

## Ernest Meissonier, 1814. Campagne de France

Juliette Glikman

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6212>

DOI : [10.4000/cdlm.6212](https://doi.org/10.4000/cdlm.6212)

ISSN : 1773-0201

### Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

### Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 175-186

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

### Référence électronique

Juliette Glikman, « Ernest Meissonier, 1814. Campagne de France », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6212> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.6212>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

---

# Ernest Meissonier, 1814. Campagne de France

Juliette Glikman

---

## NOTE DE L'AUTEUR

Lieu de Conservation du tableau : musée d'Orsay (Paris). Présentation du tableau : <http://www.photo.rmn.fr>.

- 1 « Que de fois j'ai vu l'Empereur en rêve ! », confessait Meissonier, hanté par le souvenir de Napoléon<sup>1</sup>. Enfant atteint par le « mal du siècle », habité par la nostalgie de la gloire impériale, il avait suivi avec fièvre le Retour des cendres, en 1840. Peindre Napoléon, c'est intégrer la légende : « Il faut croire à la réalité des choses pour s'y incarner et vivre dans un sujet avec ses héros »<sup>2</sup>, admettait-il dans ses entretiens. Lecteur fervent de Thiers, dont il conservait les volumes sur l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* sur sa table de chevet, il n'en élabora pas moins son Napoléon saisi à un moment des plus tragiques, la campagne de France. Ce moment bénéficiait d'une forte intensité dramatique, le génie militaire de l'Empereur étant confronté à une situation désespérée, restituée par Thiers en 1860 : « L'inflexible génie de Napoléon n'était point abattu... Il conserva donc une fermeté dont peu d'hommes de guerre ont donné l'exemple, et peut-être aucun, car jamais mortel n'était descendu d'une position si haute dans une situation si affreuse ». On comprend que ces lignes, riches de ressorts psychologiques, aient pu éveiller l'imagination de Meissonier. Le peintre ne se laissa pas brider par ses lectures. C'était d'abord son impression de Napoléon qui conduisait son pinceau, dans une admiration inconditionnelle pour cet homme qui lui semblait incarner le génie pur, à l'opposé du portrait contrasté tracé par Thiers, qui n'hésitait pas à percevoir dans cette chute les conséquences funestes d'un pouvoir exercé absolument<sup>3</sup>. Pinceau militant, Meissonier nourrit la foi napoléonienne, liant de façon inextricable le destin d'un homme et d'une nation.

## Napoléon chez Lilliput

- 2 En 1864, deux tableaux de Meissonier assurèrent la sensation du salon, attirant amateurs et curieux. Certains critiques se moquèrent de cette affluence, signe du mauvais goût de leurs contemporains :
- Une interminable queue, épouvantablement endimanchée, défilera pendant sept heures autour des tourniquets criards ; les gros sous, jetés sur les tables de marbre de l'entrée, tressailliront joyeusement et lourdement comme des Auvergnats qui dansent la bourrée ; plus de vingt mille visiteurs y passeront, et qui ne viendront que pour voir les tableaux de bataille<sup>4</sup>.
- 3 Les pièces, attendues depuis près deux ans, étaient la représentation d'une victoire, *L'Empereur Napoléon III à la bataille de Solferino* et la mise en scène d'une défaite, *1814*. Paradoxe, Meissonier était connu comme peintre de genre, apprécié pour des scènes intimes, célèbre pour peindre les sujets de style flamand, restituant un monde intime de joueurs d'échecs, bourgeois, messagers<sup>5</sup>.
- 4 Meissonier s'était déjà confronté à la peinture d'histoire, s'inspirant d'un épisode des journées de juin 1848. *Souvenir de guerre civile* baignait dans la désolation d'une rue jonchée de cadavres, après l'assaut sanglant d'une barricade, dans un amoncellement de pavés. Le dispositif laissait percevoir un rétrécissement de l'espace. À l'opposé de l'exaltation de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, ce tableau traduisait une vision figée de l'émotion populaire, brisée par la brutalité de la répression : nul mouvement dans cette scène, nulle illusion lyrique dans l'exposition glacée des corps, où les couleurs tricolores transparaisaient de façon macabre (rouge des pantalons, bleus des vestes, blancs des corps). Meissonier se découvrait peintre de la tragédie nationale, à laquelle il avait participé en tant que capitaine d'une batterie d'artillerie de la garde nationale, chargé de la défense de l'Hôtel de Ville : « Cette barricade de la rue de la Mortellerie venait d'être prise, et je l'ai vue dans toute son horreur, les défenseurs tués, fusillés, jetés par les fenêtres, couvrant le sol de leurs cadavres... »<sup>6</sup>.
- 5 Près de quinze ans plus tard, Meissonier se décida à aborder un thème qui l'obsédait depuis longtemps, Napoléon. Né en 1815, l'année de Waterloo, Meissonier était fasciné par la figure napoléonienne. Cette obsession est essentielle pour comprendre *1814*. En effet, Meissonier était réputé être le peintre de l'exactitude, dans des compositions de petite taille. Selon le mot de Degas, « c'est le géant des nains »<sup>7</sup>. Travailleur acharné, il avait besoin de vivre la scène, d'en connaître les moindres détails pour pouvoir la retranscrire. Les détails les plus anodins servaient à fixer ses impressions et à nourrir son inspiration. Comme un historien en quête de sources, Meissonier accumulait une abondante documentation, recoupant les informations. Il se rendait plusieurs fois par semaine chez les brocanteurs du Temple, afin de rafler des costumes pour ses figures des temps de Louis XIII ou Louis XV. Il avait constitué un musée personnel, composé de défroques et d'un arsenal d'armes. Les détails matériels, le pittoresque des habillements facilitaient son immixtion dans la psychologie des êtres, pour les saisir dans leur réalité, afin de ressusciter ses personnages en chair et en os. Les gens du passé se dressaient devant ses yeux, avec leurs costumes et leurs passions. À partir d'une scène de Shakespeare, il voyait la taverne de Falstaff, fréquentait le pont-au-change sous Henri IV et se vantait d'avoir vécu tous les récits mérovingiens<sup>8</sup>.

## Le cycle napoléonien, de l'aurore au crépuscule de la gloire

- 6 Meissonier n'osa se confronter à Napoléon qu'après avoir vu un champ de bataille : Napoléon III avait autorisé son quasi-peintre officiel à suivre les troupes en Italie. La guerre d'Italie transforma le peintre de genre en peintre militaire, réveillant le souvenir d'anciennes études de vieux grognards<sup>9</sup>. À partir de ces événements contemporains, il va repenser l'épopée du premier des Napoléon, qui le hante plus que jamais. Il entame de multiples études en petit format de Napoléon. Ainsi, *1814* fut le fruit d'une longue gestation, censé être la première réalisation d'un cycle de cinq tableaux, chacun marqué d'une date.
- 7 *1796, l'aube de Castiglione* ouvrait l'épopée, premier rayon de la fortune. Bonaparte, le visage illuminé par l'aurore, est emporté par le galop de son cheval. Suivi de son état-major, il est acclamé par la troupe, étendards au vent, chapeaux au bout des baïonnettes.
- 8 *1807* devait mettre en scène l'apogée de la gloire : « J'ai voulu, écrivait Meissonier, peindre l'amour, l'adoration des soldats pour le grand capitaine dans lequel ils ont foi et pour lequel ils sont prêts à mourir »<sup>10</sup>. Napoléon, idole impassible au centre de son état-major, est désormais immobile. Il salue le torrent des cuirassiers qui passent en agitant leurs sabres et en criant « Vive l'Empereur ». Napoléon est le pivot ; les troupes comme le destin des nations tourbillonnent autour de lui. Des cavaliers fauchent par un galop furieux les blés, métaphore des horreurs de la guerre.
- 9 *1810, Erfurt*. Meissonier avait appris que, lors du Congrès, chaque souverain était annoncé par un héraut qui énumérait leurs titres. À l'arrivée de Napoléon, le héraut annonçait simplement : « L'Empereur ! ». Il n'y avait plus que lui.

## 1814, la Campagne de France : Napoléon marche en tête de son état-major

- 10 *1815 !* Napoléon, assis à l'arrière du Bellérophon, mesure sa grandeur à sa chute. Derrière lui, des sentinelles anglaises rodent.
- 11 De ces cinq actes, Meissonier accomplit seulement *1807* et *1814*. *Castiglione*, entrepris en 1890, resta à l'état d'esquisse, et les deux autres projets ne furent pas même ébauchés. Hors de ce cycle, d'autres moments de l'épopée napoléonienne furent approchés : *1805*, qui montrait une longue file de cuirassiers, alignés jusqu'à l'horizon, attendant l'Empereur ; *Octobre 1806, Iéna*, où l'Empereur à cheval, sur une légère hauteur, a le visage tendu vers la bataille qui se dessine, derrière la charge des cuirassiers.
- 12 Même inachevé, le cycle a influencé la mise en scène de l'Empereur pendant la campagne de France. Il marche en tête, la main dans sa redingote grise, silhouette de légende qui rappelle la statue remplacée par la monarchie de Juillet au sommet de la colonne Vendôme<sup>11</sup>. L'allure de son cheval blanc reste indécise, entre le pas et l'amble. D'ailleurs, à cette époque, Meissonier avouait son incapacité à peindre un cheval au galop. L'allure déséquilibrée témoigne de la fatigue de l'animal, emblème déchu du roi de guerre. La neige sale se confond avec la terre boueuse. La route, inégale, est défoncée par des ornières profondes, creusées par le passage des trains d'artillerie et les fers des

chevaux. Le sol est lourd ; le ciel est bas ; la pluie glacée, figée en grésil, accable les hommes harassés. Nul héroïsme de la guerre, restituée à travers la dureté des marches, sans l'excitation de la bataille. La scène, qui exsude la tristesse, n'est pas dépouillée d'un certain onirisme. L'impression d'irréalité est renforcée par la neige, étouffant les bruits de l'armée en mouvement. La peinture respire le silence, suspendue à l'attente d'une improbable victoire, contre la fatalité de la chute inscrite dans le paysage. Napoléon, « dieu de marbre »<sup>12</sup>, est saisi alors qu'il semble méditer un prochain mouvement offensif. Théophile Gautier souligna « la hauteur tragique » du tableau : « Nulle emphase, nulle composition théâtrale, aucun des moyens à effet employés d'ordinaire ; la vérité pure et simple, [...] une prose qui devient poésie à force de concision, de netteté, de justesse dans le trait caractéristique »<sup>13</sup>.

## 1814, peindre l'histoire

- 13 Meissonier avait entrepris un intense travail de recherches préalables, accumulant mémoires et études historiques. Il mena également l'enquête auprès des généraux encore vivants, Gouvion-Saint-Cyr, le duc de Mortemart... Le cercle des survivants consultés ne se limitait nullement à l'état-major. Les serviteurs (piqueurs, musiciens, valets de chambre) lui permirent de pénétrer les habitudes et manies de ses personnages. Ces anecdotes, apparemment secondaires, allaient nourrir son œuvre de leur véracité. Il retint que Napoléon ne se gantait jamais que d'une main, que le tabac dont il faisait abus salissait sa culotte de basin blanc, qu'il en revêtait une fraîche tous les jours. Rendant visite au maréchal Regnault de Saint-Jean d'Angely, il aperçut accrochée au mur une cravache au bout élimé : c'était la cravache de l'Empereur, qui avait l'habitude de l'user en la battant sur sa botte, dans un mouvement d'impatience. Le geste fut intégré à la composition. Ce simple accessoire laissait transparaître les tourments intérieurs du héros, sa colère, son impuissance face à l'invasion, contredisant la conviction affichée sur le visage qui dissimulait le « masque des désespoirs héroïques et superbes »<sup>14</sup>.
- 14 Le réalisme de la scène s'étendit jusqu'aux objets. Ainsi Meissonier commanda un harnachement conforme à celui dont était revêtu le cheval de l'Empereur. Il demanda au musée des Souverains le prêt de la fameuse redingote grise. Il se désespéra du refus, qui le contraignit d'en faire faire une réplique. Remarquant que son modèle, trop grand, n'avait pas les cuisses de l'original, il décida de servir lui-même de modèle. Il se revêtit de la redingote, peignant face à un miroir, perché sur une selle empruntée au prince Napoléon-Jérôme. Ainsi explique-t-on le regard de biais de son Napoléon. En 1862, Philippe Burty, le visitant à Poissy, décrit la scène :
- Je pénétrai dans cet atelier assez vaste, encombré d'esquisses de tout genre, avec des études de chevaux modelés à la cire posées sur des tablettes. [...] J'aperçus [...] Meissonier, en plein soleil, sur un chevalet simulant un cheval : bottes fortes, culotte de casimir blanc, uniforme de grenadier de la Garde impériale, décorations sur la poitrine, et par-dessus la redingote grise<sup>15</sup>.
- 15 De la même façon, il attendit la neige pour peindre le paysage, ce qui retarda d'un an l'achèvement du tableau. À la chute de neige tant attendue, Meissonier fit piétiner par ses domestiques le jardin de sa demeure de Poissy, pour donner au terrain un aspect lamentable. Il peignit à cheval, jusqu'à avoir les pieds quasiment gelés dans les étriers.

## L'entrée dans la légende

- 16 La destination, la troupe ennemie restent indécises, rapprochant le tableau du récit de Waterloo tracé par Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*. La date exacte de l'événement est incertaine, paradoxe d'une toile fascinée par le souci du détail : « D'où viennent-ils ? Ou vont-ils ? Il n'y a pas à s'y tromper. Ils ne vont ni à la victoire ni à la parade. Ils viennent d'une défaite, et ils vont à une autre »<sup>16</sup>. Ultime retournement : alors que Meissonier s'imposait en peintre de bataille, il répugna à la scène d'assaut. D'ailleurs, des critiques lui firent procès d'une étude qui s'épargnait l'affrontement de grandes masses où se décide le sort des nations<sup>17</sup>. Le souci maniaque de l'exactitude se doublait du refus de la réalité crue. Il laissait transparaître sa vision de l'événement, le précipice de la gloire impériale. Il avait été impressionné par la confiance d'une dame d'honneur du palais, M<sup>me</sup> de Mortemort, rapportée par son fils. Un soir à la Malmaison, au milieu d'un cercle d'intimes qui louaient ses triomphes, l'Empereur avait rétorqué d'un ton qui frappa l'assistance : « Oui, mais il arrivera un jour où je verrai le précipice et où je ne pourrai plus m'arrêter ; je monterai si haut que je serai pris de vertige »<sup>18</sup>. C'est ce moment de basculement qui est fixé sur la toile, à travers ces yeux qui rêvent encore de victoire, alors que la fatalité de la défaite est inscrite dans le paysage morne et funèbre. « Ici il y a plus qu'un maître, commenta un observateur, il y a un poète épique »<sup>19</sup>.
- 17 Certes, Meissonier apporta quelques précisions : la scène se serait déroulée après la bataille de Laon, alors que Napoléon revenait à Soissons, les 9 et 10 mars 1860. Napoléon venait de subir un revers ; Marmont s'était laissé surprendre de nuit, dans le village d'Athies. La division du prince Guillaume de Prusse égorgea les recrues endormies. Toute l'artillerie fut perdue. Napoléon apprit la nouvelle à 5 heures du matin, et décida de poursuivre l'attaque, pour renverser la situation. Mais les Français ne parvinrent pas à se rendre maîtres des villages au sud de Laon. Napoléon décida la retraite sur Soissons, dans l'ordre : l'armée resta intacte, bien qu'amoindrie. Les Prussiens ne surent pas exploiter leur succès, mais restaient menaçants, sur la route de Paris. Les mauvaises nouvelles s'accumulaient : Macdonald et Augereau ne cessaient de reculer ; les sénateurs prêtaient l'oreille aux propositions de paix des alliés. Napoléon fit front : « Je suis aujourd'hui le même homme que j'étais à Wagram et à Austerlitz ».
- 18 Le thème du tableau se refuse à toute datation fine. C'est la chute de l'aigle qui est décrite, « la fin navrante du règne impérial »<sup>20</sup>. Tout accentue l'impression de chute : le chemin en pente, le choix de la contre-plongée, la proximité du terrain par un effet de gros plan sur le sol ravagé. La peinture d'histoire avait la mission, d'après Meissonier, d'atteindre la vérité absolue, accessible à tous. Il se félicitait de l'affluence entourant son œuvre, et était soucieux d'en assurer la diffusion à un large public, par des reproductions sous forme de photographies et gravures. Des critiques regardaient avec condescendance une œuvre vouée au succès populaire, par le biais de lithochromies répandues par colportage<sup>21</sup>. Pour Meissonier, la publicité de l'œuvre était un des mobiles de l'acte créatif<sup>22</sup>. Le tableau était réussi s'il parvenait à se rendre populaire. Passionné des questions d'enseignement, le peintre voulait faire œuvre de pédagogie. Il ne cessait d'ailleurs de regretter un apprentissage sans cœur de l'histoire, limité à la récitation des faits et à la sécheresse des dates.
- 19 Cette réflexion anima *1814*, campagne qui avait laissé un souvenir éblouissant par la virtuosité des mouvements et le sacrifice des jeunes recrues, combattant à un contre

trois. Meissonier restituait l'imaginaire de ce moment particulier de l'épopée. Les capacités descriptives ne se limitaient nullement à la narration d'un seul engagement, mais suggéraient l'émergence de la légende intemporelle. Le peintre menait une réflexion sur la place de l'image historique, qui devait dépasser l'illustration pour ressusciter les siècles défunts. Peinture et histoire suivaient des routes parallèles, dans une capacité complémentaire d'évocation : « Quelle double jouissance pour le peintre qui lit une page d'histoire ! Pour moi qui ai étudié à leurs dates l'architecture, le costume, les coutumes, quand on me raconte un fait historique, je le vois en chair et en os »<sup>23</sup>. La guerre de mouvement était perçue en une unique évocation, afin d'en rendre l'assimilation profonde, ineffaçable. « On ne pouvait résumer un immense désastre avec une concentration plus puissante »<sup>24</sup>.

## L'état-major, galerie de portraits

- 20 Les exigences narratives et le sens de la description servirent à l'idéalisation du modèle, transfiguré en icône de la résistance obstinée, incarnation naïve de la nation. La solitude de Napoléon est accentuée par l'écart qui l'éloigne de son état-major. Les officiers sont courbés sous le poids de la même désespérance, abandonnés aux secousses de leurs montures, « gens désespérés qui se laissent machinalement entraîner par la première main qui les saisit »<sup>25</sup>. Napoléon continue à avancer droit devant lui, inaccessible à la fatigue, dans une pose qui évoque les statues équestres. Parmi sa suite, les personnages identifiables incarnent la diversité des relations envers le grand homme. Sous la fatigue commune, chacun de ces visages exprime une pensée différente, même si tous traduisent la conscience de voir la fin du règne approcher. Cortège funèbre, ils ne croient plus en l'invincibilité de leur chef, qu'ils suivent d'un pas empreint de lassitude. Ce n'est pas sans évoquer un passage du *Mémorial* : « Vaincu par la défection, non par les armes, (Napoléon) eut à éprouver tout ce qui peut indigner une grande âme ou briser un bon cœur. Ses compagnons l'abandonnèrent, ses serviteurs le trahirent »<sup>26</sup>. La conscience d'une situation sans issue n'en est pas moins vécue différemment par chacun. Les figures sont fortement individualisées. Le destin ultérieur des personnages influence la lecture du tableau, car le peintre s'est nourri de leur biographie pour construire leur singularité. « L'Empereur, plein de pensées, sent que derrière lui ceux qui l'accompagnent n'ont plus la même confiance... Ils doutent... Ah ! S'ils ne doutaient pas, tout pourrait peut-être se réparer »<sup>27</sup>.
- 21 Le visage de Ney, immédiatement derrière Napoléon, affiche sa maîtrise, « opposant à la mauvaise fortune un courage presque souriant »<sup>28</sup>. L'homme est droit en selle. Le peintre, au cours d'un voyage en chemin de fer, avait rencontré un officier de santé, qui avait appartenu au corps du maréchal Ney à la bataille de Leipzig. Selon ce récit, Ney avait l'habitude de ne jamais enfiler les manches de sa capote. Ce geste servit à animer le portrait. À ses côtés, le maréchal Berthier, prince de Wagram. Il est plus enfoncé dans sa selle, déjà « morfondu de froid et de honte »<sup>29</sup>. Le troisième est le général comte de Flahaut, aide de camp de Napoléon. Homme jeune, de 29 ans, il était réputé pour sa beauté et son élégance. Le contraste est marqué avec la désinvolture de Ney. Derrière Ney se trouve le général Drouot. Celui qui dort de fatigue sur son cheval, homme sans visage, n'est pas un portrait défini : l'inconnu reflète l'état d'esprit général des officiers.
- 22 La fermeté ou l'indécision des traits annoncent les destins à venir, tout en influençant le regard du spectateur<sup>30</sup>. Chacun des proches de Napoléon incarne une attitude

différente, reflet de la diversité des sentiments français. Ney symbolise la fidélité brouillonne et une certaine forfanterie, par l'assurance du port et la désinvolture de la tenue. Berthier, la fidélité déchirée par la conscience d'une situation sans issue. Homme de 61 ans (ses cheveux blancs sont nettement visibles), il avait été blessé au début de la campagne de France, en janvier 1814, par un coup de lance reçu sur la tête. On sait que durant les Cent-Jours, il fut rayé de la liste des maréchaux pour avoir suivi Louis XVIII à Ostende. Il mourut peu avant Waterloo, défenestré au château de Bamberg, en Bavière. Drouot renvoie à la modestie tranquille et à la fidélité discrète : ayant pris part à toutes les batailles décisives de la campagne de France, il suivit Napoléon à l'île d'Elbe, dont il fut nommé gouverneur, avant de commander la Garde impériale à Waterloo. Destin inverse de celui de Ney, puisque accusé de haute trahison, il fut acquitté en 1816, et se retira de la vie publique, refusant de servir les Bourbons. Par sa présence, il fait le lien entre 1814 et 1815, entre la Grande Armée qui resta invaincue durant la campagne de France et la défaite glorieuse de Waterloo<sup>31</sup>. Flahaut incarne la fidélité chevaleresque, puisqu'il continua à défendre la cause de Napoléon II, se battit jusqu'au 1<sup>er</sup> juillet 1815, avant de s'expatrier en Angleterre, ne revenant en France qu'en 1830. Enfin, le dernier personnage, derrière Flahaut pourrait être le colonel Gourgaud, même s'il n'est pas nommément cité par Meissonier. Gourgaud rejoignit Napoléon pendant les Cent-Jours, avant de le suivre à Sainte-Hélène jusqu'en 1817.

- 23 Le comportement de ces cinq personnages, de la loyauté à l'abandon, prophétisait tout ce que Napoléon devait rencontrer par la suite<sup>32</sup>. Plus que la trahison, ces hommes reflétaient la gamme complexe de ralliements. Leurs figures renvoyaient également aux moments les plus cruciaux de la légende : la retraite de Russie pour Ney ; l'île d'Elbe pour Drouot ; Sainte-Hélène pour Gourgaud. Certains critiques, tels Théophile Thoré, ont vu dans cette toile une œuvre apologétique, proche de la commande gouvernementale, afin d'assurer la fondation dynastique<sup>33</sup>. C'était sous-estimer le ressenti funèbre de la scène : ce n'est pas seulement le crépuscule du soleil d'Austerlitz. C'est également l'annonce de Waterloo, vers lequel s'achemine de façon inéluctable cette armée en marche, dans une mise en scène du déclin de l'Empire français.

## L'escorte des sans-grades

- 24 La perspective de la défaite, loin de l'amoindrir, semble rehausser la stature napoléonienne. La scène est dotée d'une portée morale. La grandeur de l'homme n'a pas besoin d'oripeaux extérieurs pour s'imposer. La simplicité de la redingote grise contraste avec la tenue chamarrée de la suite. Nul besoin d'insigne pour reconnaître l'évidence de la supériorité : « Pour apprécier ces hommes là, il faut être de leur taille ou se mettre dans leur peau. Napoléon orgueilleux : parbleu, il est évident que des gens qui sont en haut du Mont-Blanc ne jugent pas les choses comme ceux qui les voient d'en bas »<sup>34</sup>. Les grands, gorgés d'honneur ou de richesses, faiblissent ; les obscurs continuent sans faillir. Ainsi la troupe, qui se découpe sur une ligne parallèle, continue à dispenser sa confiance en l'infatigable capitaine. L'infanterie marche, tambours en avant ; on devine les shakos des fantassins. Quelques cavaliers, sans doute des officiers, se détachent sur la ligne d'horizon. Meissonier a voulu rendre leurs regards brillants, tournés droit devant eux ou observant à la dérobée les méditations de leur chef.
- 25 L'effroi de l'invasion est évoqué par la terre ravagée, aux sillons infertiles. L'unité de la nation est suggérée par la file continue d'hommes, à l'héroïsme stoïque, longue



procession qui se perd à l'horizon, refusant de céder. L'emprunt est évident aux lithographies de Raffet, qui avait dressé, de 1830 à 1837, le répertoire symbolique de l'iconographie napoléonienne<sup>35</sup>. Les incertains sont bien du côté de l'état-major : au premier plan, ils semblent capter le premier regard, dans un aperçu superficiel. Mais ces girouettes des années troubles ne fixent pas longtemps l'attention, éclipsées par la multitude qui emplit l'horizon. Marchant comme un seul homme, les sans-grades incarnent la loyauté inconditionnelle, désintéressée<sup>36</sup>. Cette vision reprend la propagande napoléonienne, mais reflète également le ralliement de nombreux Français, qui avaient fait cause commune dans l'urgence de lutter contre l'invasion. Un témoin du temps, Pasquier, très critique à l'égard des dernières années impériales, avait exprimé ce constat désabusé : « La vigueur déployée par Napoléon dans une défense si périlleuse lui avait ramené par l'admiration, beaucoup d'esprits. Les provinces où il avait recouvré le plus de partisans étaient précisément celles qui souffraient le plus de cette guerre que ses folles témérités avaient attirée sur le sol de France »<sup>37</sup>. Face au Napoléon symbole de la résistance à l'envahisseur, la pensée des contemporains ne pouvait manquer d'évoquer en contraste les Bourbons revenus, selon la vulgate commune, « dans les fourgons de l'étranger »<sup>38</sup>.

- 26 Napoléon, animé par la volonté farouche de défendre la France jusqu'au bout, incarne la force de la volonté humaine rebelle à la contrainte des faits. Par son attitude, il exprime le refus des codes ordinaires de la guerre. Son obstination lui vaut de rallier la volonté populaire, qui continue à lui faire escorte. C'était reprendre la légende de Napoléon dessinée depuis la Restauration : non plus l'Empereur du sacre, mais le petit caporal, défenseur des acquis révolutionnaires, protecteur des droits des plus modestes contre les nobles et les prêtres. Le nom de Napoléon, « étendard des déshérités, fier emblème de la résistance butée des humbles »<sup>39</sup>, s'était mué en référence séditeuse par son obstination à récuser toutes les fatalités, sociales comme militaires, économiques comme politiques. Il était celui qui transgressait les conventions, afin de faire triompher son étoile contre la certitude des faits : l'idéal révolutionnaire en marche. C'est l'impression qui demeure à la contemplation du tableau : crépuscule d'un Empire, échec du rêve de l'Europe napoléonienne, mais certitude obstinée d'un homme dans le triomphe du système qu'il défend.
- 27 Dans 1848, Meissonier avait projeté l'horreur des luttes civiles, qui aboutissaient à la désagrégation de la Nation. Son 1814 affirmait l'immortalité de la Grande Nation assurée par-delà la défaite, perpétuité incarnée par l'homme-peuple, l'Empereur. Le peintre dessinait une trajectoire inverse de celle du Victor Hugo des *Misérables*. La résistance des défenseurs de la barricade de la rue de la Chanvrerie, en 1832, évoquait l'avènement du peuple promu en héros collectif, alors que Waterloo aurait signé l'effacement définitif du grand homme<sup>40</sup> : « Waterloo, c'est le gond du XIX<sup>e</sup> siècle. La disparition du grand homme était nécessaire à l'avènement du grand siècle ». De Meissonier à Hugo, de 1814 aux *Misérables*, on assiste au passage du géant du siècle au peuple-géant, deux incarnations du héros, guerriers saisis au moment de leur défaite, dans un sacrifice qui consacrait leur ascension.

## 1814, icône patriotique

- 28 Tableau militant, 1814 s'avéra également prophétique. Meissonier vécut la défaite de 1870 au plus près, ayant accompagné l'armée sur le théâtre des opérations près de

Metz<sup>41</sup>. Il partit alors que la situation était devenue désespérée, suivant la route de Verdun, gagnant Reims et Soisson : il traversait les principaux théâtres d'opération de la campagne de France, présentée six ans plus tôt. Ses impressions de la défaite portèrent d'abord sur la glèbe qui s'attachait au pas des chevaux. Dans une lettre au général Favre, datée de 1889, qui le félicitait de son élévation au titre de grand-croix de la Légion d'honneur, il rappelait les communs souvenirs de la débâcle, en janvier 1871 :

Je vois [les ennemis] vous regardant à cheval sur cette triste route, où leurs soldats prenaient nos civières vides et nous en remettaient d'autres chargées de nos pauvres morts. [...] Tout est là... devant mes yeux, en vous écrivant, tout, jusqu'aux traces des pas de tous ces hommes, dans la boue du chemin<sup>42</sup>.

- 29 Reims, le plateau de Craonne, le chemin de Dames... ces lieux sont désormais évocateurs de certaines des offensives les plus meurtrières de la Grande Guerre. Les ornières creusées par l'artillerie dans 1814 nous paraissent anticiper la boue des tranchées de 1914. Certes la campagne de France fut une guerre de mouvements. Elle ne laissait en rien présager la guerre d'usure, combat total dont les mêmes espaces furent le théâtre un siècle plus tard. Mais la conviction affichée sur le visage de Napoléon trouva une nouvelle lecture à la lumière du premier conflit mondial. Nul hasard si la figure napoléonienne, symbole de la résistance face aux troupes de Blücher, connut un regain de popularité, alors que la propagande de guerre louait en Napoléon « le premier des poilus ».
- 30 La toile de Meissonier transcrivait un idéal sacrificiel de la nation française. C'est au moment de la chute que se révèle la puissance de la cohésion nationale, dans les douleurs physiques et la souffrance morale partagées en commun. Théophile Gautier jugeait qu'en cette « mâle peinture », palpait « l'âme de la France », qu'il voyait vibrer dans l'espace séparant l'homme de la Providence des soldats-citoyens. La composition paraît la restitution visuelle de la définition de la nation, donnée par Renan en 1882, « une âme, un principe spirituel. [...] En fait de souvenirs nationaux, les deuils valent mieux que les triomphes, car ils imposent des devoirs, ils commandent l'effort en commun »<sup>43</sup>.

## ANNEXES

Description du tableau 1814, exposé en 1864 (haut. 0,49 ; larg. 0,75) :

La neige au loin et la route défoncée ; à droite, des troupes en marche, un ciel sombre comme le destin ; l'Empereur en tête, au pas, la main dans sa redingote grise, rêve la lutte suprême, pendant que son état-major épuisé ne croit plus à rien. Maréchal Ney, Berthier, de Flahaut, général Drouot, général Gourgaud. Les guides, les cuirassiers suivent, morne file jusqu'au plus lointain horizon<sup>44</sup>.

## NOTES

1. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier : ses souvenirs, ses entretiens*, Paris, Hachette, 1897, p. 246.
2. . *Ibid.*
3. . *Ernest Meissonier. Rétrospective*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 191.
4. . Louis Auvray, *Exposition des beaux-arts : salon de 1864*, Paris, Lévy, 1864, p. 12.
5. . Léonce Bénédicte, *Meissonier. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1910, p. 37.
6. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 218.
7. . *Ernest Meissonier. Rétrospective...*, *op. cit.*, p. 24.
8. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 174.
9. . Philippe Burty, « Meissonier », *Revue illustrée*, 11 février 1891, p. 174.
10. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 182.
11. . Hippolyte Thirria, *Napoléon III avant l'Empire*, t. I, Paris, Plon, 1895, p. 12-50.
12. . Théophile Gautier, « Salon de 1864 », *Le Moniteur universel*, 18 mai 1864.
13. . *Ibid.*
14. . Charles de Moüy, « Salon de 1864 », *Revue française*, mai-août 1864, p. 252.
15. . Philippe Burty, « Meissonier », *art. cit.*, p. 170.
16. . L. Lagrange, « Le salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, t. 16, 1864, p. 520.
17. . J. Rousseau, « Salon de 1864 », *L'Univers illustré*, 18 mai 1864.
18. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 276.
19. . P.-C. Parent, « Lettres d'un simple littérateur sur le salon de peinture de 1864 », *Le Courrier artistique*, 15 mai 1864, p. 191.
20. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 234.
21. . Théophile Thoré, « Salon de 1864 », *Salons de W. Bürger*, Paris, Renouard, 1869, p. 48.
22. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 266.
23. . *Ibid.*, p. 175.
24. . Paul de Saint-Victor, « Salon de 1864 », *La Presse*, 2 juin 1864.
25. . G. Lafenestre, « La peinture et la sculpture au Salon de 1864 », *Revue contemporaine*, t. 39, mai-juin 1864, p. 345.
26. . Emmanuel de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1956, p. 320.
27. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 226.
28. . L. Lagrange, « Le salon de 1864 », *art. cit.*, p. 520.
29. . *Ibid.*
30. . *Ernest Meissonier. Rétrospective...*, *op. cit.*, p. 189.
31. . Jean-Marc Largeaud, *Napoléon et Waterloo : la défaite glorieuse de 1815 à nos jours*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2006.
32. . *Ernest Meissonier. Rétrospective...*, *op. cit.*, p. 189-190.
33. . Théophile Thoré, « Salon de 1864 », *art. cit.*, p. 47.
34. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, *op. cit.*, p. 46.
35. . Bruno Foucart, « Raffet et l'inspiration napoléonienne », dans *Raffet (1804-1860)*, Boulogne-Billancourt / Bibliothèque Marmottan, Herscher, 1999, p. 40-42.
36. . *Ernest Meissonier. Rétrospective...*, *op. cit.*, p. 194.
37. . Natalie Petiteau, *Les Français et l'Empire (1799-1815)*, Paris, La Boutique de l'Histoire / Éditions Universitaires d'Avignon, 2008, p. 227.
38. . Emmanuel de Waresquiel, *L'Histoire à rebrousse-poil*, Paris, Fayard, 2005, p. 158.
39. . Sudhir Hazareesingh, *La Légende de Napoléon*, Paris, Tallandier, p. 173.

40. . Thomas Bouchet, « La barricade des *Misérables* », dans Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 129.
41. . Philippe Burty, « Meissonier », art. cit., p. 176.
42. . Lettre de 1889 au général Favre (Potiers), dans Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, op. cit., p. 343.
43. . Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, 1882.
44. . Octave Gréard, *Jean-Louis-Ernest Meissonier...*, op. cit., p. 399.

## RÉSUMÉS

1814 est le dernier acte d'un cycle inachevé, retraçant les conquêtes de Napoléon de 1796 à 1815. C'est un des rares tableaux qui met en scène la défaite. Il n'y a ni action ni bataille, mais une atmosphère de solitude. Les doutes palpables des officiers s'opposent à la détermination de Napoléon. Récusant tout héroïsme, le tableau témoigne d'une perspective étonnante de la part d'un peintre officiel : l'isolement du souverain conduit au naufrage de la Grande Nation, dans une suggestion déchirante de la patrie envahie. Le pouvoir absolu, même dominé par un génie, aboutit au désastre. Évocation tardive de l'épopée, la toile ne peut s'abstraire du contexte de sa création. La valeur prophétique du tableau n'en est que plus glaçante.

1814 is the last act of an unfinished cycle retracing Napoleon's conquests, initially scheduled from 1796 to 1815. The episode which was chosen announced the forthcoming defeats. There is no action or battle, just an atmosphere of loneliness. The doubts felt by the officers are palpable and opposed to the determination that emanates from Napoleon. Rejecting all heroism, the painting shows a surprising perspective from an official painter: isolation of the sovereign led to the ruination of the Great Nation, in a tearing suggestion of the invaded country. Absolute power, even dominated by a genius, leads to disaster. As a late evocation of the epic, the canvas cannot be separated from the context of its creation. The prophetic value of the painting is all the more chilling.

## INDEX

**Mots-clés** : campagne de France, Meissonier, Napoléon

**Keywords** : campaign of France, Meissonier, Napoleon

## AUTEUR

### JULIETTE GLIKMAN

Elle est docteur en histoire, chercheur associé à Paris IV, et maître de conférences à Sciences Po. Elle a récemment publié *Louis-Napoléon prisonnier. Du fort de Ham aux ors des Tuileries*, Aubier, 2011, prix Historia de la biographie historique, prix Lyon-Caen de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, après avoir soutenu, en septembre 2007, *L'Imaginaire impérial et la logique de l'histoire*.

*Étude des assises du régime du second Empire*, sous la dir. de Jacques-Olivier Boudon, Université de Paris IV - Sorbonne. Prix Mérimée 2009.