune, Louis-François. *Premier passage du Rhin, en 1795 (6 septembre) dans le duché de Berg, par Jourdan et Kléber*. 1824. Huile sur toile, 211 x 263 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. (C) RMN (Château de Versailles) / Gérard Blot / Jean Schormans <http://collections.chateauversailles.fr/#845a66f4-1971-430b-9c91-f9722295f5d8>.



Figure 31 — Lejeune, Louis-François. *Une scène du siège de Saragosse, en 1809*. 1827. Huile sur toile, 162 x 129 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#2afbcecc-a360-4620-b5d7-d7192c4e1d46>.



Figure 32 — Lejeune, Louis-François. *La Mort du Général Marceau*.  
1798. Huile sur toile, 87 x 114 cm. Paris, Collection particulière.

[https://www.akg-images.com/CS.aspx?  
VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHUR2C3OU&LANGSWI=1&L  
ANG=French.](https://www.akg-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHUR2C3OU&LANGSWI=1&LANG=French)



Figure 33 — Lejeune, Louis-François. *Vue, d'après nature, du siège et de l'embrassement de Charleroi*. 1800. Huile sur toile, 74 x 93,2 cm. Paris, Musée de l'Armée. Photo (C) Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCI5Z477UU&SMLS=1&RW=1255&RH=623>.



Figure 34 — Lejeune, Louis-François. *Entrée du roi Charles X à Paris, à son retour de Reims où il fut sacré*. 1825. Huile sur toile, 150,3 x 176 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Gérard Blot [http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj\\_abf01e96-cca9-4b94-a892-a27991492728#092957e5-e3d2-4e82-a867-50a4ccf9eb36](http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_abf01e96-cca9-4b94-a892-a27991492728#092957e5-e3d2-4e82-a867-50a4ccf9eb36).



Figure 35 — Lejeune, Louis-François. *La Chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo*. 1834. Huile sur toile, 152 x 181 cm. Toulouse, Musée des Augustins. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Louis-François\\_Baron\\_Lejeune?uselang=fr#/media/File:Augustins\\_-\\_La\\_Chasse\\_à\\_l'ours\\_vers\\_la\\_cascade\\_du\\_lac\\_d'Oo,\\_près\\_de\\_Bagnères-de-Luchon\\_-\\_Louis-François\\_Lejeune\\_-\\_2000\\_1\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Louis-François_Baron_Lejeune?uselang=fr#/media/File:Augustins_-_La_Chasse_à_l'ours_vers_la_cascade_du_lac_d'Oo,_près_de_Bagnères-de-Luchon_-_Louis-François_Lejeune_-_2000_1_1.jpg).



Figure 36 — Van Der Meulen, Frans Adam. *Le siège de Luxembourg*. 1685. Huile sur toile, 221 x 400 cm. Paris, Musée du Louvre. © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Franck Raux [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=38165&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=38165&langue=fr).



Figure 37 — Van Blarenberghe, Louis Nicolas. *Siège d'Oudenarde, 17-21 juillet 1745*. 1788. Gouache sur papier vélin collé sur carton, 61,2 x 95,6 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manai <http://collections.chateauversailles.fr/#2b15846b-cad8-4110-99fd-5004ede22779>.



Figure 38 — Bagetti, Giuseppe. *Vue des village et pont d'Arcole*. 1802-1806. Gouache sur papier, 50 x 78,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Gérard Blot <http://collections.chateauversailles.fr/#732bf5c4-8db7-4a24-a897-ed33a9ce09e>.

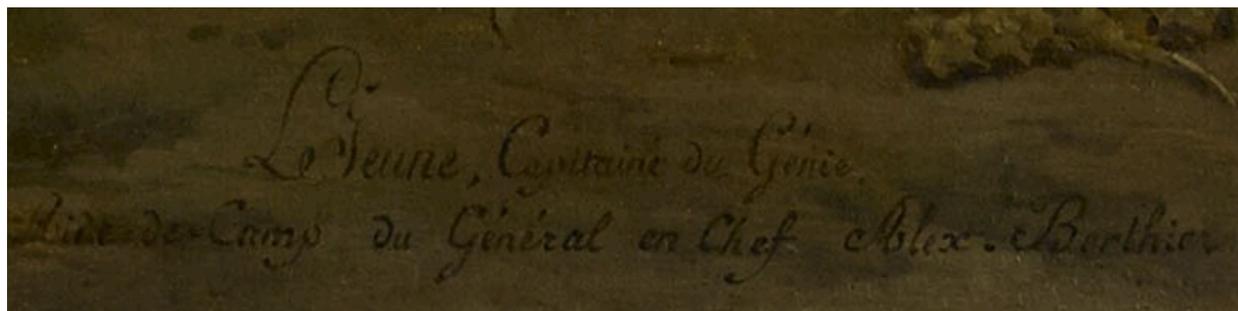
A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, slightly textured paper. The signature is written in a cursive style and reads: "Lejeune, Capitaine de Génie." followed by "Aide de Camp du Général en Chef Alex. Berthier." on the next line. The ink is dark and the paper shows some signs of age and wear.

Figure 39 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8* (détail, signature de Lejeune). 1801. <http://collections.chateauversailles.fr/#0f6cc6f0-c526-45cf-8b5f-9f37843539f0>.



Figure 40 — Baron, Stéphane, d'après Jean Urbain Guérin. *Louis-François, baron Lejeune*. vers 1850. Huile sur toile, 115 x 78 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manaï <http://collections.chateauversailles.fr/#64071f2f-abb1-4e46-a400-2d60ae4c6591>.



Figure 41 — Chassaignac, Mme, d'après Jean Urbain Guérin. *Le baron Louis-François Lejeune (1776-1848), colonel aide de camp du maréchal Berthier, vers 1810.* vers 1860. Huile sur toile, dimensions inconnues. Paris, Musée de l'Armée. Crédit: Photo (C) Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / image musée de l'Armée

[https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/le-baron-louis-francois-lejeune-1776-1848-colonel-aide-de-camp-du-marechal-berthier-vers-1810\\_huile-sur-toile](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/le-baron-louis-francois-lejeune-1776-1848-colonel-aide-de-camp-du-marechal-berthier-vers-1810_huile-sur-toile).



Figure 42 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de Marengo, le 15 prairial an 8* (détail, portrait de Lejeune). 1801. <http://collections.chateauversailles.fr/#0f6cc6f0-c526-45cf-8b5f-9f37843539f0>.



Figure 43 — Lejeune, Louis-François. *Vue du monastère et des Taureaux antiques de Guisando, sur les bords de l'Alberge, en Castille* (détail, portrait de Lejeune). 1817. <http://collections.chateauversailles.fr/#301cab60-8aa5-45a0-9056-61e7be33851d>.



Figure 44 — Lejeune, Louis-François. *Une scène du siège de Saragosse, en 1809* (détail, portrait de Lejeune). 1827. <http://collections.chateauversailles.fr/#2afbcecc-a360-4620-b5d7-d7192c4e1d46>.



Figure 45 —  
Lejeune, Louis-  
François. *Bataille de  
Somo-Sierra, en  
Castille, le 30  
novembre 1808*  
(détail, portrait de  
Lejeune). 1810.  
[http://  
collections.chateaux-  
ersailles.fr/  
#cd4e8877-  
bb4f-422e-  
b57b-0fa72297e53c](http://collections.chateaux-ersailles.fr/#cd4e8877-bb4f-422e-b57b-0fa72297e53c).



Figure 46 — Lejeune, Louis-François. *Bataille de la Moskowa, en 1812 (6 septembre)* (détail, portrait de Lejeune). 1824. <http://collections.chateauversailles.fr/#a6022032-4b45-4ef4-8c5b-74bfad070a49>.



Figure 47 — Lejeune, Louis-François. *Premier passage du Rhin, en 1795 (6 septembre) dans le duché de Berg, par Jourdan et Kléber* (détail, portrait de Lejeune). 1824. <http://collections.chateauversailles.fr/#3ed546f7-2a53-4ee8-ab9b-719208940695>.



Figure 48 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, portrait de Lejeune). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 49 — Gros, Antoine-Jean. *La bataille de Nazareth*. 1801. Huile sur toile, 135 x 195 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Antoine-Jean\\_Gros\\_010.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Antoine-Jean_Gros_010.jpg).



Figure 50 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, groupe central). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 51 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, palefrenier). 1808. <http://collections.chateaubersailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 52 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, groupe de gauche). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 53 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, arbre). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 54 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, bivouac de Berthier). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 55 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, chevaux). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 56 — Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805* (détail, groupe de droite). 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>.



Figure 57 — Boilly, Louis-Léopold. *Lecture du Bulletin de la Grande Armée*. 1807. Huile sur toile, 47 x 60 cm. Saint Louis, Art Museum. <https://www.slam.org/collection/objects/16258/>.



Figure 58 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Bataille de Rivoli, 14 janvier 1797*. 1797. Huile sur toile, 43 x 81,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#6fbbaba6-2fc6-40bb-927f-290bec9e876e>.



Figure 59 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Bataille d'Arcole, 15-17 novembre 1796*. 1804. Huile sur toile, 191 x 357 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Gérard Blot <http://collections.chateauversailles.fr/#1ec4fcdd-52f8-465d-baf5-6060a1985dca>.



Figure 60 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Bombardement de Vienne, 11 mai 1809*. 1809. Huile sur toile, 184 x 229,5 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Gérard Blot <http://collections.chateauversailles.fr/#8d3949db-f838-46f1-bac8-a092eae5dae6>.

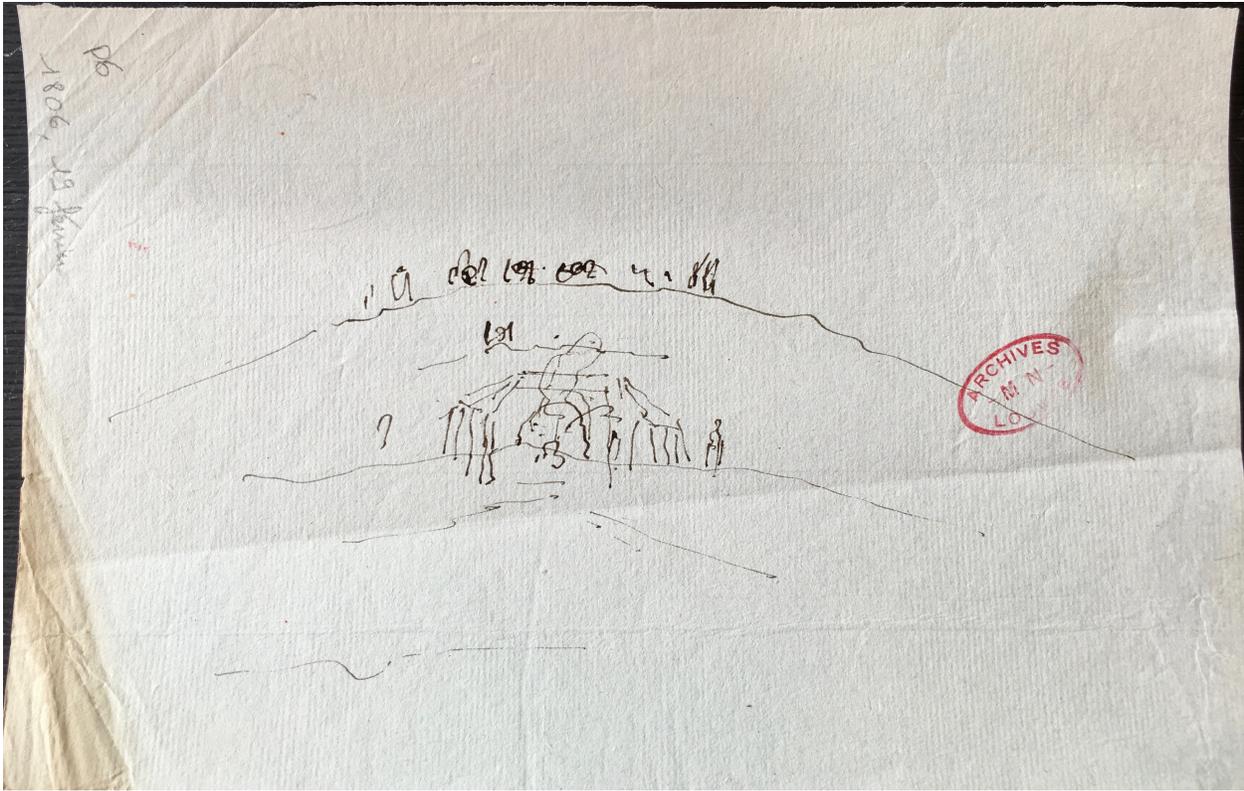


Figure 61 — Denon, Dominique-Vivant. « Note à Gérard », 20 février 1806. Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.



Figure 62 — Bacler d'Albe, Louis Albert Guislain. *Napoléon Ier visitant les bivouacs de l'armée à la veille de la bataille d'Austerlitz, 1er décembre 1805*. 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#223ce731-aa3b-4c86-90dd-6f62ced0ee1d>. ; Lejeune, Louis-François. *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de la Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en Décembre 1805*. 1808. <http://collections.chateauversailles.fr/#e0dd87f4-b418-4576-9afd-a424af47a30e>..



Figure 63 — Vernet, Carle. *L'Empereur donnant ses ordres aux maréchaux de l'empire, le matin de la bataille d'Austerlitz*. 1808. Huile sur toile, 380 x 645 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Gérard Blot <http://collections.chateauversailles.fr/#c9f1c5a1-ae4f-43de-aa64-8e88f289cfac>.



Figure 64 — Ponce Camus, Marie-Nicolas. *Napoléon Ier au tombeau du Grand Frédéric à Postdam, 25 octobre 1806*. 1808. Huile sur toile, 181,5 x 235 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#d4983f9c-844c-43e3-bf05-52094e9cfbd7>.



Figure 65 — Roehn, Adolphe. *Entrevue de Napoléon Ier et d'Alexandre Ier sur le Niémen, 25 juin 1807*. 1808. Huile sur toile, 111,5 x 143,2 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux <http://collections.chateauversailles.fr/#0afc48a2-e15e-48f4-91ae-750c3810823f>.



Figure 66 — Debret, Jean-Baptiste. *Napoléon Ier décora à Tilsitt un soldat de l'armée russe de la croix de la Légion d'honneur, 9 juillet 1807*. 1808. Huile sur toile, 351 x 492 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-GP (Château de Versailles) <http://collections.chateauversailles.fr/#a99ec565-f5b9-40d2-aca1-fcfea3ffbf25>.



Figure 67 — Berthon, René-Théodore. *L'Empereur recevant à Berlin les députés du Sénat conservateur au palais royal, 19 novembre 1806*. 1808. Huile sur toile, 393 x 502 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet / Gérard Blot <http://collections.chateauversailles.fr/#d17f0a35-50de-48df-bc8a-613bcfd5166b>.