Représenter Austerlitz: le système icono-textuel napoléonien

Béatrice Denis

This article examines how the battle of Austerlitz (December 2, 1805) became a symbol of Napoleonic power. It argues that this happened through deliberate propaganda efforts, with a carefully crafted written version of the events leading to the battle, found in the 30th bulletin de la Grande Armée, as well as three paintings commissioned by Napoleon in March 1806, not long after the close of the successful 1805 campaign. The fame of the battle was forged by Napoleon himself by way of a text/image system that constructs its own authority and veracity. The images commissioned and created repeat what was read in the bulletin in different genres. The bulletin and the three paintings, by Louis-François Lejeune, Louis-Albert-Guislain Bacler d'Albe, and François Gérard successfully work together to sanction a unique version of events intended for posterity, one in which the eve of the battle occupies a prominent place.

Béatrice Denis est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal.
—beatrice.denis@umontreal.ca

«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[1].» Cette phrase, tirée du *30e Bulletin de la Grande Armée*, publié en France le 16 décembre 1805, quatorze jours après la victoire d'Austerlitz qu'il rapporte, semble prédire la future renommée de la bataille. Austerlitz a aujourd'hui encore quelque chose de mythique pour qui pense la période napoléonienne: la bataille marque en effet le début de l'apogée de l'Empire.

Or, bien plus que prédire cette renommée, le bulletin la dicte, son écriture débutant la construction du mythe d'Austerlitz. Cette construction se poursuit en images. En mars 1806, quatre mois après son retour victorieux de cette campagne d'Allemagne qui s'est terminée avec la signature du traité de Presbourg, Napoléon émet un décret ordonnant l'exécution de dix-huit tableaux aux sujets divers célébrant empereur et Empire[2]. Une des commandes les plus importantes de l'Empire pour la variété et la quantité de ses sujets, elle est un modèle parfait de l'improvisation et de l'éclectisme qui caractérise l'art cautionné par le gouvernement[3]. Elle reste pourtant chirurgicale dans son objectif, attestant d'une volonté programmatique dans la prescription d'un récit historique officiel, dans lequel certains événements sont choisis pour une représentation systématique qui cimente leur importance pour le règne impérial, mais aussi pour la postérité.

Les sujets de la commande de 1806 sont choisis, attribués à des artistes, budgétés et ordonnés en moins de deux semaines, entre le 19 février et le 3 mars 1806, selon les documents de la commande conservés aux Archives nationales[4]. Cette rapidité ne change pas le fait que les sujets ont été remaniés plusieurs fois. Des dix-huit sujets demandés, onze portent finalement sur la dernière campagne de 1805, qui est vraisemblablement le réel objet de la commande. Trois de ces onze sujets portent quant à eux sur la seule bataille d'Austerlitz, victoire décisive de cette campagne et nouvel emblème du pouvoir napoléonien.

Qu'Austerlitz soit favorisée dans ce programme iconographique n'est pas étonnant. Plusieurs circonstances expliquent la prédilection pour la bataille d'Austerlitz (2 décembre 1805), largement considérée par les historiens depuis le XIXe siècle comme la victoire napoléonienne par excellence[5],

et qui prend, dès la fin de 1805, une grande importance dans le discours napoléonien. L'événement a servi à camoufler la défaite de Trafalgar de la fin octobre 1804, qui avait confirmé la puissance navale anglaise, ainsi que la crise financière qui a duré toute l'année 1805 en France[6]. En outre, quelques éléments arbitraires expliquent également la popularité d'Austerlitz. La date de la bataille coïncidant avec le premier anniversaire de l'Empire semble être un signe divin et la présence des empereurs François II d'Autriche et Alexandre Ier de Russie semble signaler l'importance particulière de la bataille, popularisée sous le surnom accrocheur de «bataille des Trois Empereurs». Même la météo se prête au jeu avec cette belle journée d'hiver et ce «soleil d'Austerlitz[7]».

Comme cité plus haut, ces derniers éléments sont scrupuleusement consignés dans le *30e Bulletin de la Grande Armée*, document que cet article s'occupe de considérer à la lumière des trois représentations d'Austerlitz prescrites par la commande de 1806. S'il existe certaines brèves études sur les images représentant Austerlitz[8], aucune ne place ces trois tableaux dans leur rapport à la commande, dans leur rapport au *30e Bulletin*, ou encore dans leur rapport l'un à l'autre. L'étude de ces images en relation aux *Bulletins de la Grande Armée* est pourtant révélatrice du système icono-textuel napoléonien, fondé sur la répétition et la complémentarité des événements rapportés. Cette perspective contribue également à réinvestir l'habituelle opposition entre texte et image, en considérant plutôt comment les deux se conjuguent ici pour créer un récit historique pérenne[9]. Austerlitz s'impose comme un exemple de choix pour étudier le rapport texte-image, puisque l'héritage de la bataille est tout autant construit par les phrases du bulletin que par leur mise en images.

Les trois peintures de la commande consacrées à Austerlitz, les tableaux de Louis-François Lejeune (1775–1851), de Louis Albert Guislain Bacler d'Albe (1761–1824) et de François Gérard (1770–1837), ont chacune un rôle bien précis à jouer dans le «portrait» d'ensemble à tracer de la bataille, en ce qu'elles en illustrent différents moments avec des vocabulaires plastiques et iconographiques variés. La commande, tout comme l'entreprise des bulletins, fait partie du système de construction historiographique napoléonien, décidant du discours et de la représentation visuelle des événements de la période jugés «historiques». Puisque les sujets de ces images, à l'instar des *Bulletins de la Grande Armée*, sont dictés par Napoléon lui-même, c'est une même version d'Austerlitz qui a été diffusée en mots et en images. Ce récit unique permet de convaincre par la répétition. Dans cet article, les trois tableaux de la commande de 1806 devant représenter Austerlitz seront comparés les uns avec les autres, mais aussi avec le *30e Bulletin de la Grande Armée*, afin de démontrer en quoi les tableaux commandés sous Napoléon visent à compléter un récit textuel prescrivant l'histoire de son règne.

Le bulletin

Les *Bulletins de la Grande Armée* font partie de la légende napoléonienne. Les historien·nes de la légende ont fréquemment commenté ces textes, écrits

1. A. Pascal, dir., «XXXe Bulletin», dans *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. III, Paris, E. Prieur, J. Dumaine, 1844, p. 181–182. Abrégé par la suite sous le titre du «XXXe Bulletin».

2. Pierre Daru, 3 mars 1806, «Copie du décret du 3 mars 1806», Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20. 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. Voir Napoléon Ier, *Œuvres de Napoléon Bonaparte*, Tome I, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1821, p. 124.

3. Leur destinant une place aux Tuileries, le décret précise le prix, les dimensions et le sujet de chaque tableau, et stipule 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.

4. Les brouillons datent du 19 et 20 février 1806 et les décrets finaux, du 3 mars 1806. Le projet d'arrêté, non daté, doit avoir été rédigé entre ces deux dates: Dominique-Vivant Denon, 19 février 1806, «Tableaux à exécuter pour Sa Majesté l'Empereur», Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20; Dominique-Vivant Denon, 20 février 1806, «Tableaux à exécuter pour Sa Majesté l'Empereur», Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20; Dominique-Vivant Denon, s. d. (1806), «Projet d'arrêté: Tableaux ordonnés», Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20; Hugues Maret, 3 mars 1806, «Extrait des minutes de la Secrétairerie d'État: Tableaux ordonnés», Saint-Denis, Archives nationales de France, 20144790/20.

5. Cette tendance est initiée très tôt par Adolphe Thiers. Voir son *Histoire du Consulat et de l'Empire : faisant suite à l'« Histoire de la Révolution française»*, Tome VI, Paris, Paulin L'heureux et Cie, 1845.

6. Voir Alain Plessis, «Financer la guerre», dans *Austerlitz: Napoléon au cœur de l'Europe. Colloque du Musée de l'Armée*, Paris, Economica, 2007, p. 105–121.

7. «XXXe Bulletin», p. 181.

de la main de Napoléon, qui rapportent les campagnes militaires de l'Empire, de 1805 à 1812[10]. 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 prédécesseurs, *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 texte unique publié périodiquement dans la presse française[11]. Organe vital du système d'information impérial, c'est surtout l'efficacité de sa diffusion qui est inédite. André 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[12]. Ainsi, quelques journaux subsistent en parallèle au journal officiel de l'Empire, *Le Moniteur*, mais ils ne peuvent que réimprimer ce qui a déjà été publié dans ce dernier[13]. Tous les bulletins paraissent ainsi d'abord dans *Le Moniteur*, puis sont repris dans les autres journaux. La répétition de l'information est la stratégie propagandiste principale de l'Empire, déployée en mots mais aussi par d'autres moyens, dont les images.

Le *30e Bulletin* de la campagne d'Allemagne de 1805, relatant les événements d'Austerlitz, est publié dans *Le Moniteur* du 16 décembre 1805, quatorze jours après la bataille qu'il rapporte. Ce *30e Bulletin* est l'un des plus étudiés, avec le *58e Bulletin* de la campagne de Prusse et de Pologne (Eylau) et le *29e Bulletin* de la campagne de Russie (retraite de Russie). Contrairement à ces deux derniers bulletins, qui racontent de manière atténuée les revers de la Grande Armée, celui d'Austerlitz informe d'une victoire perçue à l'époque comme retentissante, parvenant sans résistance à imposer ses constats et à véhiculer le récit historique pour lequel il a été conçu.

La structure du bulletin est simple. Puisque la stratégie d'Austerlitz est impressionnante, le texte mise sur une description du génie de Napoléon. La veille de la bataille occupe près de la moitié du récit présenté. 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, tard dans la nuit, il «monta à cheval pour parcourir ses postes» et «reconnaître les feux des bivouacs de l'ennemi[14]». Avec ces pages bien tournées, la veille d'Austerlitz est devenue tout aussi importante que le jour même: si la victoire est aussi catégorique, c'est grâce à la stratégie conçue par Napoléon.

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 de Pratzen, selon les changements apportés à la proclamation faite aux soldats pour sa publication avec le bulletin[15]. Ce ne serait que le jour de la bataille que le plateau aurait été dégarni des troupes françaises pour y attirer et y surprendre l'armée russe, le clou de la stratégie française. Le bulletin dresse un tout autre portrait, selon lequel Napoléon aurait opté pour cette offensive d'emblée, ayant vu clair dans les plans de ses adversaires. Rappelons que le

8. Voir Jérémie Benoît, «La bataille d'Austerlitz en peinture (Lejeune, Bacler d'Albe, Vernet, Gérard)», *La Revue Napoléon*, nº 24, novembre 2005, p. 33–38; Alain Pougetoux, «Austerlitz: images de la bataille», dans *Austerlitz: Napoléon au cœur de l'Europe. Colloque du Musée de l'Armée*, Paris, Economica, 2007, p. 343–354. Benoît ne tient pas compte de la commande dans son court article, tandis que, dans le sien, Pougetoux reste très général, bien qu'il mentionne les bulletins.

9. Le débat antique autour du dogme de l'*ut pictura poesis* faisant correspondre la Poésie à la Peinture a fait couler beaucoup d'encre chez les théoriciens de l'art depuis le XVIIe siècle, les propriétés médiales de l'image et du texte, art de l'espace et art du temps respectivement, ayant souvent été hiérarchisées au détriment de l'image. Sur ce débat, voir l'article fondateur de Rensselaer W. Lee, «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, vol. 22, nº 4, décembre 1940, p. 197–269. Pour une étude de ces propriétés concernant la période napoléonienne plus précisément, voir l'excellent article de Pascal Griener, «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'Ecrit-Voir*, nº 4, 1984, p. 8–21.

10. Voir Gérard Gengembre, *Napoléon: la vie, la légende*, Paris, Larousse, 2001, p. 179; Sylvain Pagé, *Le mythe napoléonien: de Las Cases à Victor Hugo*, Paris, CNRS, 2013, p. 26.

11. *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 par *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. Sur ces prédécesseurs du bulletin, voir Annie Jourdan, *Napoléon: héros, imperator, mécène*, Paris, Aubier, 1998, p. 71–75. Le *Bulletin de la Grande Armée* est le premier organe sous la direction personnelle (et assumée) de Napoléon.

12. André Cabanis, *La presse sous le Consulat et l'Empire, 1799–1814*, Paris, Société des études robespierristes, 1975, p. 264.

13. *Ibid.*, p. 269.

14. «XXXe Bulletin», p. 170, 175, 179–180.

15. Jacques Garnier, «La bataille d'Austerlitz», dans *Austerlitz: Napoléon au cœur de l'Europe. Colloque du*

bulletin est daté du lendemain de la bataille, ce qui donne la possibilité à Napoléon de décider comment l'événement sera raconté. La proclamation faite aux soldats a été modifiée et imprimée avec le bulletin.

Le bulletin réussit par ailleurs à construire sa propre autorité historique. L'historien de l'art Michael Marrinan affirme en effet que le but premier des bulletins était d'écrire l'histoire des campagnes de façon à ne rencontrer aucune résistance culturelle[16]. Marrinan a lui-même fait l'exercice de comparer tableau et bulletin dans son étude de *La bataille d'Eylau* (1808) d'Antoine-Jean Gros[17]. Il souligne que la forme du bulletin crée aussi l'illusion d'une objectivité historique, comme par l'emploi de la troisième personne et du passé simple[18]. Il soutient que le texte est truffé de «gestes indicateurs» rappelant l'infériorité du lecteur quant aux informations données par le narrateur, qui maîtrise l'archive qu'il vient de créer[19]. Cette infériorité se traduit par le manque de connaissances du lecteur, que le bulletin vient justement pallier. Ces observations de Marrinan sur le bulletin d'Eylau s'appliquent aussi au *30e Bulletin*. Certaines 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», ou «Une armée ainsi conduite [l'armée ennemie] ne pouvait tarder à faire des fautes», ou bien «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»—rappellent à la fois la présence physique du narrateur (Napoléon) sur les lieux où se sont déroulés les événements décrits et son omniscience, rapportant les choses en connaissance de leur dénouement[20]. D'autres phrases, comme «Jamais champ de bataille ne fut plus horrible», viennent aussi conférer au narrateur une humanité, qui transparait malgré la victoire[21]. Le bulletin devient ainsi récit historique.

Le bulletin est lu et relu, la multiplication de sa publication favorisant sa diffusion complète auprès de la population française, pénétrant son quotidien. Le court article de l'historien Jean-Paul Bertaud sur les bulletins en retrace très bien le contexte de 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 labeur. Le prône du dimanche terminé, le curé en fait lecture à ses paroissiens. Au théâtre, les acteurs les déclament[22].

Bertaud montre bien que les mots de Napoléon rejoignent toutes les classes de la société. La lecture du bulletin peut apparaitre 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[23]». Ce contexte de publication et l'intérêt porté à ces documents contribuent à transformer en «faits» les événements relatés. Ceux-ci sont à nouveau «confirmés» par les tableaux commandés, qui à leur tour ne sont considérés comme des représentations véridiques que parce qu'ils répètent ces «faits». Cette circularité et cette interdépendance des

Musée de l'Armée, Paris, Economica, 2007, p. 62, 74.

16. Michael Marrinan, «Literal/Literary/'Lexie': history, text, and authority in Napoleonic painting», *Word & Image*, vol. 7, nº 3, 1991, p. 179.

17. Selon le livret du Salon: Antoine-Jean Gros, *Champ de bataille d'Eylau*, 1808, huile sur toile, 521 × 784 cm, Paris, Musée du Louvre.

18. Marrinan, *op. cit*, p. 180.

19. *Ibid.*, p. 181.

20. «XXXe Bulletin», p. 171, 181, 184–185.

21. *Ibid.*, p. 187.

22. Jean-Paul Bertaud, «Napoléon journaliste: les bulletins de la gloire», *Le Temps des médias*, vol. 1, nº 4, 2005, p. 17.

23. *Ibid.*

représentations créent justement le système icono-textuel dont il est question dans ces pages. Comment les trois tableaux, signés par Lejeune, Bacler d'Albe et Gérard, se rapportent-ils au bulletin, participant ainsi au système icono-textuel de production historique napoléonien?

Lejeune, le peintre-soldat

Louis-François Lejeune est un officier du génie pendant les guerres napoléoniennes et il est aussi l'aide de camp du maréchal Berthier de 1800 jusqu'à la campagne de Russie en 1812. Engagé comme volontaire pour les guerres révolutionnaires en 1792, à l'âge de dix-sept ans, son éducation de peintre de paysages lui vaut une ascension rapide au sein du Corps de Génie. Lejeune présente un tableau de bataille à tous les Salons du Consulat et de l'Empire. Sa *Bataille de Marengo* (1801)[24] consacre sa réputation de peintre-soldat auprès du public du Salon, renforcée par l'autoportrait qu'il glisse au sein de la composition, Lejeune ayant en effet participé à la bataille.

Le Bivouac de Napoléon à la veille d'Austerlitz ou *Le Bivouac d'Austerlitz* | **fig. 1** | est l'une des seules œuvres que le gouvernement a directement commandée à Lejeune, lui qui choisit habituellement ses sujets de tableaux qu'il préfère conserver pour lui-même. Présenté au Salon de 1808, comme le stipulait la commande, *Le Bivouac d'Austerlitz* offre un aperçu des préparatifs de la bataille. Considérant que Lejeune avait déjà présenté des dessins de la bataille même au Salon de 1806, le sujet de ce tableau semble inédit pour lui, ayant jusque-là représenté le déploiement de troupes dans le feu de l'action, soit les «batailles» à proprement parler. La commande répond en revanche à l'ambition déjà poursuivie par le bulletin: insister sur la veille de la bataille pour souligner les qualités de l'empereur.

Dans la composition de Lejeune, si le moment de la journée représenté est bien le petit matin, à en juger par les feux éteints et le clair de lune se dissipant, rien n'indique qu'il s'agisse de celui du 1er décembre. En effet, le titre initial du tableau tel que présenté au Salon fait référence à «l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz, en décembre 1805», donc pas spécifiquement à la *veille*[25]. Ceci correspond à ce qui avait été présenté dans le décret, où le titre demandait un bivouac «pendant les jours de manœuvres qui ont précédé la bataille d'Austerlitz[26]». Il est cependant certain qu'on y voit, au plus tard, le matin du 1er décembre. Le titre officiel contemporain de l'œuvre, conservée au Château de Versailles, dissipe toute imprécision en attribuant à la scène, sans équivoque, la date du 1er décembre. L'ambivalence initiale du titre était cependant réfléchie. Selon Valérie Bajou, auteure du seul catalogue d'exposition sur Lejeune, «l'imprécision temporelle» requise par le décret permet à Lejeune «de construire un discours narratif qui prend des libertés avec la chronologie[27]». Au-delà de ces libertés chronologiques, l'ambiguïté laisse place à un contrôle de la temporalité au sein du tableau. En effet, des moments qui ont pu se passer sur plusieurs jours avant la bataille sont combinés en une même scène, en dépit du fait que la position occupée par l'armée dans le tableau ne l'a en fin de compte été que le 1er décembre.

24. Selon le livret du Salon: Louis-François Lejeune, *Bataille de Maringo, le 15 prairial an 8*. 1801, huile sur toile, 183,5 × 250,5 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

25. 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. En ligne: http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/9841 (page consultée le 22 avril 2022).

26. Daru, *op. cit.*

27. Valérie Bajou, dir., *Les Guerres de Napoléon: Louis-François Lejeune, Général et Peintre*, Paris, Hazan, 2012, p. 117.

Dans le *Bivouac*, Lejeune représente les préparatifs de la bataille. Les actions sont assez diverses, mais toutes semblent se déployer en un cercle concentrique dont le cœur est l'empereur, forme circulaire renforcée par le relief éclairé de la colline qui les cerne. À l'instar de ce que pense l'historien de l'art du début du XX^e siècle Louis Sonolet, pour qui le *Bivouac* est une toile «spirituelle et gaie[28]», l'ambiance créée par Lejeune dans ce tableau est primordiale à sa réception favorable autant parmi les amateurs d'art habitués des salons que chez les soldats[29]. Le tableau se lit en effet par ses détails[30], chaque groupe affairé à une activité autour du noyau central: chasser des oies, dormir avec son cheval, se retrouver autour d'un feu, débiter du bois, accepter un verre, etc., toutes des activités banales de bivouac que Lejeune relatera plus tard dans ses mémoires[31] et qui seront lues et reconnues comme telles par les soldats qui pourront voir le tableau.

Le groupe central, où figurent l'empereur et son état-major, est baigné de lumière. La figure de Napoléon, à la redingote sobre, se découpe sur une longue trace de fumée. 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. À la gauche de Lejeune, Napoléon est accompagné de Berthier sur sa gauche, puis de Bessières, en habit de maréchal. Lejeune tient lieu d'interprète. Cet autoportrait de Lejeune, plutôt central, cadre avec l'autoreprésentation habituelle à laquelle se prête l'artiste-soldat, construisant une autorité autour de sa personne qui suggère, voire simule, l'authenticité de sa représentation, jeu identitaire que cette commande ne semble pas empêcher.

Bacler d'Albe, le général n'aimant ni la guerre ni la gloire

L'œuvre commandée à Bacler d'Albe, *Napoléon I^er visitant les bivouacs de l'armée à la veille de la bataille d'Austerlitz*, |**fig. 2**| celle qui présente le lien le plus manifeste avec le *30^e Bulletin*, a pour sujet l'épisode des feux à l'empereur. La répétition de cet épisode est la meilleure illustration de l'uniformité de la mémoire culturelle concernant Austerlitz. D'après le bulletin, Napoléon, le soir du 1^er décembre, souhaite visiter ses bivouacs. Il est reconnu par ses soldats, qui allument des feux pour l'éclairer en le saluant:

> 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 en 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[32].

Dans la description que Lejeune fera de cette veille du 1^er décembre dans ses *Souvenirs*, il ajoutera beaucoup plus de détails que ne le fait le bulletin[33]. Il expliquera que les feux avaient été 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

28. Louis Sonolet, «Un peintre à la Grande Armée : Le général Baron Lejeune», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 1, nº 33, 1905, p. 289.

29. *Examen critique et raisonné des tableaux des peintres vivans: formant l'exposition de 1808*, Paris, Madame veuve Hocquart, 1808, p. 23–24; Charles Paul Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts: Salon de 1808*, Paris, C. P Landon, 1808, p. 95; *Observations sur le Salon de l'an 1808: N°1^er/ Tableaux d'Histoire*, Paris, Veuve Gueffier, Delaunay, Marchands de Nouveauté, 1808, p. 29–30.

30. Le détail peut se lire comme un événement, les détails des tableaux de Lejeune étant narratifs. Voir Daniel Arasse, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p. 144.

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

32. «XXX^e Bulletin», p. 174.

33. Lejeune, *op. cit.*, p. 128.

Figure 1. Louis-François Lejeune, *Bivouac de Napoléon à la veille d'Austerlitz, 1er décembre 1805*, 1808, huile sur toile, 180,5 × 218 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
Photo: Wikimedia Commons.

Figure 2. Louis Albert Guislain Bacler d'Albe, *Napoléon 1er visitant les bivouacs de l'armée à la veille de la bataille d'Austerlitz, 1er décembre 1805*, 1808, huile sur toile, 180 × 220 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
Photo: Wikimedia Commons.

présents, à commencer par ceux de Lejeune, ce qui atteste de l'efficacité de l'anecdote elle-même, toute désignée pour la postérité. Le geste spontané des soldats conjure une image immédiate qui résume leur amour pour Napoléon, un gage plus fort du pouvoir de l'empereur que n'importe quelle déclaration qu'il aurait pu faire lui-même. Bien plus qu'une figure paternelle, Napoléon, jonglant avec différentes identités, endosse ici son rôle de petit caporal, se montrant à l'aise et à sa place parmi les soldats, qui le reçoivent comme l'un d'entre eux. Le pouvoir de Napoléon se construit à partir de cette proximité, autant sincère que mise en scène.

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, dans lesquels cette anecdote est racontée par bon nombre de protagonistes[34]. Cette dernière est même reprise dans les relations officielles de la bataille, rédigées par différents chefs d'armée et terminées seulement après leur lecture du bulletin. Jacques Garnier, en préface de son édition des rapports de la bataille, 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[35]». L'épisode des feux se retrouve donc dans les rapports de Berthier et de Soult, qui élaborent tous les deux sur la veille de la bataille. Celui de Murat, écrit par son chef d'état-major, commence en revanche bel et bien au matin de la bataille et se contente de rapporter les mouvements, ce qui se conforme à la teneur d'un réel rapport militaire[36]. Que le sujet des feux se soit glissé dans la commande n'est pas étonnant, considérant l'importance, *a posteriori* certes, de cet épisode.

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 d'études ont été réalisées sur lui[37]; un article de la *Revue Napoléon* le qualifie de «général n'aimant ni la guerre, ni la gloire[38]», ce qui expliquerait en effet la discrétion de ce personnage qui a pourtant suivi Napoléon dans toutes ses campagnes impériales et qui aurait été un de ses seuls conseillers stratégiques. Chef du bureau topographique du général Bonaparte dès 1796, poste qu'il occupera aussi sous l'Empire, Bacler d'Albe se verra également confier la direction des ingénieurs-géographes du Dépôt de la Guerre sous le Consulat. Ses cartes d'Italie, en grande partie financées par Bonaparte et par le Dépôt, sont publiées en 1802[39]. Il est nommé général de brigade en 1813. Comme Lejeune, il ne se fait connaitre comme artiste qu'une fois bien établi au sein de l'armée, et c'est donc en parallèle à son activité militaire que Bacler d'Albe peint des tableaux, exposés aux Salons, parfois accompagnés de paysages qui sont aujourd'hui perdus. Après l'Empire, sa production artistique est surtout lithographique. Il publie en 1819 ses *Souvenirs pittoresques*, un recueil de paysages d'Italie, de Suisse et d'Espagne[40]. Cette relation aux paysages n'est pas sans rappeler celle de Lejeune; Bacler d'Albe étudie en effet pour devenir paysagiste avant de s'engager dans l'armée[41]. Sa maîtrise de la lumière est surtout visible dans le décor nocturne rougeoyant de sa veille d'Austerlitz.

34. Robert Ouvrard, dir., *Sous le soleil d'Austerlitz*, Paris, Cosmopole, 2005. La lecture de cet ouvrage révèle que 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 ont tous et toutes mentionné cet épisode.

35. Alexandre Berthier, Louis-Nicolas Davout, Joachim Murat, Jean de Dieu Soult et Tranchant de Laverne, *Relations et rapports officiels de la bataille d'Austerlitz*, édité par Jacques Garnier, Paris, La Vouivre, 1998, p. 11.

36. *Ibid*.

37. Hormis une biographie obscure: Marc Troude, *Le Baron Bacler d'Albe, Maréchal de Camp*, Saint-Pol-sur-Ternoise, P. Dubois, 1954.

38. Marie-France Acquart, et Didier Fauquembergue, «Bacler d'Albe, un général n'aimant ni la guerre, ni la gloire», *La Revue Napoléon*, nº 6, septembre 2012, p. 60–77.

39. 39 Katie Hornstein, *Picturing war in France, 1792–1856*, New Haven; Londres, Yale University Press, 2017, p. 23.

40. Louis-Albert-Guislain Bacler d'Albe, *Souvenirs Pittoresques du Général Bacler d'Albe*, Paris, Lithographie de G. Engelmann, 1819.

41. Hornstein, *op.cit.*, p. 23.

Bacler d'Albe n'est donc pas seulement relégué à la production des cartes de l'empereur. Si ses cartes d'Italie avaient un but stratégique et étaient réservées à l'utilisation que pouvait en faire le Dépôt de la Guerre, leur publication restreinte tout comme l'exposition des tableaux de l'artiste à différents salons attestent qu'elles avaient un but nouveau. Les fonctions des images militaires se brouillent sous Napoléon: tous les genres deviennent matière à convaincre et à intéresser à la guerre un public de plus en plus large. Ceci est exemplifié par l'emploi de Bacler d'Albe pour une commande officielle. Que l'épisode anecdotique des feux à l'empereur devienne matière à tableau, et que la réalisation de ce tableau soit confiée à un cartographe militaire relativement méconnu à l'époque, témoignent du caractère hétéroclite des artistes appelés à contribuer au système icono-textuel napoléonien. Ce ne sont donc pas seulement les fonctions des images militaires qui se brouillent, mais aussi celles de ces soldats faiseurs d'images, Lejeune et Bacler d'Albe en tête.

Gérard, l'élève de David

Le tableau de François Gérard | **fig. 3** | est le seul des trois qui puisse être considéré comme une peinture d'histoire, ce qui explique que les attentes qu'il suscite soient différentes de celles suscitées par les œuvres de Bacler d'Albe et Lejeune. Toutefois, comme les sujets de ces deux œuvres, celui du tableau de Gérard s'inspire fortement du bulletin. Ayant le titre aujourd'hui écourté de *Bataille d'Austerlitz*, il 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. 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:

> 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 ordonna au maréchal Bessières de se porter au secours de sa droite avec ses invincibles, et bientôt deux gardes furent aux mains[42].

Lors de l'énumération des officiers blessés, plus loin, on décompte Rapp: «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[43]». 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 et celui du prisonnier Repnine. La composition qui s'ouvre à gauche sur les étangs gelés est un rappel de la débandade des troupes russes fuyant sur les lacs de Sokolnitz, une référence aux derniers paragraphes du bulletin: «Du milieu de lacs immenses, on entend encore les cris de milliers d'hommes qu'on ne peut secourir[44].»

Le moment choisi pour cette représentation prend toute son importance quand on le confronte aux nécessités théoriques de la peinture d'histoire, qui doivent être mobilisées pour attester de la particularité de ce tableau,

42. «XXXe Bulletin», p. 183.
43. *Ibid.*, p. 185.
44. *Ibid.*, p. 187.

Figure 3. François Gérard, *Bataille d'Austerlitz, 2 décembre 1805*, 1810, huile sur toile, 510 × 958 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Photo: Wikimedia Commons.

non pour le système icono-textuel napoléonien évoqué jusqu'à maintenant, mais pour une peinture respectant la hiérarchie de la défunte Académie royale de peinture et de sculpture. Au début du XIX^e siècle, la hiérarchie des genres est bouleversée par la période napoléonienne, qui s'affaire surtout à représenter des événements militaires contemporains[45]. Pour des artistes ayant évolué dans le milieu académique comme Jacques-Louis David, Gros et Gérard, c'est avec les codes de la peinture d'histoire que les hauts faits napoléoniens sont représentés par le biais de commandes officielles, entrainant des conséquences politiques inévitables. Dimensions démesurées, unité d'action, gestuelle à l'antique, la mise en scène des exploits militaires napoléoniens suivant les codes de l'histoire leur confère une légitimité historique et produit, par le fait même, un récit auto-historicisant.

Christopher Prendergast, pour qui le moment à représenter est au cœur de la conception théorique du tableau d'histoire, rappelle que la commande de 1806 est justement intéressante pour sa spécification des moments demandés dans les titres des sujets[46]. Pour que l'œuvre fonctionne comme une peinture d'histoire, elle doit sembler ne pas être qu'une peinture de bataille, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas explicitement figurer la bataille. Katie Hornstein remarque que le moment «pendant» la bataille était vu comme un sujet indigne du grand genre, selon les puristes comme le critique d'art Quatremère de Quincy[47]. Selon elle, les tableaux de bataille les plus populaires du règne napoléonien sont *La bataille d'Eylau* de Gros et cet *Austerlitz* de Gérard, qui représentent tous deux l'après-bataille[48]. Par ailleurs, l'insistance sur «l'antériorité» ou la «postérité» dans la représentation historique de Gérard est aussi politique, démontrant le besoin de détourner l'attention de la défaite de l'ennemi. 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.

Les titres de la commande prennent ici toute leur importance. Le titre attribué au tableau demandé à Gérard est le plus long, le premier brouillon en témoigne:

> 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[49].

Le livret du salon annonce simplement la *Bataille d'Austerlitz* avec la description suivante: «Le moment est celui où le général Rapp vient annoncer à l'Empereur que la garde impériale russe a été repoussée[50].» 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 le tableau de Gérard 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

45. La représentation d'événements contemporains militaires devient la norme pour les peintres recevant des commandes de Napoléon et se double alors d'une idéologie nationale ainsi que particulariste qui défie l'universalisme et l'idéalisme de la peinture d'histoire traditionnelle, occasionnant des débats parmi les théoriciens de l'Institut et les critiques. À ce sujet, voir Christopher Prendergast, *Napoleon and history painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 62–74. Sur cette période de crise de la peinture d'histoire, voir aussi Stephen Bann, «Questions of Genre in Early Nineteenth Century French Painting», *New Literary History*, vol. 34, n° 3, été 2003, p. 501–511 et Paul Duro, «Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early Nineteenth Century France», *Art History*, 2005, vol. 28, n° 5, p. 689–711.

46. Prendergast, *op cit.*, p. 124.

47. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des beaux-arts à l'Institut*, Paris, A. Le Clere et cie, 1834. Voir surtout les parties sur Gros et Gérard, p. 159–164, 212–213.

48. Hornstein, *op. cit.*, p. 30.

49. Denon, 19 février 1806, «Tableaux à exécuter pour Sa Majesté l'Empereur».

50. Musée d'Orsay, «Livret 1810, Gérard, Bataille d'Austerlitz», *Salons 1673–1914*, 2006. En ligne: http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/24077 (page consultée le 22 avril 2022).

> 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[51].

Cette lettre, avec 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 donner une idée de la composition. Si le croquis ne laisse pas vraiment présager la composition finale, on peut seulement supposer que c'est l'enthousiasme de Denon qui l'a poussé à suggérer une composition à Gérard, outre sa volonté de diriger le message du 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 l'exécution du tableau[52].

Pourquoi Gérard dispose-t-il de ces informations supplémentaires? François Gérard est un élève de David, peintre d'histoire par excellence de la période néoclassique, célèbre pour ses sujets inspirés de l'antique. En 1806, Gérard est déjà portraitiste de la famille impériale et de la cour nouvellement formée de Napoléon. Il présente une dizaine de portraits à chaque Salon, une production pour laquelle on lui accorde une latitude par rapport aux autres artistes de la commande[53]. Si les tableaux de la commande devaient être présentés au Salon de 1808, et que le tableau de Gérard est même annoncé dans le livret de cette édition, son tableau ne sera présenté qu'en 1810[54]. La *Bataille d'Austerlitz* est conçue 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, disposées 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, tandis qu'un ciel sombre laissant passer les rayons du soleil occupe le tiers supérieur, sur la gauche. Ce traitement pictural est réservé à la peinture d'histoire.

La composition du tableau de Gérard diffère de celles de Lejeune et de Bacler d'Albe. Contrairement au tableau de Lejeune, où l'action est délibérément multiple, celui de Gérard respecte l'unité d'action, ce qui constitue un principe incontournable de la peinture d'histoire depuis le XVII^e siècle. Il n'y a qu'une scène pour répondre au sujet. C'est encore le cas chez Bacler d'Albe, mais la division de l'action commune se fait sur une large étendue où les figures sont multipliées. Il y aussi le format: le tableau de Gérard est commandé dans les dimensions de 3,30 mètres sur 5 mètres, tandis que ceux de Bacler d'Albe et de Lejeune sont demandés dans les dimensions de 1,80 mètre sur 2,20 mètres[55].

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 le genre. Denon avait bien demandé que «du sang coule» de la figure de Rapp. Ce dernier, dans ses mémoires, insiste lui-même sur ce point:

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

52. François-Pascal-Simon Gérard, *Correspondance de François Gérard: peintre d'histoire, avec les artistes et les personnages célèbres de son temps*, édité par Henri Alexandre Baron Gérard et Adolphe Viollet-Le-Duc, Paris, Ad. Laine, 1867, p. 22–228.

53. Cette latitude s'étend aussi à Gros, qui dispose du même statut que Gérard. La commande de 1806 demandait à Gros un tableau représentant l'entrevue de Napoléon et de François II après la bataille d'Austerlitz, lequel ne sera présenté au Salon qu'en 1812.

54. Musée d'Orsay, «Livret 1808, Gérard, Bataille d'Austerlitz», *Salons 1673–1914*, 2006. En ligne: http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/23165 (page consultée le 22 avril 2022).

55. Daru, *op. cit.*

> 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[56].

Dans le tableau toutefois, des gouttes de sang sont à peine visibles sur la tempe droite de Rapp, et son cheval n'est égratigné qu'à deux endroits. Tout en réclamant une part de l'auctorialité du tableau pour lui-même, 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'il s'accorde aux conventions du genre.

Ces recours à l'histoire dans la représentation d'une bataille contemporaine créent aussi un nouveau paradigme artistique où la référence écrite ou même littéraire des tableaux renvoie à des textes tout aussi contemporains, à savoir ici le bulletin composé par Napoléon. Le discours historique ainsi produit dans les pages du bulletin se retrouve légitimé par les images et vice versa.

Images d'Austerlitz

Les tableaux de Lejeune et de Bacler d'Albe se complémentent, ils représentent 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, vague. Bacler d'Albe doit représenter l'anecdote que tout le monde doit reconnaitre, qui est arrivée à une heure précise, tandis que Lejeune doit représenter l'idée d'un quotidien pré-bataille, sans temporalité fixe. La complémentarité est aussi formelle, décrite élégamment dans le catalogue de Bajou par Christophe Pincemaille: «Les jours qui précédèrent 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[57].» 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 médiatisation 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. En comparant le tableau de Lejeune à celui de Bacler d'Albe, on saisit bien la complémentarité des sujets. Lejeune décrit le bivouac, tandis que Bacler d'Albe nous en montre une scène.

Si on sait que Lejeune était à Austerlitz, la présence de Bacler d'Albe ne peut être que supposée. Il est également 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

56. Jean Rapp, *Mémoires du général Rapp, aide-de-camp de Napoléon, écrits par lui-même et publiés par sa famille*, Paris, Bossange Frères Libraires, 1823, p. 62.

57. Bajou, *op. cit.*, p. 116.

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 aussi de savoir si Lejeune avait vu le tableau de Bacler d'Albe avant de peindre le sien (ou vice versa), ou si la complémentarité leur avait été demandée de façon explicite. Les scènes montrent les temps forts d'une journée de préparatifs en des teintes différentes. Les feux éteints dans le tableau de Lejeune sont rallumés dans celui de Bacler d'Albe, et de longues traces épaisses de fumée occupent le centre des deux compositions. Celles-ci, en tiers, sont similaires, le ciel occupant une bonne partie de l'espace, où la lune, encadrée de nuages, occupe 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 *30e Bulletin de la Grande Armée*. L'anecdotique est traité par Lejeune et Bacler d'Albe, et l'historique par Gérard. Ces deux facettes de l'iconographie napoléonienne, loin d'être en contradiction, se conjuguent pour créer une image cohérente d'Austerlitz comme victoire éclatante, haut fait de stratégie militaire et véhicule de l'image d'un Napoléon près de ses soldats. Que les tableaux aient été 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.

Le système ainsi mis en place ne sert pas uniquement à la répétition sélective d'une seule anecdote, mais aussi à établir toutes les facettes de la personnalité de Napoléon, autant petit caporal que grand général. Le tableau de Bacler d'Albe humanise l'empereur tandis que le tableau de Gérard l'idéalise. La figure de Napoléon apparait ainsi comme multiple, sans nécessairement être incohérente. Dans les deux cas, Napoléon est le résultat de son passage dans l'armée, autant soldat soucieux de ses pairs que général stoïque victorieux. La propagande impériale glorifie l'empereur 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 rallier la population française, qui participe de près ou de loin aux guerres de la période, soit personnellement ou en ayant un proche au front. Pour Austerlitz, l'accent est mis non pas sur la défaite des troupes ennemies, mais sur la victoire des troupes françaises, qui leur est due autant qu'à Napoléon. Ainsi, la modestie de ce dernier, mise en valeur par la bravoure de son armée, est soulignée dans la représentation d'Austerlitz, à l'écrit comme dans l'image.

Si cet article s'intéresse exclusivement à la relation des trois tableaux présentés avec le *30e Bulletin*, l'ensemble icono-textuel de propagande impériale dans lequel ils s'insèrent est beaucoup plus vaste, caractérisant le traitement

d'événements historiques pendant tout l'Empire. Deux autres représentations se rattachant à Austerlitz et pouvant être considérées à la lumière du bulletin et de la commande de 1806 participent tout autant à cet ensemble, tout comme elles perpétuent également le motif de la modestie napoléonienne. Dépeinte par Jean-François-Pierre Peyron, la mort du général Valhubert | **fig. 4** | à la bataille est soulignée par la commande de 1806. Sa mort est cependant décrite dans le *36e Bulletin*, daté du 14 décembre[58]. Puis, un tableau de Carle Vernet, intitulé aujourd'hui *L'Empereur donnant ses ordres aux maréchaux de l'empire, le matin de la bataille d'Austerlitz*, | **fig. 5** | aussi une commande de Denon, faite toutefois indépendamment du lot de peintures ordonnées en mars 1806, contribue à imager encore une fois l'avant-bataille, plus précisément la fidélité des maréchaux de Napoléon, héroïsés tout autant que lui[59]. Ce tableau de 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[60]». Jugée appropriée pour la représentation d'Austerlitz, la scène du partage de la gloire de Napoléon avec ses maréchaux n'entre 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.

L'apparente simplicité de Napoléon, garantie de sa modestie, est par ailleurs reprise dans les trois tableaux étudiés dans cet article. Si Napoléon occupe chez Lejeune 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'habits distinctifs, 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 au peintre, Denon précise bien que l'Empereur doit se remarquer 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[61].»

Coda

Si les parallèles avec les bulletins sont évidents, les tableaux n'en sont cependant pas de simples illustrations. La circularité performée par bulletins et tableaux construit l'autorité historique de l'événement représenté, empruntant sans scrupule aux galons de la peinture d'histoire autant qu'à des genres considérés comme mineurs, contribuant ainsi à créer une version d'Austerlitz unique et unanime, destinée à passer à la postérité.

La mise en images du mythe d'Austerlitz perdure au-delà de l'Empire, en peinture, dans le programme bonapartiste de l'entreprise historiographique de Louis-Philippe[62], mais aussi par le biais d'estampes. Si le tableau de Gérard a été repris en gravure dès sa création, ceci n'est pas le cas des deux

58. Pascal, «XXXVIe Bulletin», *op. cit.*, p. 228.
59. Pougetoux, *op.cit.*, p. 345.
60. «XXXe Bulletin», p. 182.
61. Gérard, *op. cit.*, p. 227–228.

Figure 4. Jean-François-Pierre Peyron, *Mort du général Valhubert, 2 décembre 1805*, 1808, huile sur toile, 179 × 219,5 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais/ Art Resource, NY.

Figure 5. Carle Vernet, *L'Empereur donnant ses ordres aux maréchaux de l'empire, le matin de la bataille d'Austerlitz*, 1808, huile sur toile, 380 × 645 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais/ Art Resource, NY.

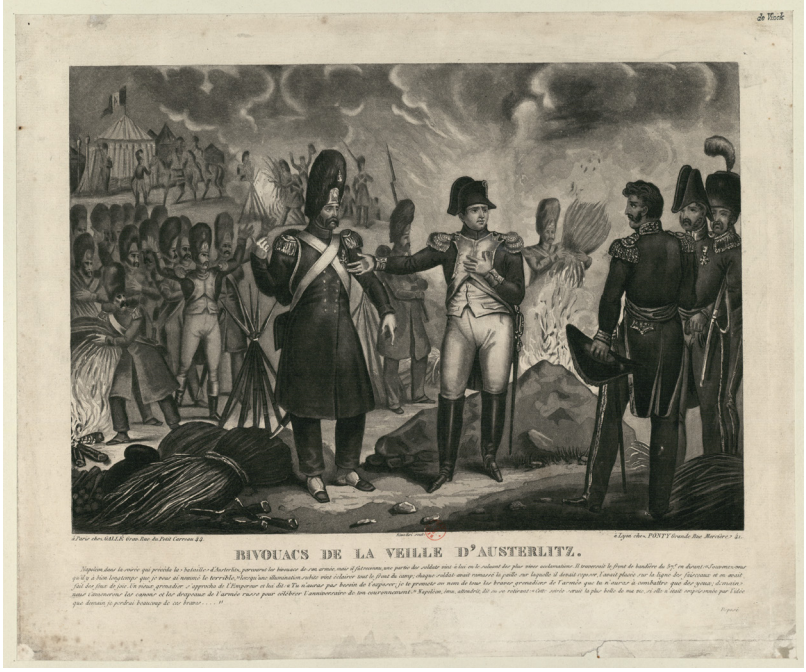

Figure 6. Gallé Graveur (éditeur), *Bivouacs de la veille d'Austerlitz*, 1833, est.: aquatinte et à la roulette, 19,1 × 27,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Photo: Bibliothèque nationale de France, Paris.

autres tableaux, attestant encore une fois du statut privilégié de Gérard. On assiste à une résurgence de l'intérêt pour la représentation du bivouac ou de la veille d'Austerlitz à partir des années 1830, sous la monarchie de Juillet, où l'iconographie napoléonienne est reprise dans le discours politique rassembleur de Louis-Philippe, notamment pour construire l'illusion d'une France militaire glorieuse. Le tableau de Gérard sera à cet égard placé dans la Galerie des Batailles du nouveau musée de l'Histoire de France au Château de Versailles, dans laquelle cinq des trente-trois batailles représentées en sont de Napoléon.

Continuant à circuler au-delà de l'Empire, le discours sur Austerlitz connait par ailleurs une sorte de mutation. Retenons une estampe, intitulée *Bivouacs de la veille d'Austerlitz,* | **fig. 6** | gravée chez Gallé, à Paris. Elle représente l'épisode des feux à l'empereur. Ce dernier apparait en conversation avec le grenadier du bulletin, les membres de son état-major à la droite, tandis que l'arrière-plan montre les soldats s'affairant à allumer la paille, le feu et l'épaisse fumée produite dépeignant la nuit. Le texte au bas de l'image rapporte différents discours tirés des 30e et 31e bulletins. La composition est différente de ce que Bacler d'Albe et même Lejeune ont produit, confirmant un renouvellement de l'anecdote et de son traitement pictural. On trouve, dans ce renouvellement, la facette humanisée de Napoléon, la plus conjurée après l'Empire pour rappeler sa bonhomie aux vétérans de ses guerres. Ces mêmes échos se font entendre dans une écriture mémorialiste, en essor depuis le début des années 1820[63], qui raconte tour à tour la bataille et son bivouac. La persistance de la veille d'Austerlitz, investie à l'écrit comme en images, prouve donc l'efficacité du système icono-textuel napoléonien et de ses prescriptions historiographiques. ¶

62. Sur l'iconographie napoléonienne sous Louis-Philippe, voir Barbara Ann Day-Hickman, *Napoleonic art: nationalism and the spirit of rebellion in France (1815–1848)*, Newark, University of Delaware Press, 1999; Thomas W. Gaehtgens, *Versailles: de la résidence royale au Musée historique: la Galerie des batailles dans le Musée historique de Louis-Philippe*, Paris, A. Michel, 1981; Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orléanist France, 1830–1848*, New Haven; Londres, Yale University Press, 1988.

63. Tel que recensé par Jean Tulard dans *Nouvelle bibliographie critique des mémoires sur l'époque Napoléonienne: écrits ou traduits en français*, Genève, Droz, 1991.

Cet article est en partie dérivé de mon mémoire de maîtrise, intitulé «Le bivouac d'Austerlitz selon Louis-François Lejeune: les guerres napoléoniennes entre construction identitaire et construction historique» (2020). Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Ersy Contogouris, pour sa relecture toujours judicieuse et son soutien constant.