

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

11 | 2021

Les masques de l'Empereur

La culture matérielle napoléonienne dans les expositions de l'après-Waterloo à Londres, 1815-1819

Napoleonic Material Culture in Post-Waterloo Exhibitions in London, 1815-1819

Nicole Cochrane



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/7988>

DOI : [10.4000/rief.7988](https://doi.org/10.4000/rief.7988)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Nicole Cochrane, « La culture matérielle napoléonienne dans les expositions de l'après-Waterloo à Londres, 1815-1819 », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 15 novembre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/7988> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.7988>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2021.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La culture matérielle napoléonienne dans les expositions de l'après-Waterloo à Londres, 1815-1819

Napoleonic Material Culture in Post-Waterloo Exhibitions in London, 1815-1819

Nicole Cochrane

- 1 La défaite de Napoléon Bonaparte à la bataille de Waterloo mit fin à des années de conflit entre la Grande-Bretagne et la France et fut l'occasion de réjouissances nationales et d'éloges de la puissance militaire britannique. La défaite transforme Napoléon d'ennemi redoutable en ennemi conquis¹, et à Londres, les forains, les propriétaires de musées et les collectionneurs profitent de l'appétit des Britanniques pour tout ce qui est napoléonien, et une succession d'expositions et de spectacles voit le jour pour répondre à ces besoins. Les reconstitutions militaires, les panoramas peints et les productions théâtrales ont tous permis au public de s'engager et de participer à un spectacle fictif du triomphe militaire britannique². Ces expériences fictives de la guerre étaient également soutenues par de nombreux musées et espaces d'exposition qui présentaient une expérience tangible et immédiate de Napoléon à travers ses vestiges matériels et artistiques. Qu'il s'agisse d'expositions d'armes et d'uniformes de Français tombés au combat, de vêtements et de meubles personnels ou cérémoniaux de Napoléon, voire de son cheval préféré, les expositions de la culture matérielle napoléonienne permettaient aux visiteurs de se retrouver face à face avec l'ancien Empereur et offraient la « possibility of grasping an elusive history by means of an encounter with its tangible trace »³, mettant en relief la victoire militaire britannique sous une perspective culturelle.
- 2 L'impact de Waterloo, et surtout l'impact littéraire et politique sur la culture britannique et l'héritage napoléonien ont été discutés par beaucoup de chercheurs. En particulier, Simon Bainbridge et Stuart Semmel ont montré que les écrivains, les poètes et la presse périodique ont joué un rôle essentiel dans la diffusion du concept de la suprématie britannique après Waterloo, et que Napoléon était au cœur de cette formation identitaire⁴. Philip Shaw, entre autres, a montré que des écrivains comme

Lord Byron, Walter Scott et William Wordsworth, analysés à travers le prisme de la sensibilité romantique du début du XIX^e siècle, ont réussi à créer un héritage littéraire pour Napoléon à l'intention d'un public britannique dévorateur. Pour sa part, Sudhir Hazareesingh a montré que pour le contexte français l'héritage napoléonien a été largement façonné, déplacé et adapté pour répondre à des motivations culturelles et politiques sans tenir compte de la vérité historique⁵. On s'est nettement moins intéressé à l'impact matériel et culturel de Waterloo. D'après Simon Bainbridge, le public britannique de l'après-Waterloo a continué à « vaincre » l'Empereur par une consommation visant à contrôler et à minimiser son pouvoir en tant qu'ennemi. De même, Susan Pearce a soutenu que les vestiges matériels de Waterloo, et notamment les vêtements et les équipements, ont servi d'acteurs pour la construction de l'héritage de Waterloo en Grande-Bretagne après 1815⁶. Or, jusqu'ici la manière dont le cadre physique et méthodologique d'un musée ou d'une exposition a façonné ou exploité les perceptions de Napoléon n'a pas été prise en compte dans la recherche. Cet article affirme que l'art et la culture matérielle napoléoniens, ainsi que les expositions dans lesquelles ils étaient présentés, étaient des espaces complexes, ouverts à diverses interprétations par les spectateurs britanniques.

- 3 Les expositions reliaient les classes sociales, étaient vues par toutes les couches sociales et occupaient une position unique dans le Londres du XIX^e siècle puisqu'elles étaient à la fois musées factuels, spectacles de divertissement et entreprises privées. En lisant ces espaces à travers les théories de la muséologie et de l'histoire de la collection, cet article enrichit les études antérieures en élargissant les recherches de Semmel, Pearce et Bainbridge sur les utilisations militaires et politiques des expositions napoléoniennes. En offrant de nouvelles interprétations sur la réception napoléonienne après Waterloo, on montrera qu'il s'agit avant tout d'espaces multisensoriels dans lesquels les objets intimes et physiques de la culture matérielle napoléonienne étaient au cœur de l'expérience muséale. Les objets personnels mettaient l'accent non pas sur l'ex-Empereur mais, en faisant tomber son masque, sur la personne derrière l'ennemi vaincu.
- 4 Les expositions étaient des instruments de transfert de connaissances, qui rendaient l'abstrait concret, spécifique et immédiat⁷. Elles ont fait de la figure de Napoléon Bonaparte une entité tangible et humaine pour un public dont les perceptions de l'ancien Empereur étaient médiatisées par des gravures satiriques et par la presse populaire. Elles offraient une occasion de voir le « vrai » Napoléon, en observant non seulement son image peinte ou sculptée, mais aussi des objets personnels intimes, des vêtements qu'il avait portés, des armes qu'il avait brandies, ainsi que la culture matérielle de ceux qui faisaient partie de son entourage immédiat, comme les membres de sa famille et les généraux militaires. La culture matérielle, c'est-à-dire les petits objets quotidiens manipulés et échangés par Napoléon, ajoutent de l'authenticité et de la valeur aux expositions, occupant un espace unique qui n'est ni scientifique ni artistique : ce sont des curiosités. C'est pourquoi cet article se concentre en particulier sur l'exposition et l'interaction avec la culture matérielle napoléonienne afin de voir comment ces objets ont contribué à former et à façonner les interactions qu'ont les Britanniques avec Napoléon. Cet article analyse trois espaces d'exposition londoniens : le musée de Waterloo de George Palmer qui a été ouvert à Pall Mall entre 1815 et 1817 ; l'Egyptian Hall de Bullock à Piccadilly, qui de 1816 à 1819 a exposé le carrosse qu'avait utilisé Napoléon à Waterloo⁸ ; et l'exposition du cheval de Napoléon, Marengo, aux Waterloo Rooms de Pall Mall. Les catalogues d'exposition imprimés et les rapports

périodiques de ces espaces nous permettent de reconstruire et d'analyser l'expérience visuelle des Britanniques au début du XIX^e siècle. Cette approche soutient une réflexion originale sur le phénomène de Napoléon en tant qu'objet de collection visible par le public au lendemain des guerres napoléoniennes, en soutenant que les espaces d'exposition et les musées présentaient Napoléon en tant qu'objet comme une manifestation de victoire et de fierté nationale pour les Anglais. Inversement, l'article affirme également que ces mêmes espaces ont facilité l'interprétation de la culture matérielle napoléonienne en tant que médiation intime, et souvent haptique, de l'aspect personnel, transformant les objets en reliques. On présente donc l'interaction britannique avec l'ancien Empereur comme un engagement direct à la fois avec Napoléon en tant qu'exemple biographique et comme une figure de spectacle et d'exposition abstraite, matériellement représentée, répondant aux besoins du public londonien intéressé par les expositions, soulignant la tension inhérente à la relation de la Grande-Bretagne avec Napoléon après Waterloo.

- 5 La première partie du texte explorera les expositions organisées au lendemain de la bataille de Waterloo et la manière dont le public britannique s'est engagé dans la victoire militaire par le biais d'interactions matérielles. Notre propos est d'affirmer que les espaces muséaux et les exposants ont conçu et organisé des expositions qui ont capitalisé et exploité la défaite de Napoléon, en soulignant en particulier l'utilisation d'objets intimes et personnels de la culture matérielle napoléonienne comme véhicule de ces interactions. Ce faisant, on fournit une autre perspective sur les théories de Bainbridge sur la défaite répétée, en montrant que les expositions publiques sont un espace négligé mais vital qui permettait au public de participer à la victoire nationale et de la perpétuer, à travers le cadre éducatif du musée. La deuxième partie s'intéresse à ces mêmes espaces, révélant comment, à l'inverse, ceux-ci pouvaient tirer parti d'une curiosité en permettant aux visiteurs de s'engager physiquement dans la culture matérielle napoléonienne, directement liée à l'homme et à sa vie quotidienne intime.

Les spectacles de la défaite

- 6 Napoléon Bonaparte était une figure complexe dans la conscience britannique, occupant tout, du méchant au héros. Comme l'a démontré Semmel, les Britanniques se sont efforcés de catégoriser Napoléon tout au long de son règne, servant souvent de cadre, ou de miroir, pour comprendre la Grande-Bretagne et la britannicité. Après Waterloo, Napoléon est resté une figure importante du discours politique, et le sentiment britannique à l'égard de l'ancien Empereur était en constante évolution. Pour les radicaux britanniques, Napoléon représentait un point de ralliement, pour certains, le pathos romantique de son ascension fulgurante et de sa chute tout aussi dramatique humanisait son personnage pour en faire une figure sympathique et solitaire. Dans la vie publique et culturelle, la défaite et l'isolement de Napoléon sont perpétués dans les chansons et les pièces de théâtre, qui présentaient souvent Napoléon sous un jour sympathique. Au lendemain de la défaite de Napoléon, le tourisme continental britannique connut un essor considérable, les visiteurs affluant en Europe – et en particulier à Paris et sur le champ de bataille de Waterloo – afin de voir et de vivre « the material vestiges of Napoleon's Empire »⁹. Ces vestiges matériels – souvenirs et même restes humains – constituaient un moyen essentiel pour les touristes et les visiteurs de s'engager et de comprendre la guerre et ses effets

dévastateurs. La culture matérielle faisait partie intégrante de la contemplation et de la rencontre avec Napoléon et ses guerres. En Grande-Bretagne, il existait une offre régulière de spectacles et d'expériences sur le thème de Waterloo pour ceux qui avaient envie de vivre une expérience martiale mais qui n'avaient pas les moyens de se rendre en Belgique. Pour ceux qui souhaitaient s'engager dans la bataille elle-même, plusieurs espaces et expériences répondaient à ce besoin d'engagement participatif. Il s'agissait notamment de peintures historiques, de dioramas et de panoramas représentant les moments clés du conflit, ainsi que de reconstitutions publiques de la bataille¹⁰.

- 7 Les reconstitutions, les dioramas et les représentations peintes des principales batailles s'inscrivent dans une culture du spectacle immersif qui a caractérisé les divertissements londoniens du XIX^e siècle¹¹. Mais, pour une interaction immédiate, matérielle et non fictionnelle avec l'héritage de la défaite de Napoléon, les expositions et les galeries ont rapidement fourni un espace important. Comme l'a écrit Tony Bennett, les expositions londoniennes du début du XIX^e siècle étaient des « vehicles of inscribing and broadcasting messages of power »¹² où la contemplation de l'art, de la culture matérielle, de la science et de l'histoire naturelle faisait partie d'une contemplation sociale plus large du progrès et de la rationalité. Pour sa part, Neil Ramsey montre que les expositions militaires invitaient à considérer la guerre et la violence comme faisant partie du progrès humain et du pouvoir culturel britannique¹³. Ces espaces associaient la politique, la guerre et les arts comme étant intrinsèques à la cohésion nationale. Les expositions publiques d'art et d'artefacts de Napoléon et des guerres napoléoniennes organisées immédiatement après Waterloo ont contribué à la diffusion de ce concept en présentant les vestiges matériels de l'empire napoléonien comme étant déjà des instruments de connaissance historique ; retirés de leurs contextes militaires ou impériaux, ceux-ci sont devenus des symboles du passé, mis en scène pour être contemplés et comparés par le public britannique.
- 8 L'une de ces expositions était organisée dans le Waterloo Museum de Pall Mall, qui a ouvert ses portes le 17 novembre 1815, à savoir seulement cinq mois après la bataille. Gérée par George Palmer, l'exposition était située dans l'ancienne taverne Star and Garter au 97 Pall Mall. Le musée se composait de deux salles ou galeries réparties sur deux étages pour la contemplation et la célébration de la victoire britannique à Waterloo. En novembre 1815, le *Morning Post*, dans une annonce de l'ouverture du musée, indiquait que Palmer, « by dint of indefatigable industry, has succeeded in procuring almost every article connected with the Imperial Dynasty of the Ex-Emperor of France. In the removal of them from Paris, he more than once risked his personal safety, from the indignant feelings of the disbanded military »¹⁴. L'article présente ses méthodes de collecte, et les difficultés rencontrées pour y parvenir, comme un acte vertueux de collecte et d'exposition dans le prolongement de la suprématie britannique.
- 9 La première salle, intitulée « Salle des cuirassiers », abritait une vaste collection de cinquante pièces d'armes et d'armurerie françaises « entirely lined with coats of mail, helmets, swords, guns and bayonets; the whole picked up on the field of battle »¹⁵. Parmi les armes exposées figuraient des marques visibles du conflit, telles qu'une « Cuirass, the breast-plate of which has been struck by a ball » ou un « trumpet... a most curious specimen of the havoc of the day. It is so battered, that it bears but a small resemblance to its original shape »¹⁶. D'autres objets exposés témoignent de la vie quotidienne des soldats, comme une série de cartouchières, un appareil de cuisine

composé d'une casserole et de cuillères, et un violon dans un étui en cuir¹⁷. L'exposition du matériel français du conflit, tel que les armes et les costumes, évoquent les traditions d'exposition du butin militaire et de la guerre. Palmer a employé des vétérans de la bataille comme accompagnateurs : « gallant young men, who were actually deprived of their limbs in that ever-memorable conflict »¹⁸. Palmer organisait le matériel de la bataille de la même manière que les spectacles et les reconstitutions qui capitalisaient sur le désir de s'engager dans une expérience réelle ou vraie, sinon aseptisée, de la guerre. Le musée de Waterloo a utilisé ce spectacle participatif de la reconstitution dans le cadre éducatif du musée ou de la galerie. Bien que Napoléon ne soit pas mentionné dans cette première salle d'exposition, sa présence en tant qu'ennemi vaincu est implicitement ressentie à travers l'expérience de regarder le butin militaire.

- 10 Après la salle des cuirassiers, les visiteurs du musée de Waterloo de Palmer entraient dans le Grand Salon des souvenirs napoléoniens. Dans cette pièce, séparée des expositions anonymes du débris du champ de bataille, se trouvait une sélection d'objets se rapportant directement à Napoléon Bonaparte, à sa famille et à des généraux illustres, reliant directement l'exposition de souvenirs napoléoniens à celle de la notion de défaite et de butin militaire établie dans la salle précédente. Outre les armes exposées, on trouve également une collection de peintures et de sculptures napoléoniennes, des costumes et divers objets de la vie quotidienne.
- 11 En effet, les vêtements en particulier pouvaient renforcer les idées de défaite que l'exposition perpétuait, puisque parmi les vêtements exposés, on trouve le chapeau et le manteau de Napoléon à l'île d'Elbe, tous deux remarquables par leur apparence ordinaire¹⁹. Ces objets, décrits comme étant les deux premières pièces rencontrées dans le Grand Salon, contrastaient fortement avec les robes somptueuses et le « magnifique » manteau d'État, ainsi qu'avec une partie des robes du couronnement de Napoléon, qui ont fait l'objet d'une description de près de deux pages dans le catalogue, où l'on détaille leur « extraordinary and elegant design »²⁰. Les visiteurs aux musées tels que le Waterloo Museum s'inspiraient des pratiques régence et romantiques établies en matière d'exposition et d'interaction, qui stimulaient le spectateur à établir des liens entre les objets et leur présentation. Le musée faisait office de rubrique permettant aux visiteurs de retracer l'ascension fulgurante et la chute tout aussi dramatique de Napoléon et, ce faisant, de réfléchir à la suprématie et au triomphe militaire britanniques, en s'appuyant notamment sur la culture du spectacle théâtral et des médias de masse de la période de la Régence pour exciter et séduire les visiteurs.
- 12 Ce spectacle de la défaite napoléonienne était également intime. Plutôt que d'utiliser des médias fictifs, les visiteurs des expositions pouvaient voir le « vrai » Napoléon, regarder au-delà de l'Empereur et de son personnage impérial, pour découvrir les objets banals de la vie quotidienne. Marengo, le cheval de Napoléon capturé à Waterloo, était exposé à quelques pas du musée de Waterloo de Palmer, dans les Waterloo Rooms du 94 Pall Mall²¹. Nommé d'après la victoire française à la bataille de Marengo en 1800, le petit étalon blanc bai de Barbarie a été présenté comme le cheval préféré de Napoléon²². Le cheval portait la couronne et le N impériaux marqués au fer rouge sur ses pattes arrière comme marque de son statut. Il avait été saisi à Waterloo par William, Baron Petre, puis vendu au Lieutenant-Colonel Angerstein du 1^{er} Régiment de fantassins²³. On sait peu de choses sur la méthode d'exposition de Marengo mais la salle était « elegantly fitted up, and good fires are constantly kept »²⁴, ce qui suggère un

grand espace ouvert. Jill Hamilton a émis l'hypothèse que les Waterloo Rooms étaient probablement une salle d'exposition adaptée aux voitures, réaménagée pour accueillir et exposer le cheval²⁵. Marengo a été annoncé comme conservant toujours « five wounds which are visible ; and a bullet still remains in the tail »²⁶, soulignant par là son rôle de témoin vivant des réalités de la guerre. Il y avait également une intimité implicite dans la présentation de Marengo, analogue à celle des vêtements de Napoléon exposés au musée de Waterloo, puisque c'est un animal qui avait porté le corps de l'Empereur.

- 13 Marengo, comme le musée de Waterloo et les reconstitutions de batailles, a joué un rôle clé dans la mise en scène de la victoire britannique. Le talent de cavalier de Napoléon était souvent mis en avant dans les reconstitutions publiques comme un moyen d'élever son statut d'adversaire²⁷. Sur le plan artistique, les portraits équestres étaient également un symbole de force et de rapidité, comme le montre le tableau de David *Napoléon traversant les Alpes* (1801-1805) qui peint Bonaparte en homme martial et héroïque²⁸. Par contraste, les comptes rendus de l'exposition de Marengo signalent la neutralisation et l'émasculatation de Napoléon en tant que personnage puisqu'on lit que Marengo est si doux que la dame la plus timide peut l'approcher sans crainte²⁹. L'ancien cheval de guerre est ainsi réduit à l'état d'animal de compagnie docile. De plus, il est exposé à côté de la bride et des bottes que Napoléon portait à Moscou lors de l'invasion infructueuse de la Russie, ce qui établit un lien supplémentaire entre l'exposition de Marengo et l'échec de l'Empereur. En regardant le cheval de guerre désormais domestiqué, le public britannique de l'exposition a pu participer directement à l'émasculatation, la défaite et la domestication de Napoléon en tant que personnage, en le désarçonnant littéralement.
- 14 L'histoire de ce cheval exposé dans le Pall Mall de Londres illustre le caractère théâtral de l'exposition de Napoléon à Londres. Même si depuis on conteste le fait que le cheval exposé à Londres, dont le squelette se trouve aujourd'hui au musée national de l'armée de Londres, ait vraiment été Marengo³⁰, c'était « as if the attributes of all Napoleon's personal horses were embodied in that one animal »³¹. Le mythe de Marengo, le cheval préféré de Napoléon, capturé au cœur de la guerre et amené à Londres pour devenir un symbole docile de la défaite napoléonienne, s'est avéré être un récit plus puissant que la réalité, montrant jusqu'où les exposants britanniques étaient prêts à aller pour attirer un public désireux de voir et de participer à la domination continue de Napoléon après Waterloo.

La curiosité napoléonienne

- 15 Les expositions de matériel napoléonien ont soutenu la défaite de Napoléon en Grande-Bretagne, permettant au public britannique d'assister et de participer à sa conquête, son émasculatation et sa neutralisation par le biais d'interactions matérielles. Cependant, dans ces espaces, les œuvres exposées allaient au-delà de l'acte de guerre et des reliques de la victoire, et révélaient une fascination pour l'homme, en particulier pour les subtilités de sa vie personnelle et de ses affaires quotidiennes, ainsi que pour sa famille étendue et ses réseaux communautaires. Des expositions comme celles du Waterloo Museum et de l'Egyptian Hall de Bullock contenaient des présentations élaborées de costumes, d'articles de cérémonie et d'objets de la vie quotidienne permettant aux visiteurs de se faire une idée intime de la famille impériale et de

Bonaparte. Après la salle des cuirassiers, les visiteurs du Waterloo Museum de Palmer entraient dans le Grand Salon des souvenirs napoléoniens. Il s'agissait notamment d'une vaste collection de costumes, de matériel culturel et de peintures représentant Napoléon, la bataille de Waterloo et la famille impériale. L'intimité de ces objets est évidente : ils ont été manipulés ou portés par Napoléon, ou sont encore associés à des moments clés de sa vie. Parmi les objets visibles figurent encore des vêtements du fils de Napoléon et de Marie-Louise d'Autriche, le chapeau de Napoléon et la canne que « he always took with him on every pedestrian excursion »³². Lors de sa visite au musée, le réformateur et poète Samuel Bamford a déclaré avoir tiré son chapeau à Napoléon et touché avec révérence les armes des généraux Ney et Murat³³.

- 16 Contrairement aux expositions modernes qui tiennent les visiteurs à distance derrière des cordes et des vitres, l'expérience multisensorielle, en particulier le toucher, faisait souvent partie de l'interactivité des premiers musées du XVIII^e siècle et du début du XIX^e³⁴. Dans le Waterloo Museum, on pouvait toucher les curiosités, les souvenirs et les objets personnels, ce qui facilitait une médiation tactile et émotionnelle entre les visiteurs et l'ex-Empereur. Pour Bamford, les possibilités haptiques de l'exposition, la possibilité de manipuler les objets que Napoléon lui-même avait touchés ou que Ney et Murat avaient autrefois tenus en main ont créé une intimité tactile. Gillen D'Arcy Wood a montré qu'au sein du musée romantique, la visualisation de l'Histoire, en particulier des ruines de l'Antiquité, suscitait des réactions émotionnelles sentimentales et souvent mélancoliques chez les visiteurs du musée³⁵. L'exposition de la culture matérielle napoléonienne, souvent de forme fragmentaire ou séparée de son contexte, pouvait agir comme des ruines de l'empire napoléonien. L'expérience haptique du musée abolit la distance historique et géographique et présente Napoléon comme un homme de taille et de sentiments humains, que les visiteurs peuvent toucher et contempler sur le plan émotionnel.
- 17 La juxtaposition entre la mise en scène de la défaite et la curiosité napoléonienne n'était nulle part plus apparente qu'à l'Egyptian Hall de Bullock, où les visiteurs pouvaient voir le carrosse de Napoléon, capturé à Waterloo. Cette voiture de voyage, construite par la société Goeting en avril 1815, avait été prise par le major prussien von Keller le 18 juin 1815 et avait ensuite été offerte au Prince Régent³⁶ qui, ayant besoin de fonds, l'avait vendue à Bullock pour 2.500 livres sterling. La voiture était luxueuse comme il se doit, peinte en bleu foncé avec des ornements dorés et son intérieur était tout aussi vaste et somptueux, avec des aménagements permettant de disposer d'une cuisine, d'un dressing, d'un bureau, d'une salle à manger et d'une salle de bain pour répondre aux besoins.
- 18 Lorsque Bullock avait acquis le carrosse en 1816, il s'était déjà imposé comme un exposant de premier plan. Bullock avait commencé à exposer du matériel dès 1795, d'abord à son domicile et ensuite, entre 1801 et 1809, dans son musée à Liverpool, situé au 24 Lord Street³⁷, contenant une collection variée de curiosités telles que des armures ou des objets d'art et d'histoire naturelle. En 1809, il avait déplacé sa collection pour l'exposer à Piccadilly, à Londres. L'exposition s'était avérée immensément populaire, les rapports dans les périodiques indiquant qu'au cours de son premier mois d'activité, elle avait reçu plus de 22.000 visiteurs³⁸. En 1812, sous le nom de London Museum, Bullock avait dévoilé son nouvel espace d'exposition, depuis connu sous le nom d'Egyptian Hall ou Egyptian Temple. Les expositions de l'Egyptian Hall étaient constituées de salles ou de « musées » distincts au sein d'un ensemble plus vaste, qui

comprenait une variété d'expositions d'histoire naturelle, d'œuvres d'art et de curiosités, les expositions de Bullock combinant de manière unique la classification scientifique, le naturalisme et le réalisme, afin d'apporter une légitimité à ses expositions tout en incorporant le talent entrepreneurial de l'homme de spectacle³⁹.

- 19 La voiture militaire a été exposée à partir de janvier 1816 et, grâce à l'intérêt porté à des objets ayant appartenu à Napoléon, elle a été rapidement accompagnée d'un lieu d'exposition supplémentaire, le Musée Napoléon, qui abritait une collection d'œuvres d'art et de culture matérielle⁴⁰. Les deux espaces ont fait l'objet de descriptions détaillées dans le catalogue, imprimées et reproduites pour les visiteurs du musée. La description de l'attelage qui s'étend sur quatorze pages fait pompeusement l'éloge de l'attrait qu'il exerce sur divers publics : l'artisan peut apprécier sa « fertility of invention », le voyageur pourrait aimer son confort, le soldat son côté pratique, et même les femmes verraient sa « tranquil elegance », une caractéristique qui renforçait sa valeur matérielle et artistique⁴¹. Le catalogue insère la voiture dans le récit de la défaite en notant qu'elle était « as fatal to him as the chariot of the Sun had been to Phaeton »⁴². Interagir avec le carrosse, c'était comme interagir avec la chute de Napoléon : rien qu'en le regardant, le visiteur était censé ressentir « a patriotic exultation »⁴³. De plus, il est important de noter que la voiture était exposée avec son contenu du champ de bataille : des couverts en or et en argent, une théière et une cafetière, des chandeliers frappés des armoiries impériales, un châlit en acier poli, un matelas et une literie, des encriers, un jeu de pistolets et la trousse de toilette de Napoléon comprenant du parfum et un pain de savon britannique Windsor, qui a attiré l'attention en raison des restrictions imposées par l'ancien Empereur aux fabricants anglais⁴⁴. Pour plus d'authenticité, Bullock a exposé, à côté de la voiture, les quatre chevaux qui la tiraient lors de la défaite, et il a employé le valet et les cochers de Napoléon pour servir d'objets vivants. Tout comme pour ses expositions d'histoire naturelle, l'exposition du carrosse de Napoléon donnait l'impression d'être figée dans le temps, comme si le visiteur le voyait dans les instants juste après la fuite⁴⁵.
- 20 Cette exposition était immensément populaire, et aurait attiré 10.000 visiteurs par jour à Londres et 800.000 visiteurs tout au long de la tournée nationale de Bullock⁴⁶. La fascination et la ferveur montrées par les visiteurs britanniques ont été immortalisées dans deux dessins satiriques de l'époque : *L'Exposition au musée de Bullock du carrosse de Bonaparte* (Fig 1.) de Thomas Rowlandson, publiée par Rudolph Ackermann en janvier 1816, et *A Scene at the London Museum, Piccadilly* (Fig 2.) de George Cruikshank, publiée par Hannah Humphrey le même mois, et illustrant la frénésie des visiteurs. Dans les deux images, ceux-ci s'entassaient et se hissent non seulement pour voir le carrosse, mais aussi pour grimper au-dessus et à l'intérieur de celui-ci. Leur fascination pour l'ex-Empereur s'affiche comme étant vulgaire : dans l'estampe de Cruikshank, les visiteurs se bousculent et on voit des corps écrasés, tandis que chez Rowlandson plusieurs personnes submergées par l'émotion, se lancent dans des échanges amoureux – un homme en profite pour tripoter une femme tout en l'aidant à entrer dans la voiture, un couple s'embrasse sur le toit de celle-ci.
- 21 Bien qu'elles portent un regard exagéré et satirique sur les expositions en objet, ces caricatures restent les seules représentations visuelles d'une exposition sur Napoléon de cette période, et nous permettent de mieux connaître comment les œuvres étaient exposées et comment on interagissait avec elles. En particulier, ces images témoignent du fait que ces espaces n'étaient pas destinés à une participation passive, mais plutôt à

une réception haptique et émotionnelle. Dans la caricature de Rowlandson, des femmes se réunissent pour converser autour d'un pot de chambre, des groupes mixtes se rassemblent pour discuter de la culture matérielle exposée. Dans celle de Cruikshank, des spectateurs manipulent des vêtements tandis qu'un homme explique « this is one of Napoleon's shirts », tandis qu'un Français se désespère devant un buste de l'ancien Empereur. Dans les deux cas, les gens se bousculent pour créer un lien physique avec celui-ci, pour s'asseoir là où il s'était assis : l'expérience tactile d'objets intimes était un instrument d'échange social qui franchissait les barrières du genre et des classes sociales.

- 22 Enfin, l'Egyptian Hall de Bullock combinait des éléments de musée, de reconstitution et de spectacle, les espaces étant souvent préparés et exposés de manière à créer une atmosphère naturelle⁴⁷ où le carrosse de Napoléon incarnait le spectacle de la reconstitution de la défaite. Les visiteurs pouvaient, idéalement, conquérir en masse le carrosse – dans l'image de Cruikshank, les spectateurs sont même qualifiés de « Swarm of English Bees »⁴⁸ lorsqu'ils l'entourent, renvoyant par là, ironiquement, à l'emblème impérial de Napoléon. Simultanément, ces expositions offraient aux visiteurs une intimité tactile avec des objets liés à la vie et à l'héritage de l'ancien Empereur. Outre le spectacle de Napoléon en tant qu'ennemi vaincu, le cadre physique et symbolique du musée, ainsi que la connotation de légitimité et de connaissance scientifique associée à ce titre offrait un espace où les visiteurs pouvaient traverser la distance et le temps pour se faire une idée du « vrai » Napoléon, pour regarder derrière le masque de la représentation fictive et saisir les restes matériels de l'homme.

Conclusion

- 23 Leur prolifération a rapidement rendu non rentables les espaces d'exposition d'objets napoléoniens à Londres. En 1817, le Waterloo Museum a fermé et son contenu a été vendu aux enchères⁴⁹. En 1819, William Bullock a été obligé de vendre aux enchères la plus grande partie de sa collection, y compris le carrosse – qui était ensuite devenu l'une des pièces maîtresses de la salle Napoléon de Tussaud en 1842 jusqu'à ce qu'il n'ait brûlé dans un incendie en 1925 – et le contenu du musée Napoléon⁵⁰. Même Marengo, ou le cheval connu sous ce nom, n'a pas duré longtemps comme attraction publique. Après sa mort, son squelette a été recomposé et exposé au Royal United Services Museum de Londres à partir de 1831.
- 24 Des expositions telles que celles au Waterloo Museum de Palmer, à l'Egyptian Hall de Bullock et aux Waterloo Rooms ont capitalisé sur l'appétit culturel pour les expositions, s'engageant dans le conflit récent et la mémoire afin de présenter la culture matérielle napoléonienne comme faisant partie d'une conscience plus large de la suprématie britannique. Ces espaces ont mis en scène et présenté une interaction avec Napoléon dans le cadre d'un récit de la victoire britannique et de la défaite française, mais elles révèlent en même temps une fascination plus profonde pour l'ancien Empereur, que les visiteurs affluent pour voir et toucher à travers ses objets intimes. Les expositions ont permis ainsi une interaction multisensorielle et personnelle avec Napoléon. Ces espaces montrent qu'au lendemain de la bataille de Waterloo les expositions des musées constituaient un moyen important pour la vie politique et culturelle britannique de renforcer et de perpétuer la défaite de Napoléon. Si l'on considère la culture matérielle

collectée et exposée dans ces espaces, on constate toutefois que cette relation était complexe et malléable, ouverte à l'interprétation des visiteurs et des publics⁵¹.

Fig. 1



Fig. 1. Thomas Rowlandson, *Exhibition at Bullock's Museum of Bonaparte's Carriage Taken at Waterloo*, 1816, hand-coloured etching, 21.6 x 32.4 cm. © Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 2



Fig. 2. George Cruikshank, *A Scene at the London Museum Piccadilly, -or- A Peep at the Spoils of Ambition*, 1816, hand-coloured etching, 28 x 38 cm. © British Museum.

NOTES

1. Pour une discussion des réponses britanniques, voir P. Shaw, *Waterloo and the Romantic Imagination*, London, Palgrave, 2002 ; J. Uglow, *In These Times : Living in Britain Through Napoleon's Wars, 1793-1815*, London, Faber & Faber, 2014.
2. S. Bainbridge, « Battling Bonaparte After Waterloo : Re-enactment, Representation and "The Napoleon Bust Business" », dans N. Ramsey et al. (dir.), *Tracing War in British Enlightenment and Romantic Culture*, London, Palgrave, 2015, p. 132-150.
3. « Possibilité de saisir une histoire insaisissable par le biais d'une rencontre avec ses traces tangibles », S. Semmel, *Napoleon and the British*, New Haven & London, Yale University Press, 2004, p. 228; c'est moi qui traduis.
4. Voir S. Bainbridge, *Napoleon and English Romanticism*, Cambridge, CUP, 1995 ; S. Semmel, *op. cit.*
5. Voir S. Hazareesingh, *The Legend of Napoleon*, London, Granta, 2005.
6. Voir S. Pearce, « The material of war : Waterloo and its culture », dans J. Bonehill et G. Quilley (dir.), *Conflicting Visions : War and Visual Culture in Britain and France c. 1700-1830*, London, Routledge, 2005, p. 207-226, p. 208.
7. R. Altick, *The Shows of London*, Cambridge, MA, University of Harvard Press, 1978, p. 1.
8. Les pièces de ces deux expositions de courte durée ont été vendues aux enchères et les collections ont été dispersées. La recherche des objets physiques et de leur emplacement actuel dépasse le cadre de cet article. À noter que l'Egyptian Hall de William Bullock abritait un second musée Napoléon, la collection de John Sainsbury dans les années 1840, qui sort aussi du cadre de cette analyse.
9. « Les vestiges matériels de l'Empire napoléonien ». S. Semmel, « Reading the Tangible Past : British Tourism, Collecting and Memory after Waterloo », dans *Representations*, 69, 2000, p. 9-37, p. 9, c'est moi qui traduis. Pour plus d'informations sur le tourisme et le champ de bataille de Waterloo, voir M. Demoor, « Waterloo as a Small " Realm of Memory " : British Writers, Tourism, and the Periodical Press », dans *Victorian Periodicals Review*, 48, 2015, p. 453-468 ; P. Francois, « "The Best Way to See Waterloo is with Your Eyes Shut", British " Histourism", Authenticity and Commercialisation in the Mid-Nineteenth Century », dans *Anthropological Journal of European Cultures*, 22, vol. I, 2013, p. 26-41.
10. Voir S. Bainbridge, « Battling Bonaparte », *cit.*, p. 132.
11. R. Altick, *op. cit.*, p. 1.
12. « Des véhicules d'inscription et de diffusion de messages de pouvoir », T. Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans *New Formations*, 4, 1988, p. 73-102, p. 74.
13. N. Ramsey, « Exhibiting Discipline: Military Science and the Naval and Military Library Museum » in Id. et Gillian Russel (dir.), *Tracing War in British Enlightenment and Romantic Culture*, London, Palgrave, 2015, p. 113-131, p. 118.
14. « A réussi, grâce à une industrie infatigable, à se procurer presque tous les articles liés à la dynastie impériale de l'ex-Empereur des Français. Pour les faire sortir de Paris, il a plus d'une fois risqué sa sécurité personnelle, face aux sentiments indignés des militaires démobilisés », *Morning Post*, 18 novembre 1815, c'est moi qui traduis.
15. « Entièrement garnies de cottes de mailles, de casques, d'épées, de fusils et de baïonnettes ; le tout ramassé sur le champ de bataille », *ibidem*, c'est moi qui traduis.
16. « Une cuirasse, dont le plastron a été frappé par une balle » ; « une trompette... un spécimen des plus curieux des ravages de l'époque. Elle est tellement abîmée qu'elle ne ressemble que de très loin à sa forme originale », *Catalogue of the Waterloo Museum*, London, Lowe, 1816, p. 5, c'est moi qui traduis.

17. Ibidem.
18. « De jeunes hommes courageux, qui ont été privés de leurs membres dans ce conflit mémorable », Ibidem, c'est moi qui traduis.
19. Ibid., p. 7.
20. « Conception extraordinaire et élégante », Ibid., p. 21, c'est moi qui traduis.
21. Extrait d'un article de journal, John Johnson Collection, Bodleian Libraries, University of Oxford, London Play Places 5, 42a, 1823-24.
22. Ibid., 42b, 1823-24.
23. J. Hamilton, *Marengo : The Myth of Napoleon's Horse*, London, Fourth Estate, 2000, p. 128.
24. « Élégamment aménagée, et de bons feux sont constamment entretenus », John Johnson Collection, Bodleian Libraries, University of Oxford, London Play Places 5, 42b, c'est moi qui traduis.
25. J. Hamilton, *op. cit.*, p. 138.
26. « Cinq blessures qui sont visibles ; et une balle reste encore dans la queue », John Johnson Collection, Bodleian Libraries, University of Oxford, London Play Places 5, 42b, c'est moi qui traduis.
27. S. Bainbridge, *Battling Bonaparte*, cit., p. 136.
28. Voir T. Wilson-Smith, *Napoleon and his Artists*, London, Constable, 1996, p. 90.
29. John Johnson Collection, Bodleian Libraries, University of Oxford, London Play Places 5, 42b.
30. J. Hamilton, *op. cit.*, p. 144.
31. « Comme si les attributs de tous les chevaux personnels de Napoléon étaient incarnés dans ce seul animal », J. Hamilton, *op. cit.*, p. 143, c'est moi qui traduis.
32. « Il emportait toujours avec lui lors de chaque promenade », *Catalogue of the Waterloo Museum*, cit., p. 14, c'est moi qui traduis.
33. S. Bamford, *Bamford's Passages in the Life of a Radical and Early Days in Two Volumes*, London, T. Fisher Unwin, 1893, vol. II, p. 299.
34. C. Classen, « Museum Manners : The Sensory Life of Early Museums », dans *Journal of Social History*, 40, vol. IV, 2007, p. 895-914.
35. Gillen D'Arcy Wood, *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*. New York, Palgrave, 2001.
36. Voir W. Bullock, *A Description of the Costly and Curious Military Carriage of the Late Emperor of France* [London, 1816], London, Privately Printed, 1818.
37. Voir S. Pearce, « William Bullock, Collections and Exhibitions at the Egyptian Hall, London, 1816-25 », dans *Journal of the History of Collections*, 1, 2008, p. 17-35.
38. Voir S. Pearce, « From Classification to Recreated "Reality" » : William Bullock's Exhibitions of Human and Natural History », dans *Journal of Eighteenth Century Studies*, 43, vol. IV, 2020, p. 507-524.
39. Voir S. Pearce, « From Classification to Recreated "Reality" », *ibid.*, p. 514.
40. Voir W. Bullock, *A Concise Description of the Museum Napoleon*, London, Privately Printed, 1817.
41. Voir W. Bullock, *A description of the Costly and Curious Military Carriage*, cit., 1816, p. 3-4.
42. « Aussi fatal pour lui que le char du Soleil l'avait été pour Phaéton ». Ibid., p. 4. C'est moi qui traduis.
43. « Une exaltation patriotique », Ibid., p. 8. C'est moi qui traduis.
44. Voir *ibid.*, p. 6-7.
45. J. Crary « Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », dans *Grey Room*, 9, 2002, p. 5-15, p. 12.
46. Voir M. Altick, *op. cit.*, p. 240.
47. Voir S. Pearce, « From Classification to Recreated "Reality" », cit.
48. « Essaim d'abeilles anglaises », c'est moi qui traduis.

49. *A catalogue of the Waterloo Museum*, London, Reynell, 1817.

50. Voir *Catalogue of the Roman Gallery, of antiquities and works of art, and the London Museum of Natural History...*, London, Bullock, Privately Printed, 1819. Un second musée Napoléon sera établi dans les salles de l'Egyptian Hall à partir de 1840.

51. Je remercie chaleureusement la Royal Historical Society, qui a financé les recherches pour ce travail.

RÉSUMÉS

Cet article examine les expositions d'art et de culture matérielle napoléonienne présentées à Londres dans les années qui ont suivi la bataille de Waterloo. En se concentrant sur trois principaux musées et espaces d'exposition, le Waterloo Museum de George Palmer, l'Egyptian Hall de William Bullock et les Waterloo Rooms de Pall Mall, il explore comment l'exposition d'art, de meubles, de vêtements et d'armes napoléoniens au public britannique met en lumière une tension dans la conscience publique de Napoléon, des guerres napoléoniennes et de la vie culturelle britannique. Elle démontre que les musées étaient un espace important pour l'interaction napoléonienne, un lieu où les expositions pouvaient simultanément renforcer les récits de la défaite et de la suprématie britannique tout en permettant une intimité tactile avec les objets de la vie personnelle et familiale de l'ancien Empereur.

This article examines exhibitions of Napoleonic art and material culture exhibited in London in the immediate years following the battle of Waterloo. Focusing on three main museums and exhibition spaces, George Palmer's Waterloo Museum, William Bullock's Egyptian Hall and the Waterloo Rooms in Pall Mall, it explores how display of Napoleonic art, furniture, clothing and weaponry to British audiences illuminates a tension in British public consciousness of Napoleon, the Napoleonic Wars and British cultural life. It demonstrates that museums were an important space for Napoleonic interaction, wherein exhibitions could simultaneously enforce narratives of defeat and British supremacy whilst also allowing for a tactile intimacy with objects of the ex-emperors personal and familial life.

INDEX

Keywords : Material Culture, Museum, Exhibition, Napoleon, Nineteenth-Century London

Mots-clés : culture matérielle, musée, exposition, Napoléon Bonaparte, Londres au XIXe siècle