

Université de Montréal

*Napoléon et les romantiques:  
création et utilisation ambivalente du mythe  
chez les enfants du siècle*

par

Sylvain Pagé

Département d'études françaises

Faculté des études supérieures

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en études françaises

février 1999

© Sylvain Pagé 1999



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée  
*Napoléon et les romantiques: création et utilisation ambivalente du mythe  
chez les enfants du siècle*

présentée par  
Sylvain Pagé

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Stéphane Vachon ..... président du jury

Michel Pierssens ..... directeur de la recherche

Jean-Pierre Duquette ..... examinateur externe

Claude Sutto..... examinateur interne

Thèse acceptée le: 99.06.17.....

## SOMMAIRE

Un bref survol de la somme des études qui ont été consacrées au mythe littéraire de Napoléon chez les romantiques nous permet rapidement de constater à quel point l'orientation critique privilégiée par la plupart d'entre elles est celle de la sociocritique ou de l'historiographie littéraire. En effet, les divers ouvrages qui ont traité de la figure littéraire de l'Empereur portent quasi exclusivement sur la matière "littérale" du mythe, présentant le plus souvent les tendances idéologiques et thématiques qui s'y trouvent mais délaissant le «sous-jacent» du mythe pour demeurer au premier niveau des textes étudiés.

Certes, le mythe napoléonien ne peut être étudié hors du domaine de l'histoire sans perdre une partie de sa sève. Pourtant, en dehors de ces considérations historiques ou hagiographiques, il y a toute une zone de cette légende, celle du sous-texte, qui demeure encore largement inexplorée. A ce titre, les principaux objectifs de la présente thèse sont au nombre de deux. Dans un premier temps, il s'agira de montrer comment le mythe napoléonien tel que *créé* par les romantiques est en fait un mythe constitué d'un amalgame d'autres figures mythologiques, celles-là classiques et empruntées à des mythologies diverses. Deuxièmement, il s'agira de montrer comment cette «nouvelle» figure mythologique recèle une ambivalence dans sa présentation, ambivalence qui lui a donné sa richesse et qui l'a fait perdurer jusqu'à aujourd'hui.

L'approche critique adoptée ici sera celle de la mythocritique, telle que définie et mise en pratique par, entre autres, Pierre Albouy et Pierre Brunel;

cette approche non-exclusive (et donc pluridisciplinaire et comparatiste), semblait la plus apte à rendre la richesse de la représentation symbolique sous-jacente au mythe napoléonien. Le corpus d'œuvres critiques de la présente thèse est ainsi composé de titres appartenant aux domaines de l'histoire, de la rhétorique, de la psychanalyse littéraire, de la sociocritique, de l'histoire littéraire et de la poétique.

*Mes remerciements les plus sincères vont à mon directeur, Michel Pierssens, qui a su, par ses conseils érudits et ses encouragements, ranimer la flamme alors qu'elle était sur le point de s'éteindre.*

*Je tiens également à remercier de tout cœur Yzabelle Martineau, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour.*

*Sylvain Pagé*

## TABLE DES MATIERES

Introduction .....	p. 1
Châpitre premier — <i>L'Univers mythologique des romantiques</i> .....	p. 15
Chapitre deuxième — <i>Sainte-Hélène, petite île...</i> .....	p. 72
Chapitre troisième — <i>L'Ombre et la lumière</i> .....	p. 166
Chapitre quatrième — <i>La Geste impériale</i> .....	p. 277
Conclusion.....	p. 324
Bibliographie .....	p. 335
Annexes.....	p. 345

*«C'est le haut caractère de la vraie science, d'être art et création, de renouveler toujours, de ne point croire à la mort, de n'abandonner jamais ce qui a vécu une fois, mais de le reconstituer et de le replacer dans la vie qui ne passe pas.»*

Michelet

## **INTRODUCTION**



*Napoléon mort, les puissances divines et humaines étaient bien rétablies de fait; mais la croyance en elles n'existait plus. Il y a un danger terrible à savoir ce qui est possible, car l'esprit va toujours plus loin. Autre chose est de se dire: Ceci pourrait être, ou de se dire: Ceci a été...*

Alfred de Musset  
*La Confession d'un enfant*  
du siècle (1836)

*Une imagination prodigieuse animait ce politique si froid: il n'eût pas été ce qu'il était, si la muse n'eût été là; la raison accomplissait les idées du poète. Tous ces hommes à grande vie sont toujours un composé de deux natures, car il les faut capables d'inspiration et d'action: l'une enfante le projet, l'autre l'accomplit.*

Chateaubriand, au sujet de Napoléon  
*Mémoires d'outre-tombe* (1848)

### *Un Napoléon apocryphe*

L'histoire n'est pas toujours celle que les livres d'école enseignent. En effet, contrairement à ce que l'on prétend, souvent même de bonne foi, Napoléon n'a pas perdu son armée dans les steppes russes au cours de la campagne de 1812. Les désastres militaires d'Allemagne et de France n'ont pas eu lieu. Il n'y a jamais eu d'abdication, d'exil et encore moins de retour. Waterloo, tout comme Alésia, n'existe pas. Sainte-Hélène ? Un frère de Louis XVI sur le trône ? Une *Restauration* ? Non pas! En 1812, Napoléon, après quelques jours de répit à Moscou, fonça sur Saint-Pétersbourg et, sous les murs de la ville, livra la bataille de Novgorod où il triompha définitivement des Russes et assura sa main-mise sur l'Europe continentale. Après avoir chassé les Anglais de l'Espagne, Napoléon s'embarqua pour l'Angleterre, la perfide Albion, qu'il défit brillamment et définitivement à la bataille de Cambridge, le 4 juin 1814. De là, souverain d'Europe, Napoléon entreprit sa conquête du monde: d'abord le Moyen-Orient, après avoir défait l'empire ottoman, ensuite la Chine et le Japon. L'Afrique arabe tomba subséquentement; puis celle des rois noirs. En 1826, l'Océanie et l'Amérique, face à un Napoléon désormais invincible, se joignirent d'elles-mêmes

au concert des nations désormais unies sous une même bannière; le tricolore surmonté de l'aigle impérial. Napoléon fut alors proclamé Empereur de la première monarchie véritablement universelle à Notre-Dame: le *Moniteur* l'annonça en grande pompe dans son édition du 5 juillet 1827. Après quelques années d'un règne glorieux où l'humanité fit, sous son égide, des pas de géant vers l'émancipation et le progrès, Napoléon s'éteignit paisiblement sur son trône, le 23 février 1832, à l'âge de 62 ans.

Ces faits «historiques» nous sont rapportés dans un livre publié en 1836, sous le titre de *Napoléon et la conquête du monde — 1812 à 1832*. D'abord paru anonymement, ce livre sera réimprimé cinq ans plus tard, en 1841, chez Paulin, l'éditeur même des *Idées napoléoniennes*, recueil du prince Louis-Napoléon qui s'emparera bientôt du trône. Mais cette fois, l'auteur de ce *Napoléon apocryphe — histoire de la monarchie universelle* sort de l'ombre: celui qui signe ce texte inusité est un certain Louis Geoffroy, juge au tribunal civil de Paris et fils d'un chef de bataillon du génie qui fit la campagne d'Égypte avec Bonaparte. Rayant de l'histoire les dernières années de l'Empire et la Restauration au grand complet, Geoffroy élabore dans cette version remaniée des événements récents un «rêve d'exagération française et patriote; quelque chose comme une odyssée napoléonienne, poussée logiquement jusqu'à ses conclusions les plus extrêmes»<sup>1</sup>. Geoffroy n'est d'ailleurs pas le seul, à la même époque, à faire ce retour en arrière. En effet, 1836, l'année de la première parution de cette œuvre, est une année faste du culte napoléonien: Vernet et Charlet triomphent dans le genre

---

<sup>1</sup> Jules Richard, *Préface*, dans Louis Geoffroy, *Napoléon apocryphe. Histoire de la monarchie universelle*, Paris, Tallandier, 1983, p. V.

lithographique, Granville illustre les éditions complètes de Béranger. Musset fait l'apologie de l'Empire dans les premiers chapitres de *La Confession d'un enfant du siècle*. L'Arc de triomphe de l'Etoile, orné de tous ses noms évocateurs des batailles de Napoléon et dont la construction avait été entreprise sous son règne, est inauguré et des voix réclament à la tribune politique (et dans la presse) la restitution de la dépouille impériale qui repose toujours au fond d'un vallon de Sainte-Hélène. Toujours la même année, Louis-Napoléon tente, et rate, son coup d'état à Strasbourg. Or, dans ce maelstrom napoléonien, Geoffroy, illustre inconnu, pousse plus loin encore la célébration de l'Empereur. Cet auteur va jusqu'à renverser, par la plume, le cours de l'histoire; en fait, il *invente* par la plume une autre histoire, celle d'un héros sans faille aucune, toujours plus resplendissant, un héros qui, une fois devenu monarque universel, devra créer de nouveaux titres pour remplacer ceux de *Majesté* et de *Sire*, appartenant désormais aux rois «ordinaires»: Napoléon devient alors celui qu'on appelle *Seigneur* ou *Sa-Toute-Puissance*.<sup>2</sup>

Et pourtant ! malgré toutes les tentatives de l'auteur de donner à son œuvre des accents épiques, mythologiques même, malgré toutes les références d'usage (celles au Christ, aux titans, aux dieux de l'Antiquité, etc...), jamais le Napoléon de Geoffroy ne devient-il véritablement un héros du même moule que ceux de jadis, et dont il cherche tant à s'inspirer. La question du talent (fort médiocre) de l'auteur pourrait certes être soulevée mais il y a davantage. Au-delà du style un peu ronflant et pompeux, c'est en réalité un parti-pris de l'auteur qui court-circuite le processus d'émulation nécessaire à la «survie» du héros mythologique:

---

<sup>2</sup> Louis Geoffroy, *ibid.*, p. 362.

effectivement, jamais Geoffroy n'expose-t-il son personnage à des périls. Jamais, en dehors de quelques obstacles, d'ailleurs tous rapidement écartés, la marche de son Napoléon n'est-elle véritablement entravée. En allant jusqu'à l'extrême de la glorification, en faisant de Napoléon un être invincible, monolithique, sans relief, bref, un être *parfait*, Geoffroy efface toute zone d'ombre. Son héros n'a plus rien d'humain: donc, il ne peut représenter l'Espèce et s'inscrit en dehors des référents usuels du mythe; d'où, en quelque sorte, un échec programmé. Le Napoléon de Geoffroy n'ira pas rejoindre ceux de Balzac, Hugo, Stendhal ou Chateaubriand. Au plus, il demeurera une curiosité reléguée à l'arrière-boutique du projet mythologique de l'époque, sorte de reliquat lentement oublié (si jamais véritablement connu) d'une nostalgie et d'émotions pourtant bien réelles envers ce qui fut, et surtout, ce qui aurait pu être.

#### *Le Personnage historique et la figure littéraire*

Pourquoi peut-on parler, bientôt deux cents ans après coup, d'un mythe de Napoléon ? On peut chercher une partie de la réponse dans l'importante représentation artistique qui a porté sur le personnage historique et sa période. Entre autres, la littérature a grandement contribué à donner au personnage historique une stature défiant le temps: cette figure *a priori* historique s'est donc bientôt (de son vivant, en fait) retrouvée chargée de toutes sortes de valeurs idéologiques, artistiques et conceptuelles des plus diverses. «In whatever direction we trace the network of references to Napoleon, we encounter this [...] sense of mystery and ambiguity: Napoleon as enigma, a kind of historical blackhole, of enormous gravity, irresistibly attracting analysis and at the same time shutting out

the light»<sup>3</sup>. Avec le temps, la frontière entre le personnage historique et la création poétique s'est brouillée, tant et si bien qu'il est difficile aujourd'hui de faire la part entre Napoléon-personnage historique et Napoléon-«figure légendaire composée des lubies du poète»<sup>4</sup>. Personnage complexe, plus grand que nature, Napoléon revêtra ainsi de nombreux habits: de 1815 à 1850, la période qui nous occupera ici, il sera récupéré, à un moment ou un autre, par à peu près toutes les factions de la société. C'est dans ce chassé-croisé idéologique qui sous-tend la représentation littéraire de Napoléon que celle-ci atteint une profondeur maintenue par l'impossibilité de trancher: «[O]n oublie trop souvent que la notion de mythe a elle aussi une histoire. Elle se transforme en s'écrivant dans des contextes socio-historiques changeants: elle y participe d'un réseau de relations complexes en fonction duquel ses modalités d'expression et son impact se modifient nécessairement»<sup>5</sup>. Ainsi, de Christ à Antéchrist, d'ange rédempteur au démon sorti des enfers, de Prométhée triomphant au démiurge puni, du demi-dieu dans l'action au vaniteux mortel, le personnage de Napoléon ne se résumera véritablement jamais à un seul de ces traits: parfois chez un même auteur, parfois dans une même œuvre, il sera une chose et son contraire. Effectivement, le romantisme appréhendera l'Empereur et ses légendes, celle «dorée» de la propagande impériale et celle «noire» des milieux d'opposition, consciemment ou inconsciemment, comme un tout. Ainsi, le mythe littéraire napoléonien perdurera en raison même des contradictions qui le composent. «Le mythe parvient en effet à

---

<sup>3</sup> Andrew Martin, *Three Representations of Napoleon*, dans *French Studies*, vol. 43, janvier 1989, p. 31.

<sup>4</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le livre de Poche, «La Pochothèque», 1998, p. 925.

<sup>5</sup> Ruth Amossy, *Stéréotypie et valeur mythique*, dans *Etudes littéraires*, vol. 17, avril 1984, p. 162.

subir toutes les mutations et interprétations sans perdre pour autant son unité impérieuse. Il ne se dissout ni dans les nombreux discours qui le modulent, ni dans les innombrables variantes qui en proposent des déchiffrements inédits. La pluralité des significations ne porte pas atteinte à son Sens, qui se recompose toujours en dernière instance derrière elles»<sup>6</sup>.

### *Travaux précédents*

Il peut peut-être sembler puéril d'ajouter un autre titre à la longue liste d'ouvrages touchant de près ou de loin à Napoléon. De fait, l'historien Max Gallo estime ainsi que, depuis la mort de Napoléon le 5 mai 1821, il s'est publié plus de livres en tous genres au sujet de l'Empereur qu'il ne s'est écoulé de jours<sup>7</sup>. Pourtant, la somme énorme d'écrits sur le sujet ne saurait cacher le fait que les études littéraires portant sur Napoléon sont, somme toute, assez peu nombreuses parmi ce déluge de titres: les ouvrages de synthèse dans le domaine sont même plutôt rares. Il faut d'ailleurs remonter aux années 1960-70 pour trouver les dernières études importantes consacrées principalement à la figure littéraire de Napoléon. A l'aube d'une nouvelle série d'anniversaires (les bicentennaires des campagnes d'Italie, du Consulat, de l'Empire et ainsi jusqu'en 2021, ou même 2040, tout dépendant si on s'arrête à la mort de Napoléon ou au rapatriement de sa dépouille en France), il m'apparaissait intéressant de voir en quoi le travail effectué par mes prédécesseurs dans le domaine des études du mythe littéraire de Napoléon n'ouvraient pas, (explicitement ou implicitement) certaines avenues de recherches susceptibles d'être explorées.

---

<sup>6</sup> Ruth Amossy, *ibid.*, p. 175.

<sup>7</sup> Soit plus de 65 000 titres. Voir *L'Express*, édition du 3 juillet 1997.

«Alors que l'étude de Faust ou d'Œdipe peut être conduite sans référence à l'histoire, le mythe napoléonien en est inséparable»<sup>8</sup>. Un tour d'horizon des études consacrées au mythe littéraire de Napoléon chez ses créateurs, les romantiques, nous montre que l'histoire est en effet la voie royale empruntée par la très vaste majorité des critiques et chercheurs qui ont abordé la figure de l'Empereur. Pourtant, si cette zone déjà fort riche en débouchés critiques (notamment dans les domaines de la socio-critique et de l'étude de l'historiographie littéraire) a été explorée à maintes reprises<sup>9</sup>, les recherches qui ont constitué la genèse de la présente thèse m'ont montré qu'il demeure encore de vastes pans du mythe littéraire napoléonien à aborder: en effet, peu d'études ont été réalisées dans le domaine du sous-texte du mythe de Napoléon. Or c'est justement la grande ambivalence de la symbolique du mythe présente dans ce sous-texte qui m'apparaît expliquer à la fois sa grande portée de même que sa longévité. Grâce à l'analyse, chez les romantiques, de ce que Pierre Albouy a désigné par «l'écriture multisignifiante»<sup>10</sup>, la présente thèse visera donc principalement à mettre en relief les éléments constitutifs du mythe de Napoléon tel qu'il a été conçu et utilisé par les enfants du siècle. Pour ce faire, j'ai choisi comme point d'ancrage à ma recherche les travaux de Jean Lucas-Dubreton, Jean Tulard et Maurice Descotes.

---

<sup>8</sup> Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 7.

<sup>9</sup> Philippe Gonnard et Henri Guillemin ont été des précurseurs en ce sens. Voir la bibliographie.

<sup>10</sup> Pierre Albouy, *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 70, octobre 1970, p. 1063.

Jean Lucas-Dubreton a été un précurseur dans le domaine de la recherche napoléonienne moderne. En 1960, avec *Le Culte de Napoléon (1815-1840)*, l'historien s'est attaqué à l'ample matière socio-historique qui sous-tend le mythe napoléonien et a identifié les sources multiples (et manifestations diverses) de cette obsession envers l'Empereur. Explorant les multiples manifestations sociales s'incarnant dans ce qu'il appelle le «culte» napoléonien, Lucas-Dubreton a dressé un vaste (et très complet) tableau d'ensemble qui permet de mieux cerner les facteurs sociaux et historiques divers qui ont contribué à la naissance de ce culte. Néanmoins, il y a somme toute assez peu de documents littéraires abordés ici, en dehors des Mémoires, des journaux ou de la correspondance de certains auteurs.<sup>11</sup> A tout le moins, Lucas-Dubreton a précédé Jean Tulard dans ses travaux d'historien napoléonien et a su dégager les circonstances sociales, idéologiques et politiques qui ont marqué la floraison du mythe (et plus particulièrement, l'importance du mythe dans l'accession au trône de Louis-Napoléon, neveu du grand homme).

Nul n'a été aussi présent dans le domaine de la recherche napoléonienne au cours des trente dernières années que Jean Tulard. Auteur prolifique, grand communicateur et vulgarisateur, historien de formation, Tulard demeure la référence incontournable sur l'époque napoléonienne. En 1987, la parution de son *Dictionnaire de Napoléon* a fait date dans le domaine. De plus, Tulard demeure sans conteste celui qui a le plus traité de l'art qui a trait à Napoléon (peinture, littérature, architecture, sculpture et cinéma confondus). Il a aussi beaucoup travaillé sur le discours pamphlétaire anti-napoléonien: à ce titre, Tulard a eu le très

---

<sup>11</sup> Ceux de Barante, Benjamin Constant, Sainte-Beuve et Stendhal.



grand mérite de faire connaître ces textes moins connus (dont plusieurs sont signés par des auteurs de premier plan comme Madame de Staël, Chateaubriand et Benjamin Constant) et de les remettre dans le contexte de leur création. A défaut d'avoir abordé ces textes en profondeur (et sous un angle littéraire à proprement parler), Tulard a identifié les grandes figures de ce discours parallèle à l'autre, celui de la propagande impériale. A ce titre, il a dégagé bon nombre de pistes de recherche dans le domaine littéraire que j'ai tenté ici d'explorer davantage.

C'est en 1967 que parut *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle* de Maurice Descotes. Dans cet ouvrage, Descotes a su, après une enquête minutieuse, départager les faits historiques de ceux de la légende: il a tracé un portrait exhaustif des circonstances biographiques qui ont marqué les rapports d'un certain groupe d'auteurs romantiques avec Napoléon: Madame de Staël, Lamartine, Vigny, Chateaubriand, Hugo, Stendhal et Balzac. Pourtant, malgré cet immense travail, l'étude de Descotes ne fait qu'aborder brièvement bon nombre de textes dont la symbolique me paraissait appeler une étude plus approfondie. En effet, à la lecture de nombreux passages, il m'est très rapidement apparu que les grands thèmes de la légende napoléonienne constituaient en réalité autant de schématisations de grandes figures mythiques ancestrales dont le mythe napoléonien venait constituer, en quelque sorte, un nouvel avatar moderne. Ce seront donc ces schématisations, archétypes et réincarnations de mythes du passé à travers le personnage littéraire de Napoléon qui constitueront la matière première de la présente étude.

*Des objectifs de la présente thèse*

Le présent travail critique possède un objectif double: il s'agira d'abord de montrer comment le mythe napoléonien tel que *créé* par les romantiques est en fait une figure mythologique constituée d'un amalgame d'autres figures mythologiques, celles-là classiques et empruntées à des mythologies diverses. Dans un deuxième temps, il s'agira de voir comment cette «nouvelle» figure mythologique recèle une ambivalence dans sa représentation symbolique, ambivalence qui a donné sa richesse au mythe et qui l'a fait perdurer jusqu'à aujourd'hui.

Le premier chapitre de ma thèse traitera, dans un premier temps, de la notion de mythe en tant que processus de régénération créatrice qui ramène l'homme à une sorte de quête cosmogonique s'appuyant sur la mémoire et son expression ancestrale. Dans ses versions orales ou littéraires, le mythe se modifie en fonction de son époque et c'est par ses modifications et variations qu'il devient un important facteur d'organisation sociale. Je montrerai ensuite comment les profonds changements qui marqueront la société française au cours de la période allant de la prise de la Bastille jusqu'à la Restauration vont laisser des marques indélébiles sur la période romantique. En me basant sur les travaux de Gérard Mendel quant au rôle des institutions socio-culturelles dans la transmission d'une imagerie collective, j'aborderai ici l'importance que la Révolution donne au langage symbolique. Je traiterai ensuite de la création d'une nouvelle forme de propagande de masse durant la Révolution, de la transformation de cette propagande sous le Consulat et l'Empire et de l'importance qu'elle aura sur l'édification du mythe littéraire napoléonien. Par la suite, j'aborderai plus

spécifiquement la conception qu'a l'écrivain romantique du mythe et du récit mythique. Avec l'éclosion du Moi romantique s'inscrit une nouvelle conception de l'écriture: j'analyserai les divers aspects de cette nouvelle conception du rôle de l'écrivain à travers certains écrits de Gérard de Nerval touchant au domaine du mythe. Enfin, je traiterai de l'ambivalence profonde qui marque la figure impériale dans la littérature romantique de même que du caractère humain et de l'universalité du mythe napoléonien grâce à l'analyse d'un passage de *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset, analyse qui me permettra de dégager des schèmes et mythèmes d'importance que j'aborderai plus en profondeur dans les chapitres subséquents.

Le deuxième chapitre portera sur la légende noire de l'Empereur et l'importance de Sainte-Hélène dans l'édification du mythe de Napoléon. Je traiterai d'abord des pamphlets politiques, des libelles et attaques en tous genres rédigés par plusieurs écrivains de renom (Chateaubriand, Benjamin Constant, Madame de Staël, entre autres) durant la période de 1814 à 1821. De ces attaques subversives d'un personnage politique et historique émergent des schèmes archétypaux (le fatal étranger qui domine, le tyran qui terrorise, l'ogre dévorant la jeunesse, le fléau de Dieu qui détruit tout) qui donneront au personnage mythologique de nombreuses zones d'ombre. D'une réflexion sur le discours politique, la littérature pamphlétaire et leurs déviations dans le domaine littéraire, je passerai à l'analyse des thèmes qui émergent de la légende noire et qui imprégneront le mythe romantique de Napoléon. Dans un deuxième temps, j'étudierai comment, dès 1821-1822 (soit immédiatement après la mort de l'Empereur), la figure napoléonienne s'élabore en fonction de mythèmes, de

schèmes et d'archétypes hautement ambivalents. Je verrai finalement l'importante influence du *Mémorial* de Las Cases, véritable socle du mythe littéraire de Napoléon, ainsi que les manifestations multiples de ce texte dans les écrits de Chateaubriand, Hugo et Stendhal.

Le troisième chapitre abordera dans un premier temps les avatars christiques et antéchristiques de Napoléon. Après avoir traité de l'influence des courants mystiques, ésotériques et illuministes chez les romantiques, je verrai les tendances messianistes qui ont contribué à raffermir les liens qui unissent le mythe de l'Empereur au peuple. Cette partie analysera certains passages de Musset, Hugo, Nerval, Lamartine, Béranger, Quinet et, bien entendu, Balzac. Je traiterai ensuite des déversements des avatars christiques de Napoléon dans le mythe prométhéen des romantiques. Les substrats séculaires du feu, de la lumière, de l'action, de l'homme qui aspire à un statut supérieur qui sous-tendent tous le mythe de Prométhée se prêtent à de multiples réinterprétations qui enrichissent davantage la mythologie napoléonienne: je procéderai ici à l'analyse des «divergences prométhéennes» au sein du mythe de Napoléon dans les œuvres de Balzac, Musset, Vigny, Stendhal, Hugo, Chateaubriand et Lamartine. La dernière partie de ce chapitre abordera la figure paternelle incarnée par Napoléon et ses multiples visages contradictoires. La psychanalyse littéraire (dans le sens large du terme) me permettra de traiter de l'approche éminemment personnelle que des écrivains comme Hugo, Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Stendhal, Nerval, Musset ou Quinet adoptent, de façon consciente ou non, dans leur évocation de Napoléon-le-Père.

Dans ses combats avec l'Europe, le héros napoléonien deviendra le point de mire d'une redéfinition du héros épique. En se penchant sur les écrits qui traitent des nombreux moments marquants de l'aventure napoléonienne (le dix-huit Brumaire, Austerlitz, la campagne de Russie, les Cent-jours, Waterloo), j'esquisserai dans le dernier chapitre de la présente thèse, ce en quoi Napoléon représente, pour les romantiques, le développement de l'individualité dans les temps modernes ou encore le dernier représentant d'un monde dorénavant disparu, des points de vue qui contribueront à élargir l'éventail de valeurs rattachées au nouveau héros. A travers les portraits de Napoléon laissés par Chateaubriand, Hugo, Quinet, Stendhal, Musset, Vigny, Balzac et Béranger, je traiterai ici des assises populaires et patriotiques du mythe napoléonien. J'aborderai subséquemment les multiples interprétations et orientations de cette Odyssée moderne que les romantiques peignent lorsqu'ils décrivent les campagnes de la Grande Armée. Je tenterai de faire ressortir ce en quoi l'Empire devient la geste épique que les enfants du siècle entreprennent d'écrire. Cette partie s'appuiera en grande partie sur les *Misérables* de Victor Hugo ainsi que sur les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. D'autres analyses parallèles porteront sur les écrits de Stendhal, Mérimée, Balzac, Musset, Quinet et Vigny. Dans un dernier temps, je verrai comment l'évocation des guerres de l'Empire est un des incontournables de la littérature romantique en ce sens qu'elle inaugure une nouvelle version littéraire de l'épopée guerrière. Parallèlement à la glorification de l'action dans le combat, les romantiques font état du drame humain entourant les affrontements de plus en plus meurtriers des guerres modernes. Cette partie de chapitre traitera donc de la subversion romantique de la littérature de combat; je montrerai comment le récit de guerre napoléonien, tout en s'inspirant de structures

archétypiques dites «classiques», préfigure un genre littéraire qui attaquera l'horreur et l'absurdité des guerres modernes.

\* \*

## **CHAPITRE PREMIER**

*L'Univers mythologique des romantiques*

*Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte*

Albert Camus  
L'Été (1939)

### A) *Le Mythe et son inscription littéraire*

L'origine de Protée, vénérable vieillard des mers, est nébuleuse. Ses parents sont parfois Phénice et Poséidon; à l'occasion il est le fruit des amours d'Océan et de Téthys. Il a le don de divination mais il est surtout le dieu de la métamorphose, celui qui dérouté ceux qui tentent de se saisir de lui en prenant des formes aussi nombreuses que contraires. Tour à tour eau et feu, toute chose et son inverse, il est l'essence même du fuyant, évitant avec adresse d'être fixé définitivement, repoussant toujours l'immobilisme par cette pluralité mouvante des formes qui est sienne.

Avec son visage multiple et indéfinissable, Protée incarne en quelque sorte le mythe du mythe: comme si la mobilité et le mystère entourant le personnage venaient illustrer concrètement tout ce que le récit mythique recèle en lui de force de changements et de diversité. Comme si l'histoire de Ménélas enchaînant le vieillard pour obtenir de lui qu'il lui révèle le moyen de son évasion et s'effrayant devant les formes les plus variées que prend le dieu marin alors qu'il se débat<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Dans l'*Odyssée*, Homère raconte le discours de Ménélas à Télémaque lorsque ce dernier lui demande des nouvelles de son père et que Ménélas lui relate sa rencontre avec Protée: «Il se couche à son tour. Alors, avec des cris, nous nous précipitons; toutes nos mains l'étreignent. Mais le Vieux n'oublie rien des ruses de son art. Il se change



renvoyait aux multiples résonances des images primordiales qui forment tout mythe et qui ne se laissent guère assujettir facilement lorsqu'on tente de les fixer définitivement dans un lieu et un cadre précis.

Or, dans cette mouvance (pour ne pas dire cette fuite) des images archétypales, il s'opère une transcendance liée aux invariants, à la base de tout mythe, qui refont surface sur l'axe temporel de l'Histoire. Ces invariants et leurs manifestations dans l'esprit humain deviennent donc le ferment de toutes les époques. Comme le dit Lévi-Strauss dans son *Anthropologie structurale* :

Un mythe se rapporte toujours à des événements passés: «avant la création du monde», ou «pendant les premiers âges», en tout cas, «il y a longtemps». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.<sup>13</sup>

C'est donc parce qu'ils se transforment, parce qu'ils évoluent tout en conservant cette essence profondément humaine dans leurs fibres que les récits mythiques sont de tous les temps sans être d'aucun et qu'ils maintiennent toujours cette place primordiale dans le discours d'une société qu'ils animent jusque dans ses racines. Discours dont la portée est parallèle à celle de l'espace-temps, le mythe est donc essentiellement régénération parce qu'il porte en lui le temps, passé, présent et futur tout à la fois. Plus que simple transformation, il accède à une actualisation régénératrice, à une libération des contraintes temporelles parce

---

d'abord en lion à crinière, puis il devient dragon, panthère et porc géant; il se fait eau courante et grand arbre à panache. Nous, sans mollir, nous le tenons; rien ne nous lasse, et quand il est au bout de toutes ses magies, le voici qui me parle, à moi, et m'interroge.» *Odyssée*, chant IV, Paris, Gallimard, «Folio», 1994, p. 116.

<sup>13</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 231.

qu'il ne s'inscrit pas dans un début, un milieu ou une fin mais dans un espace bien à lui qui regroupe ces trois moments simultanément. Et sur cette dualité synchronique/diachronique évoquée par Lévi-Strauss s'appuie l'hypothèse de Mircea Eliade qui voit dans le mythe le véhicule toujours actuel des «valeurs axiologiques»<sup>14</sup> qui sont en réalité la fondation même des «paradigmes de toutes les activités humaines»<sup>15</sup> sur lesquels se bâtit toute civilisation. Axiome de départ et d'arrivée, le mythe est donc le porteur, le prophète de réalités humaines universelles qui transcendent l'espace-temps parce qu'elles sont primordiales pour toute existence.

#### *Souvenir et mémoire*

Eliade disait que le mythe est en réalité un guide qui aide l'homme à taire ses appréhensions devant les conséquences de ses gestes:«[l]e mythe garantit à l'homme que ce qu'il se prépare à faire *a déjà été fait*, il l'aide à chasser les doutes qu'il pourrait concevoir quant au résultat de son entreprise»<sup>16</sup>. En cela, il appelle l'homme à devenir créateur, à façonner, à explorer de nouvelles perspectives. Il devient force motrice, source de travail, de réalisation et non un carcan dont la rigidité confine à la simple répétition. D'ailleurs, c'est peut-être une de ses caractéristiques les plus intéressantes que cette capacité donnant à l'homme la certitude de faire naître le geste créateur, d'ouvrir de nouveaux chemins en lui garantissant qu'il n'erre pas dans des voies inexplorées. Ainsi, grâce au mythe, le

---

<sup>14</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, «Folio», 1963, p. 174.

<sup>15</sup> Mircea Eliade, *ibid.*

<sup>16</sup> Mircea Eliade, *ibid.*, p. 176.

créateur est assuré par une sorte de convention acquise au fil du temps que sa création est balisée, et non risque absolu.

Ce réinvestissement du mythe par le biais de l'acte créateur s'effectue toujours dans un cadre temporel qui est, lui, bien concret, soit celui du souvenir. Toutes les projections créatrices futures passent ainsi par la force de la mémoire, par cette capacité qu'a le créateur d'aller «retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert»<sup>17</sup>. La mémoire devient donc la source ultime de connaissance et l'appui sur le passé, un passé mythique directement relié aux vérités de la cosmogonie originelle, une assurance de stabilité dans un monde temporel autrement fuyant. La mythologie des origines est d'ailleurs sans équivoque à ce sujet: Mnémosyne, titanide de la mémoire, n'est-elle pas source de vie et de création chez les Grecs qui, sous son égide, voyaient l'oubli comme annonciateur de la mort et du chaos ?

C'est ainsi que, par le biais de sa démarche créatrice, l'homme «fixe» le temps mythique et s'assure un espace concret et réel où les symboles et motifs du mythe lui sont intelligibles, appuyés par l'expérience et les âges antérieurs. Et comme cette création passe par une commémoration, elle acquiert sa part de crédibilité dans la mesure où elle se vérifie plus ou moins aisément par le reflet ou la référence qu'elle donne des modèles de la mémoire sur lesquels elle s'appuie.

---

<sup>17</sup> Albert Camus, *L'Envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 31-32.

*Le mythe dans son parler et son écriture*

Les rapports d'antériorité du langage mythologique, du mythe dans son oralité complète et complexe, aux textes qu'il a suscités ont été abondamment étudiés par les spécialistes qui se sont penchés sur la «linguistique du mythe». Les travaux de Georges Dumézil, entre autres, ont su exposer combien le récit mythique (dans son oralité originelle) est appelé tôt ou tard (et plutôt tôt que tard) à une «carrière littéraire propre»<sup>18</sup>. Plus encore, le spécialiste des religions indo-européennes a clairement démontré comment cette carrière littéraire vient en définitive rendre compte du lien intime que le mythe entretient avec la vie des hommes qui les racontent, des corrélations qui existent entre la vie humaine et le mythe, mais plus encore, entre la vie humaine et le récit (oral d'abord, littéraire ensuite) du mythe. Comme l'affirme Pierre Brunel dans son ouvrage sur la mythocritique, on peut, à la lumière de ces conclusions, poser en principe que «le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui»<sup>19</sup>.

D'autre part, l'oralité fondamentale du mythe a ceci de déterminant qu'elle persiste jusque dans la version la plus écrite de celui-ci, lui conférant au passage une sorte de capacité de renouvellement typique du phénomène du récit oral: comme un conteur enjolvive, omet quelque détail ou joue avec telle ou telle partie de son récit, celui qui livre le mythe, oral et littéraire, le transforme au gré des événements et des circonstances où il le raconte, suivant une structure donnée,

---

<sup>18</sup> Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, Tome I, Paris, Gallimard, «Tel», 1968, p. 10.

<sup>19</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 61.

soit, et dont il ne saurait dévier trop sans dénaturer sérieusement l'essence du mythe, mais lui permettant tout de même des variations qui peuvent parfois être substantielles. Ainsi Alexandre H. Krappe parle-t-il d'un mythe qui diffère du texte moderne en ce sens qu'il appartient non pas à un auteur qui nous a légué un récit «arrêté» dans sa structure, mais bien à une collectivité qui s'en empare pour y ajouter ou y retrancher, «fusionnant le conte avec un autre ou avec certains motifs flottants plus anciens et foncièrement étrangers au récit primitif»<sup>20</sup>. C'est d'ailleurs le même constat que Mircea Eliade pose lorsqu'il écrit, en parlant des variations du mythe, qu'«[i]l s'agit toujours des modifications plus ou moins sensibles d'un texte préexistant»<sup>21</sup>.

Le lieu de cette réitération, de cette transformation du récit dans un contexte nouveau, c'est surtout celui de cette mémoire où le souvenir vient faire jaillir la source de toute création mythologique, une mémoire qui vient valider la perception qu'a l'homme de son univers. Modèle cosmogonique et fondamental de l'existence humaine, le mythe vient, par le biais du souvenir et du renouvellement, reconforter l'homme parce qu'il lui donne une explication tangible de l'univers dans lequel il vit. «Grâce au mythe, le Monde se laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif»<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Alexandre H. Krappe, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 26.

<sup>21</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 182.

<sup>22</sup> Mircea Eliade, *ibid.*, pp. 180-181.

*Des transformations inhérentes au mythe*

Dans ses travaux sur la mythologie et ses rapports avec la littérature, Pierre Albouy a bien souligné cette nécessité qu'a l'auteur de «modifier» le récit impliquant le mythe : «[l]e mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées»<sup>23</sup>. Albouy va même jusqu'à prétendre de ces significations nouvelles qu'elles sont vitales, sorte de condition *sine qua non* à l'architecture du mythe littéraire. Hors d'elles, point de salut.

Mais qu'en est-il de ces significations nouvelles, que reflètent-elles précisément ? Il semble que le mythe, tout en étant actualisation et mémoire, création et souvenir, ne parvienne véritablement à demeurer fidèle à lui-même, à demeurer mythique, que dans la mesure où il rend compte des problèmes particuliers à son époque. Ainsi ne se régénérerait-il réellement que par sa capacité à traduire la période dans laquelle il s'inscrit et à donner un écho aux interrogations et problèmes de l'homme. Ces significations nouvelles, issues de cette représentation, ne trouveraient donc leur juste valeur que dans la mesure où elles renvoient véritablement aux préoccupations humaines d'un espace-temps délimité. Dépassant la simple survivance d'une mentalité archaïque par laquelle l'homme retournerait à un discours mémoriel pour vérifier la teneur d'une expérience contemporaine, la pensée mythique est à n'en point douter un facteur d'organisation sociale très important. Ce retour nécessaire aux origines dont parle Eliade s'effectuerait donc pour retrouver l'autorité sacrée associée à ces origines.

---

<sup>23</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 9.

On constate rapidement qu'il est ici question de quelque chose de beaucoup plus significatif qu'un simple phénomène épisodique que l'on retrouverait ça et là à certains moments bien précis de l'histoire d'une civilisation. La donnée culturelle fondée sur les usages de l'histoire dans la *doxa* ou l'opinion publique qui a cours à une époque déterminée devient donc un élément d'importance: elle vient valoriser, d'une part, et cautionner, d'autre part, l'utilisation du récit mythique. Inscription sociale, culturelle, artistique, historique, le mythe semble effectivement féconder son époque et naître d'elle à la fois.

*Le Bonaparte au mont Saint-Bernard est peut-être, — avec celui de Gros, dans la Bataille d'Eylau, — le seul Bonaparte poétique et grandiose que possède la France.*

Charle Baudelaire  
*Le Musée classique du Bazar  
 Bonne-Nouvelle (1846)*

**B) *L'institution et son rapport avec le mythe:  
 imagerie collective et contexte social***

***Lumières, Révolution et Empire***

Louis XIV meurt en 1715. Le XVIII<sup>e</sup> siècle commence à s'agiter et du remous naissent les Lumières. Dès la mort du Roi-Soleil, les événements vont se succéder à un rythme de plus en plus rapide, menant inéluctablement vers la Révolution. Puis, du Consulat à l'Empire, de la première Restauration aux Cent-jours, la société française vivra une grande période d'incertitude et de mouvements multiples, parfois contradictoires, toujours de conséquence. C'est ce courant de changements profonds qui permet la pénétration remarquable du mythe dans le monde des romantiques. Tant de facteurs d'importance secouent l'ensemble de la société française (et par le truchement de cette dernière, l'Europe entière) que l'agitation et la stimulation se transmettent à la conscience globale de l'époque. Dans cette ouverture sociale, le mythe s'infiltré pour ressortir sous diverses formes et dans les contextes les plus divers, mais il est indéniablement présent sur tous les fronts.



A un niveau concret, la Révolution fait table rase de la majeure partie des institutions de l'Ancien Régime, et instaure, sinon un monde meilleur, à tout le moins un monde nouveau, une société différente, basée en principe sur la liberté, l'égalité des citoyens et la notion de raison. Le marasme social des dernières décennies du règne royal ne disparaît pas au lendemain de la prise de la Bastille, loin s'en faut. A défaut de former des institutions fortes, durables et efficaces (les changements au pouvoir étant trop fréquents et les politiques visant toujours un long terme utopique), l'idéalisme révolutionnaire, malgré la Terreur, parviendra pourtant à donner le ton à une redéfinition de la société française remarquable par sa pénétration de l'ensemble des couches de la nation. En s'écartant des modèles et valeurs de l'Ancien Régime, la Révolution s'absorbe dans le souvenir: pour ses idéologues, bercés par les premiers échos de l'état primitif tant adoré des philosophes, la nouvelle république a ses modèles tout désignés dans les conceptions antiques de la Liberté. Effectivement, à l'instar de la Renaissance, la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècles sont très préoccupés par les modèles de l'antiquité. Aussi l'engouement idéologique pour les temps encore «purs» des sociétés prémonarchiques est-il à l'avant-plan du nouveau projet de société que l'on se donne: les esprits de la Révolution s'inspirent donc des modèles d'autrefois non pas tant pour les copier que pour les transposer ou les adapter à un monde en pleine métamorphose. De politique et institutionnelle qu'elle est au départ (l'esprit révolutionnaire admirait ardemment les institutions des premières républiques grecques et romaines), cette influence «historique» devient éminemment complexe dans ses manifestations. Elle englobe une certaine notion d'antiquité (la république des citoyens, l'idéal démocratique, etc.) à laquelle se mêlent certaines valeurs des sociétés du Moyen Age et de la Renaissance (le

nationalisme, l'individu perfectible entrevu par l'humanisme, etc.). Elle gagne bientôt des sphères sociales très diverses, à tous les paliers de l'échelle. Il n'est donc pas surprenant de constater la percée dans ces mêmes milieux d'une symbolique axée sur les images d'une Antiquité redécouverte qui sera le ferment de l'imaginaire romantique et une des forces montantes du renouvellement du mythe dans la littérature au cours du XIXe siècle.

*Des institutions et de leur rôle-moteur dans l'implantation d'une imagerie collective*

Pour comprendre la résurgence des motifs primitifs et d'une imagerie symbolique se rattachant au passé dans l'ensemble de la société européenne à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles, on doit envisager le rôle d'importance que les multiples institutions socio-culturelles ont joué dans la transmission d'un fonds culturel commun à l'ensemble d'une génération donnée.

Gérard Mendel<sup>24</sup> a bien cerné l'importance que les diverses institutions sociales peuvent avoir au niveau de l'imaginaire d'une époque par le biais de leur inscription dominante et de leur influence globale sur un contexte de société donné. Il faut entendre ici institutions socio-culturelles dans le sens le plus large:

Elles représentent pour nous au sein d'un groupe, d'une nation ou d'une civilisation, l'ensemble des mœurs, coutumes, usages, légendes, mythes, pratiques religieuses, écrits divers, principes pédagogiques, modalités économiques, productions artistiques, formes politiques de gouvernement, etc.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Gérard Mendel, *La Révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972.

<sup>25</sup> Gérard Mendel, *ibid.*, p. 15.

En somme , Mendel évoque sans la nommer la *doxa*, opinion publique qui constitue le point de rencontre des diverses forces actives au niveau de la société d'une époque. Cette rencontre est, toujours selon Mendel, inconsciente dans le sens où elle n'est pas réellement planifiée par une autorité supérieure mais elle demeure un reflet quasi idéal «des conflits inconscients de l'âme collective»<sup>26</sup>. On peut d'ores et déjà entrevoir une sorte de fil conducteur par lequel s'oriente la réflexion d'une société donnée:

La pression du Pouvoir social, au niveau duquel se réalise un équilibre, pathologique ou non, symptomatique ou non, de ces diverses forces, s'exerçant en même temps et quasi uniformément sur tous les individus de la même génération, on conçoit aisément qu'il se forme dans chaque pays et à chaque époque une âme collective.<sup>27</sup>

Cette notion est d'une importance primordiale pour la compréhension des origines du mythe de Napoléon. Il faut saisir *a priori* l'ampleur et la pénétration des mouvements sociaux des années 1789-1820 ainsi que leurs conséquences concrètes à tous les niveaux de la société pour mieux apprécier la genèse du mythe de l'Empereur. Il faut aussi observer les principales convergences sociales, cette «âme collective» de l'époque, pour comprendre comment la figure de Napoléon s'est imposée au romantisme

---

<sup>26</sup> Gérard Mendel, *ibid.*, p. 17.

<sup>27</sup> Gérard Mendel, *ibid.*. Mendel définit la notion de Pouvoir social comme l'unité dominante des institutions socio-culturelles, sorte de terme générique avec lequel il ne faut pas confondre le Pouvoir politique qui n'est qu'une de ses multiples manifestations.

En premier lieu, la première génération romantique européenne aura été marquée au sceau d'une esthétique qui consacre la réinterprétation de la mythologie en puisant son inspiration dans les modèles tendus soit par le Nord ou l'Orient mais aussi dans les sources du Moyen Age ainsi que celles plus usuelles (réinterprétées ou non) des Romains, des Grecs et de la Bible. En second lieu, la création d'une nouvelle forme de propagande durant la Révolution contribuera à asseoir les fondements actifs du mythe au sein de la société. En dernier lieu, la transformation de cette propagande durant le Consulat et l'Empire et la mise en place de Napoléon comme figure centrale de la nation achèveront de préparer le sol de l'édification du mythe napoléonien par les romantiques.

#### *Régénération de l'Antiquité*

La création de cette nouvelle humanité et de ce monde moderne tant désirés par les esprits de la Révolution passe par l'établissement d'une «nouvelle» symbolique de société: ainsi apparaît une antiquité revue et corrigée, une antiquité qui est placée sous le signe de l'énergie et des valeurs fondamentales de cette nouvelle société qu'on réclame tout en guillotinant la noblesse:

La Révolution voit une éclosion sans précédent d'images, de signes, d'allégories, d'emblèmes et de symboles. Influence de l'Antiquité (bonnet phrygien, faisceau de licteur, serment...), franc-maçonnerie (triangle, œil, accolade...), traditions ancestrales récupérées (l'arbre de la liberté...): tout se combine en un tableau parlant. (...). Le langage symbolique évolue tout au long de la Révolution en fonction de l'accélération de l'Histoire et des sens nouveaux que les symboles peuvent recevoir selon la conjoncture.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Gérard Gengembre, *A vos plumes citoyens! Ecrivains, journalistes, orateurs et poètes de la Bastille à Waterloo*, Paris, Gallimard, «Découvertes», 1988, p. 32.

En voulant créer un nouvel homme, la Révolution s'attachera à lui créer un monde où les signifiants sont tirés d'un ordre anhistorique, porteur d'une nouvelle sagesse pleine de vigueur et de vérité. Par le besoin qu'elle a d'un sacré situé en dehors du religieux des pratiques traditionnelles de l'Ancien Régime, la démarche révolutionnaire pointe donc dans la direction d'un fonds culturel divers, hautement symbolique, où elle cueille sa consécration spirituelle. Par son goût du culte, «elle intronise de nouveaux héros»<sup>29</sup> qui renvoient directement à la jeunesse, à la pureté du début de l'Histoire. Cet enthousiasme pour les temps anciens va jusqu'à se refléter dans la conception de l'expédition napoléonienne de 1798 en Egypte. Les découvertes de la partie scientifique de la campagne ajoutent à l'engouement pour la civilisation égyptienne, entrevue depuis les Lumières comme le berceau de la civilisation européenne.<sup>30</sup> En 1824, la publication de l'ouvrage de Champollion sur le système hiéroglyphique vient consacrer cette nouvelle passion qui sévit dans les milieux du romantisme. D'ailleurs, l'Egypte n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de cette emprise sociale que les civilisations antiques, qu'elles soient nordiques ou méditerranéennes, ont sur l'imaginaire de cette époque.

Parallèlement, la Révolution consacre le retour du Héros et de la mythologie à l'avant-plan de la scène sociale. C'est l'actualisation d'un passé qui vient confirmer la «pureté» des temps présents. Dans ce processus didactique et pédagogique (n'établit-on pas l'instituteur comme figure exemplaire ?), la

---

<sup>29</sup> Gérard Gengembre, *ibid.*, p. 31.

<sup>30</sup> Un engouement du public français qui subsiste si l'on en croit le nombre d'entrées record lors de l'exposition *Toutankhamon* au Petit Palais, à Paris, en 1967 de même qu'à l'ouverture des nouvelles salles du Louvre plus récemment et, en 1998, à l'occasion des célébrations du bicentenaire de l'expédition d'Egypte.

Révolution se prend au jeu des exemples édifiants et instaure une nouvelle forme de propagande qui aura un vaste impact social et qui vivra son âge d'or sous l'Empire.

*La Révolution et l'instauration d'une nouvelle propagande*

La Révolution marque une étape d'importance dans l'articulation de la propagande gouvernementale. Avec 1789, la propagande devient un phénomène organisé en fonction du peuple, principe de base de la Révolution que le nouveau gouvernement veut mettre à contribution. La nouvelle souveraineté du pouvoir doit savoir se légitimer afin d'obtenir l'adhésion du peuple. Aussi met-on tout l'accent sur la Nation, thème exploité vigoureusement sur l'ensemble du territoire français et encore plus sur le front. «Pour passer du stade de l'armée de métier au stade de l'armée nationale, il fallait un énorme effort de propagande exaltant les passions»<sup>31</sup>. On assiste aussi à la création de corps gouvernementaux (le bureau d'Esprit en 1792) qui ont pour objectif de répondre aux besoins d'une population en mal de repères et de fixer de nouveaux guides moraux tout comme de nouvelles valeurs. Phénomène organisé et coordonné avec soin, cette nouvelle propagande est durable.

En raison du credo de la Révolution, la propagande révolutionnaire est donc centrée sur l'individu et vise à le faire participer activement à la redéfinition de la société:

---

<sup>31</sup> Jacques Ellul, *Histoire de la propagande*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1967, p. 73.

Un des moyens directs d'action sur l'opinion fut la cérémonie, il s'agit de frapper l'imagination du public par un rassemblement de masse, de créer une certaine "psychologie de masse", d'insérer l'individu dans un rituel et de l'amener à adhérer à un mythe, de le rendre participant d'un mouvement collectif.<sup>32</sup>

A l'aide de la presse, du nouveau système scolaire et des arts, le gouvernement institutionnalise les moyens d'action pour frapper l'imagination des masses:

Les gouvernements révolutionnaires, désireux de créer un «esprit national», confèrent aux artistes (révolutionnaires actifs pour la plupart), la tâche de frapper l'esprit des masses, trop incultes ou trop pauvres pour être atteintes par les autres moyens de propagande. D'où les sujets choisis par les peintres, sculpteurs et graveurs.<sup>33</sup>

Avec l'établissement du nouveau culte de la Nation, on tente de rejoindre toutes les couches de la société. Les gouvernements successifs de la Révolution s'attardent à unifier les sentiments et à exalter le dévouement à la patrie. Le pouvoir comprend l'importance de la tâche et se donne les moyens de ses politiques en fondant l'imagerie d'Epinal en 1790, un instrument que Napoléon utilisera grandement durant son règne.

#### *La Propagande et le mythe*

L'inscription du discours de propagande dans un contexte de régénération du mythe se fait par l'idéologie même de la Révolution. En effet, on constate une forte volonté de substituer un nouvel univers moral aux valeurs de l'Ancien Régime et l'on désire faire participer l'ensemble de la société afin d'éteindre les

---

<sup>32</sup> Jacques Ellul, *ibid.*, p. 77.

<sup>33</sup> Jacques Ellul, *ibid.*, p. 81.

foyers de dissensions. Ainsi opte-t-on pour la création de nouveaux mythes nationaux, préconisés par la propagande gouvernementale pour rejoindre le plus grand nombre possible de citoyens:

Il y a alors une volonté de rationaliser l'usage de la propagande et d'en développer les moyens dans tous les domaines. Elle tend à atteindre l'opinion toute entière, à la former, à provoquer des modifications dans tous les milieux. Elle devient donc une propagande de masse. En second lieu, cette propagande met en mouvement des mythes. Elle cherche surtout à agir sur l'opinion et les comportements en créant des mythes nouveaux. C'est la première fois que la propagande sera vraiment créatrice à la fois de croyances globales et de mouvements de masse.<sup>34</sup>

La propagande devient créatrice d'une imagerie de masse qui s'articule autour des nouveaux mythes de la République construite sur la souveraineté du peuple. Ce mythe d'un peuple qui a droit de parole dans les affaires de la Cité (ici la République) renvoie directement aux modèles gréco-latins et se déploie à l'aide d'une symbolique tirée de l'antiquité. Les idéaux des Lumières transparaissent dans le mythe humaniste qui s'érige sur les notions de droit de l'homme au bonheur, de solidarité et de tolérance. Il y a surtout, en rapport avec l'objet de la présente thèse, les mythes à caractère religieux qui imprègnent les concepts de patrie et d'individualisme à l'œuvre dans la collectivité. L'inscription concrète de la propagande révolutionnaire à même le processus de renouveau mythologique présent à la fin du XVIIIe siècle est sans conteste l'un de ses éléments les plus importants<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Jacques Ellul, *ibid.*, pp. 85-86.

<sup>35</sup> Jacques Ellul, *ibid.*, p. 86.



*Jacques-Louis David et le retour du héros primitif:  
Des applications picturales du renouvellement symbolique  
et de leur inscription dans un contexte de propagande*

Si l'on devait choisir en France de cette époque un exemple de cette réinterprétation symbolique et de son inscription dans un contexte de propagande, on devrait incontestablement s'arrêter sur l'œuvre de Jacques-Louis David. En effet, l'évolution de la peinture du maître français rend compte à merveille de la réquisition de l'art pictural par la propagande au cours de la Révolution et de l'Empire. Elle rend aussi compte de la capacité de cet art à rendre de façon efficace et nouvelle les symboles de son époque. Dans son choix de sujets, David fera la parfaite symbiose des éléments multiples d'une peinture qui est toujours édifiante et conforme à ce XVIII<sup>e</sup> siècle féru de leçons mais qui n'empêche pas pour autant diverses pénétrations personnelles. La recherche davidienne (et par extension, celle de ses élèves qui s'affublaient du nom évocateur de «Primitifs») est celle d'un art pictural exploitant tous les registres dans le but de recréer un passé emblématique s'appliquant à une société qui se redéfinit.<sup>36</sup> Elle sera d'ailleurs reconnue comme telle dès son époque, et ce autant par les pairs de David que par le public en général. La force de la description, minimaliste avant l'heure, annoncera les recherches du XIX<sup>e</sup> siècle qui déboucheront sur un art plus «libre», ou en tout cas moins assujéti à un académisme dogmatique. Dans son alternance entre sujets antiques (*Bélisaire* en 1781, *Le Serment des Horaces* en 1784) et sujets d'actualité (*Le Serment du jeu de paume* en 1791, *Marat assassiné*, 1793), David semble surtout tendre vers un idéal didactique atemporel faisant appel à la

---

<sup>36</sup> Ne fût-ce qu'en fonction d'une politique révolutionnaire et impériale qui varie constamment.

nature pure et vraie qu'il semble trouver dans l'homme primitif. Inspiré par la ferveur révolutionnaire, *Marat assassiné* est un parfait exemple de cette tendance à proclamer une recherche de l'homme «naturel» en ligne directe avec les vertus des sociétés primitives:

This metamorphosis of common fact into eternal symbol continues in the treatment of Marat's corpse itself, which not only bears all the marks of a real murder — the knife wound on the right side, the hand still holding a quill, the ghastly pallor of the skin — but also transcends these empirical details to enter a more heroic realm in which the body begins to recall not only the martyrdom of Christ or his saintly disciples, but the no less venerated corpse of one of those Homeric heroes — a Patroclus or a Hector — whom David had painted before the Revolution.<sup>37</sup>

David incarne à merveille cette tendance à évoquer à partir du sujet contemporain des thèmes ou motifs antiques mais plus encore, à établir des événements, ou des éléments, de l'histoire actuelle comme nouveaux mythes historiques par le biais de la figure du Héros. On peut vérifier la preuve de ce postulat dans la majeure partie de la production du peintre de la Révolution jusqu'à la période du Consulat et de l'Empire.

La visée politique de cet art qui doit appuyer la nation et le gouvernement à travers son dirigeant ne doit pas éclipser tout ce que cette peinture recèle de sacré dans sa vénération du Héros, renvoyant ainsi à une symbolique tirée à la fois de l'antiquité, des légendes nordiques et du Moyen Age, et recontextualisée. Des nombreux tableaux que David laissera de sa période napoléonienne, le *Napoléon au col du Saint-Bernard* (1800) sera la meilleure représentation de cette

---

<sup>37</sup> H. W. Janson et Robert Rosenblum, *19th-Century Art*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1984, p. 30.

exemplarité ancestrale du héros.<sup>38</sup> Par l'inscription en caractères simples BONAPARTE HANNIBAL KAROLUS MAGNUS dans les rochers de l'avant-plan, David invoque un temps passé porteur de grandeur et de pureté, un temps de héros mythique. D'ailleurs la composition même du tableau se réclame de la poésie de l'*exemplum virtutis* et en cela elle n'a rien à envier aux modèles énergiques proposés par un Homère.

La peinture de David a beau s'inscrire dans un cadre rigoureux de propagande politique, elle est représentative des variations multiples de cette esthétique de la période 1780-1820 qui préfigure à plusieurs égards les préceptes de la peinture romantique: un univers mythologique mêlé étroitement à une histoire contemporaine, une composition où se trouvent exotisme, onirisme, rêverie et une sorte d'héroïsme inspirant. En représentant à un niveau pictural, soit par l'allégorie ou le stéréotype, les symboles et images du discours institutionnel, ceux qui s'affirmaient dans la *doxa*, David a fourni un support de taille à l'appareil de propagande du régime et on peut dire sans se tromper que le peintre et son influence<sup>39</sup> ont joué un rôle capital dans l'établissement du mythe de Napoléon. Grâce à la force de l'image, le mythe allait frapper les esprits.

#### *L'Empire et la mythification du Chef d'Etat*

Avec l'arrivée au pouvoir de Bonaparte en 1799, la machine de propagande institutionnelle entreprend une vaste campagne centrée sur la personne du nouveau

---

<sup>38</sup> Voir une reproduction de la toile. Annexe I.

<sup>39</sup> Entre autres chez Ingres, Girodet et Gros.

dirigeant, entreprise dont les manifestations et effets seront multiples. Le processus de glorification du Chef d'Etat refait surface mais les changements qu'il a subis sont considérables et constituent des nouveautés idéologiques redoutables. La Révolution marque une certaine interruption de ce qu'on pourrait appeler le pouvoir «médiatisé» en France. A part Danton et Robespierre (et dans une mesure beaucoup moindre en comparaison avec le modèle royal ou le modèle impérial), aucun chef de gouvernement de la Révolution ne sera au pouvoir assez longtemps pour véritablement mettre en place le processus de propagande nécessaire à l'édification durable de la représentation du personnage du chef d'Etat. Certes, de Marat<sup>40</sup> à Desmoulins, du Dauphin à La Fayette, il y a bien quelques visages, quelques figures populaires, quelques personnages mais personne qui ne s'impose réellement. Trop de mouvements contradictoires, trop d'individus se bousculent au haut de la pyramide du pouvoir. En réalité, ce sont surtout les notions de Citoyen et de Nation qui occuperont les esprits des propagandistes jusqu'à ce qu'un jeune général sorte des rangs pour se faire un nom en Italie et s'imposer à eux ainsi qu'à la France.

Avec Bonaparte, le Consulat renoue avec la puissante tradition de l'identification du pouvoir à la personne du souverain. Le processus n'a rien de nouveau: l'Ancien Régime en avait fait une tradition séculaire et l'avait porté à des sommets inégalés sous Louis XIV. Il n'en demeure pas moins qu'avec une certaine stabilité retrouvée à la tête de l'Etat, la France redécouvre l'image du souverain et se met de nouveau à associer le sort de ce dernier à celui de la Nation.

---

<sup>40</sup> David en a laissé le meilleur témoignage.

La propagande qui en résulte a ceci de novateur par rapport à la propagande du système monarchique qu'elle s'attache différemment à la personne du souverain :

[L]e caractère vraiment nouveau de cette propagande, ce sera l'utilisation de l'aspect charismatique. L'objet de la propagande n'est plus une idée, une doctrine, une institution: c'est un homme. C'est peut-être la première fois que ceci fut accentué. Ceci impose d'ailleurs un style de propagande très singulier: il s'agit d'amener l'individu à un état de communion avec le chef, de foi totale en une personne et de dévouement pour elle. L'élaboration du mythe est alors fonction de cette personne même, qui doit devenir un personnage "légendaire", d'où la création de tout un style de ce personnage (gestes, costumes, habitudes, décor), répandu par l'image, par les rumeurs, par les apparitions personnelles. Ce chef est représenté à la fois comme populaire et comme radicalement autre. Populaire, il est en contact avec ses soldats, toujours accessible, il personnifie la masse du peuple et l'exprime. (...) Radicalement autre, c'est le chef inspiré, le génie, l'homme envoyé par le destin. Ses victoires ne sont le fruit ni du hasard ni d'une supériorité numérique, ni d'un calcul tactique normal, mais du «génie». <sup>41</sup>

Après des débuts plus ou moins prudents sous le Consulat, la propagande de l'Empire devient une présence quotidienne dans la vie de toutes les classes. Le berceau de la France du Romantisme est ainsi placé sous «des tableaux et des gravures à la gloire du général nerveux et décidé ou du souverain majestueux et olympien»<sup>42</sup>. C'est de cette façon que, du général Bonaparte à l'Empereur, une mécanique institutionnelle s'est mise en marche dont les moindres rouages sont invariablement reliés à la figure du souverain, du nouveau Chef d'Etat, du guerrier, du héros, c'est-à-dire de Napoléon-le-Grand. Que ce soit par l'Eglise, les journaux et la censure, le gouvernement, les fêtes populaires, les *Bulletins* de la Grande armée, les institutions de l'Etat ou encore la création des départements,

---

<sup>41</sup> Jacques Ellul, *ibid.*, pp. 87-88.

<sup>42</sup> Alfred Fierro, André Palluel-Guillard et Jean Tulard, *Histoire et dictionnaire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Editions Robert Laffont, 1995, p. 323.

le pouvoir impérial met l'Empereur au centre de tout et de tous. On poussera même le processus jusqu'à vouloir unir dans un «culte d'état» la personne de l'Empereur à l'Eglise catholique: à preuve le *Catéchisme impérial* qui allie les devoirs du bon chrétien aux devoirs envers l'Empereur. Toute une génération, celle des Balzac, Nerval, Vigny, Dumas grandit ainsi, assise sur les bancs de l'école ou de l'église où l'on récite les demandes et réponses de ce code qui prône que les «chrétiens doivent aux princes qui les gouvernent et, [...] en particulier à Napoléon 1er, [...], l'amour, le respect, l'obéissance, la fidélité, le service militaire, les tributs ordonnés pour la conservation de l'Empire et de son trône...»<sup>43</sup>

Mécanique artificielle, trop grinçante pour ne pas être discréditée par n'importe quel esprit critique éveillé ? Non pas:

tout cela n'en créait pas moins un climat d'adulation associant en permanence Napoléon à la France, à Dieu, aux héros antiques, le mettant hors du temps et de l'humanité, le rendant ainsi digne de l'admiration et de l'obéissance universelle. [...] Remarquons aussi la subtilité de cette propagande, plus souvent suggérée qu'imposée et plus entretenue par l'autocensure et la «langue de bois» de la majorité que par les injonctions gouvernementales.<sup>44</sup>

Il faut remarquer ici que la principale caractéristique de cette mécanique institutionnelle n'est pas la sympathie qu'elle veut susciter et entretenir envers Napoléon ou l'Empire (même si, à l'origine, c'est son seul et unique but). La part la plus significative de cette mécanique institutionnelle est le caractère durable qu'elle contribuera à donner à la silhouette à la capote grise et au petit chapeau

---

<sup>43</sup> Jean Tulard et al, *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Hachette, 1987, p. 383.

<sup>44</sup> Alfred Fierro, André Palluel-Guillard et Jean Tulard, *op. cit.*, p. 325.

noir. Adulé ou détesté, qu'importe ? Napoléon demeure malgré tout, et c'est là tout le mérite du dispositif mis en place par le principal intéressé. En s'appuyant sur toutes les branches du réseau administratif, juridique, et militaire pour aboutir aux institutions académiques, universitaires et scolaires, le processus de mythification du chef d'Etat mis en place avec tant de soins par l'Empire confère à la personne de Napoléon un statut remarquable, plus grand que nature, une présence inévitable à l'horizon du romantisme. Commencée dans les bagages des colporteurs sur le papier des images destinées au peuple, éditées à Paris ou à Epinal<sup>45</sup>, la mythification «institutionnelle» de Napoléon n'aura peut-être pas atteint l'objectif premier des idéologues du régime, qui est d'asseoir durablement les bases de l'Empire<sup>46</sup> mais, en revanche, elle aura établi un personnage auprès du public. Un personnage amplement à la mesure de l'imaginaire des romantiques.

*Béranger et Napoléon: du fond populaire du mythe*

On peut facilement constater sinon le succès du moins l'efficacité de ce processus institutionnel et de cette propagande dans l'imaginaire populaire de l'époque à la lecture de l'œuvre de Pierre-Jean de Béranger. L'extraordinaire renommée du chansonnier en son temps a contribué *de facto*, et à plusieurs égards, à l'édification du mythe de Napoléon. La pénétration de son œuvre dans de multiples secteurs de la vie sociale française est d'ailleurs si remarquable qu'elle vaut à l'auteur l'attention particulière du gouvernement de la Restauration.

---

<sup>45</sup> Alfred Fierro, André Palluel-Guillard et Jean Tulard, *ibid.*, p. 323.

<sup>46</sup> La rapidité avec laquelle on rejette l'Aiglon en 1815 est éloquente de cet échec «dynastique».

Un rapport du célèbre naturaliste Cuvier sur la portée populaire des chansons de Béranger, rapport remis à Louis XVIII en personne, atteste le fait:

[S]a dernière chanson intitulée *Le vieux drapeau* est d'autant plus dangereuse qu'elle est destinée à être jetée avec profusion dans les casernes et répandue parmi le peuple. Il est certain qu'on en a déjà fait des envois considérables dans les provinces...<sup>47</sup>

Une chose que confirme un autre rapport, de police celui-là, du 12 septembre 1820:

Un des moyens que les agents secrets de la faction ennemie du gouvernement mettent actuellement en jeu pour rappeler des temps de gloire qui ont tant coûté de sang à la France est de faire chanter dans les cabarets et lieux publics des couplets qui rappellent la mémoire de Bonaparte. Les *Souvenirs du peuple* par Béranger sont chantés dans tous les ateliers de travail, dans les cours des maisons connues pour renfermer des manufactures ou fabriques. Il y vient des chanteurs ambulants qui ne manquent point d'entonner la complainte favorite.<sup>48</sup>

En se penchant sur les chansons écrites par Béranger durant la période 1814-1821 au sujet de Napoléon ou de l'Empire, on remarque que ces textes sont saturés de résidus symboliques de la démarche institutionnelle évoquée plus haut: identification du souverain à la patrie<sup>49</sup>, fierté pour une époque de gloire militaire et nationale<sup>50</sup>, attachement à la Nation (et donc à Napoléon, selon la logique de l'Empire) que l'on invoque en chantant les compagnons d'aventure<sup>51</sup>. C'est immédiatement après les événements que Béranger saisit les images qui circulent

---

<sup>47</sup> Jean Touchard, *La Gloire de Béranger*, Tome I, Paris, Armand Colin, 1968, p. 388.

<sup>48</sup> Jean Touchard, *ibid.*, p. 389.

<sup>49</sup> *Traité de politique à l'usage de Lise* (1815), *L'Exilé* (1821).

<sup>50</sup> *Les Gaulois et les Francs* (1814), *Adieu à la Gloire* (1820).

<sup>51</sup> *Le Bon Français* (1814), *Requête Présentée par les Chiens de Qualité...* (1814).



dans l'imaginaire collectif, ces images toujours fraîches issues du processus institutionnel de propagande impériale.

*Les Souvenirs du peuple*

A titre d'exemple, une simple analyse partielle de cette chanson intitulée *Les Souvenirs du peuple*, chanson mentionnée plus haut, nous permet de dégager plusieurs schèmes, symboles et archétypes qui seront utilisés par l'ensemble des romantiques qui aborderont Napoléon.<sup>52</sup> En premier lieu apparaît le symbole du chaume, symbole qui se rattache au peuple et qui sera évoqué par plusieurs romantiques quand ils voudront faire référence aux rapports entre Napoléon et les masses populaires. On en verra des exemples frappants ailleurs chez Béranger mais aussi chez Hugo, Balzac, Nerval et Musset. J'y reviendrai dans le troisième chapitre. D'ailleurs, la tradition populaire est souvent revendiquée à titre de chapelle ardente du culte de Napoléon. Le chaume évoque le côté humble de l'Empereur, sa présence au cœur même du peuple. Ainsi la scène du guerrier épuisé qui dort dans la demeure de l'humble paysanne procède-t-elle de la symbiose: l'Empereur se repose et se restaure parmi le peuple, en Champagne campagnarde, à gauche de Paris, le cœur de la France. La capitale sera aussi évoquée dans le troisième couplet, donnant au héros une place dans le cœur des ouvriers, entassés dans les faubourgs populaires sous ses murs. Le personnage est de nouveau au sein du peuple. Et la filiation s'exprime à travers le temps puisque la matriarche dit du soir où il est apparu à sa porte que c'est un soir

---

<sup>52</sup> Voir le texte, Annexe II.

*comme aujourd'hui*. En cela, le récit gagne le domaine du mythe puisqu'il actualise un passé en régénérant sa portée symbolique.

La naissance du roi de Rome est elle aussi évoquée sous le signe du peuple convié à partager les joies et peines du souverain, sorte de messe où est sanctifiée l'osmose des deux entités par la venue au monde du successeur: *Tous les cœurs étaient contents*. D'autre part, le rapport Napoléon - Dieu évolue ici de la figure du Messie rédempteur à celui d'une créature-instrument de l'ordre divin des choses. Dans cette partie de la chanson, Dieu vient consacrer directement le lien filial qui l'unit à Napoléon en lui donnant un fils.

Jamais le chansonnier ne mentionne ici le héros par son nom. Il préfère lui substituer plutôt un *Lui* plus puissant parce qu'évoquant une figure christique. Par les motifs du chaume et de l'humble toit, le rapport Napoléon/Christ devient ici encore plus étroit. Le processus permet à l'auteur de récupérer toute une symbolique chrétienne qui impose aussi une certaine distance *de facto*, le respect dû à un personnage aussi célèbre que sacré. Ce respect attaché à la personne du Christ et sa stature le dispensent donc d'être nommé directement. Plusieurs écrivains joueront sur l'utilisation du *Lui* distanciateur (créant ainsi une équivalence ambivalente entre la figure du Christ et celle de Napoléon), ou encore sur l'emploi du prénom. On peut penser ici à Hugo qui l'interpelle directement dans ses poésies ou encore dans *Les Misérables*.

La scène du verre célèbre elle aussi cette symbiose de la figure de Napoléon avec celle du Christ. Encore là l'image peut susciter de multiples interprétations.

Les motifs symboliques du pain et du vin évoquent effectivement la dernière cène et la communion avec le Christ. Le peuple est d'ailleurs toujours directement associé à la figure du Christ sous le signe de l'alliance entre la Nation et l'Empereur. Le verre rappelle à la fois le calice des saintes écritures et le Saint Graal de la mythologie du Moyen Age. Napoléon paraît être alors Arthur et Galaad à la fois, guerrier épuisé qui s'endort auprès du feu après une longue quête, et chevalier qui repart au combat pour sauver le royaume. La fin du héros, *entraîné* à sa perte et *mort dans une île déserte*, marque l'emploi de schèmes prométhéens qui illustrent à merveille l'amalgame mythologique effectué ici.

Le peuple participe activement au récit de l'histoire par le biais des interventions directes à la fin de chaque couplet. Cette participation semble ici s'inscrire dans une dynamique qui est celle des chœurs grecs: répétitions et accentuations des paroles du récit mythologique et de l'inscription sacrée du chant. La scène évoque en même temps les sermons des évangiles ou les récits des bardes, d'où un aspect rappelant le récit des conteurs de mythes et/ou des lectures liturgiques qui lui aussi sera exploité par les romantiques. On peut penser ici à Balzac qui l'illustrera avec brio dans la scène du récit de Goguelat dans *Le Médecin de campagne*. J'y reviendrai dans le troisième chapitre.

L'image de la matriarche, figure centrale de la chanson qui renvoie à la nation et à sa mémoire collective, aux racines solides du peuple, est évocatrice du succès de la propagande impériale dans son entreprise de lier le sort du souverain à celui de la nation. La scène finale des rumeurs reconnues comme étant fausses semble

indiquer la fin d'une messe: le Christ est mort, la communion est suivie d'une bénédiction divine.

— Dieu vous bénira, grand-mère!  
Dieu vous bénira! (*bis*)

La mère ainsi bénie conserve sa foi. Elle joue surtout le rôle prépondérant de récitateur du texte. La mère est d'ailleurs ici dépositaire de la parole d'autrefois, celle qui récite et qui éduque: *mes enfants*. L'acte de parole est ici hautement symbolique. La parole de Napoléon *trouble* la mère, rappelant le trouble de Marie-Madeleine quand le Christ lui adresse la parole. L'image de cette dernière est à nouveau utilisée sous les traits de la paysanne qui pleure au réveil de l'Empereur. Elle incarne alors le lien étroit entre le Christ et ses premiers disciples. Une fois le Christ ressuscité, le verre paraît se transformer en relique. La déification s'opère alors en fonction du lien tangible avec le peuple. La répétition du chœur à ce moment vient souligner la portée extraordinaire de la parole adressée à la mère, donc au peuple.

La silhouette familière est elle aussi utilisée par l'auteur comme une sorte d'évocation convenue du personnage. L'image de la redingote grise (en réalité une capote) et du chapeau devient la représentation ultime d'un souverain tout puissant qui, comme le Christ, conserve des habits humbles parce qu'il demeure plongé dans l'action et non pas en représentation «monarchique». On remarquera ici que l'image fabriquée par la propagande est déjà identifiée, reconnue par le peuple.

En terminant, les facteurs naturels et leur rôle dans l'épopée de l'Empereur connaîtront un grand succès dans la littérature napoléonienne. Du soleil d'Austerlitz aux vents de Sainte-Hélène, du désert égyptien à la neige de Russie, bien des auteurs mettront la destinée du héros en rapport étroit avec les forces de la nature, comme si Napoléon était un colosse aux prises avec le monde matériel lui-même. On peut penser ici à Hugo lorsqu'il place Waterloo sous le signe de la pluie assimilée à une intervention divine. J'aborderai cet aspect plus longuement dans les deuxième et troisième chapitres.

Plus tard, retournant au mythe qu'il avait grandement contribué à faire naître, Béranger abordera plus franchement Napoléon lui-même, à la manière d'un créateur regardant son personnage; mais ses textes, en comparaison avec la production des autres écrivains romantiques contemporains, ne s'imposeront plus avec autant d'originalité ou de «vérité» que lors de ses débuts. C'est à un autre niveau que la chanson napoléonienne de Béranger prend son importance: elle constitue un phénomène de taille dans l'édification du mythe romantique de Napoléon par sa grande portée sociale qui, du peuple, gagnera bientôt la bourgeoisie, soit le public principal des romantiques. De plus son oralité donne à la chanson de Béranger une place de choix dans l'imaginaire populaire. Par sa capacité de toucher aux sentiments, de s'adapter à de nouveaux contextes, elle évoque encore le mythe. Considérée sous cet angle, elle est un exemple parfait du courant vaste et complexe qui mène à l'esprit mythologique des romantiques. Genre mineur, la chanson ? Peut-être, mais grâce à Béranger, elle aura été une constituante du socle sur lequel va s'appuyer le mythe napoléonien.

*La Multiplicité du mythe napoléonien*

Avec son sens inné de l'image, de la propagande institutionnelle et de son utilisation «médiatique», on peut prétendre que la démarche idéologique d'édification de la figure napoléonienne en mythe moderne (dans ses deux manifestations et à des fins différentes, celle du Consulat et de l'Empire d'une part, celle du Romantisme d'autre part) aura réussi à s'imposer aux circonstances politiques, sociales et historiques les plus diverses en cristallisant toutes les tendances en présence. En somme, la mythologie napoléonienne sera durable et dépassera son époque parce qu'elle se développera en fonction d'une ambivalence qui lui donne justement les moyens d'être récupérée par toutes les tendances, tous les clans, toutes les coteries.

*Si l'on demande, d'abord, de quel droit j'ai osé touché le sujet que j'aborde aujourd'hui, je répondrai que les plus grands sujets ne sont pas toujours les plus difficiles à traiter; que le devoir du poète est d'exprimer, non pas d'inventer la poésie; que les plus vastes objets, Dieu, la nature, le héros, sont les motifs habituels des chants des poètes les plus obscurs et les plus populaires. S'il est des sujets sacrés dans la mémoire des peuples, ceux-là ne repoussent guère les esprits qui les cultivent avec une piété sincère.*

Edgar Quinet  
Napoléon (1835)

**C) Le Moi romantique et le mythe:  
vision du rôle de l'écrivain et vision du mythe**

***L'Empire et sa contribution au romantisme naissant***

Contrairement aux apparences, l'épisode impérial contribue à asseoir plus fermement encore les fondations du mouvement romantique. Certes, l'académisme revient en force sous l'Empire et la censure fait taire bien des élans créateurs mais il ne parvient pas à bâillonner le mouvement de libération des arts prônés par les préromantiques. C'est par son caractère énergique et individualiste (et par la médiocrité tant intellectuelle que politique de la «boue», pour reprendre l'expression de Stendhal, de la Restauration et du régime des Bourbons) que l'aventure napoléonienne a, en quelque sorte, «donné le ton» à ce qui va suivre, servant de catalyseur idéologique à plusieurs égards. L'égalité des droits prônée par la Révolution qui veut s'attacher l'appui des masses est rapidement récupérée par Napoléon<sup>53</sup> qui promet «la carrière ouverte au talent» dans un Empire de plus en plus vaste et qui deviendra un véritable temple du fonctionnariat. C'est

---

<sup>53</sup> On abordera dans le prochain chapitre cet aspect du discours de Napoléon qui, à Sainte-Hélène, se pose en véritable héritier spirituel de la Révolution, un thème important dans l'articulation du mythe.

d'ailleurs là un des succès incontestables de la propagande impériale que cette récupération de l'égalité des droits qu'elle subvertit aux besoins d'un régime autoritaire. L'individualisme issu de cette égalité se transformera en force amère chez les romantiques privés des débouchés de l'Empire, dans cette France qui se réveillera bientôt diminuée en territoire, occupée par ses alliés et plutôt humiliée. C'est le temps des grandes déceptions pour certains et des jubilations trop ostentatoires pour d'autres. «Alors il s'assit sur un monde en ruine une jeunesse soucieuse»<sup>54</sup>. Le romantisme naît de cette confusion, de cette grisaille et de ce désir de passer à autre chose, de s'affirmer, de remuer la société. Représentée au sein de toutes les tendances sociales et politiques, c'est effectivement l'ambivalence profonde du romantisme qui donnera l'ambivalence du mythe de Napoléon.

Ce mythe, tous les points de vue s'y manifestent et la transposition artistique de ce phénomène n'en sera que plus riche. Ici, l'art en général bénéficie de la portée concrète des idéaux en présence et évolue lentement vers une libération et une audace qui pointaient à l'horizon depuis un certain temps déjà. Incidence du social sur le littéraire ou *vice versa*, on ne peut que constater la consécration des nouvelles tendances à l'œuvre en Europe après l'écroulement du régime impérial et contempler les maints recouplements possibles entre art et société, histoire et esthétique au cours de cette époque.

---

<sup>54</sup> Alfred de Musset, *La Confession d'une enfant du siècle*, Paris, Gallimard, «Folio», 1973, p. 22.



A titre d'exemple, on peut citer l'exil forcé par la Révolution puis par l'Empire de plusieurs écrivains français de renom un peu partout en Europe, exil qui permettra aux lettres françaises d'aller puiser directement dans le réservoir des concepts préromantiques étrangers qui joueront un rôle important dans la genèse du romantisme et la conception homogène de son imaginaire. C'est l'émergence dans l'esprit français d'une foule de concepts qui avaient parfois pointé chez certains auteurs des Lumières (on peut penser à Rousseau ou Diderot) mais qui avaient aussi trouvé un sol fertile chez les Allemands ou les Anglais: une nouvelle vision du voyage, de l'ailleurs, de l'Autre, du passé, des racines humaines et de l'importance de l'Histoire. Les précurseurs du romantisme français, Madame de Staël, Senancour, Constant, Chateaubriand et plusieurs autres seront ainsi enthousiasmés par leurs découvertes en sol étranger. Et il en va de même des écrivains allemands et anglais avec qui ils converseront. C'est le début de l'époque des grands rendez-vous européens. On peut même dire que c'est dans son internationalisme que le Romantisme puisera sa force et sa portée sociale durable. Dans son expression complexe d'un *Homo Europeanus* individualisé, il dépasse l'universalisme des Lumières parce qu'il cherche surtout à définir l'homme non pas face à une multitude, une époque ou une société, mais bien plutôt par rapport à lui-même, à un monde fondamental qui se situe au-delà de l'époque ou de la société. C'est l'arrivée définitive du Moi sur la scène littéraire.

#### *Le Moi romantique: l'éclosion*

Ce Moi romantique donnant puissamment dans un égotisme sans honte se charge de multiples connotations esthétiques et idéologiques très souvent

ambivalentes mais sa représentation ultime, inévitable pourrait-on dire, demeure celle d'un esprit qui veut s'affranchir de la multitude et se tailler une place bien à lui. L'égoïsme romantique passe par des sphères exaltantes où l'homme entrevoit tout ce que sa volonté peut lui permettre, tout ce que son énergie personnelle peut lui faire accomplir. C'est la confiance profonde de l'homme romantique en sa supériorité et en sa force intime qui lui feront explorer son imagination jusqu'en ses tréfonds les plus sombres. Ses contemplations et ses rêveries sont le moteur, la force d'un idéal à atteindre, et si celui-ci est inaccessible ou irréalisable, s'il est souvent abstrait et fuyant, tant pis: resteront toujours la beauté et la noblesse du rêve ou de l'échec dans la quête de celui-ci. C'est en ce sens que Napoléon devient inspiration et modèle, positif ou négatif.

#### *Du mythe et de la spiritualité*

L'utilisation privilégiée du mythe chez les romantiques s'inscrit dans le retour en force d'un certain sentiment du sacré au sein des lettres françaises. Dans son attrait pour la «Nature», humaine et autre, le romantique atteint à une nouvelle forme de spiritualité qui jouera pour beaucoup dans sa conception de la mythologie. Le sentiment religieux<sup>55</sup> réhabilité, entre autres, par Chateaubriand et son *Génie du christiannisme* ou ses *Martyrs*, ne sera qu'une des multiples facettes de l'expression spirituelle profonde du Romantisme. On ne s'arrête pas ici à la simple liberté du culte ou au rétablissement du catholicisme consacré par le Concordat mais bien plutôt à une sorte de résurgence du symbolique et du sacré

---

<sup>55</sup> On parle ici d'une quête intime qui peut très bien se faire, et qui se fera souvent, en dehors du giron de l'institution religieuse. Il faut donc voir ce terme dans un sens large.

lors des fêtes de la Révolution. D'où l'intérêt marqué du mouvement romantique pour une certaine forme de spiritualisme et de mystique<sup>56</sup>: on tente de faire un retour aux sources divines et pures qui habitent l'homme au plus profond de son âme.

Les recherches ethnographiques et archéologiques entreprises en Orient au cours de la fin du XVIIIe siècle et les retombées scientifiques des découvertes de l'expédition de Bonaparte en Egypte nourriront aussi à leur façon ce mysticisme philosophico-religieux, les traductions subséquentes des textes anciens retrouvés ouvrant un nouvel horizon littéraire et social. A un niveau concret, il s'agit d'une appropriation et d'un réinvestissement des symboliques puisées en Orient: Chateaubriand, Lamartine, Nerval, et tant d'autres, ont effectivement consacré par l'usage l'intérêt qui se manifestait depuis les Lumières pour ces contrées de l'est, leurs religions et cultes divers. Le nord n'est pas en reste: Madame de Staël, s'inspirant des Allemands et bientôt suivie par d'autres, montrera la voie des cultes nordiques tant et si bien qu'on assiste alors à un foisonnement d'images mystico-religieuses dans tous les secteurs des arts.

Ce nouveau spiritualisme deviendra de plus en plus populaire avec le temps et les romantiques verront dans ce réinvestissement de l'Ailleurs mystique une certaine forme de renaissance «que tout le monde commence à sentir vaguement»<sup>57</sup>. Or cette renaissance prend surtout forme dans un renouvellement du mythe, dans sa réapparition et sa consécration définitive à titre de présence

---

<sup>56</sup> Un intérêt qui ira jusqu'à l'exploration des forces occultes, telles que popularisées par le *Gothic Novel* qui connut un grand succès à la fin du XVIIIe siècle.

<sup>57</sup> Max Milner, *Le Romantisme 1820-1843*, Paris, Arthaud, 1973, p. 108.

indéniable au sein des lettres. Le romantisme récupérera et explorera plus avant une certaine forme de sacré en littérature et c'est par le mythe qu'elle trouvera son expression la plus éloquente.

### *De la mythologie romantique*

On ne peut guère s'étonner de ce que le romantique opte surtout pour une création placée sous le signe de la sacralisation et du renouveau mystique: le cœur et la vérité des sentiments ne sont-ils pas les valeurs ultimes ? «[L]a sensibilité est un guide plus sûr que la raison, car l'esprit de l'homme se modifie avec le temps, mais son cœur ne change pas»<sup>58</sup>. L'effort de la pensée est alors dirigé vers la sensation ou vers le sentiment, en tout cas vers une intériorisation du monde qui répond à des phénomènes peut-être rattachés à la raison mais qui ne priment plus tant par la logique ou par le rationnel que par leur écho au tempérament profond de celui qui perçoit le monde. Autrement dit, la valeur de la perception ne tient plus seulement à son intelligibilité raisonnée, factuelle, mais plutôt à ce qu'elle provoque comme «remous» aux tréfonds de l'âme. Souvent placée sous le signe du passé et du souvenir, cette intériorisation des phénomènes externes (on peut penser aux rêveries créées par la contemplation de la nature) est en réalité un processus créateur où le poète construit un univers personnel qui fait écho au monde extérieur. C'est le même esprit qui prévaut lorsque le poète contemple l'Histoire:

---

<sup>58</sup> Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 250.

L'histoire de l'humanité ne lui apparaît pas comme une réalité extérieure; c'est en lui-même qu'il la revit puisque comme le dit Quinet, il «réfléchit les destinées de l'espèce» et que, pour comprendre le secret de sa propre personne, il lui faut «interroger les débris de l'Orient, les oracles de la Grèce, les bruyères des Gaules, les forêts de la Germanie». Cette récapitulation de l'histoire à l'intérieur de soi-même peut prendre la forme d'une dissolution du moi dans la conscience du tout.<sup>59</sup>

Mouvement d'une intégration et d'une assimilation du monde externe, la pensée romantique se base sur un appel constant au passé primitif, à ce qu'on perçoit être les sources pures et inaltérables de l'esprit humain. En contemplant le mythe et son langage originel, le romantique va concevoir une poésie qu'il veut débarrassée de tout artifice et naturelle dans son rapport avec l'âme:

[L]'idée d'une langue primitive, exprimant d'instinct le sens sacré des choses, naturellement anthropomorphique parce que la vie du primitif est encore à moitié engagée dans la nature, devait donner l'idée d'une poésie où l'expression figurée ne serait pas le fruit d'un raffinement de civilisation mais la traduction d'un rapport substantiel entre l'homme et la réalité transcendante.<sup>60</sup>

Et l'on rejoint ainsi ce qu'Eliade et Dumézil appellent le temps humain sacré. Pour le romantique, l'homme est de tout temps placé sous le signe d'un passé intuitif et pur qui agit en lui et qui, par le biais de son imagination, peut atteindre à une expérience d'une richesse incroyable, la richesse des âges, du moment qu'elle s'exprime par le biais d'une création libre des carcans de la raison logique.

---

<sup>59</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 93.

<sup>60</sup> Max Milner, *ibid.*, p. 105.

Cette création trouvera son expression la plus poussée dans la projection du monde intérieur du poète. Avec le romantisme, l'imitation n'est définitivement plus de mise et c'est l'expression personnelle soumise à une force interne créatrice qui devient la donnée suprême. «L'âme de l'artiste n'est plus le miroir où viennent se refléter des formes immuables, mais le creuset où bouillonnent des forces créatrices»<sup>61</sup>.

Le poète devient ainsi un véritable démiurge, un créateur qui peut s'élever par la force de son œuvre et atteindre des sphères supérieures. On en revient ainsi à cette vision du mythe-élévation de l'homme, vision si chère à Eliade:

Directement ou indirectement, le mythe opère une «élévation» de l'homme. Ceci ressort encore plus nettement si l'on tient compte que, dans les sociétés archaïques, la récitation des traditions mythologiques reste l'apanage de quelques individus. (...) De toute façon, celui qui récite les mythes a dû faire la preuve de sa vocation et a dû être instruit par de vieux maîtres.<sup>62</sup>

Cette vision traduit bien la notion éminemment romantique du poète comme voix divine. Par son côté «initié», l'écrivain romantique crée et transmet une vérité d'un ordre supérieur mais l'expérience religieuse dont parle Eliade paraît, dans ce contexte, transcendée par l'inscription littéraire elle-même, comme s'il s'agissait tout simplement d'un déplacement de la donnée religieuse de la signification du mythe à l'acte d'écrire à proprement parler. Comme si l'écrit devenait en soi l'expérience religieuse, le mythe venant valider le rapport ancestral avec l'expérience spirituelle primitive qui se trouve à la source de l'écrit.

---

<sup>61</sup> Max Milner, *ibid.*, p. 118.

<sup>62</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 181.

L'imitation des gestes paradigmatiques a également un aspect positif: le rite force l'homme de transcender ses limites, l'oblige à se situer auprès des Dieux et Héros mythiques, afin de pouvoir accomplir leurs actes.<sup>63</sup>

L'écrivain romantique paraît donc se placer à un niveau supérieur lorsqu'il entreprend son œuvre et cette dernière le confirme dans sa position. Par la révélation du monde qui s'impose à lui, le poète qui aborde les rivages d'une création authentique ne peut que procéder à partir d'une sorte d'éclosion qui n'est nulle autre que celle du mythe qui le renvoie à une vérité première, profonde et atemporelle: la vérité de son être. Nouvel Homère, le romantique ne se veut rien de moins qu'un nouveau prophète/héros pour son époque.

*Le cas de Nerval: une mythologie napoléonienne placée sous le signe de l'intimité*

Proust déclarait qu'avec Chateaubriand, il était en tête des grands génies du siècle. Or, parce que son œuvre a été placée sous le signe de la folie, parce qu'il n'est pas facilement abordable pour le commun des lecteurs, Gérard de Nerval demeure encore à ce jour un des écrivains romantiques les plus méconnus. Dominé par l'ombre de géants comme Hugo ou Balzac, il demeure caché dans les demi-tons de l'intimité et du rêve mais c'est justement là qu'il trouve toute sa verve et sa grandeur.

---

<sup>63</sup> Mircea Eliade, *ibid.*

Certes, la référence à Nerval en ce qui a trait au mythe romantique de Napoléon peut paraître à tout le moins surprenante: d'autres écrivains du mouvement ont effectivement donné une place beaucoup plus prépondérante, plus centrale, à la figure de l'Empereur et de ce fait on ne saurait aborder le Napoléon de Nerval comme celui de Constant, de Chateaubriand ou de Balzac. Sauf dans quelques poèmes et élégies de jeunesse d'une qualité somme toute assez médiocre<sup>64</sup>, Napoléon n'a pas chez l'auteur des *Chimères* la stature gigantesque qu'il a chez Hugo ou chez Stendhal. On verra cependant en quoi la figure napoléonienne qui a tant inspiré le romantisme épique devient chez Nerval une figure représentative d'une certaine tendance qui fait de Napoléon un personnage beaucoup plus intime qui, en quittant ce romantisme épique, se rattache à un ensemble de schèmes mythiques et d'archétypes qui permettent une incursion dans des domaines plus personnels mais aussi plus éclatés. Le troisième chapitre de la présente thèse explorera plus en profondeur les thèmes du père fantasmé, du Messie et du héros solaire, symbole de l'énergie et de l'action, thèmes qui se rattachent au Napoléon que Nerval a évoqué dans des œuvres comme *La Tête armée* et *Aurélia* et qui procèdent par des incursions éminemment personnelles dans un milieu à prime abord épique. On peut néanmoins d'ores et déjà voir ce en quoi l'approche du mythe chez Nerval tient d'une certaine vision de la mythologie comme projection et point de focalisation de la réalité intime du créateur.

---

<sup>64</sup> On peut citer, entre autres, *Le Cinq mai*, *Sur la bataille du Mont Saint-Jean*, *La Mort de l'exilé*, textes écrits au cours de la période 1821-1824.



*Des tendances occultes du romantisme et de leur présence chez Nerval*

Le cas de Nerval est intéressant dans la mesure où il permet de mieux comprendre le mode de déploiement du mythe chez le romantique ainsi que les multiples orientations qu'il prend dans un registre plus onirique. Si «l'intimité, la spiritualité [...] et l'aspiration vers l'infini...»<sup>65</sup> constituent, selon Baudelaire, les trois composantes essentielles de l'esprit romantique, elles sont indubitablement à l'avant-plan de l'œuvre de Nerval et bien présentes dans la version personnelle du mythe napoléonien que l'auteur livre en marge du romantisme épique qui accueille naturellement la figure de l'empereur. Or, malgré que Nerval ait abordé la mythologie d'une façon éminemment personnelle, on peut néanmoins remarquer chez lui bon nombre de tendances à l'œuvre ailleurs dans la production romantique qui touche au mythe.

Le sentiment d'un sacré religieux évoqué plus haut est une de ces composantes de l'œuvre du poète qui permettent au mythe de se déployer avec force. Ainsi, le goût du sacré, le goût d'un passé pur et d'un arrière-monde révélateur des forces intimes de l'univers constitueront-ils un point d'ancrage de la recherche spirituelle chez Nerval comme chez plusieurs romantiques. A l'instar de nombreux esprits de son époque, Nerval délaissera graduellement l'orthodoxie catholique retrouvée avec la monarchie en 1815, celle-ci ne satisfaisant pas les désirs et aspirations de la jeunesse romantique, pour se tourner vers les voies hétérodoxes à la mode à cette époque. Synchrétisme, mapah, illuminisme, métempsycose, physiognomonie, occulte et autres croyances héritées des Lumières, toutes ces philosophies et

---

<sup>65</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1980, p. 642.

tendances excentriques se côtoient dans la réinterprétation du monde que font les esprits du temps. Convaincus d'assister non seulement à l'écroulement d'un monde mais plus encore à l'érection d'un autre, les romantiques prennent le chemin des voies intérieures pour atteindre à une vérité cosmogonique qui leur permettra d'appréhender les forces en présence. Cette alliance hétérogène d'éléments spirituels divers s'effectue souvent dans une tentative de l'écrivain d'atteindre à une forme de rédemption qu'il croit trouver dans les mythes des origines. La démarche nervalienne est ainsi, dans son appréhension du mythe, une sorte d'ascèse purificatrice; par elle, le poète atteint à une vision vraie de l'univers qui le «sauve» des contingences contraignantes de la vie réelle et lui offre une nouvelle perspective plus valorisante. Les mythèmes orphiques sont évocateurs de cette vision, entre autres dans *Aurélia*. Le poète traverse son Achéron pour accéder au sacré du mythe et se trouve ainsi «racheté» par la vision intime de «l'arrière-monde» purificateur. Cette action rédemptrice du mythe sera abordée dans le troisième chapitre de la présente thèse en rapport avec le sentiment de culpabilité manifeste dans le sous-texte des écrits romantiques qui touchent à l'exil et la mort de Napoléon.

*Un double moi: la réalité et le rêve chez Nerval*

La réalité nervalienne est une réalité fragmentée, qui place le Moi sous le signe de l'altérité, de l'identité divisée. Cette dichotomie devient en quelque sorte le *modus operandi* de l'œuvre, la logique agissante d'un monde partagé entre la réalité appréhendée à l'extérieur et la réalité vécue de l'univers personnel. Le chassé-croisé entre ces deux réalités, toutes les deux concrètes dans l'esprit du

poète, se fait dans un jeu de pénétration qui mêle la certitude de la vie extérieure aux contingences tout aussi certaines du rêve intime: «[d]eux âmes hélas se partagent mon sein».<sup>66</sup> Oscillant entre ses deux Moi, Nerval paraît préfigurer le «Je est un autre» de Rimbaud: on retrouve ainsi au bas d'un portrait photographique de sa personne la devise suivante: «Je suis l'autre», revendication affirmée du double et de son rôle intime dans la vision du poète. Frère mystique, associé au *Ferrouër* des Orientaux, le double de Nerval agit ainsi dans un univers parallèle, celui du rêve, qui est en contact avec le monde réel:

Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, — et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait.<sup>67</sup>

Pour Nerval, le rêve est réalité. Le rêveur subtil qu'il est façonne un univers où des réminiscences étranges participent à l'élaboration d'une mythologie multiple dans ses formes issue d'une vision personnelle composée de rêves, d'éléments hétérodoxes, d'une multitude d'archétypes et de visions réinterprétés par l'auteur. L'effort du poète tend tout entier vers une organisation de cette profusion d'images qui se bousculent en lui. Nerval cherche ainsi un lieu ultime où s'effectuerait la rencontre éclairante de ses visions, un lieu de déploiement et de conjugaison des perceptions intimes accordées au monde concret. Dans ce va-et-vient constant où l'univers apparent se confond avec l'univers intérieur, Nerval fait du mythe le centre de l'articulation des images, la base même de sa poésie.

---

<sup>66</sup> Goethe, *Faust*, cité par Gérard de Nerval, dans *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, p. 351.

<sup>67</sup> Gérard de Nerval, *ibid.*

Son univers s'élabore donc à un niveau littéraire par des schémas issus d'une dynamique mythologique où l'image personnelle est transposée dans un cadre qui aide à mieux la saisir, celui du mythe. L'imbrication du réel et du rêve dans une même trame se fait en fonction d'une réinterprétation de thèmes et d'archétypes issus d'un passé cosmogonique. Héritées de ces temps primitifs et purs chéris par les romantiques, les perceptions sont d'abord «assimilées» par le poète pour être ensuite vérifiées à la lueur de l'expérience intime. Cette dichotomie réel-rêve fait place à un émiettement et une fragmentation des images qui déstabilisent le lecteur mais permettent la prolifération des sens de l'interprétation. C'est dans cette transposition du rêve sur la vie que la vision de Nerval devient exemplaire de la conception romantique du mythe qui s'ouvre des profondeurs universelles pour prendre un aspect étrangement personnel. Un aller-retour constant s'effectue entre la réalité personnelle du poète et celle du mythe qu'il connaît intuitivement. «Il faut aller poser le pied solidement sur le monde ancien; prendre part à sa vie»<sup>68</sup>. Du collectif au personnel, la création nervalienne est centrée sur l'individu qui constitue un creuset des forces qui l'entourent et qui se déploient en lui pour atteindre à une signification élevée: on peut ainsi dire que l'œuvre nervalienne se constitue à même la mobilité de l'image et la possibilité de réinterpréter cette dernière dans une multitude de sens.

#### *Le Poète et Nerval*

Pour Nerval, le poète est surtout celui qui assure la permanence de l'esprit; il est le dépositaire du Savoir de tous et de tous les temps. L'inspiration est en réalité

---

<sup>68</sup> Gérard de Nerval, *ibid.*

le fil ténu de la mémoire humaine qui se révèle par le biais du rêve, un rêve aussitôt transposé dans la poésie vraie, la poésie personnelle. Dans sa réinterprétation des images essentielles, le poète rend surtout compte, en définitive, du progrès accompli par l'homme à travers les âges.

Il serait consolant de penser, en effet, que rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par les yeux de l'âme, synchronisme divin, qui nous ferait participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup d'œil tout l'avenir et tout le passé.<sup>69</sup>

Cette histoire universelle qui s'adresse à l'âme, n'est-ce pas le mythe ? Ce regard qui embrasse le temps pour le couler en un tout indissociable, «synchronisme divin» qui ne peut se fragmenter, n'est-il pas celui du poète tel que conçu par le romantique ? Nerval poète n'est-il pas justement celui qui est appelé par une puissance supérieure pour fondre en lui une vision du monde qui, tout en se projetant vers l'avant, fait toujours état d'un passé immémorial, le passé humain dans toutes ses dimensions ? Regard englobant que celui de ce poète-prophète, mais regard qui ne coupe pas court, qui ne perd rien de ce qui importe : Nerval poète entend être ce visionnaire appelé à devenir intelligence suprême par la pénétration remarquable de ce qu'il voit.

Pour Nerval, le démiurge aperçu est le juge ultime, celui dont l'interprétation des choses et des gens est la plus valable parce que vérifiée par le passé humain et la connaissance intime que le créateur a de ce dernier. Selon lui, on peut dire que le poète est le plus humain des hommes parce qu'il a saisi son humanité dans toute

---

<sup>69</sup>Gérard de Nerval, cité par Jean Richer dans *Poésies et souvenirs*, Paris, Gallimard, «Folio», 1974, p. 14.

sa complexité et qu'il la maîtrise mieux que quiconque: «[c]'est à l'âme poétique que [Dieu] a communiqué la plus vive intuition des caractères, des mœurs et des passions humaines, l'instruisant du secret de leurs forces intimes, de leurs besoins et de leurs sympathies»<sup>70</sup>.

Don divin que celui de cette vision qui l'anime. Or, parce qu'il voit tout, parce qu'il saisit tout, parce qu'il comprend tout, le poète est justement plus qu'humain. Sa création est forcément placée à un niveau supérieur, sur un pied d'égalité avec le travail du Créateur parce qu'elle relève de la vision de ce dernier. L'œuvre nervalien s'articule donc en fonction d'une personnalisation de mythes préexistants. Il illustre la révolte de l'artiste qui veut rivaliser avec le créateur en s'imposant comme démiurge qui fonde un univers qui lui est propre en reconstruisant le monde qui l'entoure. Dans sa conception de l'acte créateur, le poète atteint à une force surhumaine: il est l'animateur du monde qu'il crée, celui qui donne un sens à l'existence de l'homme, du mortel; il est le centre d'un univers complexe et complet.

A l'âme poétique, Dieu a donné la parole qui persuade et initie; la poésie qui revêt de couleurs séduisantes les pensées arides du philosophe, du moraliste et du politique; l'enthousiasme qui tire les hommes du cloaque des intérêts matériels et conduit ces âmes hors de leurs corps, comme la verge d'or d'Hermès. Il leur a donné la science et la divination du passé, qui leur découvre la loi providentielle de l'avenir et leur fait retrouver parmi les ténèbres et les décombres les cercles les plus anciens de la grande spirale du progrès et le point où devront être soudés les cercles nouveaux qui la continueront dans l'avenir.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Gérard de Nerval, *ibid.*, p. 13.

<sup>71</sup> Gérard de Nerval, *ibid.*, pp. 13-14.

Le poète nervalien est donc un pont, celui qui assure le passage entre les rives temporelles de l'existence humaine. Il est celui par qui passe la lumière. Là se trouve d'ailleurs sa fonction première, celle d'éclairer, d'indiquer la voie. On rejoint ici la sacralisation *de facto* de celui qui donne le récit ancestral évoquée par Eliade.

S'il perdit un empire, il aura deux patries,  
 De son seul souvenir illustres et flétries,  
 L'une aux mers d'Annibal, l'autre aux mers de Vasco;  
 Et jamais, de ce siècle attestant la merveille,  
 On ne prononcera son nom, sans qu'il n'éveille  
 Aux bouts du monde un double écho !

Victor Hugo  
*Les Deux îles* (1825)

#### D) *Napoléon et les romantiques*

Napoléon atteint le statut de mythe parce qu'il s'articule en fonction de tendances multiples qui lui évitent d'être définitivement fixé, arrêté et qui lui permettent de se déployer dans un système de résonances archétypales variées. Il devient un véritable mythe parce que, dans un premier temps, il fait appel à une humanité fondamentale, complexe, très souvent ambivalente, le mythe s'échafaudant sur le socle universel et primordial de cette humanité. Dans un deuxième temps, il réussit à rendre «l'essence» de son époque et rattache plus particulièrement cette dernière à un contexte cosmogonique. Il faut bien saisir ici tout ce qu'il y a d'humain dans le mythe de Napoléon pour comprendre comment il a pu se réclamer de cette humanité tout en étant élevé au statut de symbole. Napoléon ne cesse jamais, dans la vision romantique, d'être humain, même lorsqu'il est «déifié», et c'est précisément là que se situe toute sa richesse. En fait, il n'est mythe que parce qu'il demeure, en somme, une représentation du Destin de l'homme qui désire s'élever au-dessus de son humanité. Il est aussi mythique parce qu'il s'élabore à titre de personnage collectif. Il n'y a pas qu'un seul Napoléon mais bien plutôt un Napoléon multiple qui rejoint l'essence du mythe



dans les variantes qu'il subit chez les divers auteurs qui le mettent en scène. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il est ambivalent: mouvement des extrêmes, des contradictions et des affirmations violentes, le romantisme fournit un cadre d'inscription très ample, très vaste, au personnage mythologique de Napoléon et lui offre ainsi de multiples visages.

La figure impériale est aussi éminemment romantique en ce sens que, toujours elle se réclame de l'individualisme et du Moi, véritable axiome de départ du mouvement. Récupéré par l'égotisme du romantique, il devient la mesure des forces du destin et de l'affirmation de l'énergie de l'homme dans la quête de l'absolu. L'écrivain romantique contemple donc Napoléon comme un reflet de la lutte de l'homme pour s'affranchir des circonstances médiocres et fades de la réalité. C'est à la lueur du succès ou de l'échec de cette démarche qu'il revêt des allures contradictoires, ambivalentes, bref, qu'il se charge de valeurs diverses qui lui donnent sa richesse fondamentale: Napoléon exprime alors l'univers intime du romantique, une réalité intime qui, tout en s'inscrivant dans l'Histoire, transcende sa réalité quotidienne pour se situer au niveau de l'universel par son appartenance à l'esprit humain. De fait, l'articulation du mythe napoléonien se fait toujours en fonction de l'histoire, grande ou petite, de son époque. Or cette histoire devient souvent un cadre flou, vaguement transcendant qui, accentuant l'aspect merveilleux du récit, rattache ce dernier au cadre immémorial du mythe. C'est ce que Quinet exprime lorsqu'il disserte, dans la préface de son *Napoléon*, sur le rôle du poète qui traite du héros épique et de l'histoire:

Le devoir de l'historien est de se transporter dans le passé,  
de s'identifier avec lui; celui du poète est d'imposer à ce qui n'est  
plus la figure de ce qui est, d'immortaliser le passé, le présent et

l'avenir, dans un même moment, qui est le moment de l'art.  
 L'historien s'appuie sur un fait qui a été, qui ne sera plus, qui ne peut pas être autre que ce qu'il a été; le poète s'appuie sur la tradition qui est, qui dure encore, qui se développe et s'accroît par son œuvre.  
 Plus qu'aucune autre forme de l'art, l'épopée concourt à la civilisation, parce qu'elle est elle-même la transformation continue du passé dans l'avenir, ou, pour mieux dire, le spectacle de la vie même, à son principe et dans son développement.<sup>72</sup>

La relation des événements semble alors s'effectuer sur un axe temporel qui, réel au départ, est couplé d'un second axe qui le relie au cadre des légendes et récits mythiques du passé sacralisé. Placé sous le signe de l'histoire, Napoléon évolue toujours dans un espace délimité par des considérations «humaines» envisagées comme base réelle de la société. Ultimement, Napoléon est la représentation de la quête du poète romantique: celle du démiurge qui façonne le monde, son monde et qui se réclame à la fois du passé, du présent, et de l'avenir. Résultat du retour du mythe dans ses multiples manifestations, le personnage de Napoléon évoqué par les romantiques est le symbole des forces multiples qui s'affrontent dans cette vaste entreprise de définition du Moi qui prend place avec l'arrivée en scène des enfants du siècle.

*Le Mythe devenu homme: Napoléon chez Musset*

A un niveau concret, on peut constater toute la richesse de l'univers mythologique des romantiques grâce au portrait qu'ils font de Napoléon. Véritable lot d'éléments les plus divers, le mythe de Napoléon est plus que simple placage de mythèmes ou schèmes archétypaux «classiques» (qu'ils soient grecs, romains,

---

<sup>72</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 150.

judéo-chrétiens, nordiques ou orientaux): il devient réinterprétation de ces mythes, nouveau mythe lui-même en ce sens qu'il dépasse, réinvente en quelque sorte, les symboliques diverses qu'il «emprunte» ailleurs. Il atteint à une sorte de sacré mythique qui dépasse la simple légende parce qu'il se développe avec une richesse thématique et symbolique accentuée par de nombreuses zones d'ombre qui lui donnent une multiplicité d'orientations possibles. Matière diverse, le Napoléon des romantiques a perduré en raison de sa multiplicité formelle et de l'ambivalence de ces mêmes formes.

Un exemple éloquent de cette ambivalence se trouve dans la vision de Napoléon que propose Alfred de Musset. D'emblée, Musset accorde à la figure de l'Empereur une stature imposante, ce côté «plus grand que nature» qui le fait se détacher de la multitude et qui impose au lecteur un sujet placé hors des normes de l'humanité. Napoléon devient alors le symbole d'une humanité qui tente justement de se dépasser pour atteindre à un nouvel ordre. La figure napoléonienne est donc ici présentée en fonction d'une création, d'une quête qu'elle tente de mener en dépit de son humanité afin de l'inscrire dans un contexte universel. De simple homme, il devient véritable démiurge d'un univers qu'il essaie de façonner en fonction d'un ordre supérieur:

Un seul homme était en vie alors en Europe; le reste des êtres tâchait de se remplir les poumons de l'air qu'il avait respiré. Chaque année, la France faisait présent à cet homme de trois cent mille jeunes gens; et lui, prenant avec un sourire cette fibre nouvelle arrachée au cœur de l'humanité, il la tordait entre ses mains, et en faisait une corde neuve à son arc; puis il posait sur cet arc une de ces flèches qui traversèrent le monde, et s'en furent tomber dans une petite vallée d'une île déserte, sous un saule pleureur.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 20.

Le poète dit de cet homme qu'*il est le seul en vie alors en Europe*. Musset fait ainsi de lui le point de convergence du monde, le centre d'un univers qui vit au rythme du personnage, qui vit grâce à sa respiration, sorte de mouvement organisateur et régularisateur de tout ce qui l'entoure. L'ambivalence et la pluralité des formes du mythe napoléonien deviennent évidentes par la suite dans cette déviation de la nature du sujet: d'abord évoqué sous les traits de l'homme, Napoléon devient alors monstre, créature éminemment mythologique par le biais de ces trois cent mille jeunes gens qu'on lui offre chaque année et qui rappellent les victimes des tributs du Minotaure de la Crète antique. Napoléon étant présenté comme le dieu au centre d'un nouveau culte, il est à noter ici que le poète insiste sur le fait que c'est un présent volontaire (Musset ignorant délibérément la réalité moins glorieuse des levées de classes de conscrits) que l'on fait au personnage, l'écrivain accentuant le fait que la France est protagoniste de l'épopée, constituante primordiale de cette dernière. Puis, de monstre sanguinaire, il semble devenir colosse qui pétrit la fibre humaine pour en faire un instrument de guerre. L'aspect surhumain du personnage est ici opposé à l'humanité de son instrument dans un jeu de distanciation qui renforce le statut supérieur du personnage de l'Empereur. La symbolique de l'arc est elle aussi très riche. La figure du sagittaire est souvent évoquée comme un point de rencontre du céleste et du terrestre, point de rencontre du divin et de l'humain mais aussi point de départ d'une quête du Moi qui cherche ses limites tout en aspirant à les dépasser. L'arc est prégnant de l'acte créateur mais il faut noter que l'acte est ici manqué; la flèche, après avoir traversé le monde retombe inévitablement. Le lieu de sa chute est Sainte-Hélène, «l'île déserte», et l'arbre, un saule pleureur, rappelle la symbolique du passage à l'immortalité qu'on

lui convie dans la Bible. Humain, monstre, colosse tout à la fois, l'image oscille entre une réalité concrète (les levées, la guerre, l'exil à Sainte-Hélène) et un univers symbolique redéfinissant cette même réalité.

On remarquera aussi l'ambivalence de ce Napoléon qui semble se rapprocher de ces héros d'Homère qui, œuvrant dans un monde peuplé de dieux, atteignent parfois à une stature plus qu'humaine.

Cependant l'immortel empereur était un jour sur une colline à regarder sept peuples s'égorger; comme il ne savait pas encore s'il serait le maître du monde ou seulement de la moitié, Azraël passa sur la route; il l'effleura du bout de l'aile, et le poussa dans l'Océan. Au bruit de sa chute, les vieilles croyances moribondes se redressèrent sur leurs lits de douleur, et, avançant leurs pattes crochues, toutes les royales araignées découpèrent l'Europe, et de la pourpre de César se firent un habit d'Arlequin.<sup>74</sup>

Le côté flou de l'espace temporel (souligné par les mots «immortel» et «un jour») place l'ensemble des gestes du héros dans une longue suite d'actions et de faits, accentuant de ce fait l'aspect dynamique du héros: celui-ci se définit par ses actions et par leurs conséquences. Encore une fois, la guerre est évoquée, sorte de *modus vivendi* du personnage, mais une guerre qui est ici maintenue à distance, en bas de la colline<sup>75</sup>. Or, si l'enjeu de ce qu'il regarde est en définitive la maîtrise du monde, on ne peut s'empêcher de souligner l'impuissance du principal intéressé qui semble convié à titre d'observateur à la bataille où se joue en réalité son propre destin. D'actant qu'il était plus haut, Napoléon devient un figurant qui se soumet à l'ordre supérieur des choses. L'apparition de la figure d'Azraël, ange

---

<sup>74</sup> Alfred de Musset, *ibid.*, p. 21.

<sup>75</sup> Il semble que la bataille évoquée ici soit celle de Waterloo, la colline étant le Mont Saint-Jean.

de la mort chez les Mahométans, est ici mise à contribution comme élément déclencheur de la chute du géant. Le passage illustre aussi l'intégration de multiples éléments symboliques divers (les sept peuples rappellent l'Apocalypse; Azraël, la symbolique du Moyen-Orient; l'Océan évoquant l'Iliade et le monde cosmogonique grec; César, la Rome antique et Arlequin, l'appartenance à une littérature populaire). La fibre de l'évocation mythique du personnage de Napoléon est équivoque. Le héros devient ici un instrument des desseins supérieurs. La précarité et la fragilité de la quête du personnage, son rôle somme toute passif face au spectacle qui se déroule sous ses yeux, sont évoqués par le fait qu'il n'a fallu à l'ange qu'effleurer l'immortel empereur pour le faire tomber. On constate aussi que, en tombant, l'empereur réveille les forces qui vont tenter d'usurper sa place et de nier ainsi sa personne. Un dernier mouvement fatidique achève de faire du personnage une victime des événements. Les araignées royales évoquent l'illusoire et trompeuse réalité d'une démarche qui tente de nier le progrès des dernières années en le recouvrant d'une toile d'apparences trompeuses, sorte de marche arrière qui veut éluder l'avènement du nouvel ordre des idées. En s'attaquant ainsi aux «croyances moribondes», Musset démontre l'impossibilité de ce retour. En somme il oppose à la négation une autre négation. La référence à l'insecte paraît d'ailleurs éloquent de ce désir du poète de montrer la fragilité et la futilité de cette entreprise à rebours. Le personnage d'Arlequin et son opposition à la figure de César tiennent de l'ironie qui sous-tend la vision de Musset: le règne de l'empereur immortel est suivi du règne des araignées. Après l'unité, c'est la fragmentation. La marche est trop haute pour qu'on ne tombe pas. «Ainsi tout avait tremblé dans cette forêt lugubre des puissances de la vieille Europe; puis le

silence avait succédé»<sup>76</sup>. Un silence qui allait cesser en 1821, avec la mort de Napoléon.

\* \*

---

<sup>76</sup> Alfred de Musset, *ibid.*, p. 25.

## **CHAPITRE DEUXIEME**

*Sainte-Hélène, petite île...*



*L'ordre ancestral semblait régner de nouveau sur l'Europe, sortie d'un mauvais rêve encombré de révolutions, de guerres, d'aigles et d'abeilles.*

André Palluel-Guillard  
*Histoire et dictionnaire du Consulat  
et de l'Empire (1995)*

#### *A) La légende noire et l'exil à Sainte-Hélène*

##### *Napoléon et sa fortune publique au cours des années 1815-1821*

De passage sur l'île de Sainte-Hélène en 1817, l'écrivain anglais William Thackeray se serait approché de Longwood, la demeure de Napoléon durant son exil, en compagnie de son domestique. Alors qu'ils épiaient de loin la silhouette de l'illustre captif dans son jardin, le domestique aurait déclaré à son jeune maître qu'ils voyaient là un ogre dévorant trois moutons par jour et tous les petits enfants dont il pouvait s'emparer.

L'anecdote illustre bien la fortune publique qui est celle de Napoléon durant sa captivité à Sainte-Hélène. L'image du monstre des caricatures de Cruikshank et de Gillray perdure chez ces Anglais qui ont vu en l'Empereur des Français un homme à abattre à tout prix<sup>77</sup>. Cependant, s'il n'est guère surprenant de retrouver une telle vision négative de *Boney* dans un pays qui était depuis des siècles le rival acharné de la France, un bref survol du discours social de l'époque permet de constater

---

<sup>77</sup> On doit cependant remarquer l'émergence, à cette même époque, du discours d'une minorité libérale en Angleterre qui s'agite et réclame la libération de l'Empereur en vertu de ce qu'on prétend être une incarcération illégale, Napoléon s'étant rendu aux Anglais suite à une promesse d'asile en Grande-Bretagne.

l'importante influence de cette propagande anti-napoléonienne à l'intérieur même des frontières françaises. En effet, loin de s'imposer uniquement dans les pays qui ont combattu l'Empereur, cette réaction anti-napoléonienne trouve, et ce dès 1808, un public de plus en plus réceptif en France même: avec le début de l'affaire d'Espagne et les premiers revers militaires de la Grande Armée, le peuple, lassé des guerres continuelles et des effets dévastateurs de la conscription, écoutera d'une oreille de plus en plus favorable les attaques contre l'Empire et son dirigeant. Les catastrophes successives de Russie et d'Allemagne au cours des campagnes de 1812 et de 1813, l'affaire Malet et l'invasion de la France par les Alliés au cours de l'hiver 1813-1814, feront basculer une bonne partie de l'opinion publique française et la dresseront contre l'Empereur; celui-ci sera alors vu comme la cause de tous les maux de la Patrie. Ce discours anti-napoléonien connaîtra son expansion maximale au cours des années 1814-1815<sup>78</sup> avec la publication, en France seulement, de centaines de libelles et pamphlets. Alors que les enfants de l'Empire avaient grandi en se nourrissant d'une propagande qui présentait une vision glorieuse de Napoléon et de son régime, ceux des premières années de la Restauration vont être soumis à un barrage argumentatif radicalement inverse qui nie et conspuie tout ce qui se rattache à l'épisode impérial. Dès 1816 cependant, on préfère simplement ignorer le sujet. Louis XVIII et son entourage imposent le silence autour de l'Exilé. Les Bourbons préfèrent en effet le silence aux attaques: on ne veut pas ulcérer davantage les «truands de la Loire» et les nombreux mécontents. On évite donc soigneusement de mentionner l'Empire et

---

<sup>78</sup> Sans vraiment tout à fait disparaître pendant les Cent-jours: on peut penser à la Vendée ou au sud de la France qui demeurent violemment anti-bonapartistes au cours de cette période. Napoléon évitera même soigneusement Marseille, fervente royaliste, lors du «vol de l'Aigle» vers Paris.

les journaux suivent les consignes. A cause de cette censure pratiquée avec rigueur par la police de Fouché, la même qui avait fait respecter la censure impériale, la Restauration va activement et paradoxalement entretenir les cendres du culte de Napoléon: «[e]n refusant de dresser le bilan du pays à leur arrivée au pouvoir, et en niant le régime impérial, les Bourbons provoquaient l'histoire obligée désormais de revenir sans cesse sur une période inégalée de créations juridiques et d'audaces militaires»<sup>79</sup>.

*Des multiples orientations politiques de la légende noire et de ses incidences futures sur le mythe littéraire de Napoléon*

A l'automne de 1815, la forte impression laissée par l'audace du retour de l'île d'Elbe s'estompe peu à peu dans l'esprit des gens et fait place aux problèmes plus pressants d'une économie française en piètre état, des conséquences des nouveaux traités signés avec les coalisés et de l'établissement des bases constitutionnelles de la monarchie royale retrouvée. De nouveau sur le trône, Louis XVIII doit s'imposer au plus tôt et rallier l'opinion publique française à sa cause, tâche qui n'est guère aisée vu le regain de vie de l'opposition libérale et le sentiment d'humiliation qui habite la population au spectacle des troupes étrangères qui pavoisent dans les rues de Paris. Face à cet état de chose, le pouvoir royal va lancer une campagne de grande envergure contre la mémoire du trublion, désormais captif dans l'Atlantique sud. Le retour de milliers d'émigrés vient ajouter au cœur de la légende noire. Le régime des Bourbons exploite alors le souvenir des déboires de Napoléon afin de créer une sorte de consensus national à

---

<sup>79</sup> Louis XVIII date d'ailleurs ses décrets de 1814 comme ceux de la dix-neuvième année de son règne. Alfred Fierro, André Palluel-Guillard, Jean Tulard, *op. cit.*, p. 190.

propos du pouvoir royal retrouvé: si la France est humiliée, bafouée, ébranlée, c'est la faute de l'aventurier et de ses séides qui ont causé la ruine et l'affaiblissement de la nation. Exploitant les pénibles lendemains de Waterloo du mieux qu'elle le peut, la propagande ultra reprend son discours là où elle avait été interrompue quelques mois plus tôt par le débarquement de Napoléon au golfe Juan: la légende noire, celle de l'Ogre corse, de l'usurpateur, du Moloch, connaît durant ces années 1815-1816 une vaste diffusion dans la presse française et la littérature populaire d'inspiration politique des colporteurs: un public à chaque jour grandissant se gave de ces écrits qui vilipendent l'Exilé. Ainsi, les pamphlets parus durant la campagne de France continuent à circuler, accompagnés de nouveaux, tous marqués par leur répudiation sans appel du régime napoléonien.

Cette propagande légitimiste anti-napoléonienne est bien rodée. Elle existe depuis près de vingt ans dans les milieux d'opposition les plus divers. Son émergence sur la scène publique française lors de la campagne de France est en fait le fruit de nombreuses années de travail laborieux. Né dès 1798 avec l'arrivée de Bonaparte dans les officines du pouvoir<sup>80</sup>, ce discours subversif évoluera dans l'ombre de l'autre, celui de la propagande du pouvoir napoléonien et ce durant tout le Consulat et l'Empire. Voulu comme une réponse directe et éloquente aux boursouflures dithyrambiques de la légende officielle, celle des articles du *Moniteur*, des *Bulletins* de la Grande Armée et de l'historiographie officielle du régime consulaire et impérial, la légende noire est tout d'abord un discours chargé d'exprimer les thèses de l'opposition au pouvoir napoléonien. «Il s'agissait de

---

<sup>80</sup> Même s'il n'a aucun rôle officiel au gouvernement, le général Bonaparte jouit à cette époque du poids politique de ses nombreuses victoires en Italie, et Paris doit désormais tenir compte de l'influence de ce militaire très en faveur auprès du grand public.

dénoncer, de donner à voir une réalité qu'un art de commande lénifiant occultait»<sup>81</sup>. Livrant un «combat dont la violence tir[e] son origine de l'emprise exercée sur la France par le mythe impérial»<sup>82</sup>, les pamphlets et libelles qui accompagnent et entretiennent la légende noire contribueront directement (et à plus d'un titre) au mythe littéraire napoléonien. C'est donc vers ce type d'écrits qu'il faut se tourner, plus que vers les articles de la presse, pour trouver la raison de la persistance des images de la légende noire au-delà du contexte des années 1815-1821. En effet, à cause de leur remarquable pénétration sociale due aux nombreux colporteurs qui les distribuent sous toutes leurs versions dans les faubourgs comme dans les campagnes, les pamphlets exercent une influence plus importante, plus durable sur le grand public, que celui de la presse. Celle-ci n'a pas la même portée que les pamphlets des publicistes: elle s'adresse à un public d'abonnés plutôt restreint, déjà acquis, et les journaux circulent plutôt mal à l'extérieur de Paris et des grands centres. C'est donc surtout l'œuvre des publicistes et pamphlétaires qui sera vue ici, puisqu'elle offre, en définitive, la version la plus élaborée et la plus répandue de la légende noire.

Au niveau idéologique, une des caractéristiques principales de la légende noire est la diversité des orientations politiques qu'elle sert. Qu'ils soient tenants de la Restauration ou encore libéraux attachés aux principes de la Révolution, les milieux d'opposition paraissent dès le départ être appelés à créer la légende noire de l'Empereur car c'est en partie grâce à elle qu'ils réussissent à se situer sur la

---

<sup>81</sup> Jérémie Benoît, *L'Anti-Napoléon*, dans *Napoléon et la caricature*, Musée de Malmaison, 1998, p. 1.

<sup>82</sup> Jean Tulard, *L'Anti-Napoléon: la légende noire de l'Empereur*, Paris, Julliard, 1965, p. 32.

scène politique française de l'époque. En effet, les libelles et les pamphlets de la légende noire<sup>83</sup> ont pour *modus operandi* de s'attacher de très près au discours qu'ils visent à subvertir; de ce fait, les publicistes qui rédigent ces courts écrits le font en fonction des référents de la propagande impériale. Sorte de négatif photographique, la légende noire de Napoléon est donc modulée dans ces pamphlets par des thèmes idéologiques, symboles ou autres éléments discursifs qui sont ceux du régime impérial qu'elle subvertit et utilise selon ses besoins. La figure napoléonienne est de ce fait récupérée stratégiquement par des milieux aux visées divergentes pour devenir une sorte de repoussoir idéologique dont la principale caractéristique est sa capacité d'adaptation aux circonstances et aux débats de l'heure. «Les passions politiques s'alimentent aux souvenirs contradictoires d'un passé que chacun fabrique au gré de son ambition»<sup>84</sup>.

A titre d'exemple, un des thèmes favoris du régime impérial avait fait de Napoléon le successeur de la Révolution, sorte de fils spirituel des idéaux de 1789: «Quand le peuple français me confia ses destinées, je considérai les lois qu'il me donnait pour le régir; si je les eusse crues insuffisantes, je n'aurais pas accepté»<sup>85</sup>, clame un passage du *Mémorial de Sainte-Hélène*, reprenant en cela la légende dorée. Ce thème du successeur de 1789 sera repris par les opposants du

---

<sup>83</sup> On doit faire ici une distinction entre les pamphlets rédigés à des fins de politique partisane, comme c'est le cas de ceux de Chateaubriand, Constant et Madame de Staël et ceux commandés à des fins de propagande de guerre destinés à entretenir l'esprit patriotique. Les premiers proposent tous, à des degrés divers, une alternative politique au régime impérial: c'est pourquoi on peut parler ici d'ouvrages de publicistes. Dans le cas des seconds, ils utilisent plutôt des procédés usuels aux attaques et caricatures pamphlétaires patriotiques de la propagande de guerre, soit la parodie, le ridicule et le dérisoire, procédés qui se prêtent peu à des plates-formes politiques.

<sup>84</sup> Charles-Olivier Carbonell, *Les Sciences historiques de l'antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, p. 110.

régime pour subir un glissement idéologique qui lui confère un aspect négatif mais contradictoire, tout dépendant de la provenance du pamphlet: «libéraux et ultras se séparent dans leur condamnation de l'Empire: les premiers refusent de voir en Napoléon l'héritier des principes de 89; les seconds, au contraire, en font le disciple le plus sanglant de Robespierre»<sup>86</sup>.

Cette mouvance idéologique et thématique de la légende noire aura une grande incidence sur l'établissement du mythe littéraire de Napoléon: elle lui attribuera une pluralité d'interprétations qui déboucheront ultimement sur un personnage littéraire dont la complexité aura été indubitablement nourrie par ces premières manifestations idéologiques équivoques. En réalité, l'aspect politique de la légende noire constitue un des ferments les plus importants du mythe littéraire napoléonien. La littérature pamphlétaire qui en découle, bien qu'issue d'un discours politique à la rhétorique de circonstance, va faire une utilisation polysémique de symboles, de schèmes et d'archétypes mythiques. C'est cette utilisation qui mènera à l'ambivalence du mythe littéraire napoléonien. J'aborderai cet aspect des textes dans la deuxième partie du présent chapitre mais il importe d'abord de voir comment c'est l'approche de la matière historique (matière qui sous-tend invariablement les pamphlets politiques vus ici) qui va «lancer» Napoléon à titre de personnage littéraire.

---

<sup>85</sup> Emmanuel Auguste Dieudonné, comte de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Tome I, Paris, Garnier, «Classiques», 1961, p. 191.

<sup>86</sup> Jean Tulard, *op. cit.*, p. 119.

*Le Goût de l'histoire et son emprise sur le siècle*

Dans la mesure où des écrivains comme Chateaubriand, Benjamin Constant ou Madame de Staël (écrivains qui allaient être associés à la genèse du romantisme en France) prêtèrent leur voix à la légende noire, et afin de bien comprendre la complexité qui se rattache à la représentation du personnage napoléonien dans les pamphlets évoqués ici, il faut préalablement définir le rapport qu'entretiennent les romantiques avec le sujet historique car les nouveaux concepts d'histoire et d'historien qui font surface au XIX<sup>ème</sup> siècle influenceront grandement les fondements du mythe napoléonien, d'abord dans les pamphlets de la légende noire, ensuite dans les œuvres des première et deuxième générations romantiques.

La fascination de la période romantique<sup>87</sup> pour l'histoire est en réalité la résultante de l'ampleur et des conséquences directes des bouleversements de la période qui a précédé la seconde Restauration. En effet, en comparaison avec la lente évolution des siècles précédents, le rythme effréné auquel se succèdent les événements historiques de 1789 à 1815 paraît avoir fait naître et entretenu ce goût particulier des romantiques pour le passé et l'histoire. «La violence du choc avait été telle qu'il était impossible de considérer celui-ci comme une catastrophe fortuite, après laquelle l'histoire reprendrait son cours monotone»<sup>88</sup>. C'est donc la conscience globale d'une époque qui est ainsi marquée par le côté extraordinaire et dramatique des dernières décennies. En France, favorisée et soutenue à des fins de

---

<sup>87</sup> Ce qui suit s'applique autant aux romantiques français qu'euro péens.



propagande nationale par l'Etat, et ce, de la Révolution au Second Empire, cette conscience de l'événement historique rejoint un vaste public: elle assure ainsi la prégnance dans l'inconscient collectif d'un discours chargé de référents à l'histoire de la Nation ou de l'espèce. De fait, on remarque chez les nombreux acteurs de l'époque une forte tendance à puiser des exemples tirés de l'histoire pour illustrer qui son article de journal, qui sa plaidoirie juridique, qui son discours parlementaire.

Marqué par son engouement pour le passé, le romantisme donnera une nouvelle interprétation de la notion d'histoire. Avec lui, l'historiographie entreprend une montée qui verra la notion d'études historiques se préciser dans un sens nouveau. Dans ses multiples manifestations, l'histoire devient au XIXe siècle un sujet d'étude privilégié.

#### *L'Histoire chez les romantiques*

Une des caractéristiques fondamentales du romantisme demeure cette attention particulière donnée à l'individu placée dans le giron de l'histoire: dans sa conception du «sujet historique», l'historien romantique fait référence à l'homme en tant qu'être historique, c'est-à-dire non seulement redevable de Dieu mais aussi de son époque et des siècles qui ont précédé ou qui suivront. C'est le concept d'évolution, sur le point de naître, que semble préfigurer ce nouveau rapport avec l'histoire. L'individu est ainsi marqué par son époque (c'est le mouvement dialectique dégagé par les Hegel, Schlegel et autres théoriciens qui ont influencé la

---

<sup>88</sup>Max Milner et Claude Pichois, *De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Arthaud, 1990, p. 97.

vision romantique) au centre de laquelle il est placé pour échapper à cette conception circulaire du temps que le XVIII<sup>e</sup> siècle avait consacrée:

Jusqu'à la révolution de 89, on avait vécu sur une conception de l'histoire où le temps se présentait avec les mêmes caractères que dans la conscience individuelle: discontinuité des moments et des périodes dans un milieu homogène analogue à l'espace, influence purement mécanique du passé sur l'avenir impliquant à la fois l'extériorité de l'avant et de l'après et la permanence des causes qui font agir les hommes, possibilité de superposer des événements, des civilisations, des constitutions séparés par des siècles d'histoire, la nature humaine demeurant inchangée.<sup>89</sup>

Ainsi, le traumatisme causé par les événements de la Révolution et de l'Empire apporta cette sensation que désormais, non seulement l'histoire ne serait plus jamais la même mais aussi, et surtout, qu'elle existait dorénavant dans un mouvement ascensionnel:

Se sentir solidaire d'un monde qui s'ébranle, constater, dans sa propre durée intérieure, un désancrage, une dérive comparables, chercher la loi, l'état d'âme, la formule poétique qui permettront de perpétuer l'instant dans ce qu'il a d'unique, ou mieux, de le découvrir lié à tout ce qui précède et à tout ce qui suit, de sorte que le transitoire soit sans cesse en contact avec l'éternel, l'individu avec le tout, mais sans perdre pour autant ce caractère de fraîcheur et de fragilité qui s'attache à l'instantané et à l'individuel, telles sont les conditions fondamentales du ressourcement romantique.<sup>90</sup>

L'aller-retour entre l'individu et l'espèce viendra consacrer cette nouvelle vision du temps. En 1831, Chateaubriand écrit dans ses *Etudes ou Discours historiques*:

---

<sup>89</sup> Max Milner et Claude Pichois, *ibid.*, p. 98.

<sup>90</sup> Max Milner et Claude Pichois, *ibid.*, p. 109.

Au degré de civilisations où nous en sommes arrivés, l'histoire de l'*espèce* peut-elle disparaître entièrement de l'histoire de l'*individu* ? Les vérités éternelles, bases de la société humaine, doivent-elles se perdre dans les tableaux qui ne présentent que des mœurs privées ? Il y a dans l'homme deux hommes: l'homme de son siècle, l'homme de tous les siècles; le grand peintre doit surtout s'attacher à la ressemblance de ce dernier.<sup>91</sup>

Entre l'histoire narrative (celle des Barante, Thierry, Mignet ou Thiers) et l'histoire philosophique (représentée par les Tocqueville, Guizot, Quinet), le romantisme donne toujours une version partielle de l'histoire, une version qui allie érudition et imagination. C'est à qui saura en extraire les leçons, à qui saura en discerner les fondements pour proposer la voie à suivre vers un avenir qui ne sera pas compromis par de mauvaises interprétations. En somme, l'historien doit révéler la substantifique moëlle de l'histoire: sa «vie intérieure et cachée»<sup>92</sup> dira Quinet. Pour la première fois, il y a séparation entre l'homme-créature-de-Dieu-dont-le-destin-est-tracé-par-son-créateur et l'homme qui est acteur au sein de l'histoire, qui réussit à la transformer. La vie intérieure et cachée, c'est le sens de l'histoire, indépendant de Dieu, que pourrait saisir l'homme s'il se penchait sur cette matière.

*L'Historien romantique: de l'intuition et de l'imagination  
de l'écrivain face au sujet historique*

Face à l'histoire, l'historien romantique voit son œuvre reposer sur sa capacité de poser un jugement dans l'interprétation des idées et des faits. L'écrivain

---

<sup>91</sup> Cité par Jean-Paul Clément, *Chateaubriand politique*, Paris, Hachette, 1987, p. 346.

romantique qui aborde l'histoire le fait donc d'une façon *personnelle*, intuitive, partielle: son rapport avec les grands événements ou les hommes de l'histoire provient de la profonde conviction qu'il a d'être en position de pouvoir juger ces événements, ces hommes, de pouvoir discerner les causes et les buts. Au niveau littéraire, les œuvres des historiens romantiques sont ainsi systématiquement placées sous la coupole de l'individualisme propre au mouvement. L'écrivain ne s'efface pas devant le sujet historique, il s'en imprègne et son style est influencé par cette pénétration personnelle du moment. Il discerne des signes, des tendances et il tâche de définir le grand mouvement de l'espèce à travers celui des individus et des événements. Cette approche aura une incidence de taille sur l'écriture même de l'histoire et, dans le cas présent, sur une partie de la littérature pamphlétaire de la légende noire. On peut ainsi dire de Chateaubriand, de Constant, de Madame de Staël et de leur version de l'histoire napoléonienne ce que Charles-Olivier Carbonnell déclare au sujet de Michelet:

On trouve chez lui, poussés à l'extrême, les procédés d'écriture chers aux romantiques: l'usage de la métaphore qui transforme d'une façon magique l'analogie en démonstration, la substitution de l'image à l'idée, le recours systématique à l'anthropomorphisme dès lors qu'il est question des états ou des nations, les évocations vitalistes — naissance, vie, vieillesse, mort — qui révèlent et imposent une philosophie de l'histoire cyclique et progressiste à la fois.<sup>93</sup>

C'est à titre de publicistes, tout en servant des causes politiques différentes, que Chateaubriand, Constant et Madame de Staël abordent Napoléon. Or, ces auteurs s'éloignent souvent de la facture habituelle des pamphlets qui ont consacré

---

<sup>92</sup> Edgar Quinet, *Napoléon*, dans *Œuvres complètes*, Tome VIII, Paris, Pagnerre, 1857, p. 154.

<sup>93</sup> Charles-Olivier Carbonnell, *op. cit.*, p. 113.

la légende noire de Napoléon à l'époque où ils s'en emparent. Ils agissent plus en écrivains qui ont à défendre une cause, qu'en publicistes à proprement parler. «L'art du journaliste ne relève que de la polémique; au contraire, le publiciste peut faire œuvre d'historien»<sup>94</sup>. C'est grâce à ce rapport avec les événements de l'histoire que ces trois publicistes, ces trois historiens, vont faire bifurquer la légende noire dans le domaine de la littérature à proprement parler. La complexité de l'histoire s'orchestre grâce au travail de l'imagination. Le passage suivant du pamphlet de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons*, illustre à merveille comment l'esprit romantique (et ses procédés d'écritures évoqués ci-haut) vient marquer la légende noire:

Le code de la conscription sera un monument éternel du règne de Buonaparte. Là se trouve réuni tout ce que la tyrannie la plus subtile et la plus ingénieuse peut imaginer pour tourmenter et dévorer les peuples: c'est véritablement le code de l'enfer. Les générations de la France étaient mises en coupe réglée comme les arbres d'une forêt: chaque année quatre-vingt mille jeunes gens étaient abattus. Mais ce n'était là que la mort régulière: souvent la conscription était doublée ou fortifiée par des levées extraordinaires; souvent elle dévorait d'avance les futures victimes, comme un dissipateur emprunte sur le revenu à venir.<sup>95</sup>

Ici, la légende noire entre de plain pied, par le biais de l'histoire et du jugement posé par le publiciste-historien, dans le domaine littéraire. L'exemple de Chateaubriand rend encore plus limpide ce passage, par-delà l'histoire, à des procédés stylistiques qui quittent l'ensemble des procédés de la rhétorique politique usuelle. Ici, le texte est marqué par des métaphores qui substituent, pour reprendre l'expression de Carbonnell, la force de l'image à celle de l'idée: la

---

<sup>94</sup> Jean Tulard, *op. cit.*, p. 36.

conscription est un fléau évoqué sous les traits de la forêt abattue, et c'est cette image qui module le reste du passage. L'anthropomorphisme est lui aussi présent, la tyrannie dévorant la jeunesse. Remarquons l'apparition du terme de «dissipateur», variation du thème du joueur que j'aborderai plus loin dans la présente partie. Il suffit de remarquer que par l'utilisation soutenue de ce genre de procédés stylistiques, le texte pamphlétaire prend des accents littéraires indubitablement romantiques. Les tons se succèdent et s'entremêlent, comme les multiples motifs d'une symphonie musicale. L'imagination et la sensibilité transforment la matière historique et la rendent romantique.

*Des pamphlets étrangers et de leur influence en France:  
Lewis Goldsmith et la légende noire.*

Issue en grande partie des milieux européens d'opposition à l'Empire, la légende noire de Napoléon s'articule autour de certains thèmes qui, loin de disparaître avec les circonstances ou les débats de leur époque, prendront du relief et évolueront par la suite pour se greffer à d'autres schèmes du mythe napoléonien. Dans les pamphlets et libelles qui mettent en place cette légende noire, Bonaparte, comme on l'appelle dans les milieux d'opposition à l'Empire, est peint sous les traits d'un tyran, d'un fléau de Dieu et d'un aventurier qui a utilisé la France à des fins personnelles. Il est le fatal étranger (on fait grand cas dans cette littérature de l'origine corse de Napoléon, comme on le verra plus loin), le Moloch dévoreur de la jeunesse française, nouvel Attila quand il n'est pas le Tibère des temps modernes. Ces thèmes connaissent de multiples développements dictés en fonction du lieu de leur publication ou de la portée éditoriale qu'on leur

---

<sup>95</sup> François-René de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons*, dans *Grands*

attribue. Venus de l'étranger, ils se confondront bientôt au discours anti-napoléonien de l'intérieur qui, quand il ne les a pas fait naître, les récupère rapidement.

Un de ces textes venus de l'étranger eut une incidence de taille sur les ouvrages anti-napoléoniens qui parurent en France à partir de 1813-1814. Ce texte est en fait une «biographie» de Napoléon, publiée en Angleterre en 1810, et signée par un sujet de la couronne britannique, Lewis Goldsmith. Ce personnage était connu des Français: il avait entrepris sa carrière de publiciste au service du régime impérial. Talleyrand l'avait recruté pour contrer l'influence de la propagande anti-napoléonienne en Angleterre mais, suite à une mésentente financière, Goldsmith se retournera contre ses anciens maîtres et offrira ses services à la couronne anglaise. Rédigée dans le plus pur style des pamphlets britanniques qui se mirent à attaquer Napoléon dès le Consulat, *l'Histoire secrète du cabinet de Napoléon Buonaparte et de la cour de Saint-Cloud* procède certes d'un manichéisme conventionnel qui est celui d'usage dans ce genre d'écrit aux visées partisanses, mais au-delà des outrances dans l'expression demeurent des thèmes qui seront exploités plus habilement, ou du moins plus littérairement, par d'autres. Traduite en français dès 1811 sous le titre de *l'Histoire secrète du cabinet de Napoléon Buonaparte et de la cour de Saint-Cloud*, largement diffusée dans les milieux d'opposition européens sous sa forme originale ou par le biais de nombreuses versions adaptées,<sup>96</sup> cette œuvre constitue en réalité une des sources les plus

---

*écrits politiques*, Tome I, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 77.

<sup>96</sup> On va même jusqu'à en établir des versions manuscrites, recopiées dans les villages à partir d'exemplaires de colporteurs.

importantes du discours pamphlétaire anti-napoléonien et son influence chez les auteurs français est attestée. Descotes dira de l'ouvrage de Goldsmith qu'il est «à la légende d'Attila ce qu'est à la légende du Géant le *Mémorial de Las Cases*»<sup>97</sup>. Le public lecteur des pamphlets de la légende noire avait lu Goldsmith, ce qui fait que les pamphlétaires français qui y puisèrent abondamment, les Chateaubriand, Constant ou Madame de Staël, virent leur terrain d'action ainsi préparé par celui qui «est bientôt le plus célèbre des pamphlétaires anglais»<sup>98</sup>. «[C]e que Goldsmith [...] avait dit, Chateaubriand pouvait se contenter de le suggérer: le public opérait sans peine le recoupement»<sup>99</sup>.

*Le Fatal étranger et le parvenu de la Révolution*

On peut procéder à une double analyse du texte du publiciste anglais qui permettra de bien illustrer les points de divergences et de comparaisons entre le pamphlet traditionnel anti-napoléonien et celui, plus littéraire, que livrent les Chateaubriand, Constant et Madame de Staël. Cette double analyse portera, dans un premier temps, sur la rhétorique et les procédés d'écriture du pamphlet dont usa Goldsmith. Dans un deuxième temps, je traiterai plus avant des thèmes du fatal étranger et du parvenu, tels que présentés par le Britannique. Dans ce but, il me semble utile de citer ici (longuement) un passage de l'*Histoire secrète du cabinet de Napoléon Buonaparte et de la cour de Saint-Cloud* tel qu'il fut traduit et distribué en sol français. L'épisode relaté est celui de la première apparition

---

<sup>97</sup> Maurice Descotes, *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle*, Paris, Minard, 1967, p. 73.

<sup>98</sup> Jean Tulard, *op. cit.*, p. 230

<sup>99</sup> Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 73.



«publique» de Napoléon à Paris, alors qu'il fut chargé de réprimer la populace qui menace le gouvernement:

[Les directeurs] étaient fort embarrassés sur le choix du général auquel ils donneraient le commandement de leurs troupes. Barras avait bien été commandant en chef, mais ne comptant pas plus sur son talent que sur son courage, il demandait lui-même un second qui ne ménageât point le sang des Parisiens. On avait offert le poste au général Menou qui l'avait refusé. Barras dit qu'il connaissait un *petit faquin*, un *petit drôle de Corse* qui serait bien ce qu'il faudrait mais il ne savait où le trouver. *Le petit drôle de Corse*, aujourd'hui Sa Majesté Impériale et Royale de France, arriva mais dans une tenue qui convenait peu à un commandant. On arrêta bientôt les préliminaires; on fit faire un uniforme au *petit faquin* et un des hommes présents m'a dit qu'on lui procura un cheval de fiacre parce qu'on ne put en avoir d'autre. Le résultat de ce coup d'essai est connu. <sup>100</sup>

Si la rhétorique du pamphlet politique se prête couramment aux attaques et dénonciations en tous genres, elle autorise de même très souvent le recours à l'injure et à la calomnie. A ce titre, on notera que Goldsmith (et de nombreux pamphlétaires avec lui) fait une grande utilisation, non seulement de l'invective mais aussi de l'insulte à saveur populaire: ici, le futur empereur des français est un *faquin*, insulte destinée, comme l'ensemble du texte, à rejoindre la masse la plus large de lecteurs. L'utilisation des italiques accentue davantage cette insistance que l'auteur met à tourner son sujet en dérision. En cela, le pamphlétaire britannique n'a aucun scrupule: la violence et l'outrance du ton sont vus comme des moyens d'action, des façons de frapper le lecteur. C'est à ce niveau que les Chateaubriand, Constant et Madame de Staël se démarqueront de leur prédécesseur: il n'ont recours que très rarement à ce type de traitement moqueur du personnage. *Le petit drôle de Corse* est un personnage trop dangereux, d'une stature trop élevée, pour

---

<sup>100</sup> Lewis Goldsmith, *Histoire secrète du cabinet de Napoléon Buonaparte et de la cour de Saint-Cloud*, cité par Jean Tulard, *op. cit.*, p. 52.

être diminué par l'insulte ou la grossièreté. Il s'agit là d'une divergence de taille puisqu'elle signifie que l'invective se manifeste alors autrement: il n'y a pas, chez ces trois pamphlétaires, de Bonaparte qui court après sa mère pour lui donner «du pied au c...»<sup>101</sup>. Avec le changement de ton et le rejet d'une rhétorique utilisant l'insulte à outrance, nos trois pamphlétaires français se démarquent définitivement de l'Anglais et parviennent à décrire le personnage d'une façon d'autant plus avilissante.

Au niveau thématique, on voit dans l'extrait précédent se profiler l'image du fatal étranger, une des plus importantes de la légende noire. Présente dès 1800, elle permet à l'opposition libérale ou ultra (tout comme plus tard aux alliés désireux de se rallier l'opinion française) de disculper la France des gestes posés sous les régimes du Consulat et de l'Empire<sup>102</sup>. Seul un étranger pouvait pousser à l'extrême limite la folie sanguinaire de la Révolution, faire ce qu'aucun Français n'aurait osé faire à d'autres Français. Ce que Menou ou Barras se refusaient à accomplir, Bonaparte le fera sans hésiter. N'est-ce pas ce que les directeurs avaient pressenti en le choisissant ? Mercenaire sans scrupules qui ne recule devant aucune des tâches ingrates que les directeurs doivent effectuer pour se maintenir au pouvoir, Bonaparte devient rapidement celui qui, aux yeux de l'Europe monarchiste et libérale, incarne tout ce que la Révolution a produit de plus pernicieux et dangereux. Chez Goldsmith, comme chez ceux qui vont lui succéder, ce fatal étranger est venu imposer à la France une tyrannie d'autant plus

---

<sup>101</sup> Lewis Goldsmith, *ibid.*, p. 79.

<sup>102</sup> «Un peuple tout entier n'est jamais coupable des excès que son chef lui fait commettre. C'est ce chef qui l'égaré, ou, plus souvent encore, qui le domine, sans

cruelle qu'elle s'est située dans la lignée des grands fléaux venus d'ailleurs. On verra plus avant comment le thème fut repris dans de multiples directions.

Cette figure de l'étranger est souvent développée en parallèle (comme c'est le cas ici) avec celle du parvenu. Non seulement le tyran est-il venu d'ailleurs, il est aussi sorti des rangs du peuple. Les mentions de la tenue vestimentaire peu convenable et de la monture de laquais en font état. On a d'ailleurs abondamment souffleté Bonaparte de cette insulte dans les milieux français et européens qui n'ont jamais admis les événements et conséquences de la Révolution: le nouveau tyran n'est, en définitive, qu'un insolent sans le sou, issu de la fange populaire, sorte de valet ridicule jouant au personnage important. L'évocation avilissante du Général vendémiaire, juché sur Rossinante, a pour but d'illustrer comment le successeur de la Révolution porte en lui tout ce que cette dernière recèle d'illégitime et de dérisoire. N'est-ce pas la figure de Don Quichotte qui sous-tend ici celle de Bonaparte ? Le ridicule du personnage ne peut manquer de rappeler les moulins du chevalier de Cervantes; illusions, présomption, folie des grandeurs, tout est là. En ce sens, le fatal étranger et le parvenu de Goldsmith préfigurent ceux de ses successeurs français. On verra cependant comment ceux-ci vont rapidement rehausser la représentation du personnage en le situant dans un registre symbolique, donnant à ces deux thèmes des variations qui se prêtent à plusieurs interprétations.

---

*l'égarer*». Benjamin Constant, *De l'Esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, Paris, Garnier Flammarion, 1986, p. 126.

*L'Inscription littéraire de la légende noire:  
le personnage de Napoléon tel que vu et créé  
par Madame de Staël, Benjamin Constant et Chateaubriand*

Lorsque des écrivains de renom comme Madame de Staël, Benjamin Constant et Chateaubriand viennent prêter leur voix à la légende noire, ils agissent à titre de défenseurs de causes politiques. C'est donc à cet égard que des ouvrages comme *Dix années d'exil* et *Considérations sur la Révolution française*, *De l'Esprit de conquête et de l'usurpation* ou encore *De Buonaparte et des Bourbons*, appartiennent au domaine du discours pamphlétaire. Un des objectifs de ces auteurs est effectivement d'orienter, de canaliser, l'insatisfaction publique envers Napoléon dans le sens de leurs intérêts particuliers ou de ceux du groupe auquel ils prêtent leur voix. De longs passages de *Dix années d'exil* ou de *Considérations sur la Révolution française*, ouvrages d'histoire et de sociologie politique, font un réquisitoire de la tyrannie napoléonienne en parallèle à une démonstration prônant un gouvernement libéral dans les affaires politiques. Tout en faisant une réflexion philosophique sur certaines formes de gouvernement, Benjamin Constant rédige un plaidoyer qui a pour but d'asseoir Bernadotte sur le trône de France en suivant l'exemple d'une monarchie libérale à l'anglaise. Chez Chateaubriand, le pamphlet est destiné à prouver la légitimité du régime des Bourbons qui sont quasi ignorés de la France lorsque l'Empire s'écroule. En ce sens, le dénigrement de leurs pamphlets a des visées différentes de celles d'un Goldsmith (qui travaille dans une optique patriotique anglaise francophobe, et nettement parodique); c'est pourtant la même rancœur dans le propos, la même urgence dans la démarche, le même parti pris contre la propagande napoléonienne et les thèmes du régime impérial qui animent ces professions de foi libérales et monarchistes. A défaut d'avoir des visées politiques semblables, ces écrits ont pour but de frapper l'opinion adverse

et leur hostilité procède de la même outrance qui caractérisait les nombreux libelles et pamphlets anti-napoléoniens parus en Angleterre ou ailleurs en Europe au cours des quinze années précédentes.

L'agressivité qui caractérisait le pamphlet de Goldsmith (et avec lui, ceux de ses émules européens et français) va cependant dans une nouvelle direction. Il y a certes la question de la réception qui se pose: l'Anglais n'a pas à glorifier l'histoire de la France, encore moins à légitimer les erreurs ou flatter l'orgueil de la nation. La différence qui existe réside plutôt dans le traitement du personnage de la légende noire. Alors que, chez Goldsmith, la violence du propos était souvent accompagnée d'une dérision sans ambages (mélange de raillerie et de caricature, principes de la parodie, de l'Empereur et de l'Empire), les œuvres de Constant, Chateaubriand et Madame de Staël vont créer une sorte d'ennemi à combattre dont la stature est trop grande pour qu'on se borne au simple sarcasme. C'est un fléau que l'on dénonce, un instrument du destin semant la mort et la destruction, agité par une force supra-humaine et maléfique.

Contrairement à Goldsmith et aux pamphlétaires européens ou français de seconde zone, les Chateaubriand, Constant et Madame de Staël vont délaisser les fables et ragots de goût douteux, les supposées perversions sexuelles de l'Empereur, ses coucheries ou celles de son entourage: «je n'ai point approché de sa vie privée que j'ignore et qui ne concerne pas les intérêts de la France»<sup>103</sup>. Les trois publicistes établissent d'emblée un être dont la morale odieuse dépasse la

---

<sup>103</sup> Madame de Staël, *Considérations sur la Révolution française*, Paris, Tallandier, 1983, p. 434.

trivialité de son quotidien: on parle toujours de l'Étranger, du Tyran, de l'Assassin, mais la description qu'on en fait s'inscrit dans une perspective beaucoup plus vaste. On s'attache à définir Bonaparte et son règne en fonction de l'histoire, en fonction de l'espèce, en fonction de la signification ultime de ses gestes. C'est donc une réflexion sociale et historique d'une grande amplitude qui sous-tend l'indignation de ces auteurs, non pas un simple désir de jouer au franc-tireur de circonstance. Avec le Tyran noir et maléfique de ces trois publicistes, on s'éloigne irrémédiablement du Croquemitaine ou de l'histriion des pamphlets précédents.

Afin de voir comment ce glissement dans l'élaboration du personnage maléfique de la légende noire s'opère, on peut évoquer à nouveau cette figure du fatal étranger abordée précédemment dans les pages de Goldsmith. On remarquera tout d'abord l'utilisation significative de schèmes symboliques qui donne un nouvel accent à la légende noire. Chez Benjamin Constant, le petit drôle de Corse décrit par le pamphlétaire britannique est plus qu'un simple faquin venu s'imposer à la nation française par un concours de circonstances: le publiciste libéral compare plutôt Bonaparte à un léopard errant dans les rues d'une ville moderne:

Le léopard aussi, si on le transportait dans nos cités populeuses, pourrait se plaindre de n'y pas trouver ces forêts épaisses, ces plaines immenses, où il se délectait à poursuivre, à saisir et à dévorer sa proie (sic), où sa vigueur se déployait dans la course rapide et l'élan prodigieux. Vous êtes comme lui d'un autre climat, d'une autre terre, d'une autre espèce que nous. Apprenez la civilisation, si vous voulez régner à une époque civilisée. Apprenez la paix, si vous prétendez régir des peuples pacifiques; ou cherchez ailleurs des instruments qui vous ressemblent [...]. Homme d'un autre monde, cessez d'en dépouiller celui-ci.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Benjamin Constant, *op. cit.*, p. 132

L'étranger, que Constant associe au grand fauve, évoque à la fois férocité et agressivité, force et habileté. C'est un animal remarquable mais ô combien dangereux parce qu'imprévisible. A un niveau symbolique, le léopard<sup>105</sup> est représenté comme une calamité impitoyable qui dévore (dépouille) à la fois son temps (l'époque civilisée) et ceux qu'il côtoie (les peuples pacifiques). Il n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'évocation apocalyptique de Daniel dans l'Ancien Testament lorsqu'il parle d'un léopard à quatre têtes semant la destruction sur terre. Ce sont ces connotations symboliques évoquées dans le sous-texte qui font que le personnage de la légende noire se complexifie, prend du relief. Le simple étranger de Goldsmith devient plus qu'un étranger: chez Constant, il est d'une autre *espèce*. Or, cette espèce ne peut être que fatale à l'humanité puisqu'elle s'inscrit contre les tendances civilisées et pacifiques de cette dernière. On le constate, les images bifurquent vers un autre registre, plus riche que celui de la simple calomnie pamphlétaire. Napoléon est plus qu'un étranger à la France, il est un étranger à son époque et à l'humanité entière. D'où le danger qu'il représente et l'urgence de le dénoncer.

Ce thème du fatal étranger est évoqué plus d'une fois dans *De Buonaparte et des Bourbons*. Chateaubriand va même en faire la clé d'interprétation d'un des griefs principaux de la légende noire envers Bonaparte, soit l'exécution en 1804 du duc d'Enghien dans les fosses de Vincennes:

---

<sup>105</sup> Dans les figures héraldiques, le léopard fait partie du blason des Saxons, soit celui des ennemis irréductibles de la France.

On se demanda de quel droit un Corse venait de verser le plus beau comme le plus pur sang de la France. Croyait-il pouvoir remplacer par sa famille demi-africaine la famille française qu'il venait d'éteindre ? [L]'épée d'un Français ne pouvait épuiser ce noble sang: il n'appartenait qu'à un étranger d'en tarir la source.<sup>106</sup>

Alors qu'un Français n'aurait jamais osé s'en prendre ainsi à un des Bourbons (le premier régicide étant pardonné au passage) Chateaubriand prétend que le Corse, lui, voulait «le corps sanglant d'un Français pour marche-pied du trône de France»<sup>107</sup>. L'image du corps comme marche-pied est aussi violente qu'efficace: ce corps sanglant, c'est celui du premier des Français, celui de la France elle-même. Dans l'extrait ci-haut, la référence à l'Afrique n'est pas sans évoquer les mœurs non-civilisés et anthropophages que l'on associe couramment à l'époque au continent noir. En faisant assassiner le premier des Français, Napoléon commence en réalité à dévorer la nation elle-même. C'est le même schème archétypique que Constant évoquait avec la figure du léopard. «On crut voir renaître ces temps de barbarie du moyen âge»<sup>108</sup>. Ici aussi, la venue de l'étranger signifie une régression sociale. Le règne de Buonaparte inaugure une ère d'impureté des mœurs. Le tyran souille le sang de la nation en imposant sa famille bâtarde et il tarit la source de la pureté de la patrie. Remarquons comment le thème de la bâtardise évoque, en filigrane, le thème du parvenu, comme nous l'avons vu chez Goldsmith: «Il fallut donc songer à établir un chef suprême qui fût l'enfant de la révolution, un chef en quoi la loi corrompue dans sa source, protégéât la corruption et fit alliance avec elle»<sup>109</sup>. Après l'impureté du sang, c'est l'impureté de la morale qui est évoquée: pour le royaliste qu'était Chateaubriand en 1814, la

---

<sup>106</sup>François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>107</sup>François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 68.

<sup>108</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*



Révolution, «ce règne de rois demi-nus»<sup>110</sup>, a créé le monstre étranger qui allait faucher la jeunesse française pendant 15 ans.

*L'Hubris du tyran*

Si Madame de Staël, Constant et Chateaubriand s'appuient sur l'histoire ou l'anecdote historique pour construire leur dénonciation anti-napoléonienne, leurs ouvrages procèdent aussi de cette vision romantique très personnelle des événements. Entrevue sous le signe de l'intuition, de l'émotion, l'histoire est livrée à partir de certitudes personnelles souvent exaltées. C'est ainsi que ces trois écrivains, à l'instar des grands historiens latins, entreprennent de faire un portrait du tyran qui tient de l'hubris des empereurs romains. L'influence des Suétone, Tacite et Cicéron est mentionnée, soit implicitement par le style ou la rhétorique, soit explicitement dans le texte. Dans ce tableau de l'histoire, les évocations prennent un ton qui annonce les accents épiques de Victor Hugo. Chez ces trois auteurs se trouve une vision de l'épisode napoléonien à la fois symbolique et tragique, aux évocations torrentielles qui donnent la première version *épique* du Bonaparte des pamphlets:

Il voulait faire de nos fils des espèces de Mameloucks sans Dieu, sans famille et sans patrie. Il semble que cet ennemi de tout s'attachât à détruire la France par ses fondemens [sic]. Il a plus corrompu les hommes, fait plus de mal au genre humain dans le court espace de dix années, que tous les tyrans de Rome ensemble, depuis Néron jusqu'au dernier persécuteur des chrétiens.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 66.

<sup>110</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*

<sup>111</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 72.

Historien politique, Chateaubriand campe un personnage littéraire à la mesure de l'imaginaire romantique lorsqu'il décrit le tyran Buonaparte. Placé sous le signe du mal, de l'immoralité, l'étranger à la stature d'un Néron que Chateaubriand, Tacite de l'Empire napoléonien, dénonce dans le sens d'une histoire éclairée au flambeau du christianisme. Véritable ennemi de l'humanité, Buonaparte est mû par une force destructrice qui est celle des fléaux des légendes bibliques. Son caractère est celui de la corruption, son intelligence est toute entière portée vers le mal et il devient ainsi l'incarnation de ce que ce monde recèle de plus dangereux, personnage tirant sa force de la désolation qu'il sème autour de lui, se nourrissant de la guerre et de ses victimes, nouveau Moloch dévorant cette fibre de l'humanité évoquée plus tard par Musset. On retrouve d'ailleurs une vision identique chez Madame de Staël lorsqu'elle écrit du tyran que «le mépris de l'espèce humaine a tout desséché dans son âme, et il a cru qu'il n'existait de profondeur que dans la région du mal»<sup>112</sup>. Quant au despote chez Constant:

Certes, la France gémissait depuis douze ans sous une lourde et cruelle tyrannie. Les droits les plus sains étaient violés, toutes les libertés étaient envahies. Mais il y avait une sorte de gloire. L'orgueil national trouvait (c'était un tort) un certain dédommagement à n'être opprimé que par un chef invincible. Aujourd'hui, que reste-t-il ? plus de prestige, plus de triomphes, un empire mutilé, l'exécration du monde, un trône dont les pompes sont ternies, dont les trophées sont abattus, et qui n'a pour tout entourage que les ombres errantes du duc d'Enghien, de Pichegru, de tant d'autres qui furent égorgés pour le fonder. Fiers défenseurs de la monarchie, supporterez-vous que l'oriflamme de St. Louis soit remplacé par un étendart (*sic*) sanglant de crimes et dépouillé de succès ?<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Madame de Staël, *op. cit.*, p. 365

<sup>113</sup> Benjamin Constant, *op. cit.*, p. 235.

Le ton diverge, le texte pamphlétaire s'attache à une nouvelle forme. Constant évoque une réalité connue du grand public (celle des événements récents de l'histoire) mais son regard est celui d'un écrivain qui façonne un personnage et un récit au ton quasi biblique. La prophétie usuelle à la rhétorique politique sert toujours son but avoué<sup>114</sup>, mais la nouveauté tient à ce que cet aspect prophétique donne maintenant dans un déploiement textuel symbolique d'une richesse remarquable qui ne se trouvait pas sous les traits grossiers de la caricature des pamphlets précédents. Constant prétend que son despote n'est pas sans gloire mais que cette gloire n'est qu'artifice. Une fois disparue dans la défaite, elle ne sera évoquée qu'en raison de ses conséquences funestes et incontournables. Erigé sur de fausses prémisses, sur des crimes sanglants, l'empire du tyran est mis à bas par un retournement des événements qui s'inscrit dans une perspective plus vaste. Le tyran de Constant a pu tromper le peuple pendant un certain temps (il a même pu se maintenir en raison de l'orgueil national) mais la défaite le laisse, en définitive, seul face à ses mauvaises actions, pourchassé par des ombres, des fantômes, par la culpabilité même de ses crimes qui pèsent désormais sur la France. Le tyran napoléonien est ici jugé par l'histoire de la nation (et par l'historien qui fait cette histoire), par la tradition dynastique du sang de Saint-Louis<sup>115</sup> qui, toujours selon Constant, est seule véritablement glorieuse et légitime. En somme, une fois la défaite venue, le tyran subit son procès parmi les décombres de son aventure et se sont ses victimes qui le jugent du haut de l'histoire humaine, une histoire placée sous le signe de la justice du ciel. Le

---

114 On notera au passage l'invincibilité du chef qui flatte ici l'orgueil français, manifestation démagogue de cette forme de disculpation de la nation, un autre point de divergence par rapport à Goldsmith.

115 Constant se doit de ménager l'institution monarchique dans son appui à Bernadotte. Voir à ce sujet les *Lettres à Bernadotte*, Genève, Droz, 1952.

personnage est ainsi jugé en raison d'un ordre supérieur des choses. Et c'est l'historien qui est appelé à rendre le verdict. Chateaubriand déclare:

Lorsque dans le silence de l'abjection, l'on n'entend plus retentir que la chaîne de l'esclave et la voix du délateur; lorsque tout tremble devant le tyran, et qu'il est aussi dangereux d'encourir sa faveur que de mériter sa disgrâce, l'historien paraît, chargé de la vengeance des peuples.<sup>116</sup>

L'historien romantique se veut, et se fait, un témoin important des événements historiques qu'il relate. A ce titre, citons toujours Chateaubriand, cette fois lorsqu'il parle de son action de publiciste:

Je me jetai à corps perdu dans la mêlée pour servir de bouclier à la liberté renaissante contre la tyrannie encore debout et dont le désespoir triplait les forces. Je parlai au nom de la légitimité, afin d'ajouter à ma parole l'autorité des affaires positives. (...). Louis XVIII déclara, je l'ai déjà plusieurs fois mentionné, que ma brochure lui avait plus profité qu'une armée de cent mille hommes.<sup>117</sup>

Remarquons encore une fois la stature de l'historien face au tyran. C'est de cette façon que l'écrivain de l'histoire s'impose au lecteur, en raison du rôle ou de la voix qu'il se prête dans les circonstances, ce qui lui donne un ton d'autorité lorsqu'il dégage le sens de l'histoire passée, présente et future. «Si Napoléon en avait fini avec les rois, il n'en avait pas fini avec moi»<sup>118</sup>. Le conflit entre l'historien et le tyran préfigure le lien qui unit l'écrivain romantique à la figure

---

<sup>116</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le livre de Poche, «La Pochothèque», 1998, p. 527.

<sup>117</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 581. Le *Chateaubriand* de Ghislain de Diesbach nous éclaire sur la véracité de cette affirmation: «Ni Louis XVIII, ni Napoléon, à qui on avait attribué la phrase assimilant la brochure à une armée, n'a eu ce mot historique, dû vraisemblablement à un obscur rédacteur du *Journal des débats*.» Ghislain de Diesbach, *Chateaubriand*, Paris, Perrin, 1995, p. 270.

<sup>118</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 246.

napoléonienne, lien que j'analyserai dans le prochain chapitre en traitant des figures prométhéennes, messianiques et paternelles associées à Napoléon.

Reposant sur l'imagination et l'intuition, cette vision de l'histoire côtoie le domaine du mythe: celui-ci permet à l'auteur (qu'il soit poète, philosophe ou penseur) de dominer l'histoire en fonction de schèmes connus qui aident à en dégager le sens. En somme, le mythe élargit l'horizon de l'historien et lui permet de s'établir comme un visionnaire; ainsi s'opère une réduction de l'histoire en une représentation symbolique qui a pour but d'évoquer des vérités générales, beaucoup plus vastes qu'il n'y paraît. Face à l'époque napoléonienne, l'historien fait appel au mythe pour passer des clichés de la stéréotypie de la légende noire à «une image plus précieuse, réceptacle d'une essence rare qui éclaire en profondeur le sens du réel»<sup>119</sup>. En faisant appel à ces schèmes et archétypes, l'image du Tyran, de l'Assassin, du Fatal étranger n'est plus figée, inefficace, dans un sens immuable mais plutôt transfigurée et revalorisée. En traitant de Napoléon, ces trois auteurs quittent la schématisation restrictive du genre pamphlétaire. Ils confèrent à Bonaparte la valeur de modèle, «image fascinante qui parle au public un langage clair»<sup>120</sup> mais qui garde le secret de son élaboration en fonction de son statut ontologique supérieur.

---

<sup>119</sup>Ruth Amosy, *Stéréotypie et valeur mythique*, dans *Etudes littéraires*, volume 17, no. 1, avril 1984, pp. 166-167.

<sup>120</sup>Ruth Amosy, *ibid.*, p. 168.

*Du Sauveur de la religion au Fléau de Dieu*

La propagande impériale avait fait de Napoléon le redresseur du culte, le sauveur de la religion, le monarque inspiré de Dieu qui avait racheté les errances morales de la Révolution. La légende dorée avait présenté le Concordat comme le rétablissement d'un système gouvernemental appuyé sur l'Eglise; le pouvoir temporel, par la personne du Pape, avait couronné le nouveau souverain, célébrant cette union. La légende noire a répliqué aussitôt avec un Bonaparte fléau de Dieu, incarnation maléfique qui a mené l'humanité dans les régions du mal, véritable antéchrist venu éprouver le genre humain. Cette figure compte parmi une des plus riches et variées du mythe napoléonien. Sous ses multiples évocations, elle illustre aussi à merveille l'ambivalence qui marque souvent certains des myèmes et schèmes archétypaux qui modulent la légende noire. Dans leur portrait du fléau de Dieu, Chateaubriand, Madame de Staël et Benjamin Constant présentent Bonaparte comme un tyran diabolique et dangereux profitant des désordres et du désarroi de l'époque pour la subjuguier. S'il y a des nuances de taille dans ce portrait, on peut néanmoins remarquer plusieurs similitudes. Chez Benjamin Constant, l'usurpateur a déchaîné des éléments qui causent sa propre perte: «un usurpateur siège avec effroi sur un trône illégitime, comme sur une pyramide solitaire. Aucun assentiment ne l'appuie. Il a tout réduit en poussière, et cette poussière mobile laisse arriver à lui les vents déchaînés»<sup>121</sup>. L'association analogique entre le trône et la pyramide n'est pas sans évoquer une symbolique vitaliste qui constituera un des points saillants du mythe napoléonien. Les

---

<sup>121</sup> Benjamin Constant, *De l'Esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, Paris, Garnier Flammarion, 1986, p. 235

évoqueries prométhéennes et messianiques feront une grande place aux thèmes de la vie, de l'action, de la mort et de l'inaction. Pour Constant, le trône illégitime, associé à la représentation du tombeau des rois, illustre le mal-fondé de l'Empire, donc la mort de celui-ci dans son principe même. Dès le départ, le règne du tyran est un hiatus historique, un trou noir dans lequel l'humanité est tombée. Du haut de sa tombe, le tyran règne. Sa vie est marquée par la mort, image cosmogonique et eschatologique à la fois. Si le texte évoque un événement historique, la donnée symbolique du texte évite pourtant la fixation stéréotypique du style pamphlétaire. L'image est trop dense, se répercute à trop de niveaux: elle appelle le mythe. La stature du tyran de Constant est supra-humaine jusque dans la portée du mal qu'il peut engendrer. «C'était plus ou moins qu'un homme» dira Madame de Staël<sup>122</sup>. Bonaparte l'étranger est ainsi en opposition à l'homme. Le despote devient exemple de l'isolement inévitable et de l'opprobre non moins inévitable de celui qui s'oppose à l'humanité. Et c'est en cela qu'il atteint un destin exemplaire: Napoléon le despote, le tyran sans assentiment, est appelé à périr par le chaos qu'il a lui-même engendré. L'image suivante, évocation des désordres des guerres impériales, associe les forces destructrices à la personne du tyran, assombrissant le personnage. Le mythème de la poussière<sup>123</sup> est signe ambivalent de vie et de mort. Le destructeur qui a tout détruit a marqué une césure dans le temps, il a arrêté le cours de l'humanité. La poussière mobile signifie alors une suspension du temps, du moins une coupure radicale avec le passé. C'est le règne de la mort. Le tyran a causé sa propre perte: son règne anachronique va être abattu par le retour de l'histoire. Le passé suspendu revient à lui sous la forme de vents

---

<sup>122</sup> Madame de Staël, *op. cit.*, p. 338.

<sup>123</sup> On en verra d'autres manifestations plus loin dans le présent chapitre.

déchaînés. Napoléon qui tombe, chez Constant, c'est l'humanité qui reprend ses droits.

Madame de Staël compare elle aussi Bonaparte à une force destructrice. Chez ce sombre despote le mouvement ne crée pas, il ne peut que détruire. La paix et le calme sont contraires à l'esprit du tyran:

Aucun des arts de la paix ne convient à Bonaparte; il ne trouve d'amusement que dans les crises violentes amenées par la bataille. Il a su faire des trêves, mais il ne s'est jamais dit sérieusement: «*C'est assez*» et son caractère, inconciliable avec le geste de la création, est comme le feu grégeois, qu'aucune autre force de la nature ne saurait éteindre.<sup>124</sup>

Un caractère de feu auquel on ne peut opposer quoi que ce soit: Bonaparte avance, implacable. C'est la véritable image du fléau, de cette calamité dont on ne peut se débarrasser qui est évoquée ici. Bonaparte rappelle l'instrument de la colère divine. Il se place alors sous le signe d'une calamité digne du déluge, un fléau appelé à tout balayer sur son passage et qui, en apparaissant sur terre, coupe le lien qui unie le Créateur au monde humain. Dans ses *Considérations sur la Révolution*, l'auteur déclare lorsqu'elle parle du retour de Bonaparte de l'île d'Elbe:

Non jamais je n'oublierai le moment où j'appris par un de mes amis, le matin du 6 mars 1815, que Bonaparte était débarqué sur les côtes de France; j'eus le malheur de prévoir à l'instant les suites de cet événement, telles qu'elles ont eu lieu depuis, et je crus que la terre allait s'entr'ouvrir sous mes pas. Pendant plusieurs jours, après le triomphe de cet homme, le secours de la prière m'a manqué complètement; et dans mon trouble, il me semblait que la divinité s'était retirée de la

---

<sup>124</sup> Madame de Staël, *Dix années d'exil*, Paris, Bibliothèque 10/18, 1966, p. 93.



terre, et qu'elle ne voulait plus communiquer avec les êtres qu'elle y a mis.<sup>125</sup>

On remarquera au passage la vision prophétique qui anime l'historienne. Utilisant lui aussi le registre de la prophétie, Chateaubriand abonde dans le même sens en expliquant la chute de l'usurpateur en fonction d'une action divine. A une Révolution impie qui s'était acharnée à la perte de la religion a succédé un pire fléau. Pour Chateaubriand, la chute de Buonaparte signifie que le temps de l'expiation des excès de la Révolution est venu. Lorsque le tyran tombe, c'est Dieu qui se manifeste à nouveau pour sauver la nation tout en faisant un exemple du coupable:

Lorsque Dieu envoie sur la terre les exécuteurs des châtimens célestes, tout est aplani devant eux: ils ont des succès extraordinaires avec des talents médiocres. Nés au milieu des discordes civiles, ces exterminateurs tirent leurs principales forces des maux qui les ont enfantés, et de la terreur qu'inspire le souvenir de ces maux: ils obtiennent ainsi la soumission du peuple, au nom des calamités dont ils sont sortis. Il leur est donné de corrompre et d'avilir, d'anéantir l'honneur, de dégrader les âmes, de souiller tout ce qu'ils touchent, de tout vouloir et de tout oser, de régner par le mensonge, l'impiété et l'épouvante, de parler tous les langages, de fasciner tous les yeux, de tromper jusqu'à la raison; de se faire passer pour de vastes génies, lorsqu'ils ne sont que des scélérats vulgaires, car l'excellence en tout ne peut être séparée de la vertu; traînant après eux les nations séduites, triomphant par la multitude, déshonorés par cent victoires, la torche à la main, les pieds dans le sang, ils vont au bout de la terre comme des hommes ivres, poussés par Dieu qu'ils méconnaissent.<sup>126</sup>

Substance du pamphlet à la Goldsmith, la figure du scélérat vulgaire n'en est pas moins évoquée ici en rapport avec une justice divine. C'est Dieu qui a permis au

---

<sup>125</sup> Madame de Staël, *Considérations sur la Révolution française*, Paris, Tallandier, 1983, p. 495.

<sup>126</sup> François-René de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons dans Grands écrits politiques*, Tome I, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 87

tyran de sévir, c'est Dieu qui l'a envoyé tout en aplanissant les obstacles devant lui. Le peuple a été trompé par l'intelligence du mal, séduit et réduit en esclavage malgré lui. Bonaparte est enfanté par les calamités de la Révolution, la corruption du tyran est encore une fois mentionnée par Chateaubriand, quoique dans une autre direction. Le tyran titubant dans le sang dont il est ivre (celui de cette génération qu'il a abattue et dévorée) renvoie à la symbolique d'une âme en proie à l'égarement, en opposition avec son époque. A ce titre, le tyran de Chateaubriand est semblable à celui de Constant et de Madame de Staël: il œuvre en marge de l'humanité qu'il ne peut comprendre vraiment. Sans la lumière divine, le tyran agit alors sans but, de façon dévastatrice, en proie à la déraison. «Alors commencèrent les grandes Saturnales de la royauté: les crimes, l'oppression, l'esclavage marchèrent d'un pas égal avec la folie»<sup>127</sup>.

### *Le Tyran fou*

Tout comme la figure du fléau, celle du tyran fou s'inscrit dans un registre symbolique très vaste. Dans *De l'Esprit de conquête*, l'immoralité du Tyran et les incohérences de son régime sont expliquées par Constant comme étant dues à un débat entre despotisme et usurpation, deux notions contradictoires, toujours selon Constant, à la société issue des Lumières. Le tyran ne pouvait que mener la nation à un gouffre:

Ce qui le caractérisait, c'était l'absence de tout sens moral, c'est-à-dire de toute sympathie, de toute émotion humaine. Il était le calcul personnifié; si ce calcul a produit des résultats désastreusement bizarres, c'est qu'il se composait de deux termes opposés l'un à

---

<sup>127</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 71

l'autre et inconciliables, de l'usurpation qui lui rendait le despotisme nécessaire et de la civilisation qui rend le despotisme impossible. De là des contradictions, des incohérences, un mouvement double et convulsif, que l'on prend à tort pour des bizarreries individuelles.<sup>128</sup>

Bonaparte représente les illégitimités du pouvoir dictatorial, tout le mal et la corruption qui en découlent et la rupture qu'il marque avec la société civilisée. Si l'époque est chaotique, c'est qu'elle est placée à l'ombre du trône d'un tyran maléfique qui impose des principes de gouvernement dangereux à l'homme civilisé, des principes à rebours de la marche entreprise par l'espèce depuis sa sortie de l'état sauvage. Le débat atteint un stade supérieur, situé dans le contexte de l'Histoire. Le Tyran, par son incapacité à comprendre l'esprit de son temps et les progrès de l'humanité, condamne son époque à vivre dans un funeste anachronisme. Constant nie à Bonaparte une intelligence en rapport avec la conjoncture de l'histoire et place le personnage en opposition avec la réalité de l'Europe éclairée. D'où sa chute irrémédiable. En tombant, le tyran devra faire face à ceux qu'il a opprimés. C'est le triomphe des forces de l'esprit, celui des philosophes, sur la folie tyranique, celle de l'esprit militaire et de l'appropriation du pouvoir par la force aveugle. «Le génie de l'espèce humaine l'attendait aux bornes du monde, pour rendre son retour plus honteux, et son châtement plus mémorable»<sup>129</sup>.

Le thème de la folie du tyran est souvent appuyé par celui du joueur, autre thème récurrent des libelles et pamphlets d'opposition. Celui que Constant décrit comme «le calcul personnifié» acquiert dans ces lignes une stature imposante,

---

<sup>128</sup> Benjamin Constant, *op. cit.*, p. 259.

<sup>129</sup> Benjamin Constant, *ibid.*, pp. 24-25

supra-humaine parce que son action est portée toute entière vers la perte de l'humanité: dictée uniquement par le caprice, par des stratégies aux visées strictement personnelles, l'action du tyran est d'autant plus dangereuse qu'elle est imprévisible en raison de la folie qui l'anime. Bonaparte est un ennemi qui n'a pour but que d'avilir le monde, de le priver de tout ressort face à son action. Madame de Staël parle du joueur en ces termes:

Je sentais confusément qu'aucune émotion du cœur ne pouvait agir sur lui. Il regarde une créature humaine comme un fait ou une chose et non comme un semblable. Il ne hait pas plus qu'il n'aime; il n'y a que lui pour lui; tout le reste des créatures sont des chiffres. La force de sa volonté consiste dans l'imperturbable calcul de son égoïsme; c'est un habile joueur dont le genre humain est la partie adverse qu'il se propose de faire échec et mat.<sup>130</sup>

De cette folie ne pouvait naître que le chaos: «Sa tête assez vaste est l'empire des ténèbres et de la confusion.[...] L'imagination le domine et la raison ne le règle point»<sup>131</sup>. On pourrait traduire cette dernière phrase: «Il est guidé par une mauvaise muse». L'imagination, chez ce précurseur du romantisme, n'est ainsi valable que lorsqu'en accord avec l'inspiration divine. Lorsque le chaos a atteint son comble, quand la terre semble perdue irrémédiablement, le tyran maléfique est appelé à tomber. Le joueur ayant rempli son rôle, le Créateur l'abandonne et rétablit l'ordre des choses. Avant de dépouiller entièrement l'humanité, la folie de l'aventurier le consume:

Mais Dieu ne voulut pas qu'un si dangereux exemple fût donné au monde, qu'un aventurier pût troubler l'ordre des successions royales, se faire l'héritier des héros, et profiter dans un seul jour de la dépouille

---

<sup>130</sup> Madame de Staël, *op. cit.*, p. 338.

<sup>131</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 87-88

du génie, de la gloire et du temps. [...] Pour le perdre, il a suffi à la Providence de l'abandonner et de le livrer à sa propre folie.<sup>132</sup>

L'aventurier de Chateaubriand, comme chez Constant, est lui aussi situé à rebours de son époque. Il a rompu le fil de l'histoire mais c'est Dieu qui lui a permis de le faire. Un tel fléau ne pouvait être arrêté que par celui qui, en définitive, lui avait permis d'accomplir son œuvre funeste. En ce sens, Bonaparte le tyran agissait sous le signe d'un destin qu'il n'a pu reconnaître mais auquel il ne pouvait se dérober.

#### *Des incidences de la politique sur la légende noire*

Née des événements et circonstances politiques de son époque, la légende noire constitue, on l'a vu, un réservoir thématique d'importance dans l'édification littéraire du mythe napoléonien. Son incidence sur l'élaboration du personnage littéraire de Napoléon s'explique d'ailleurs par la véhémence même qui l'a marquée à ses débuts:

Il faut avoir en mémoire cette image outrée de l'Ogre de Corse pour comprendre pourquoi la légende de Napoléon a pu se développer si aisément et si amplement: le tableau dressé par les adversaires était trop noir. L'idéalisation a été l'inévitable compensation du dénigrement systématique et sans nuances.<sup>133</sup>

Des thèmes grossiers et caricaturaux qui sont les siens au départ, la légende noire s'élaborera bientôt à partir des complexités qui sont celles, inévitables, de

---

<sup>132</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 67.

<sup>133</sup> Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 55.

l'histoire et de son interprétation. Les trois publicistes français ont effectivement su dépasser l'aspect caricatural (celui de la rhétorique usuelle) du pamphlet à la Goldsmith pour atteindre à une nouvelle interprétation de l'histoire et du personnage historique que sont la période impériale et Napoléon. Ce dernier entre pour la première fois dans le domaine littéraire à proprement parler en ce sens qu'il acquiert à plus d'un endroit, dans leurs écrits de publicistes, les traits d'un personnage dont le caractère historique, complexe, ambivalent le rattacherà à une forme qui est bien celle de la littérature plutôt que celle du pamphlet politique. Cette nouvelle illustration du sujet historique de la légende noire inaugure un changement de cap qui sera capital dans l'élaboration du personnage mythique que deviendra Napoléon dans la littérature romantique.

*Lorsque je serai mort, il y aura partout réaction en ma faveur.*

Napoléon, cité par Montholon  
*Récits de la captivité de l'empereur*  
*Napoléon à Sainte-Hélène (1847)*

**B) La Mort de l'Empereur**  
*Le Retournement de la situation 1821-1822*

Avec les années, les remous causés par la fin de l'époque impériale et l'exil de Napoléon passent de la une aux faits divers dans la presse européenne. En France, l'intérêt public diminuant, la légende noire perd son élan. Certes, le silence que tentent d'imposer les ultras autour du prisonnier de Sainte-Hélène excite encore bien un peu la curiosité publique, mais assez modestement. C'est d'ailleurs presque exclusivement chez le peuple, on l'a vu avec Béranger, que subsiste la légende dorée de Napoléon. Autrement, ce sont plutôt les problèmes économiques et domestiques qui retiennent l'attention des Français. Napoléon et son île lointaine semblent s'éloigner un peu plus à chaque jour.

Aussi sa mort le cinq mai 1821 est-elle accueillie en France avec une certaine froideur. «Ce n'est plus un événement, c'est une nouvelle»<sup>134</sup>, tranche Talleyrand. Il y a un étrange silence qui domine la fin de 1821; la disparition de l'Empereur semble, par le peu de réactions qu'elle suscite, confirmer l'état présent des choses en matière politique et sociale. En 1822, d'autres pamphlets anti-napoléoniens paraissent, suivis de mémoires, ensemble d'ouvrages plutôt

---

<sup>134</sup> Cité par Jean Lucas-Dubreton, *Le Culte de Napoléon 1815-1848*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 173.

défavorables à l'Empire dans leur jugement. Face aux multiples réactions violentes que ces textes suscitent et à l'agitation sociale qui s'ensuit<sup>135</sup>, la presse se saisit de ce qu'on peut appeler l'affaire «Bonaparte». Un débat populaire s'engage sur fond de malaise social et économique. Les partisans et les opposants de l'Empire, les participants, ceux de la scène comme ceux du parterre et des coulisses, recommencent à évoquer l'époque honnie. Le silence imposé depuis 1816 par la censure est rompu.

De 1822 à 1830, cette tendance va s'accroissant. Il se manifeste alors une sorte de récupération de l'histoire par le biais de l'Empire qui ne sera pas sans incidence sur le mythe romantique de Napoléon. Dans un premier temps, la mort de l'Empereur met fin aux espoirs de plusieurs de le voir revenir de Sainte-Hélène comme il l'avait fait de l'île d'Elbe. S'ensuit une sorte de relâchement dans le ton de ceux qui traitent de l'homme, une évacuation assez nette de cette peur qui caractérisait tout débat au sujet de Napoléon depuis le retour de mars 1815. Parce qu'il ne reviendra pas, parce qu'il ne reviendra plus, il n'est plus à craindre :

Avec la mort de Napoléon en 1821 on ne redoute plus un retour de Sainte-Hélène. Les Mémoires des fidèles paraissent. Le romantisme opère un virage. Et surtout par haine des Bourbons on réhabilite l'Empereur. [...] C'est aux Bourbons et non plus à la défaite de l'Empereur qu'on impute le «honteux» traité de 1815 qui ramenait la France aux frontières d'avant 1789.<sup>136</sup>

---

135 Les discussions se terminèrent souvent en duels qui firent beaucoup de bruit dans les salons de Paris. Le débat se fit encore plus houleux lors des attentats contre les Bourbons et les procès qui s'ensuivirent. Voir Jean Lucas-Dubreton, *ibid.*, pp. 193-220.

136 Jean Bruhat, *Napoléon et sa légende: le mythe et la réalité*, dans *Europe*, no 480-481, avril-mai 1969, p. 53.



Les erreurs politiques, l'impopularité des Bourbons, les mauvaises récoltes, les finances lamentables de l'Etat, le manque de prestige à l'étranger, le souvenir de la présence de troupes étrangères en sol national, tout est discuté à la lumière des actes de l'Empire. Le mouvement somme toute timide de sympathie des premières années de la Restauration s'affirme de plus en plus: «Après la lumière, on a eu de la boue»<sup>137</sup>. Les factions politiques qui s'acharnent contre le pouvoir des Bourbons brandissent ainsi le souvenir de l'épisode napoléonien comme un moyen d'exaltation des esprits. Or, si cette utilisation est à prime abord le fait d'une intention politique, elle passera bientôt à un autre niveau. Très rapidement, l'époque napoléonienne va moins servir le domaine de la propagande que celui d'une certaine nostalgie qui va recevoir la marque désillusionnée du romantisme naissant. L'insatisfaction qui règne en Europe suite au congrès de Vienne et à ses décrets impopulaires<sup>138</sup> donne au disparu un capital de sympathie contre la royauté européenne. L'Empire est bien révolu, et on a désormais le sentiment d'avoir entrevu quelque chose de grand, sentiment parfois, souvent même, amer.

Le mythe napoléonien est un mythe de réintégration, du partage et de la liberté, dans un monde d'éviction, de dépossession et d'aliénation. Le mythe napoléonien est le mythe d'une Histoire qui se fasse (*sic*) à nouveau en mobilisant tous les hommes et tout dans l'Homme, ceci dans et contre une Histoire qui subjectivement se défait. Le mythe renvoie à toute une possibilité pour l'humanité de faire et de se défaire, à mesure qu'elle découvre et éprouve ses propres forces contre un processus de déshumanisation qui se conjugue de manière scandaleuse et douloureusement sentie avec l'expansion et l'installation d'un monde moderne.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Stendhal, *Pensées et fragments divers*, dans *Vie de Napoléon*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929, p. 361.

<sup>138</sup> Décrets qui, lors des décennies de 1830 et 1840, vont mener aux insurrections civiles en Pologne, en Hongrie ou en Italie où le partage des territoires entre vainqueurs de la Sainte-Alliance a fait plusieurs mécontents.

<sup>139</sup> Pierre Barbéris, *Napoléon: structures et signification d'un mythe littéraire*, dans

Le mythe napoléonien s'érige donc à partir d'un certain regret de ce qui a été esquissé sans être réalisé. Il est aussi un rejet violent d'un monde qui a cessé d'offrir une quelconque promesse à cette génération de 1820: «Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que cette jeunesse se sente à la fois insatisfaite, désemparée, et ambitieuse de dépenser dans les domaines intellectuel et artistique une énergie qui ne trouve plus son emploi sur les champs de bataille»<sup>140</sup>.

*«Ceux qui ont vu»: réappropriation de l'histoire  
et inscription personnelle grâce au mythe de Napoléon*

A partir de 1822, on assiste à une forme de réappropriation de l'histoire entreprise par les témoins de l'époque napoléonienne qui effectuent dès lors un retour sur ces années qui les ont marqués. Ces témoins veulent, à partir de leurs souvenirs, laisser ainsi leurs réflexions sur l'histoire, leur version des événements. Evocation d'une vie déjà vécue, les Mémoires *expliquent* le passé: «La matière des Mémoires n'est pas le passé, mais la réflexion actuelle du mémorialiste sur ce passé»<sup>141</sup>. On revient aux événements de l'histoire mais ce retour s'attache surtout à établir une vision personnelle qui débouche inévitablement hors de l'histoire officielle, celle des archives et des documents historiques à partir de laquelle elle prétend s'ériger: les Mémoires sur l'Empire qui paraissent à cette époque parlent d'une période, d'un temps, qui n'est plus et que le mémorialiste fait revivre. Or, si celui-ci évoque le monde réel, c'est un monde

---

*Revue d'histoire littéraire de France*, Volume 70, octobre 1970, p. 1031.

<sup>140</sup> Max Milner, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>141</sup> René Bourgeois, *Rhétorique des Mémoires de Chateaubriand à de Gaulle*, dans *Mémoires et autobiographie*, Actes du colloque de Fribourg - 1990, Université Stendhal, Grenoble, 1993, pp. 78-79.

qui a cessé d'exister et qui se prête à une réécriture personnelle. L'événement historique «est jugé, mis en relation avec l'idée générale qui soutient et justifie le témoignage»<sup>142</sup>. Même s'ils prétendent se faire en dehors de la fiction, les Mémoires mêlent les styles: ce faisant, ils vont s'inscrire dans ces évocations personnelles, *fictives*, pleines d'images chères au romantisme. «[I]l est évident que le sujet tend alors à l'emporter sur l'objet, par la transmutation de l'événement en expérience et par l'impossibilité pour le mémorialiste de se poser en pur agent inconscient de l'Histoire»<sup>143</sup>. Au jeu des souvenirs et des évocations du passé, les mémorialistes orientent le lecteur en fonction de leur subjectivité face à l'histoire.

En 1818, Stendhal, un des romantiques qui avaient «vu», selon sa propre expression, le quotidien de l'Empire, se faisait précurseur de cette tendance «révisionniste» en répondant aux *Considérations sur la Révolution française* de Madame de Staël: «J'écris l'histoire de Napoléon pour répondre à un libelle»<sup>144</sup>. Dans ce cas, la réponse se veut à la fois plaidoyer mais aussi une façon de prendre place dans un monde dont les horizons sont désormais fermés. Sur les motivations qui ont poussé l'écrivain, on pourrait reprendre au compte de bien des romantiques les lignes suivantes au sujet de Stendhal:

Il a dû se produire d'abord dans son esprit la même évolution que dans celui de beaucoup de ses contemporains. La grandeur de l'époque napoléonienne leur avait échappé quand ils en ressentaient les misères: elle leur apparut après coup, et par la sensation de vide immense qu'elle laissait derrière elle et par la médiocrité des hommes ou des régimes appelés à en recueillir

---

<sup>142</sup> René Bourgeois, *ibid.*, p. 79.

<sup>143</sup> René Bourgeois, *ibid.*

<sup>144</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 3. Il est à noter que, si elle est écrite en 1818, la *Vie de Napoléon* de Stendhal ne sera publiée qu'à titre posthume, au début du XXe siècle.

l'héritage. Ils eurent pour la première fois l'impression d'avoir été les obscurs artisans d'une glorieuse épopée, dont ce devait être une fierté que de cultiver les souvenirs. <sup>145</sup>

La grandeur, la gloire, donc, mais quand même aussi les thèmes de la légende noire qui ne disparaissent pas pour autant avec la mort de Napoléon. En répondant aux libelles, on reprenait forcément les mêmes images. Usurpateur, tyran, Napoléon le demeure dans bien des cas mais le ton est désormais plus nuancé, moins virulent, parfois même ironique: «étrange tyran que celui pour lequel il faut des lois cruelles après sa chute pour empêcher ses sujets de le pleurer» <sup>146</sup>. De l'histoire racontée par le témoin, de ce souci de justice qui anime Stendhal et les autres qui, comme lui, en réponse aux libelles et mémoires, voudront «réécrire», «rectifier», «revoir» cette histoire que l'on raconte à nouveau, naîtront la nostalgie d'une époque et la réaction à cette même nostalgie, conflit à l'image des forces contradictoires qui s'affrontent durant l'époque romantique. C'est d'ailleurs cet antagonisme qui alimentera le mythe sous toutes ses manifestations et qui le maintiendra en vie. J'y reviendrai lorsque je traiterai (dans le troisième chapitre) des paradoxes et ambivalences se rattachant aux images paternelles ou messianiques associées à Napoléon

*L'Épopée et le mythe:  
Napoléon et la permanence de l'Histoire*

Afin d'atteindre à ce merveilleux qui lui permettra de se déployer en fonction d'une structure et de schèmes mythiques, la figure napoléonienne devra

---

<sup>145</sup> Albert Pingaud, *Préface*, dans Stendhal, *Vie de Napoléon*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929, pp. III-IV.

<sup>146</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 362.

préalablement s'inscrire dans un espace-temps qui, tout en continuant à évoquer une histoire récente, parviendra à dépasser les contingences inévitablement restrictives qui s'y rattachent. Dans l'imaginaire romantique, grandement inspiré par le Moyen Age, ses chansons de geste et ses récits épiques, l'aventure napoléonienne devient un cadre tout désigné à l'édification d'une épopée moderne, qui tentera d'égaliser les modèles du genre mais aussi, et surtout, qui permettra à l'écrivain romantique d'exploiter un registre archétypique qui est celui du mythe.

Effectivement, le récit mythique, par le biais de l'épopée, devient un moyen, pour le romantique, de «réactiver» les *gesta*, les actes créateurs ancestraux, afin de dépasser la stagnation ambiante de son temps. L'écrivain consacre ainsi le lien entre les forces créatrices présentes à son époque, mais qui ne peuvent s'exprimer, et celles des temps primordiaux: c'est ce lien que Mircea Eliade fait ressortir dans son étude portant sur contenu du mythe. L'aspect épique de la figure et de l'aventure napoléoniennes permet à l'écrivain de l'évoquer en fonction de ce qui est éternel, essentiel en l'homme, tout en court-circuitant l'action néfaste du temps:

Dans l'épopée, l'immanence du sens de la vie est assez forte pour abolir le temps. La vie accède en tant que telle à l'éternité: du temps, l'organique n'a retenu que la floraison. Tout ce qui est flétrissure et mort, il l'a oublié et laissé derrière lui.<sup>147</sup>

Plus que jamais, le temps est une construction pour le romantique. Le mythe napoléonien devient sous cet angle un mythe qui, comme le dit Pierre Barbéris<sup>148</sup>, abolit le stationnaire de l'histoire: il permet à celui qui l'évoque de relancer le

---

<sup>147</sup> Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1968, p. 121.

<sup>148</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 1035.

passé, d'en extraire les forces vives et de les opposer à «ce monde qui, de manière impitoyable, cesse d'être celui de tous les hommes, naguère mobilisés»<sup>149</sup>. J'aborderai plus avant ces aspects du mythe épique dans le quatrième chapitre.

*Des désillusions actuelles au temps refuge*

Une des caractéristiques primordiales du romantisme tient à ce que cet attachement à la veine épique, et par lui, cette propulsion de l'époque impériale dans un espace-temps qui est celui du mythe, s'articulent à même les désillusions du présent, débouchant sur un cadre d'action *a priori* intérieur, celui de la mémoire personnelle ou collective, qui permet de nier les forces destructrices qui agissent au dehors. La première génération qui suit l'Empire, la première à se dire «romantique», ébauche ainsi le mythe dans plusieurs directions à la fois mais on peut déjà prétendre qu'une des constantes du mythe napoléonien est qu'il renvoie à un temps qui est essentiellement refuge. Dès le départ, ce mythe est en fait celui des contestataires, des opposants, des insatisfaits, celui qui permet à l'écrivain romantique, peu importe ses opinions politiques, d'exprimer son «humanité coincée»<sup>150</sup>. Napoléon est ainsi vu comme l'incarnation d'un passé qui est constitué de rêves et de souvenirs qui rejoignent les lectures et les expériences personnelles, une incarnation de cette Histoire idéalisée et intériorisée par le romantique. Bref, il incarne un passé qui vient contrebalancer la morosité ambiante: «[L]e mythe ose dire l'utopie devant laquelle recule la raison»<sup>151</sup>. Le cadre d'action du héros devient le point de cristallisation de vérités universelles qui

---

<sup>149</sup> Pierre Barbéris, *ibid.*, p. 1031.

<sup>150</sup> Pierre Barbéris, *ibid.*

<sup>151</sup> Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963, p. 59.

subsistent dans la mémoire collective sous la forme de ce que Jung désigne comme «ces réalités archétypiques qui sont les schémas constitutifs de l'espèce»<sup>152</sup>.

Epoque révolue néanmoins brandie comme un emblème de la vitalité humaine, l'Empire s'est écroulé mais il n'est pas mort. La chute de Napoléon devient un symbole de l'ordre supérieur des choses, d'une fatalité incontournable. C'est ce que le Hugo des *Misérables* évoquera en parlant de Waterloo et de sa signification ultime:

Bonaparte vainqueur à Waterloo, ceci n'était plus dans la loi du dix-neuvième siècle. Une autre série de faits se préparait, où Napoléon n'avait plus de place. La mauvaise volonté des événements s'était annoncée de longue date. Il était temps que cet homme vaste tombât.<sup>153</sup>

Bonaparte est tombé parce qu'il allait à contre-courant de ce qui se profilait à l'horizon: l'histoire a changé de cap, évinçant l'homme trop vaste, trop menaçant qu'était devenu l'Empereur. C'est le même résultat que celui évoqué par la légende noire mais il y a une bifurcation de taille: alors que chez Constant et Chateaubriand, la chute est méritée, elle devient ici placée sous le signe du regret; c'est «la mauvaise volonté des événements» qui a raison de celui qui bouscule l'histoire. Pourtant, l'ambiguïté persiste puisque, bien qu'érigé à même les contraintes du temps présent, le mythe napoléonien permet de les ignorer:

---

<sup>152</sup> Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Gallimard, «Folio», 1988, p. 27.

<sup>153</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, p. 361.

[L]e mythe rouvre les chemins de la poésie, de la continuité, de la fluidité, du mouvement; il restitue un temps qui n'est plus menace mais promesse; un temps qui apporte au lieu d'emporter; un temps où tout se compose et se crée au lieu de se défaire et de s'avilir. Le mythe réenchante la vie dans un univers qui de plus en plus impitoyablement est celui du désenchantement. [...]. Le mythe naît, en fait, d'une dialectique continue besoin-réalité, ou mythe-antimythe.<sup>154</sup>

«Retomber de Bonaparte et de l'Empire à ce qui les a suivis, c'est tomber de la réalité dans le néant, du sommet d'une montagne dans un gouffre» dira Chateaubriand <sup>155</sup>. Ce faisant, l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* rendra bien tout ce que la figure napoléonienne et son époque recèlent d'élévation, de vigueur et de promesses, contraste saisissant avec la réalité de la monarchie retrouvée, bien pâle et médiocre. Suprême négation de l'immobilisme du temps présent, Napoléon s'attache ici à la symbolique de la montagne, ouverture des horizons en opposition avec la sensation d'étouffement progressif qu'évoque le «gouffre» de l'époque contemporaine. On verra dans la troisième partie ce en quoi cette capacité du romantique de se construire une histoire idéalisée débouchera sur une multitude de romans familiaux où Napoléon devient père, frère, ou les deux à la fois, de l'écrivain.

On remarquera aussi la divergence de ton qui sépare le pamphlet ultra des *Mémoires d'outre-tombe*. Ce changement est d'ailleurs observable chez bon nombre d'écrivains romantiques (qu'on pense à Hugo, à Lamartine ou à Vigny) qui, venus à Napoléon par la voie de la critique et de la dénonciation, se

---

<sup>154</sup> Pierre Barbéris, *ibid.*, p. 1042.

<sup>155</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de Poche, «La Pochothèque», 1998, p. 949.



trouveront incapables d'éviter la grandeur du destin et l'énergie même du héros, ce qui nuancera inévitablement le propos. A ce titre, le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* n'est plus celui de *De Buonaparte et des Bourbons*. Dès 1820, dans la préface à la réédition de son pamphlet, l'auteur notait sur sa première façon de «réfléchir» Bonaparte:

On ne voyait que la moitié du tableau; les défauts étaient en saillies dans la lumière, les qualités plongées dans l'ombre. Le temps a marché [...] Je le jugeais d'abord avec les générations souffrantes, moi-même une de ses victimes; depuis j'ai dû parler d'un sceptre perdu, d'une épée brisée, en historien consciencieux, en citoyen qui voit l'indépendance de son pays assurée. La liberté m'a permis d'admirer la gloire: assise désormais sur un tombeau solitaire, cette gloire ne se lèvera point pour enchaîner ma patrie.<sup>156</sup>

L'admiration a tempéré la critique sans la faire taire pour autant. Certes, Chateaubriand est toujours l'historien qui se dresse contre la tyrannie, mais c'est un historien qui n'a plus à combattre: il juge maintenant pour la postérité: «Le temps a marché». L'urgence du débat n'est pas la même. Il ne s'agit plus de faire ou d'infléchir l'histoire dans un sens donné: celle-ci fait désormais partie du rêve et c'est à l'homme d'imagination, l'homme de génie, dans sa réflexion sur le monde, d'en extraire le sens. Tacite, porteur d'une vision éclairée, n'est plus chargé de la vengeance des peuples envers Néron: il est dorénavant appelé à dégager l'héritage de cette époque dont il a été à la fois témoin et acteur. Chateaubriand, homme de lettres et homme politique, fort de son expérience et animé par la conviction intime d'avoir la stature pour se mesurer à l'esprit du

---

<sup>156</sup> François-René de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons* dans *Grands écrits politiques*, Tome I, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 56.

héros, peut non seulement *comprendre* Napoléon à titre d'historien, il peut le *juger* en fonction de son génie, un génie que l'Empereur lui-même avait vu en lui:

A la suite de cette entrevue, Bonaparte pensa à moi pour Rome: il avait jugé d'un coup d'œil où et comment je pouvais lui être utile. Peu lui importait que je n'eusse pas été dans les affaires, que j'ignorasse jusqu'au premier mot de la diplomatie pratique; il croyait que tel esprit sait toujours, et qu'il n'a pas besoin d'apprentissage. C'était un grand découvreur d'hommes.<sup>157</sup>

Ce jugement qu'il porte sur l'histoire n'est plus celui du prophète tentant d'infléchir le cours des choses; c'est celui, plus définitif, de la postérité. Ce n'est plus le présent qui est réel, c'est le passé qui devient alors une réalité fantasmée: «L'écriture qui découle de ce projet comporte des réflexions, des interprétations subjectives, réservant une place aux songes autant qu'au savoir, au chimérique autant qu'aux choses vues»<sup>158</sup>.

*Manifestations oniriques du romantisme:  
de la désillusion et de l'opposition à l'époque  
aux possibilités de l'espèce*

Alfred de Musset illustrera à merveille cette tendance à employer la veine onirique pour «glorifier» les forces vives qu'il voit déployées dans le passé de l'Empire. Par une série d'oppositions d'images symboliques empruntant à la fois au conte populaire et à l'histoire contemporaine, l'écrivain évoque la lassitude et l'impression d'une certaine meurtrissure qui marquent la suite de l'Empire:

De même qu'un voyageur, tant qu'il est sur le chemin, court nuit et jour par la pluie et par le soleil, sans s'apercevoir de ses veilles ni des

---

<sup>157</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de Poche, «La Pochothèque», 1998, p. 454.

<sup>158</sup> Hans Peter Lund, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1986, p. 63

dangers; mais dès qu'il est arrivé au milieu de sa famille et qu'il s'assoit devant le feu, il éprouve une lassitude sans bornes et peut à peine se traîner de son lit; ainsi la France, veuve de César, sentit tout à coup sa blessure. Elle tomba en défaillance, et s'endormit d'un si profond sommeil que ses vieux rois, la croyant morte, l'enveloppèrent d'un linceul blanc. La vieille armée en cheveux gris rentra épuisée de fatigue et les foyers des châteaux déserts se rallumèrent tristement. <sup>159</sup>

C'est là un bien triste retour de guerre. De la fatigue à la blessure, de la défaillance à la mort; les images d'un témoin désabusé, sans ressort, abondent et évoquent ce malaise des romantiques face à la stagnation de leur époque. Le sommeil de la France indique la mise au rencart des rêves d'actions qui avaient marqué l'Empire. La réalité de la Restauration (évoquée par le linceul blanc, couleur des Bourbons) est associée à une mort symbolique. Grâce au mythe napoléonien, les enfants du siècle aspirent en définitive à se construire un espace onirique permettant à la fois de répondre à des aspirations ou à des pulsions diverses, ou encore servant d'exutoire pour des frustrations et des désirs réprimés. Le héros napoléonien devient ainsi chargé des aspirations et des refus essayés par les romantiques, un héros au visage multiple et changeant:

Dès la première génération qui suivit l'Empire, on se rendit compte de la complexité de l'héritage mais aussi des diverses possibilités de son utilisation. L'opinion se gava à plaisir d'un culte qui magnifie à la fois un héros et un pays: son origine (relativement) modeste fait rêver aux possibilités directes ou indirectes de promotion sociale et politique, son action flatte l'orgueil national surtout en périodes difficiles, et même la description et l'étude de son «humanité», de ses faiblesses, de ses souffrances et de ses défauts font mieux ressortir encore la grandeur de ces exploits réalisés par un individu typiquement humain prouvant ainsi les possibilités infinies de l'espèce. <sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>160</sup> Alfred Fierro, Jean Palluel-Guillard et Jean Tulard, *op. cit.*, p. 203.

Tout comme l'Empire devient temps épique, temps d'exaltation, le héros mythique qu'est devenu Napoléon acquiert lui aussi un certain nombre de traits divins. Chargé d'une nature omnipotente, ou plus simplement hors du commun, il s'élève au-dessus des contingences médiocres de ce qui l'a suivi pour se situer à un autre niveau, celui d'un temps sacré, passé et révolu mais évocateur de possibilités ou de leçons pour l'humanité. En cela, il est constitué de tous les paradoxes qu'expriment les vérités archétypiques chargées de la révélation primitive. Napoléon est vu comme nouveau symbole de l'homme d'action, thème que je traiterai dans les troisième et quatrième chapitres de la présente thèse.

Le passage suivant des *Mémoires d'outre-tombe* sur le départ pour l'Égypte en 1798 résume assez bien les multiples tendances oniriques évoquées plus haut et qui se rattachent à l'écriture de l'histoire:

Napoléon s'embarque: on dirait d'Homère ou du héros qui enfermait les chants du Méonide dans une cassette d'or. Cet homme ne chemine pas tout doucement: à peine a-t-il mis l'Italie sous ses pieds, qu'il paraît en Égypte; épisode romanesque dont il agrandit sa vie réelle. Comme Charlemagne, il attache une épopée à son histoire. Dans la bibliothèque qu'il emporta se trouvaient *Ossian*, *Werther*, *la Nouvelle Héloïse* et le *Vieux Testament*: indication du chaos de la tête de Napoléon. Il mêlait les idées positives et les sentiments romanesques, les systèmes et les chimères, les études sérieuses et les emportements de l'imagination, la sagesse et la folie. De ces productions incohérentes du siècle il tira l'Empire; songe immense, mais rapide comme la nuit désordonnée qui l'avait enfanté.<sup>161</sup>

L'image de l'embarquement souligne l'aspect actif du héros. Tout est mouvement en lui et autour de lui. Chacune des phrases de l'extrait ci-haut comporte un verbe d'action. Ce mytheme (du héros en mouvement) connaîtra d'ailleurs une grande

---

<sup>161</sup>François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 656.

fortune dans la littérature napoléonienne dont on verra plusieurs exemples dans la quatrième partie. Chez Chateaubriand, ce mouvement est principalement négatif, celui du chaos, de l'instabilité, des changements violents: les images en ce sens abondent. Mouvement binaire, tendu entre deux pôles, l'action napoléonienne semble naître ici de l'intérieur: de ses rêves et de ses lectures, le héros fait des instruments d'action. A partir du particulier, Napoléon forge une collectivité. Son empire est un *songe* à la grandeur de ses idées et de ses sentiments. Napoléon devient la représentation des forces oppressives et libératrices qui s'affrontent alors, synthèse des conflits éternels du genre humain. La symbolique est d'autant plus efficace qu'elle s'inscrit dans un discours imagé qui évoque, tout à la fois: les antiquités grecque par la référence à Homère et romaine grâce à l'Italie; l'Égypte, elle, rappelle les flammes d'Orient, le berceau de la civilisation entrevu par les Lumières, évocation appuyée par la mention du *Vieux Testament*; la mythologie nordique par *Ossian*; la littérature contemporaine devient représentative des pulsions violentes, des *sentiments romanesques* ici vus comme des emportements dangereux. L'Empire pas si lointain est entrevu comme un *songe*. Le cadre historique concret de ces années 1804-1815 devient ainsi plus flou, récupéré au profit d'un temps merveilleux qui recèle l'Antiquité et les temps récents. L'épopée est implicitement attachée à l'Empire, la filiation faite entre le Moyen Age et l'époque napoléonienne aidant à soustraire l'histoire récente de ses contingences «concrètes» pour la placer à un niveau plus «merveilleux». Ici se côtoient la reconnaissance de la grandeur et de l'action, et le jugement sur l'orgueil et la démesure humaine.

*Du rôle du poète face à l'histoire:*

Sur ce qu'est devenue cette tendance de l'écrivain à s'établir juge de Napoléon qui s'était manifestée dans la légende noire, on verra l'apport des premiers romantiques. Avant d'examiner ces œuvres, il faut cependant préciser comment l'écrivain entrevoit son rôle face au nouveau héros. Edgar Quinet, dans la préface de 1835 de son *Napoléon*, s'attarde à décrire la fonction du poète lorsqu'il traite du héros:

[L]e devoir du poète n'est pas seulement de le faire parler comme il a réellement et humainement parlé; non-seulement il faut qu'il lui fasse dire des choses que sa bouche n'a pas dites et que son cœur a pensées; mais il faut encore qu'il lui fasse révéler le secret de sa vie, qu'il a lui-même ignoré. En un mot, il faut qu'il fasse parler en lui la providence et l'intelligence universelle, bien plus que la voix d'une personnalité solitaire et capricieuse. Le personnage épique n'est pas seulement une personne, c'est un type, un siècle, une époque qu'il renferme en lui, et qu'il doit exprimer. Il y en a qui représentent un peuple, d'autres une race, d'autres l'humanité entière, à une certaine époque; mais quoiqu'ils fassent, ils ne sont jamais seuls avec eux-mêmes, privés longtemps de la divinité.<sup>162</sup>

En réinterprétant ces images de l'intelligence universelle qui sourdent en lui, l'écrivain procédera à une individuation de leur contenu. «Comme ces contenus ne sont pas neutres, leur assimilation modifiera la personnalité et réciproquement, les contenus subiront des changements»<sup>163</sup>. C'est dans les changements de ces images archétypiques, symboles et myèmes exprimant les contraires de la psyché que le mythe napoléonien vient «créer un horizon plus vaste, et agrandir le

---

<sup>162</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, p.142.

<sup>163</sup> Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 172.

champ de la conscience»<sup>164</sup> de celui qui en fait le récit qui le transmet à son tour au lecteur.

Tout ce qui est éphémère ou artificiel dans les révolutions humaines est perdu pour l'épopée. Parmi les événements, elle ne peut employer que ceux qui sont marqués du caractère de la nécessité et de la volonté céleste.<sup>165</sup>

On verra plus avant en quoi le mythe napoléonien a renvoyé à une multitude d'archétypes lumineux; il importe surtout ici de remarquer en quoi Napoléon devient un héros qui permet à l'écrivain d'atteindre à une permanence essentielle grâce à ces archétypes qui viennent composer cette même figure. Ainsi, Napoléon «a franchi l'histoire, il appartient à une région plus haute; c'est ce que les anciens exprimaient en l'appelant un demi-dieu. L'idée nous reste, le mot nous manque, Le héros est entré dans le domaine des choses immuables; il a un pied sur l'Olympe»<sup>166</sup>. *L'idée nous reste*, l'écrivain reconnaît implicitement les forces vives qui se font entendre en lui et qui lui permettent d'accéder à son Olympe.

#### *Du collectif au particulier*

Avec ce refus du monde, l'écrivain romantique s'appuie sur une réalité qui n'est plus tant celle de la société dans laquelle il vit que celle de sa propre expérience des choses, celle qu'il ressent en lui-même comme la seule réalité d'importance. Gérard de Nerval constitue, on l'a vu, un exemple idéal de cette intériorisation de la démarche créatrice et du repli sur un imaginaire qui

---

<sup>164</sup> Carl Gustav Jung, *ibid.*

<sup>165</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 151.

<sup>166</sup> Edgar Quinet, *ibid.*, p. 149.

constituent, en fait, un refus des contingences imposées par «l'extérieur». Dans cette césure entre univers externe et interne, le romantique réclame un espace à lui, un espace qui est à l'abri de l'intervention d'autrui et d'où il peut en quelque sorte quitter son époque. Comme l'écrit Lukács:

[L]'érection de l'intériorité en univers pleinement autonome n'est pas un simple fait psychique mais un jugement de valeur décisif porté sur la réalité: cette autarcie de la subjectivité est la plus désespérée de ses ultimes défenses, le renoncement à toute lutte pour se réaliser hors d'elle, dans le monde, lutte considérée d'avance comme sans issue et dégradante.<sup>167</sup>

On verra comment se profilera cette problématique à la lumière des rapports conflictuels que les romantiques entretiennent avec le souvenir de l'Empereur. On peut néanmoins remarquer dès à présent comment, avec le rejet de son époque par le romantique, l'Empire devient un espace lyrique permettant à l'écrivain de se façonner un roman des origines qui varie selon l'auteur. L'Empire, endroit prédestiné par ce halo de gloire qui le couvre maintenant, devient une époque idéalisée où l'écrivain peut trouver un espace digne des aspirations de son héros. En somme, la réalité contemporaine étant trop maussade on retourne au rêve des abeilles et des drapeaux tricolores, rêve qui permet à l'écrivain de se réaliser pleinement. Toujours chez Quinet, on retrouve un passage au sujet du rôle de l'épopée face à l'histoire:

L'épopée ne copie pas l'histoire; elle ne la contredit pas; elle la transforme. Elle s'empare des souvenirs du monde, comme des choses éternellement vivantes, et elle leur prête une interprétation nouvelle. Le devoir de l'historien est de se transporter dans le passé, de s'identifier avec lui; celui du poète est d'imposer à ce qui n'est plus la figure de ce qui est, d'immortaliser le passé, le présent et l'avenir, dans un même

---

<sup>167</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, p. 111.



moment, qui est le moment de l'art. L'historien s'appuie sur la tradition qui est, qui dure encore, qui se développe et s'accroît par son art. Plus qu'aucune autre forme de l'art, l'épopée concourt à la civilisation, parce qu'elle est elle-même la transformation du passé dans l'avenir, ou, pour mieux dire, le spectacle de la vie même, à son principe et dans son développement.<sup>168</sup>

On en revient au mythe qui est passé, présent et futur à la fois, un mythe qui est ouverture sur les maintes possibilités du temps cosmogonique. Réaffirmation de l'histoire, et par elle, de l'Histoire, Napoléon, grâce au mode épique, devient l'instrument de ceux qui veulent rendre l'essentiel de l'humain par le biais de la création. Cette transformation de l'histoire est d'ailleurs avouée sans ambages par l'auteur qui s'autorise de «revoir» selon ce qu'il juge le plus à propos. Des témoins qui réécrivent l'histoire pour faire valoir leur participation, on en arrive aux écrivains qui s'emparent de l'histoire pour édifier un nouveau monde. L'écrivain romantique utilise le merveilleux comme moyen de connaissance. Ainsi l'écrivain devient-il celui qui est chargé de jauger les événements et d'en extirper ce qui est nécessaire pour «concourir» à la civilisation. Celui qui aborde l'histoire fait ressortir la sève humaine, l'essence créatrice des événements. Ce faisant, il s'élève à partir de son intériorité pour transformer la réalité collective:

L'épopée a donc, dans le mythe du héros, une forte substructure collective. [...] Et cependant chaque poète développe et prolonge les données collectives, dans un sens qui lui est propre [...]. Mais dans l'éclaircissement où nous sommes placés, on voit bien comme tous ces éléments personnels sont intimement liés aux données collectives qu'elles semblent naturellement prolonger et avec lesquelles elles vibrent symboliquement.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, pp. 150-151.

<sup>169</sup> Charles Baudouin, *Le Triomphe du héros*, Paris, Plon, 1952, pp. 225-226.

Point d'ancrage d'une quête individuelle, le mythe napoléonien donne ainsi, en définitive, sur le collectif.

*Bonaparte n'est plus le vrai Bonaparte, c'est une figure légendaire composée des lubies du poète, des devis du soldat et des contes du peuple; c'est le Charlemagne et l'Alexandre des épopées du moyen âge que nous voyons aujourd'hui. Ce héros fantastique restera le personnage réel.*

Chateaubriand  
*Mémoires d'outre-tombe* (1848)

**C) Il Cinque Maggio: Manzoni, Lamartine et la genèse du mythe littéraire napoléonien**

C'est d'Italie que viendra, à l'automne de 1821, le premier poème véritablement romantique consacré à la mort de l'Empereur. Œuvre d'une importance capitale dans l'élaboration du mythe littéraire de Napoléon, *Il Cinque Maggio*, d'Alexandre Manzoni, met en place toute la richesse thématique et symbolique qui caractérisera le héros napoléonien pour les enfants du siècle. Cette influence, loin d'être passée sous silence, a d'ailleurs été reconnue par la plupart d'entre eux: à preuve, lors de la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand rendra un hommage au poète italien qui en dit long sur l'importance de ce fameux *Cinq mai* :

L'Italie, arrachée à son long sommeil par Napoléon, tourna les yeux vers l'illustre enfant qui la voulut rendre à sa gloire et avec lequel elle était retombée sous le joug. Les fils des Muses, les plus nobles et les plus reconnaissants des hommes quand ils n'en sont pas les plus vils et les plus ingrats, regardaient Sainte-Hélène. Le dernier poète de la patrie de Virgile chantait le dernier guerrier de la patrie de César.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 662.

Notons au passage la subsistance du thème du Fatal étranger de la légende noire: Napoléon, dernier guerrier de la patrie de César, est toujours celui venu d'ailleurs, il est toujours italien de par ses origines corses mais en l'associant ainsi à l'héritage de César, le thème n'est plus péjoratif: ici, l'attaque classique des pamphlets n'en est plus vraiment une. Chateaubriand, mais aussi Lamartine, Hugo et, plus indirectement, Musset, Quinet, Vigny, ainsi que plusieurs autres seront influencés par les premières images qui se déploient dans cette ode remarquablement riche. Voyons comment cette influence se traduira.

#### *Un temps climatérique*

J'ai traité plus haut de ce rejet de l'époque qui se manifeste chez les romantiques ainsi que de ses diverses expressions au sein du mythe napoléonien. Parmi celles-ci, on en retrouve une en particulier dans les vers de Manzoni qui fait de la chute napoléonienne le début d'un temps climatérique, ce «changement de front de l'univers»<sup>171</sup> décrit par Hugo dans *Les Misérables*. Chez l'Italien, la fin de l'Empereur est ainsi exprimée par des images qui évoquent une certaine exaltation devant l'importance des événements qui viennent de se dérouler. Pourtant, l'épisode impérial est aussi invoqué, et presque dans un même souffle, avec un ton angoissé devant ce qui se profile à l'horizon. C'est ainsi que la figure de Napoléon se situe au confluent d'une histoire qui finit dans l'incertitude la plus complète, sorte de point de rupture entre deux mondes radicalement différents: «Il se nomma; deux siècles l'un contre l'autre armés, se tournèrent vers lui, soumis et

---

<sup>171</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, p. 362.

comme attendant leur sort; il leur imposa silence, et s'assit en arbitre au milieu d'eux»<sup>172</sup>.

L'image connaîtra un certain succès. Le premier romantique français à publier des vers sur la mort de Napoléon sera Alphonse de Lamartine qui écrit en 1822 une ode intitulée *Bonaparte*. Maurice Descotes a montré en quoi la composition de cette œuvre est redevable à l'influence de Manzoni. Néanmoins, si le Français s'est effectivement inspiré de l'Italien, une lecture parallèle des deux odes permet de mieux saisir comment le contenu des images archétypiques du mythe napoléonien peut varier autour d'un même thème. En effet, Lamartine fait lui aussi de Napoléon une figure au confluent de deux siècles.

Les dieux étaient tombés, les trônes étaient vides;  
La victoire te prit sur ses ailes rapides  
D'un peuple de Brutus la gloire te fit roi!  
Ce siècle, dont l'écume entraînait dans sa course  
Les mœurs, les rois, les dieux... refoulé vers sa source,  
Recula d'un pas devant toi!<sup>173</sup>

Appelé à succéder au désordre de la Révolution, Napoléon monte sur un trône qui est vide, offert par des traîtres, les Brutus qui ont chassé la légitimité. On peut remarquer ici la survivance, même si le ton est passablement adouci, de la légende noire qui est reprise dans ces vers par l'image du «joueur» qui fait son apparition sur la scène mondiale par une victoire «rapide». Une fois sur le trône, le nouveau héros «refoule» le temps, l'arrête. Point de rupture incontournable, Napoléon

---

<sup>172</sup>Alexandre Manzoni, *Le Cinq mai*, dans *Théâtre et poésies*, Paris, Adolphe Delahays, 1841, p. 400.

<sup>173</sup> Alphonse de Lamartine, *Bonaparte*, dans *Cœuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1963, p. 119.

marque la fin d'une époque. De la légende noire, on aboutit au schème mythique de Chronos arrêtant le temps. Napoléon, par son apparition, a mis fin au chaos mais tout en refoulant le temps, il est celui qui «ébranle» et «raffermit» son époque simultanément. La figure napoléonienne s'élabore donc ici en fonction d'une ambivalence qui laisse un sentiment à la fois d'exaltation et d'envie mêlée à une certaine appréhension:

Etre d'un siècle entier la pensée et la vie,  
Emousser le poignard, décourager l'envie;  
Ebranler, raffermir l'univers incertain,  
Aux sinistres clartés de ta foudre qui gronde  
Vingt fois contre les dieux jouer le sort du monde,  
Quel rêve!!! et ce fut ton destin!... <sup>174</sup>

Juge du temps chez Manzoni, il incarne ses contradictions chez Lamartine. Les deux auteurs reprennent ainsi, en les superposant, les thèmes de la propagande impériale qui faisait de l'Empereur celui qui avait mis fin au chaos révolutionnaire tout comme ceux de la légende noire qui faisaient de Napoléon une nouvelle variante de Robespierre. Ce faisant, ils explorent une veine importante du mythe: les deux siècles se sont rencontrés en Napoléon mais son départ n'a rien résolu. C'est un des thèmes qui alimenteront maints griefs contre lui: Napoléon aurait pu consacrer la royauté ou l'ordre nouveau prôné par la Révolution mais il n'a fait que passer et les possibilités entrevues ne se sont point réalisées.

Comme on le constate, Napoléon devient une représentation romantique ambiguë: pour certains, comme Lamartine, Napoléon a erré et son exemple sert à illustrer les égarements de l'orgueil. Pour d'autres, comme Manzoni, il incarne le

---

<sup>174</sup> Alphonse de Lamartine, *op. cit.*, p. 121.

mouvement de l'imagination, le nouvel ordre des choses entrevu durant la Révolution, le refus de la stagnation, la promesse d'un temps de réalisations, d'accomplissements.

L'influence de Manzoni en France sera durable. On remarque les variations subséquentes du thème d'un temps climatérique dans un poème que Victor Hugo écrit en 1828, intitulé simplement et implicitement *Lui* :

Tu domines notre âge; ange ou démon, qu'importe ?  
 Ton aigle dans son vol, haletant, nous emporte.  
 L'œil même qui te fuit te retrouve partout.  
 Toujours dans les tableaux tu jettes ta grande ombre;  
 Toujours Napoléon, éblouissant et sombre,  
 Sur le seuil du siècle est debout.<sup>175</sup>

Encore inscrite en fonction du temps, la figure napoléonienne atteint dans ces vers à une sorte d'omniprésence déroutante à laquelle nul ne peut échapper. Du temps, on en vient à la domination de l'époque et de ses gens, domination ambivalente qui tient de la lumière et de l'ombre à la fois. «Eblouissant et sombre», Napoléon évoque l'incertitude qui paraît planer sur une époque qui semble soudain sans repère, sinon celui de cette figure qui englobe tout sans rien démêler. Une angoisse transparait déjà dans ces vers, angoisse qui sera évoquée vingt ans plus tard par Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*:

Ainsi donc, il y a une avant-scène à la vie de l'empereur; un Bonaparte inconnu précède l'immense Napoléon; la pensée de Bonaparte était dans le monde avant qu'il y fût de sa personne: elle agitait secrètement la terre; on sentait en 1789, au moment où Bonaparte apparaissait, quelque chose de formidable, une

---

<sup>175</sup> Victor Hugo, *Lui*, dans *Œuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 685.

inquiétude dont on ne pouvait se rendre compte. Quand le globe est menacé d'une catastrophe, on en est averti par des commotions latentes; on a peur; on écoute pendant la nuit; on reste les yeux attachés sur le ciel sans savoir ce que l'on a et ce qui va arriver.<sup>176</sup>

Encore une fois, comme chez Manzoni, Lamartine et Hugo, Chateaubriand fait de Napoléon la figure dominatrice de son temps, celui qui allait canaliser les forces qui déferleraient sur le monde pendant plus d'un demi-siècle. Il est toujours le fléau, pressenti avec inquiétude dans les événements de la Révolution. Nul doute qu'il peut déclencher la peur de celui qui écoute et qui cherche à voir.

Chez Musset, la figure napoléonienne est tout aussi prépondérante par rapport à son époque. La description symbolique est ici miroir des sentiments désabusés et sombres de l'auteur. Dans la plus pure inspiration romantique, la nature même est chargée de refléter la désolation qui suit l'Empire. A ce titre, le ton et l'imagerie ne sont pas sans rappeler cette lourde atmosphère qui caractérise le roman gothique anglais:

Comme à l'approche d'une tempête il passe dans les forêts un vent terrible qui fait frissonner tous les arbres, à quoi succède un profond silence, ainsi Napoléon avait tout ébranlé en passant sur le monde; les rois avaient senti vaciller leur couronne, et, portant leur main à leur tête, ils n'y avaient trouvé que leurs cheveux hérissés de terreur. Le pape avait fait trois cents lieues pour le bénir au nom de Dieu et lui poser son diadème; mais il le lui avait pris des mains. Ainsi tout avait tremblé dans cette forêt lugubre [des puissances] de la vieille Europe; puis le silence avait succédé.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 631.

<sup>177</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 25.



Le vent, l'agitation, sont remplacés par le silence. Musset semble voir en la chute de Napoléon le début d'une stagnation qui entraînera l'échec de nombreuses destinées: la nostalgie vient ainsi de ce qui aurait pu être et de ce qui ne sera pas. Pourtant, Napoléon est aussi celui qui a tout ébranlé, semant le chaos, «vent terrible» qui a secoué l'humanité: la symbolique ne se prête donc pas qu'à une seule interprétation; en fait, les images refusent de se figer dans un sens unique. Le schème de la terre qui tremble est en soi ambivalent: il peut être vu comme un nouvelle réalité qui a secoué l'ordre ancien tout comme il peut aussi évoquer (dans un registre qui rappelle la Bible) le jugement dernier et le soulagement de ceux qui ont vu tomber l'Empereur avant que son action ne balaie tout sur son passage. Quant au silence, c'est celui auquel cette génération va s'attaquer afin d'imposer sa voix à défaut de pouvoir prendre place dans un monde d'action.

*Le Poète, le héros et l'action*

Un autre thème de prédilection qui entretient le paradoxe et l'ambivalence autour de la figure napoléonienne est celui de la fin même de l'Empereur et de ses dernières années à Sainte-Hélène, longue chute dans la déchéance. La légende noire avait souligné l'aspect misérable de l'exil du héros, ostracisé sur un caillou perdu dans l'Atlantique sud plutôt que d'avoir eu le courage de se faire tuer à Waterloo. Manzoni reprend le thème et lui donne de nouveaux accents: «Il disparut et s'en alla achever ses jours dans l'inaction, sur une île chétive, objet d'une envie sans bornes, d'une pitié profonde, d'une haine infatigable, et d'un indomptable amour»<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> Alexandre Manzoni, *op. cit.*, p. 400.

Napoléon est certes victime de l'opprobre mais aussi objet d'une pitié profonde, d'un indomptable amour: le processus de réhabilitation est en marche. Le héros n'est pas mort sur le champ de bataille mais alors que la légende noire faisait de cette fin humiliante un châtement mérité, l'exil appelle ici la pitié. Cette pitié, n'est-elle pas celle-là même que les romantiques ressentent face à leur propre sort, privés de débouchés dans l'action, forcés à s'illustrer autrement ? La dernière partie du troisième chapitre (la figure du père incarnée par Napoléon) portera sur les multiples variantes de cet aspect du mythe dont on aperçoit ici les premières manifestations.

L'exil devient chez Manzoni le lieu d'une profonde réflexion sur les destinées de l'homme, sur les revers de la fortune et sur ce qui fait de ces revers une forme de rédemption, réflexion que le poète fait sur Napoléon mais que l'on observe dans l'âme même de l'exilé: «Oh! que de fois, à la chute silencieuse d'un jour inoccupé, attachant à la terre ses yeux foudroyans, les bras croisés sur sa poitrine, il s'arrêta, assailli par le souvenir des jours qui n'étaient plus»<sup>179</sup>.

Il y a deux mythèmes qui font surface dans le *Cinq mai* et qui constituent un exemple parfait de ces variations autour d'éléments symboliques. Le premier de ces mythèmes est celui du regard. Toute la réflexion sur la grandeur et les exploits d'autrefois passe ainsi par ce regard qui embrasse le temps et le juge avec un recul quasi-omniscient. Ici, les foudres du regard s'attachent à la terre, le deuxième mythème d'importance et un des éléments fondamentaux qui marque une certaine appartenance à une époque de chaos intense, époque désormais révolue. Ici,

---

<sup>179</sup> Alexandre Manzoni, *ibid.*, p. 401.

l'union de ces deux mythèmes, celui du regard à celui de la terre, semble marquer un repli sur les forces intérieures qui offriront à celui qui observe une révélation intime de ce qu'il observe.

Lamartine reprendra le mythème du regard du héros, regard qu'il fait celui de l'aigle solitaire, évoluant au-dessus de la masse, autre image convenue qui reviendra à profusion. Le poète associe pourtant à ce regard porté sur la terre l'image des serres. Toute l'action est ainsi placée sous le signe de la violence et de la douleur:

Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure!  
Rien d'humain ne battait sous ton épaisse armure:  
Sans haine et sans amour, tu vivais pour penser:  
Comme l'aigle régna dans un ciel solitaire,  
Tu n'avais qu'un regard pour mesurer la terre,  
Et des serres, pour l'embrasser!<sup>180</sup>

Alors que chez Manzoni, le regard du héros lui permet de fixer le souvenir de ce qui a été, chez Lamartine la prise de possession passe du regard, qui ne fait que «mesurer la terre», aux serres qui évoquent la proie captive. Observons ici la résurgence subtile de la légende noire; Bonaparte est toujours le monstre «inhumain», l'homme froid, sans sentiments qui a tout ravagé autour de lui. Néanmoins, cette résurgence s'effectue par le biais d'images moins implicites, moins polémiques, plus ouvertes symboliquement, s'éloignant de la stéréotypie figée. Remarquons aussi comment, à l'instar de la légende noire, Lamartine opère une subversion de la symbolique impériale (l'aigle était devenu le symbole du régime napoléonien): la force de l'oiseau de proie est funeste pour le monde.

---

<sup>180</sup> Alphonse de Lamartine, *op. cit.*, p. 121.

*Du passage du temps à la poussière humaine*

Dans *Lui* (1828), Hugo aborde aussi ce schème de la réflexion sur l'époque qui passe par le regard. La forme devient ici celle du poème épique qui évoque les faits de l'histoire récente en fonction d'un cadre merveilleux qui se rattache à un passé antique glorieux et le schème (toujours construit à partir de l'union des mythèmes du regard et de la terre) donne à nouveau dans l'ambivalence:

Parfois, il vient, porté sur l'ouragan numide,  
Prenant pour piédestal la grande pyramide,  
Contempler les déserts, sablonneux océans.  
Là, son ombre, éveillant le sépulcre sonore,  
Comme pour la bataille, y ressuscite encore  
Les quarante siècles géants.

Il dit: Debout! Soudain chaque siècle se lève,  
Ceux-ci portant le sceptre et ceux-là ceints du glaive,  
Satrapes, pharaons, mages, peuple glacé;  
Immobiles, poudreux, muets, sa voix les compte;  
Tous semblent, adorant son front qui les surmonte,  
Face à ce roi des temps une cour du passé.<sup>181</sup>

Napoléon règne sur une cour de cadavres, de morts. L'image de l'ouragan souligne bien l'impression de brutalité et de chaos qu'a laissée le passage de l'Empereur dans le souvenir du poète. La mort et la destruction sont pourtant évoquées ici en conjugaison avec le symbole de la grande pyramide. Dans son symbolisme, cette dernière est souvent vue comme affirmation suprême de la vie face à la mort. Napoléon paraît incarner ici, grâce à cette image, les forces cosmogoniques des origines. Le temps devient en lui croissance constante,

---

<sup>181</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, pp. 684-685.

pulsation dynamique, éternité. L'Egyptomanie qui régnait en France à l'époque faisait souvent de la terre des pharaons le berceau de la civilisation occidentale, idée reprise maintes fois par les romantiques<sup>182</sup>. L'expédition en Egypte, épisode souvent rattaché à des archétypes numineux (on le verra dans le troisième chapitre), devient espace mystique. Plus que le berceau de la civilisation, Hugo évoque un début, la naissance de quelque chose d'autre que le monde. Napoléon, né avec l'univers, regarde le désert. L'image de l'union du sable à la mer dans un mouvement constant marque bien comment le héros hugolien réactive le temps grâce à son ombre. Napoléon a là-aussi plané sur la surface de la terre, y créant une impulsion, image reprise avec plus d'emphase par la suite. Alliée à l'ombre, la voix de Napoléon<sup>183</sup>, qui retentit pour appeler le passé, n'est-elle pas la même qu'on entendait chez Manzoni et Lamartine ? Comme chez ces deux auteurs, Hugo fait du revenant la figure dominante de son époque.

### *Le Héros et la poussière*

Au schème du regard lié au temps, un autre mytheme vient s'ajouter chez l'Italien qui accroît davantage l'ambivalence de cette symbolique: l'empreinte du héros dans la poussière, mytheme qui connaîtra un développement spectaculaire par la suite. Chez le poète italien, l'âme qui quitte la terre prive cette dernière de son impulsion, fixant le temps napoléonien à un autre niveau. On peut constater,

---

182 Lamartine utilise sensiblement le même registre symbolique que Hugo dans son *Buonaparte*, unissant Napoléon au Nil, autre image évoquant le mouvement, notamment par le mytheme de l'eau que sous-tend l'évocation du grand fleuve.

183 «Soldats, du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplant !»: Hugo fait référence à la légende dorée.

en suivant l'évolution de cette image dans les œuvres subséquentes à celle de Manzoni, en quoi elle est primordiale dans l'imaginaire romantique.

Il n'est plus! Et comme après le dernier soupir exhalé, sa dépouille est restée immobile et sans souvenir, veuve d'une si grande âme, ainsi frappée de stupeur, la terre à cette nouvelle s'arrête; Muette, elle pense à la suprême heure de l'homme du destin, et ne sait quand un pied mortel viendra sur sa poussière sanglante imprimer la même trace.<sup>184</sup>

L'élégie peut sembler ici, dans un certain sens, très stéréotypée: on remarquera quand même sa subsistance, stylistique et thématique, chez d'autres écrivains qui s'en inspireront. Le silence est ici, encore une fois, associé à un sentiment négatif. Ce silence, c'est celui de la crainte de ce qui va suivre, de l'insécurité foncière d'une époque. C'est aussi le point final à de grandes réalisations, du moins à de grands mouvements. C'est finalement celui d'un regret de ce qui ne sera pas et de ce qui est plutôt. La mort du grand homme est dès le départ vu comme un moment crucial de l'histoire. Son âme a cessé d'agir sur la terre et on appréhende ce qui va suivre. Symbole de l'humanité, la poussière qui est évoquée en conjonction avec le sang cristallise les connotations numineuses qui vont marquer subséquentement plusieurs figures et archétypes du mythe napoléonien. Le sang est toujours porteur des valeurs associées au feu. En cela, il est principe de vie, de chaleur. Napoléon a marqué de son empreinte, de son âme, le genre humain. L'évocation symbolique vient ouvrir le champ de l'interprétation et fixer l'élégie dans un domaine moins restrictif: la stéréotypie éclate pour faire place aux archétypes du mythe. Dans *Il Cinque Maggio*, le mythème de l'emprunte dans la poussière paraît renvoyer à l'essence même de ce qui constitue les possibilités de l'espèce: «Il a tout éprouvé:

---

<sup>184</sup> Alexandre Manzoni, *op. cit.*, p. 399.

la gloire plus grande après le péril; la fuite et la victoire, le palais et le triste exil: deux fois dans la poussière, deux fois sur les autels»<sup>185</sup>. Ici s'esquisse le Napoléon des réalisations, mais aussi des échecs, celui qui a tout éprouvé, de la gloire à la déchéance, deux fois plutôt qu'une. Un lien intéressant se tisse entre l'autel, où Napoléon devient sacré, héros mythique, et la poussière dans laquelle il tombe et qui paraît devenir symbole d'un temps qui est à la fois destruction et genèse. Ce lien entre temps et poussière est encore plus implicitement évoqué par Lamartine:

Depuis ces deux grands noms qu'un siècle au siècle annonce,  
Jamais nom qu'ici-bas toute langue prononce  
Sur l'aile de la foudre aussi loin ne vola.  
Jamais d'aucun mortel le pied qu'un souffle efface  
N'imprima sur la terre une plus forte trace,  
Et ce pied s'est arrêté là!... <sup>186</sup>

La trace est profonde mais il est aussi fait mention d'un souffle qui efface. Autre variation d'importance, l'apparition du coursier renvoie à une multitude de symboles primitifs associés au cheval et qui en conjonction avec le mythe de la terre vient ouvrir l'horizon des résonances archétypiques:

Tu n'aimais que le bruit du fer, le cri d'alarmes!  
L'éclat resplendissant de l'aube sur les armes!  
Et ta main ne flattait que ton léger coursier,  
Quand les flots ondoyants de sa pâle crinière  
Sillonnaient comme un vent la sanglante poussière,  
Et que ses pieds brisaient l'acier!<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Alexandre Manzoni, *op. cit.*, p. 400.

<sup>186</sup> Alphonse de Lamartine, *op. cit.*, p. 119.

<sup>187</sup> Alphonse de Lamartine, *ibid.*, p. 119

La figure du cheval est en soi hautement ambivalente: souvent vu comme symbole de la nuit, il semble incarner ici la course du coursier chthonien que rien ne peut arrêter, la force indestructible semant le chaos et la mort. Comme l'écrit Gilbert Durand, le symbolisme hippomorphe évoque souvent «l'effroi devant la fuite du temps symbolisé par le changement et le bruit»<sup>188</sup>. Pourtant, le cheval est aussi associé aux mythes du sang et de la poussière, évocations de la vie dans son principe. Comme on le voit, la complexité des renvois symboliques ne fait qu'ajouter à l'ambivalence des schèmes et mythes évoqués.

Chez Victor Hugo, le mythe de l'empreinte dans la poussière marque une adhésion à un temps idéalisé: l'empreinte est éternelle dans la mouvance du désert. Napoléon subsiste dans un temps qui est refuge et repère. Le vent destructeur, le temps présent, ne peut effacer sa trace.

Ainsi tout, sous les pas de l'homme ineffaçable,  
 Tout devient monument; il passe sur le sable,  
 Mais qu'importe qu'Assur de ses flots soit couvert,  
 Que l'aquilon sans cesse y fatigue son aile!  
 Son pied colossal laisse une trace éternelle  
 Sur le front mouvant du désert.<sup>189</sup>

En 1848, Chateaubriand évoquera l'image de la poussière en la reliant plus explicitement à l'archétype de l'homme-poussière, issu de la création originale. On remarquera l'aspect mouvementé de la scène, comme si l'énergie de cette âme surhumaine se communiquait aux éléments dans une apothéose naturelle des éléments cosmogoniques. «Enfin, le cinq, à six heures moins onze minutes du

---

<sup>188</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 79.

<sup>189</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, pp. 684-685.



soir, au milieu des vents, de la pluie et du fracas des flots, Bonaparte rendit à Dieu le plus puissant souffle de vie qui jamais anima l'argile humaine»<sup>190</sup>.

C'est en somme la consécration d'un temps épique et d'un nouveau héros qu'annonce le poème de Manzoni. L'influence de son œuvre tient dans ce qu'elle a su ouvrir des horizons assez vastes pour inspirer la suite. S'inscrivant dans une veine épique, la poésie napoléonienne telle qu'entrevue par le poète italien paraît dès lors présenter au romantique un ensemble de possibilités qui deviendra une véritable fresque entreprise par des peintres aux touches fort différentes. Le poète italien vient en somme illustrer les multiples possibilités du sujet littéraire napoléonien permettant au romantique de compenser à la fois les déceptions de l'histoire et les insatisfactions de la sensibilité. *Il Cinque Maggio* demeure donc, à ce titre, une œuvre incontournable pour quiconque veut comprendre les premières manifestations du mythe napoléonien chez les romantiques français et européens. D'ailleurs, on pourrait s'avancer jusqu'à dire que la seule autre œuvre à avoir eu une influence aussi considérable chez les romantiques sera le fait de l'empereur lui-même et d'un écrivain du nom de Las Cases.

---

<sup>190</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 938.

*Et ce livre est digne d'avoir créé cette légende. Avec ses allures de demi-dictées, son désordre, son ton tour à tour familial et officiel, à la fois œuvre et insinuation, il reste le plus vivant de tous ceux que Napoléon a écrits ou inspirés — comme le masque de plâtre de Longwood écrase toutes les statues en beauté et en majesté.*

Jean Prévost  
Préface du *Mémorial* (1935)

#### **D) Le Mémorial de Sainte-Hélène, sa réception et son influence**

Aucune période de la vie de Napoléon n'a suscité autant de commentaires, gloses et interprétations de tous genres que celle de son exil à Sainte-Hélène. De cette masse écrasante d'ouvrages publiés en rapport avec les dernières années de la vie de l'Empereur, un texte en particulier se démarque en raison de la fortune littéraire et de l'impact social qu'il connaîtra. Dicté à bâtons rompus par Napoléon au comte de Las Cases durant les années 1815 et 1816, le *Mémorial de Sainte-Hélène* est publié pour la première fois en 1823; au fil de ses nombreuses rééditions et traductions, il devient un des plus grands succès de librairie du XIX<sup>e</sup> siècle. Ouvrage qui paraît inmanquablement greffé aux événements troubles qui agitent l'Europe de la période 1820-1850, il refait constamment surface en temps de crise: on le brandira sur les barricades mêmes, des Trois Glorieuses aux émeutes de Hongrie et de Pologne, de la Commune aux combats pour l'indépendance de la Grèce et de l'Italie.

En France, la réception initiale du public a été des plus enthousiastes<sup>191</sup>: le côté testamentaire de l'œuvre<sup>192</sup>, son style et son ton contribuent à raviver le souvenir du disparu dans toutes les couches de la société. En fait, et ce, dès sa parution, le *Mémorial* touche un lectorat aussi considérable que varié. Distribué par les colporteurs, il circule sous le manteau dans les faubourgs ouvriers, dans les campagnes et dans les cafés, milieux où le régime des Bourbons n'est guère prisé. Parallèlement à la résurgence de la figure de l'Empereur qu'il provoque dans les milieux populaires, le *Mémorial* trouve aussi place dans les rayons des bibliothèques privées d'une bourgeoisie et d'une haute société avides de lire ce que le défunt avait déclaré sur plusieurs de leurs contemporains. La censure royale tentera de s'imposer mais l'ampleur du mouvement est telle que la cause est perdue d'avance. Avec la parution du *Mémorial*, l'année 1823 vient marquer le mythe de l'Empereur au sceau de ses mémoires, marque indélébile qui contribuera à plusieurs titres à l'enrichissement de la littérature napoléonienne romantique.

#### *Le Mémorial et la propagande napoléonienne*

Dès l'époque du Consulat, Napoléon avait en tête l'idée d'écrire ses mémoires. La valeur d'une telle entreprise comme moyen d'action propagandiste n'avait certes pas échappé au principal intéressé mais les événements l'avaient bientôt

---

<sup>191</sup> «Le silence fait autour du captif piquait la curiosité et excitait l'imagination. On le vit bien en 1817 avec le succès remporté par le *Manuscrit venu de Sainte-Hélène d'une manière inconnue*, mémoires apocryphes de Napoléon, dus à la plume de Lulin de Châteaueux, que l'Empereur réfuta à Sainte-Hélène et que le gouvernement de la Restauration fit aussitôt interdire pour éviter toute publicité autour de la personne de Napoléon». Jean Tulard, *Napoléon à Sainte-Hélène*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1981, p. 6.

<sup>192</sup> Je reviendrai plus loin dans la présente partie sur l'importance littéraire de l'aspect prophétique qui accompagne cette tendance du *Mémorial*.

détourné de ce projet. Sa chute définitive à Waterloo et l'exil lui fourniront l'occasion de parfaire et d'ajouter à ce que l'historiographie du régime avait soigneusement édifié quinze années durant. Dans la platitude des premiers mois d'exil, le projet des Mémoires refait surface: l'heure est venue de dresser un bilan qui, en définitive, aura le mérite de renverser l'ordre des choses qui prévalait au moment du départ pour Sainte-Hélène. «Le génie de l'«ogre» fut encore une fois de retourner la situation, de se transformer de vaincu en vainqueur et de mettre la postérité de son côté. La cause de Napoléon ne manquait ni de gloire ni de réalisations, mais rien ne valait un martyr et, en le persécutant, les souverains de la Sainte-Alliance firent à leur prisonnier le merveilleux cadeau de la plume»<sup>193</sup>.

D'un point de vue politique, la rédaction de l'œuvre est orientée en fonction de trois objectifs qui viennent se superposer les uns aux autres au fil des pages. Premièrement, le *Mémorial* constitue un long réquisitoire qui tâche de démontrer l'illégalité de l'incarcération de Napoléon et de ses compatriotes à Sainte-Hélène. L'exilé, dans une sorte de litanie d'arguments juridiques souvent lancinante, cherche à démontrer tout ce que la position juridique des vainqueurs de la Sainte-Alliance a de précaire et d'erroné afin d'éveiller les sympathies et obtenir ainsi une révision du «procès» de 1815. Deuxièmement, il s'agit de redorer le blason de l'exilé et de contrecarrer les effets dévastateurs de la légende noire afin de redonner une crédibilité politique aux bonapartistes qui sont alors poursuivis partout en Europe par les amis des Bourbons. Finalement, si on ne pouvait obtenir

---

<sup>193</sup> Alfred Fierro, Jean Palluel-Guillard et Jean Tulard, *op. cit.*, p. 190.

la libération du «général Bonaparte»<sup>194</sup>, le *Mémorial* devait appuyer l'objectif dynastique que Napoléon se refusait toujours à abandonner, même durant les heures d'exil les plus sombres. A un niveau pratique, «c'était le roi de Rome que tout ce vaste travail de Sainte-Hélène était destiné à servir»<sup>195</sup>. L'Aiglon est mort trop tôt mais l'héritage familial ne fut pas sans trouver preneur: le *Mémorial* servira de lettres de noblesse au neveu de l'exilé, Louis-Napoléon, lorsque viendra le temps d'instituer le Second Empire.

Ces objectifs politiques influenceront grandement sur le discours du *Mémorial*. Les Mémoires, en raison de la perspective synthétique qu'ils adoptent face aux faits qu'ils relatent, tendent à embrasser de vastes horizons; à cet égard, le *Mémorial* ne fait pas exception et c'est dans cette vaste synthèse de l'histoire que les dictées de l'Empereur continuent le travail de la propagande du régime napoléonien. Dans la *réorientation* intéressée des événements à laquelle il se livre, le mémorialiste n'hésite pas à remanier les souvenirs et les faits en sa faveur: le procédé est usuel au genre mais dans le cas présent, cette réinterprétation de l'histoire est esquissée à partir d'une symbolique et de thématiques qui étaient celles que la propagande napoléonienne avait utilisées pendant des années. Pourtant, si le mémorialiste évoque le même thème en fonction de la même intention propagandiste, le discours a changé: «les variations possibles, autorisées au nom de l'art, sur la *vérité* nous conduisent au confluent de la *mimétique* et de la *poétique*, toutes deux implicitement sollicitées par le genre même des

---

<sup>194</sup> «Qu'ils m'appellent comme ils voudront, ils ne m'empêcheront pas d'être moi.» Las Cases, *op. cit.*, Tome I, p. 59.

<sup>195</sup> Jean Prévost, *Préface au Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1935, p. XXV.

Mémoires»<sup>196</sup>. Dans son utilisation des images de la propagande impériale, le *Mémorial* procède donc de la même intention mais la motivation symbolique du texte s'éloigne de la stéréotypie d'usage pour se schématiser à un niveau plus vaste. Un passage comme le suivant en constitue un bon exemple:

Tout annonçait en lui, dès lors, des qualités supérieures, un caractère prononcé, des méditations profondes, des conceptions fortes. Il paraît que, dès sa plus tendre jeunesse, ses parents avaient fondé sur lui toutes leurs espérances: son père, expirant à Montpellier, bien que Joseph fût auprès de lui, ne rêvait dans son délire qu'après Napoléon, qu'il vînt à son secours avec *sa grande épée*<sup>197</sup>. Plus tard le vieil oncle Lucien, au lit de mort, entouré d'eux tous, disait à Joseph: «Tu es l'aîné de la famille, mais en voilà le chef, montrant Napoléon, ne l'oublie jamais.»

— «C'était, disait gaiement l'Empereur, un vrai déshéritage; la scène de Jacob et d'Esau.»<sup>198</sup>

Sous ces traits de boutade et son ton badin, ce passage n'en fait pas moins appel à des schèmes archétypiques qui ont précédemment été utilisés par la propagande impériale: le fils réclamé par le père, reconnu en fonction de sa valeur dès son plus jeune âge comme le successeur naturel à la tête de la famille, c'est l'image même du souverain appelé par la nation, reconnu par elle en fonction de son caractère hors du commun.<sup>199</sup> La symbolique de l'épée vient renforcer cette image de façon positive en lui associant les valeurs de la vertu, de la paix et de la justice. L'évocation de la scène biblique de Jacob et d'Esau, en raison même du caractère sacré du texte, consacre l'idée du fils appelé à la succession du père en raison d'un

---

<sup>196</sup> René Bourgeois, *op. cit.*, p. 75.

<sup>197</sup> En italique dans le texte.

<sup>198</sup> Las Cases, *op. cit.*, Tome I, p. 90.

<sup>199</sup> «La marche de Napoléon au rang suprême est au contraire toute simple, toute naturelle, toute innocente; elle est unique dans l'histoire; et il est vrai de dire que les circonstances de son élévation la rendent sans égale. «Je n'ai point usurpé la couronne,

destin supérieur.<sup>200</sup> Le *Mémorial* reprend donc ici la figure du monarque associée à celle du *pater familias*, image évoquée très tôt par la propagande impériale. Rassembleur de la patrie, monarque appelé par le peuple, nouveau père de la Nation, Napoléon le demeure ainsi furieusement et ce, tout au long du *Mémorial*. «[J]’étais fort, j’avais la confiance entière du peuple, je me considérais comme réformateur»<sup>201</sup>. Dès le Consulat, on l’a vu, la propagande officielle avait misé sur cette image réconciliatrice du nouveau souverain: à Sainte-Hélène, Napoléon s’efforce de l’adapter aux critiques qu’il a subies:

De mon temps, tous les corps constitués ont été purs, irréprochables, je le prononce; ils agissaient par conviction: la malveillance et la sottise pouvaient dire le contraire; elles avaient tort. Et si on les a condamnés, c’est parce qu’on n’a pas su ou qu’on n’a pas voulu savoir.<sup>202</sup>

A ce personnage qui s’adresse à la famille française, balayant les critiques, on reconnaît le même air autoritaire, sévère mais juste, des portraits effectués par David ou Gros durant l’Empire, des œuvres commandées par le régime. «Je le prononce» est le verbe de l’autorité, celle-là même du père de la nation, du rassembleur de la patrie: celle de l’Empereur qui, à Sainte-Hélène, s’évertue à prouver que sa déchéance n’est pas, quitte à faire des entorses à l’histoire pour mieux la récupérer ensuite.

---

disait-il un jour au Conseil d’Etat, je l’ai relevée dans le ruisseau; le peuple l’a mise sur ma tête; qu’on respecte ses actes !» Las Cases, *ibid.*, Tome I, p. 128.

<sup>200</sup> L’épée, dans ce contexte biblique, rappelle alors celle du Christ.

<sup>201</sup> Las Cases, *ibid.*, Tome I, p. 193.

<sup>202</sup> Las Cases, *ibid.*, Tome I, p. 193.

*Recyclage et transformation de la légende dorée  
dans le Mémorial*

Au niveau littéraire, le *Mémorial*, par son recours aux figures et thèmes de la légende dorée, possède l'indéniable avantage de pouvoir s'appuyer sur une imagerie et une symbolique qui sont déjà bien connues du grand public. Les référents facilement identifiables ainsi recyclés ont donc une vaste résonance sociale. D'ailleurs, les nombreuses lithographies ou images d'Epinal inspirées de scènes du *Mémorial* (celles de Charlet et Raffet connaissent une grande popularité au cours de la période 1825-1840 et ornent bon nombre d'éditions) ne font qu'illustrer les liens évidents qui existent entre les représentations «traditionnelles» de la propagande du régime napoléonien et celles qui se retrouvent dans les pages des Mémoires de l'Empereur: qu'il s'agisse du souverain avec son fils jouant sur ses genoux dans le jardin des Tuileries ou de l'exilé cajolant la fille de Mme de Montholon dans le jardin de Longwood, c'est, en somme, la même allégorie du Père de la nation qui est représentée.

On l'a vu précédemment, un des objectifs visés par le *Mémorial* est de faire obstacle aux effets néfastes de la propagande anti-napoléonienne: il poursuit donc là où le discours officiel napoléonien avait œuvré précédemment, soit dans la réplique aux pamphlétaires et libellistes de la légende noire. Afin de mettre un terme aux critiques, de répondre aux attaques et de discréditer ses opposants, Napoléon s'emploie donc longuement à se justifier et à revenir sur les nombreux reproches qu'on lui a faits. J'aborderai plus bas la spécificité littéraire de cette justification. Il convient d'abord de constater combien on évoque, dans le *Mémorial*, la légende noire:



Après le dîner, il a parcouru quelques-unes des adresses, des proclamations ou des actes du recueil de Goldsmith, d'ailleurs si incomplet: quelques-unes l'ont remué; alors posant le livre et se mettant à marcher, il a dit: «Après tout, ils auront beau retrancher, supprimer, mutiler, il leur sera bien difficile de me faire disparaître tout à fait. Un historien français sera pourtant bien obligé d'aborder l'Empire; et, s'il a du cœur, il faudra bien qu'il me restitue quelque chose, qu'il me fasse ma part, et sa tâche sera aisée, car les faits parlent, ils brillent comme le soleil.»<sup>203</sup>

Explicites ou implicites, les références à la légende noire constituent une sorte de trame de fond au déploiement thématique et symbolique du *Mémorial*. A titre d'exemple de cette dynamique intertextuelle qui s'établit entre les Mémoires de Napoléon et les pamphlets de la légende noire, voyons un passage tiré des *Considérations sur la Révolution française* de Madame de Staël. Cet extrait relate un épisode de la carrière de Napoléon qui a fait couler beaucoup d'encre chez les opposants au régime tout au long du Consulat et de l'Empire, soit le retour d'Egypte en 1799. A partir des circonstances troubles entourant ce retour imprévu<sup>204</sup>, la légende noire avait dressé plusieurs griefs contre le futur Premier consul: celui-ci fut ainsi accusé d'avoir abandonné son armée et d'être rentré dans le plus grand secret. Ce retour n'avait d'ailleurs pas manqué de soulever des rumeurs de désertion et de manque de courage au sein de l'opposition, tant libérale que royaliste.

---

<sup>203</sup> Las Cases, *ibid.*, Tome I, p. 594.

<sup>204</sup> Débutée en mai 1798, l'expédition d'Egypte, forte de 34 000 hommes et de plusieurs centaines de navires, tourna rapidement au désastre. Malgré quelques victoires rapides au début de la campagne, Napoléon se trouva coincé dans une guerre d'usure qui lui fit perdre son enthousiasme. Dégoûté, il s'embarqua en pleine nuit, et à l'insu de son armée, pour la France, le 23 août 1799. L'Armée française d'Egypte ne se rendra aux Anglais qu'en septembre 1801.

[L]e général Bonaparte trouva le moyen de faire passer ses revers en Egypte pour des succès; et, bien que son expédition n'eût d'autre résultat que la ruine de la flotte et la destruction d'une de nos plus belles armées, on l'appela le vainqueur de l'Orient.<sup>205</sup>

La (longue) réplique du *Mémorial* qui suit est typique du procédé utilisé par Napoléon pour retourner la situation en sa faveur:

Assurément, il faut bien que la vie d'un homme soit pleine de prodiges pour qu'on s'arrête à peine sur un des actes dont on ne trouve pas d'exemple dans l'histoire. Quand César passa le Rubicon et que la souveraineté en fut le résultat, César avait une armée et marchait à son corps défendant. Quand Alexandre, poussé par l'ardeur de la jeunesse et par le feu de son génie, alla débarquer en Asie pour faire la guerre au grand roi, Alexandre était le fils d'un roi, roi lui-même, et il courait aux chances de l'ambition et de la gloire à la tête des forces de son royaume.<sup>206</sup>

La référence au héros antique a fréquemment été utilisée par la propagande du régime consulaire et impérial; en ce sens, le *Mémorial* pérennise le thème mais il lui fait aussi emprunter de nouvelles voies: Napoléon, évoqué à l'ombre des César et Alexandre, se profile comme un héros digne de ses prédécesseurs de l'Antiquité mais il se situe en même temps à un niveau autre. S'il est à la fois de la lignée des héros antiques, il a accompli des exploits sans parallèles dans l'histoire: en ce sens, il dépasse la référence pour devenir un héros sans égal, un héros moderne canalisant l'énergie de son époque. Voyons comment la suite du *Mémorial* contribuera à amplifier et complexifier cette comparaison avec le héros antique en raison des thèmes de la légende noire qui viennent se greffer au substrat du discours apologétique:

---

<sup>205</sup> Madame de Staël, *Considérations sur la Révolution française*, Paris, Tallandier, 1983, p. 354.

<sup>206</sup> Las Cases, *op. cit.*, Tome I, p. 152.

Mais qu'un simple particulier, dont le nom trois ans auparavant était inconnu à tous, qui n'avait eu en cet instant d'autre auxiliaire que quelques victoires, son nom et la conscience de son génie, ait osé concevoir de saisir à lui seul les destinées de trente millions d'hommes, de les sauver des défaites du dehors et des dissensions du dedans; qu'ému à la lecture des troubles qu'on lui peignait, à l'idée des désastres qu'il prévoyait, il se soit écrié: «De beaux parleurs, des bavards perdent la France! Il est temps de la sauver!» Qu'il ait abandonné son armée, traversé les mers, au péril de sa liberté, de sa réputation; atteint le sol français, volé dans la capitale; qu'il y ait saisi en effet le timon, arrêté court une nation ivre de tous les excès; qu'il l'ait replacée subitement dans les vrais sentiers de la raison et des principes; qu'il lui ait préparé, dès cet instant, un jet de puissance et de gloire inconnu jusque-là, et que le tout se soit accompli sans qu'il en coûtât une larme ou une goutte de sang à personne, c'est ce que l'on peut appeler une des plus gigantesques et des plus sublimes entreprises dont on ait jamais entendu parler; et c'est ce qui saisira d'étonnement et d'admiration une postérité calme, sans passions.<sup>207</sup>

Le joueur et l'arriviste de la légende noire sont évoqués en filigrane dans ce portrait du nouveau héros. Pourtant, les origines modestes de Napoléon (dont on a vu la représentation négative faite par les milieux d'opposition) sont abordées ici en fonction de l'aspect incroyable de l'ascension du personnage: ce n'est plus le laquais devenu empereur, l'homme de peu qui a trompé l'opinion, mais l'individu de génie qui s'est imposé, l'homme d'action qui, parti de rien, choisi par la providence, a saisi les destinées de la nation. On revient aux figures propagandistes du régime impérial évoquées plus haut, celles du souverain appelé par le peuple, du père de la Nation, Napoléon le redresseur des torts et successeur de la Révolution. Ces figures sont néanmoins modifiées et adaptées en fonction des effets de la légende noire sur l'opinion publique. Ainsi, l'entreprise du *Mémorial* «consacre» bon nombre d'éléments de la légende noire qui referont surface régulièrement, sous des formes diverses mais toujours omniprésentes,

---

<sup>207</sup> Las Cases, *ibid.*, Tome I, pp. 152-153.

dans les justifications du souverain déchu. Il devient alors impossible d'évacuer définitivement l'une ou l'autre des deux légendes puisqu'elles sont toujours évoquées l'une par rapport à l'autre: en ce sens, les efforts propagandistes du *Mémorial* ont contribué à marquer davantage l'ambivalence des figures, thèmes et symboles du mythe napoléonien.

*De l'aspect prophétique de l'œuvre:  
Napoléon le nouveau héros révélé*

Le succès du *Mémorial* paraît grandement redevable au ton prophétique qu'il emprunte à maintes reprises: perdu au centre de l'Atlantique sud mais les yeux toujours rivés sur l'Europe, l'Empereur semble avoir pressenti la fin des monarchies et l'expansion industrielle se profiler à l'horizon. De longs passages du *Mémorial* revendiquent ainsi un héritage qui, s'il n'est pas celui de Napoléon, le fera passer pour tel. Le ton prophétique qui accompagne souvent le jugement de Napoléon sur son aventure place cette dernière sous le signe d'un destin qui se révélera tôt ou tard:

Aussi, la première fureur passée, les gens d'esprit et de jugement me reviendront; je ne conserverai pour ennemis que des sots ou des méchants. Je puis demeurer tranquille, je n'ai qu'à laisser faire, et la suite des événements, les débats des partis opposés, leurs productions adverses, feront luire chaque jour les matériaux les plus sûrs, les plus glorieux de mon histoire. Et à quoi ont abouti, après tout, les immenses sommes dépensées en libelles contre moi ? Bientôt il n'y en aura plus de traces; tandis que mes monuments et mes institutions me recommanderont à la postérité la plus reculée.<sup>208</sup>

Lorsque Las Cases évoque la genèse du *Mémorial*, Napoléon décide d'écrire ses Mémoires non pas pour tromper l'ennui de sa captivité mais plutôt pour remplir

---

<sup>208</sup> Las Cases, *ibid.*, Tome I, pp. 305-306

ses «destinées». Quand le projet est mentionné pour la première fois à bord du *Northumberland*, en route vers Sainte-Hélène, il est placé d'emblée sous le signe d'une inspiration divine, un appel que le souverain déchu ne peut ignorer:

[M]ais que pourrions-nous faire dans ce lieu perdu ? — Sire nous vivrons du passé; il a de quoi nous satisfaire. Ne jouissons-nous pas de la vie de César, de celle d'Alexandre ? Nous posséderons mieux, vous vous relirez, sire! — Eh bien! dit-il, nous écrivons nos Mémoires. Oui, il faudra travailler; le travail aussi est la faux du temps. Après tout, on doit remplir ses destinées; c'est aussi ma grande doctrine. Eh bien! que les miennes s'accomplissent.<sup>209</sup>

Par ces nombreuses évocations de la destinée, c'est toute l'aventure et son principal protagoniste qui passent sous la coupe d'un ordre supérieur au-delà de la flétrissure du temps, en fonction du génie d'un héros qui est paru de nulle part pour marquer son époque. «[I]l y a au-dessus la Destinée, aveugle et indifférente, dont il parle sans cesse sous les qualificatifs incertains d'«étoile», de «destin», de «fortune», de «fatalité»»<sup>210</sup>. C'est d'ailleurs par cette vision exaltée du destin que le *Mémorial* rejoint l'imaginaire romantique: la typologie même du héros vient appuyer cette conception de l'existence prédestinée aux grands faits et à l'exception:

Napoléon est né le 15 août 1769, jour de l'Assomption, vers midi. Sa mère, femme forte au moral et au physique, qui avait fait la grosse de lui, voulut aller à la messe à cause de la solennité du jour; elle fut obligée de revenir en toute hâte, ne put atteindre la chambre à coucher, et déposa son enfant sur un de ces vieux tapis antiques à grandes figures, de ces héros de la fable ou de *L'Iliade* peut-être: c'était Napoléon.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> Las Cases, *ibid.*, Tome I, pp. 49-50.

<sup>210</sup> Alfred Fierro, Jean Palluel-Guillard et Jean Tulard, *op. cit.*, p. 196.

<sup>211</sup> Las Cases, *op. cit.*, Tome I, p. 86. A la lecture du *Mémorial*, Chateaubriand dira de ce tableau: «[I]l n'en serait pas moins ce qu'il est, fût-il tombé dans du chaume.»

Les évocations du héros mythique sont toujours imbriquées dans la trame d'un destin à accomplir. La naissance brutale décrite ici, à l'ombre des héros de Homère, s'inscrit dans cette prédestination inévitable aux êtres d'exception: c'est ainsi que le nouveau héros mythique, appelé à une quête de l'absolu, est toujours soumis, chez Las Cases, à la poigne des événements, celle-là même de l'histoire qui mène à l'immortalité.

En septembre 1793, Napoléon Bonaparte, âgé de vingt-quatre ans, était encore inconnu du monde qu'il devait remplir de son nom; il était lieutenant-colonel d'artillerie, et se trouvait depuis peu de semaines à Paris, (...). Les Anglais venaient de se saisir de Toulon, on avait besoin d'un officier d'artillerie distingué pour diriger les opérations du siège, Napoléon y fut envoyé. Là, le prendra l'histoire, pour ne plus le quitter; là commence son immortalité.<sup>212</sup>

Le héros mythique fait toujours briller son nom. L'auteur du *Mémorial* souligne à maintes reprises, comme on l'a vu précédemment, l'anonymat de Napoléon à ses débuts: ce faisant, Las Cases fait emploi d'un schème générateur de mythes. Le héros mythique doit forcément, si ses origines sont humbles, s'imposer par des actes valeureux, prouver la noblesse de son hérédité: sa vraie nature apparaît suite à une série d'action initiatiques qui le révèlent à lui-même tout comme au monde.

Quant à Napoléon, son succès de Toulon ne l'étonna pas trop; il en jouit, disait-il, avec une vive satisfaction, mais sans s'en émerveiller. Il en fut de même l'année suivante à Saorgio, où ses opérations furent admirables: il y accomplit en peu de jours ce qu'on tentait vainement depuis deux ans. «Vendémiaire et même Montenotte, disait

---

*Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de Poche, «La Pochothèque, 1998, p. 624.

<sup>212</sup>Las Cases, *ibid.*, Tome I, p. 99.

l'Empereur, ne me portèrent pas encore à me croire un homme supérieur; ce n'est qu'après Lodi qu'il me vint dans l'idée que je pourrais bien devenir, après tout, un acteur décisif sur notre scène politique. Alors naquit, continuait-il, la première étincelle de la haute ambition.<sup>213</sup>

Par ce schème dynamique, le héros mythique acquiert la certitude de ses gestes: ses actions consacrent son nom.

*L'Apologie, la propagande et le secrétaire*

Avec le temps, le *Mémorial* devient une référence incontournable, un document essentiel à quiconque écrit sérieusement à propos de l'Empereur: c'est ainsi qu'il se taillera une place de choix au sein de la littérature romantique napoléonienne. Tous ou presque l'évoqueront; et pourtant, plusieurs auteurs ne sont pas forcément tendres à l'égard de l'œuvre ou de son rédacteur: l'aspect apologétique et propagandiste du *Mémorial* va susciter un grand nombre d'attaques. «Il dictait son histoire telle qu'il la voulait laisser; c'était un auteur faisant des articles sur ses propres ouvrages»<sup>214</sup>. Les écrivains romantiques qui abordent le *Mémorial* essaient tous de prouver qu'ils n'ont pas été dupes de cet aspect de l'œuvre: or on attaque moins Napoléon que Las Cases, le secrétaire du grand homme vers lequel bon nombre de commentaires acides sont dirigés. La nature de ces attaques est pourtant révélatrice de l'importante influence qu'a eue celui que Chateaubriand écorche au passage. «[L]e prodigieux captif, errant dans des sentiers solitaires, entraînait après lui par des mensonges son crédule adorateur, de même qu'Hercule

---

<sup>213</sup> Las Cases, *ibid.*, Tome I, p. 107.

<sup>214</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 917.

suspendait les hommes à sa bouche par des chaînes d'or»<sup>215</sup>. L'analogie mythologique révèle que Las Cases n'a pas si mal réussi sa tâche ultime: celle de rétablir la figure héroïque consacrée par la légende dorée, de donner une nouvelle stature mythique au souverain déchu qui, en 1815, semblait dans l'indifférence totale sous les traits des caricatures. On peut observer l'ironie du passage en ce que Chateaubriand lui-même reprend la démarche de Las Cases lorsqu'il évoque un Napoléon sous les traits d'Hercule: ne procède-t-il pas alors lui-même de la même démarche mythificatrice ?

S'il est aujourd'hui connu que Napoléon a pris un soin jaloux de la rédaction de ses Mémoires et qu'il a directement contribué à leur mise en forme, la part d'initiative de son secrétaire dans la rédaction de la version définitive est trop importante pour être contestée. C'est que l'écrivain qui donne le *Mémorial* est justement cela, un écrivain, et un de ceux qui ont le sens de la formule-choc et le génie de plaire au public. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si cet ancien émigré, loin d'être un intime du cercle impérial, est accepté par Napoléon parmi ceux qui vont l'accompagner à Sainte-Hélène. L'Empereur n'est pas sans ignorer la réputation d'écrivain de best-seller qui suit Las Cases depuis le succès d'édition de son *Atlas* sous le Consulat. Par contre, Napoléon ne sait peut-être pas qu'il vient de trouver en ce nouveau secrétaire autant, sinon plus, que ce qu'il cherchait. Par son style et son amplitude, la valeur littéraire de ces Mémoires, on le verra, sera reconnue par plusieurs romantiques, même ceux qui les ont pourfendus. On ne peut se laisser abuser par les remarques désobligeantes d'un Chateaubriand: Las Cases est plus qu'un simple adorateur qui n'a eu pour seul mérite que d'être au

---

<sup>215</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 522.



bon endroit au bon moment pour recueillir les paroles de l'illustre captif. Dès qu'il récupère les notes qui lui avaient été confisquées au moment de son expulsion en 1816, il se met au travail. De 1818 jusqu'à la publication du *Mémorial* cinq ans plus tard, il remanie constamment son texte, le peaufinant en fonction des événements politiques et sociaux qui se profilent à l'horizon: montée de la bourgeoisie, effondrement des monarchies, mouvements de revendications populaires. Ce faisant, Las Cases parvient surtout à donner à son œuvre les accents qui allaient durer tout en frappant l'imagination.

#### *La Bible de l'action*

Le style du *Mémorial* aura contribué pour beaucoup à son succès: les conversations notées par Las Cases l'ont fait s'effacer devant le personnage. L'utilisation du discours indirect accentue la distanciation respectueuse qui marque les rapports entre celui qui parle et celui qui reçoit ces paroles et les consigne pour la postérité: ainsi se dégagent entre Napoléon et Las Cases des rapports similaires à ceux qu'entretenaient les évangélistes avec le Christ. Le *Mémorial* est donc une œuvre indirecte mais il demeure que le «disciple» qui a recueilli les paroles du captif a su donner à celles-ci la force du verbe.

Ce prestige des œuvres indirectes était celui des Évangiles, du Coran, aussi bien que celui de la pensée de Socrate. Ce que la foi, ce que l'esprit avaient conçu de plus haut s'était transmis ainsi. Ce que l'action humaine avait eu de plus grand allait se transmettre de la même manière dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*. Trop vaste pour circuler partout, mais comme une Bible répandue en mille catéchismes, le *Mémorial* allait devenir l'Évangile de l'action.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> Jean Prévost, *op. cit.*, p. XXIX.

Tout chez Las Cases entretient le lecteur dans ce sentiment de partager des moments privilégiés dans l'histoire d'un grand homme que le monde n'a pu vraiment comprendre lors de son passage. Les parallèles à tracer entre le *Mémorial* et la Bible sont d'autant plus nombreux que Las Cases s'évertue à faire de la vie de l'Empereur un événement d'une importance capitale dans l'histoire de l'humanité. «Tout héros est d'un autre temps, est de l'espèce des demi-dieux, de la race des anciens jours. Pour grandir le héros, il n'est que de l'affronter à un monde rapetissé et de montrer que son hérédité le privilégie dans l'époque dégénérée où il apparaît»<sup>217</sup>. La médiocrité ambiante du règne d'un Louis XVIII podagre n'est pas sans donner plus de relief à cette vision du rédacteur du *Mémorial*. C'est donc sous ce rapport que Las Cases s'inscrit: il est le disciple du grand Œuvre. Il donne aux réflexions de l'Empereur un ton qui évoque celui des évangiles du Nouveau Testament. Napoléon est encore récupéré par le Destin qui est évoqué à tant de reprises et qui rappelle le dessein supérieur dans lequel l'action du héros, christique ou autre, s'inscrit toujours. Le *Mémorial* devient donc le dernier acte du héros, l'évangile comme la geste de son histoire.

L'Univers nous contemple!... Nous demeurons les martyrs d'une cause immortelle!... des millions d'hommes nous pleurent, la patrie soupire, et la gloire est en deuil!... Nous luttons ici contre l'oppression des dieux, et les vœux des nations sont pour nous!<sup>218</sup>

En se faisant le champion des évincés, des opprimés, de ceux que la société de la Restauration rejette et contraint à l'inaction, en s'identifiant aux principes de la Révolution que l'Empire avait consacrés, Napoléon raffermi les liens qui

---

<sup>217</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p. 177.

l'unissaient au peuple et à ceux qui se trouvent maintenant exclus. Le *Mémorial* devient la chronique de ce temps perdu où la carrière était ouverte au talent. C'est d'ailleurs cet aspect religieux de l'œuvre que Stendhal souligne en 1830 dans *Le Rouge et le noir*.

Il puisait cette répugnance dans les *Confessions* de Rousseau. C'était le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurait le monde. Le recueil des bulletins de la grande armée et le *Mémorial de Sainte-Hélène* complétaient son Coran. Il se serait fait tuer pour ces trois ouvrages. Jamais il ne crût en aucun autre. D'après un mot du vieux chirurgien-major, il regardait tous les autres livres du monde comme menteurs, et écrits par des fourbes pour avoir de l'avancement.<sup>219</sup>

Le trajet héroïque de Julien Sorel est constamment mis en parallèle avec les «enseignements» du *Mémorial*. «Son unique affaire, toute cette journée, fut de se fortifier par la lecture du livre inspiré qui retrempait son âme»<sup>220</sup>. Ainsi, le héros stendhalien, dans l'émulation des gestes de son héros, croit atteindre à la stature de ce dernier. En rapportant sa conduite à ce qu'il lit dans le *Mémorial*, Julien est convaincu de suivre l'Évangile du héros et, *ipso facto*, d'accomplir ce qu'il *doit accomplir* pour reproduire le modèle qu'il s'est donné. Les écrits de l'Empereur deviennent donc une sorte de catéchisme de l'action, un modèle et une source de réponses pour le jeune homme. Ce n'est que dans l'imitation que Julien a le sens d'accomplir son devoir, d'atteindre à l'héroïsme tant admiré. «Il avait fait son *devoir, et un devoir héroïque*. Rempli de bonheur par ce sentiment, il s'enferma à clef dans sa chambre, et se livra avec un plaisir tout nouveau à la lecture des

---

<sup>218</sup> Las Cases, *op. cit.*, Tome II, p. 252.

<sup>219</sup> Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Gallimard, «Folio», 1972, pp. 42-43.

<sup>220</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 78.

exploits de son héros»<sup>221</sup>. Inspiré par sa lecture, Julien transpose constamment sur celle-ci les événements de sa vie.

Ces références directes au *Mémorial* sont loin d'être exceptionnelles: elles évoquent, chez Stendhal comme chez les autres (Chateaubriand, Hugo, Balzac) ce caractère testamentaire qui se dégage de la lecture de l'œuvre, cette sorte de sensation de communion. Si Julien est transporté par la lecture de la vie de son héros, sa fascination n'est pas sans évoquer celle-là même de Stendhal qui, se penchant sur le *Mémorial*, explore le foisonnement de celui-ci par le biais des actes de son personnage.

*Sainte-Hélène, petite île...*

De fait, le *Mémorial* devient un texte sacré de la mythologie napoléonienne dans la mesure où il est rattaché à l'épilogue de l'histoire du héros. Dans son récit du quotidien de l'Empereur, dans sa réflexion sur le sens de la destinée humaine, dans sa symbolique riche et variée, l'œuvre de Las Cases répond aux exigences de l'imaginaire romantique. Par le contraste saisissant qu'il offre avec le passé glorieux, le récit des années d'exil vient frapper l'esprit d'un grand nombre d'artistes. Les enfants du siècle se reconnaîtront dans la solitude de ces années, dans ce sentiment de désolation qui vient du constat de la condition solitaire inhérente au héros; ils se reconnaîtront aussi dans cette morgue prométhéenne, vision orgueilleuse qui revendique fièrement sa déréliction.

Dimanche 15 octobre 1815. — Au jour, j'ai vu l'île à mon aise et de fort près: sa forme m'a paru d'abord assez considérable, mais elle

---

<sup>221</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 81.

rapetissait beaucoup à mesure que nous approchions. Enfin, soixante-dix jours après avoir quitté l'Angleterre et cent dix après avoir quitté Paris, nous jetons l'ancre vers midi: elle touche le fond, et c'est là le premier anneau de la chaîne qui va clouer le moderne Prométhée sur son roc. <sup>222</sup>

Mort sur le trône ou sur le champ de bataille, le héros n'aurait pas évoqué la même tragédie humaine. Dans un cahier scolaire ayant appartenu à Napoléon, la légende dit que l'on peut lire les mots suivants: «Sainte-Hélène, petite île». De cette petite île, les romantiques feront un haut-lieu de leur univers.

\* \*

---

<sup>222</sup> Las Cases, *op. cit.*, Tome I, p.162.

## **CHAPITRE TROISIEME**

*L'Ombre et la lumière*

*Tout le monde se trouvait très malade. Napoléon seul était frais comme une rose, et toute l'armée l'a vu buvant la peste sans que ça lui fit rien du tout.*

Balzac  
*Le Médecin de campagne* (1833)

*De tous les hommes de l'époque passée, Napoléon fut le plus miraculeux. Les peuples sentirent d'instinct que cet homme faisait un travail intérieur, inconnu aux prêtres et au pape, qu'il était plus avant dans les secrets du ciel que n'y est l'Eglise officielle et qu'il pouvait, par conséquent, aider les peuples à s'approcher de la région de la force et du bonheur, du royaume évangélique, du ciel enfin.*

Adam Mickiewicz  
*Les Slaves*  
Cours professé au Collège  
de France le 28 mai 1844

#### **A) Propagande et peinture: genèse des évocations christiques napoléoniennes**

*Les Pestiférés de Jaffa* fut présentée au public pour la première fois au Salon de 1804. Dans un décor aux évocations orientales, des corps blafards composent sur la toile une scène atroce.<sup>223</sup> Nous sommes transportés dans un sombre édifice de Jaffa, en ce 11 mars 1799, lors de la campagne d'Egypte du général Bonaparte. Après l'échec du siège de Saint-Jean-d'Acre, les troupes françaises, passablement malmenées par une campagne qui s'étire dangereusement, doivent maintenant faire face à un nouvel ennemi aussi féroce que les Mamelouks: la peste bubonique s'est en effet déclarée au sein de l'armée durant le siège. La panique gagnant ses soldats, le général Bonaparte visite un hôpital où reposent des pestiférés afin de calmer les esprits et d'endiguer la cohue.

---

<sup>223</sup> Voir la reproduction de la toile, Annexe III.

Tableau commandé par le Premier consul, la toile d'Antoine Gros, «jeune peintre en miniature, un peu fou»<sup>224</sup>, paraît annoncer les nombreux parallèles qui, de la légende dorée au mythe littéraire, seront établis entre Napoléon et le Christ. J'ai précédemment évoqué l'importance qu'ont eue les peintres-chroniqueurs dans l'édification de la propagande napoléonienne: l'œuvre de Gros, futur baron de Louis-Philippe et témoin dès les premières heures de l'aventure du prodige militaire en Italie<sup>225</sup>, constitue, autant par sa richesse symbolique que par son succès auprès du public, un des sommets de la production picturale de cette propagande. Saisissant l'esprit de la légende toujours grandissante de Bonaparte à l'époque du Consulat, Gros utilise ici des motifs qui caractérisaient déjà la représentation du jeune général dans certains portraits antérieurs<sup>226</sup>: le profil héroïque, antique, la noblesse d'esprit et le calme dans l'action. Pourtant, *Les Pestiférés* fait déborder ces éléments caractéristiques de la représentation du héros: à partir d'un événement amplifié par le temps et devenu récit de légende, Gros a fait une représentation aux évocations quasi surnaturelles. Sur la toile, des pestiférés morts ou agonisant entourent le héros qui, debout parmi eux, frappé d'un rayon de lumière, touche le bubon d'un moribond au regard incrédule. L'interprétation de Gros, transposant dans l'histoire contemporaine une imagerie chrétienne consacrée, paraît *sanctifier* son sujet principal. Toute la représentation de ces corps nus, sans vie ou en train d'agoniser, étalés en grappes en avant-plan et agglutinés aux pieds de la figure dans son uniforme aux couleurs éclatantes, rappelle les visions dantesques de l'enfer ou encore les évocations traditionnelles

---

<sup>224</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 23.

<sup>225</sup> Dès la première campagne d'Italie, en fait.



du Jugement Dernier dans la peinture chrétienne. Dans cette Palestine lointaine, Gros a lié la figure napoléonienne à celle du Christ par cette main qui, immunisée face à la maladie, n'hésite pas à toucher le bubon d'un soldat: comme Jésus, Napoléon s'approche des malades et il paraît même en possession d'un pouvoir thaumaturge. La noblesse du héros fait de lui un intermédiaire entre Dieu et les hommes; il est au-dessus de la condition humaine. Alors que la légende noire faisait état de l'empoisonnement de ces malheureux par ordre de Bonaparte<sup>227</sup>, cet épisode de la campagne d'Égypte devient, chez Gros, l'occasion où le nouveau Christ s'est révélé.

Certes, l'intention propagandiste est de montrer, par cette filiation avec le Christ et cette main qui prodigue des miracles, que le Héros de la Nation possède cette touche divine qu'on associait aussi depuis longtemps aux mains des rois (rappelons-nous le toucher des écrouelles par les monarques de l'Ancien Régime)<sup>228</sup>. A ce titre, *Les Pestiférés* semble avoir été utilisé par Napoléon comme marche-pied vers le trône; il s'agissait, en somme, de présenter l'établissement de l'Empire sous la gouverne d'un tel homme comme une chose naturelle. Le public allait emboîter le pas et acclamer le couronnement de l'Empereur quelques mois après ce *Salon* de 1804. Ainsi, *Les Pestiférés de Jaffa* demeure la première manifestation d'une tendance à voir et à inscrire Napoléon et son œuvre dans un

---

<sup>226</sup> Gros connaît les esquisses et portraits de David, premier peintre napoléonien, puisqu'il est son élève: il a lui-même réalisé en 1796 un des premiers portraits du fougueux général, *Bonaparte au pont d'Arcole*.

<sup>227</sup> Les circonstances troubles entourant ces événements de la campagne d'Égypte font perdurer les débats: les historiens s'affrontent encore aujourd'hui à ce sujet. Voir, entre autres, Jean Tulard, *L'Anti-Napoléon. La Légende noire de l'Empereur*, Paris, Julliard, 1965.

<sup>228</sup> Voir Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges*, Paris, Gallimard, 1983.

contexte religieux, tendance qui se manifestera abondamment dans la propagande consulaire et impériale.

***Du Catéchisme impérial au Mémorial de Sainte-Hélène:  
avènement et évolution d'une symbolique christique  
dans la représentation napoléonienne***

A l'image succédera le verbe: de la peinture, la représentation christique de Napoléon gagnera bon nombre de textes à saveurs de propagande. Ainsi paraît en 1803 le *Catéchisme impérial* qui stipule que «Dieu a rendu l'Empereur le ministre de sa puissance et son image sur la terre»<sup>229</sup>. Rédigé dans le but de restaurer les «concepts de légitimité du pouvoir politique, d'obéissance civique et d'unité morale au profit du nouveau régime»<sup>230</sup>, nouveau régime que l'on présente comme issu de Dieu, le *Catéchisme* vient parachever le rétablissement de la pratique religieuse en France entrepris sous le Consulat. L'édifice religieux rétabli par Napoléon est alors mis à contribution par le régime pour montrer que la tourmente révolutionnaire a été pacifiée par son rédempteur; le Cardinal Maury déclare même l'Empereur «élu de Dieu»<sup>231</sup>, celui qui, après avoir châtié les coupables, a restauré le culte, mis fin aux troubles sociaux et proclamé haut et fort son catholicisme. Dans cet effort de sanctification du nouveau souverain, on va même jusqu'à déterrer chez les Bollandistes un saint Napoléon dont on déplace la fête du 2 mai au 15 août, anniversaire de naissance de l'Empereur.

---

<sup>229</sup> Jean-Marcel Champion, article *Catéchisme impérial*, dans *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Hachette, 1987, p. 382.

<sup>230</sup> Jean-Marcel Champion, *ibid.*

<sup>231</sup> Frank Paul Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1972, p. 172.

A l'aide d'une symbolique religieuse qui se propage dans tous les organes officiels, fêtes ou manifestations du régime, cette propagande fait de l'adhésion à l'Empire une nouvelle foi inspirée par le Christ-Napoléon. Pourtant, il faut attendre la parution tardive du *Mémorial de Sainte-Hélène* pour atteindre le sommet de cette rhétorique de propagande à caractère religieux. De fait, de nombreux passages des Mémoires de l'Empereur établissent des parallèles entre le parcours de Napoléon et celui de Jésus:

Mais combien de fois on l'a vu arrêter les expressions violentes et moins retenues de nous qui l'entourions! «Vous ne connaissez pas les hommes, nous disait-il alors, ils sont difficiles à saisir quand on veut être juste [...]. La plupart de ceux qui m'ont abandonné, si j'avais continué d'être heureux, n'eussent peut-être jamais soupçonné leur propre défection. Il est des vices et des vertus de circonstance. Nos dernières épreuves sont au-dessus de toutes les forces humaines! Et puis j'ai plutôt été abandonné que trahi; il y a eu plus de faiblesse autour de moi que de perfidie; c'est le *reniement de Saint-Pierre*, le repentir et les larmes peuvent être à la porte. A côté de cela, qui, dans l'histoire, a plus de partisans et d'amis ? Voyez la France; d'ici sur mon roc, ne serait-on pas tenté de dire que j'y règne encore ?<sup>232</sup>

«Nos dernières épreuves sont au-dessus de toutes les forces humaines!» s'exclame l'Empereur déchu qui vient d'atteindre son Golgotha. La référence au reniement de saint Pierre évoque, en même temps, le pardon accordé par Jésus à celui qui l'a abandonné. Or ce pardon, c'est le même que Napoléon prodigue à la France à partir de son lieu d'exil. Son Calvaire, tout aussi pénible et inévitable que celui de Jésus, Napoléon en fait la consécration de son œuvre: c'était le passage obligé, la seule fin possible pour que retentisse son message. Sans lui, point d'établissement du royaume des justes et du lien sacré entre Napoléon, le fils de l'Homme et ses brebis dans cette France où *il règne encore*. On remarquera ici une

---

<sup>232</sup> Las Cases, *op. cit.*, Tome I, p. 221.

certaine déviation des schèmes à caractère religieux par rapport aux représentations usuelles léguées par la propagande de l'Empire. L'évocation christique est, pour ainsi dire, plus *subtile*. Jamais le lien n'est-il nommément stipulé: c'est la référence à saint Pierre qui établit le parallèle entre Napoléon et le Christ. La rhétorique, par la force des allusions à la Bible qui sous-tendent le texte, (la miséricorde du martyr envers ceux qui l'ont abandonné, *pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font*, l'absolution des sujets, coupables de faiblesses plutôt que de perfidie et, surtout, le règne éternel après la chute) n'en arrive que plus habilement à son but: inscrire l'œuvre et la destinée de Napoléon dans une dimension christique. De tels passages marqueront grandement l'imaginaire des romantiques, tout comme la légende dorée elle-même. Nous en verrons plusieurs exemples un peu plus loin. Mais avant de traiter de l'interprétation littéraire de ces représentations christiques livrées par la légende dorée, il convient d'abord de voir en quoi, aux premières heures du Romantisme, c'est plutôt la figure inverse, celle de Napoléon l'Antéchrist (issue de la légende noire) qui eut droit de cité dans l'imaginaire littéraire de l'époque. Cette figure de l'Antéchrist sera d'ailleurs à la base de l'ambivalence des représentations christiques napoléoniennes qui émergeront en parallèle.

*Parfois, élus maudits de la fureur suprême,  
 Entre les nations des hommes sont passés,  
 Triomphateurs longtemps armés de l'anathème,  
 Par l'anathème renversés.  
 De l'esprit de Nemrod héritiers formidables,  
 Ils ont sur les peuples coupables  
 Régné par la flamme et le fer;  
 Et dans leur gloire impie, en désastres féconde,  
 Ces envoyés du ciel sont apparus au monde,  
 Comme s'ils venaient de l'enfer!*

Victor Hugo  
*Buonaparte* (1822)

**B) *Le Fléau de Dieu: le romantisme de 1820, la contre-révolution et l'Antéchrist***

A la fin de l'Empire, les relations tendues entre l'Eglise et Napoléon, ainsi que la séquestration du Pape, avaient fortement incliné le pouvoir religieux contre l'Empereur. En 1814, le retour de Louis XVIII s'était fait avec la bénédiction de l'Eglise. Vers 1820, sous les auspices de la Monarchie, on pouvait encore concevoir une religion *renovée* aidant à dégager la direction des développements de l'histoire. C'est dans ce sens que la première génération romantique empruntera, pendant un certain temps à tout le moins, les chemins de l'Eglise officielle. Pourtant, même chez les plus grands apologistes du catholicisme renouvelé (les Chateaubriand, Joseph de Maistre, Lamennais), tout comme chez leurs successeurs, l'orthodoxie paraîtra toujours incertaine.<sup>233</sup> Trop empreint des idées des Lumières, le romantisme n'a jamais vraiment pu souscrire aux dictats des penseurs de l'Eglise. Très tôt réfractaires à une idéologie qui leur paraissait contraignante, les enfants du siècle furent néanmoins nombreux à frayer

---

<sup>233</sup> Voir à ce sujet Max Milner, *Le Romantisme 1820-1843*, Paris, Arthaud, 1973.

occasionnellement dans les eaux du catholicisme, puisant là des idées ou des symboles, récupérant et altérant ces derniers selon leurs projets respectifs.

La figure napoléonienne issue de ces secteurs de la pensée romantique, dans ses avatars christiques ou antéchristiques, constituera un remarquable exemple de création littéraire évitant la fixité d'une symbolique religieuse stéréotypée. En traitant de Napoléon et de l'Empire, le poète s'attarde à déchiffrer les impressions profondes et exaltées qui naissent du souvenir de cette époque désormais révolue, impressions qu'il veut alors léguer à ses contemporains. Cette démarche mènera plusieurs d'entre eux sur la voie de l'interprétation et de l'illustration dans un registre symbolique à caractère religieux fort varié. Paul Bénichou nous prévient:

Il faut donc aborder les poètes de ce temps-là tels qu'ils sont, poètes et penseurs à la fois, et accepter le mode de pensée qui est le leur. La réflexion ne se sépare pas chez eux de l'émotion et du symbole. Ils cherchent des voies nouvelles, la communion des hommes de leur temps; ils veulent prendre appui sur l'expérience commune pour définir un idéal dont nul n'a seul la clef et qui doit valoir pour tous.<sup>234</sup>

Il n'en ira pas autrement de la conception de l'Antéchrist napoléonien qu'on a dans ces milieux. A l'apparition de la première génération romantique, il n'est plus question d'illustrer le mal-fondé de l'Empire ou de démontrer le caractère maléfique du tyran; la preuve est faite. Il est plutôt question, dans un premier temps, de témoigner des douleurs que l'on impute au passage du Fléau de Dieu, entreprise qui emprunte une voie lyrique. Par le biais des thèmes de la contre-révolution et du royalisme catholique, on célèbre alors les épreuves vécues lors des trente dernières années afin d'en dégager le sens à la lumière d'une foi souvent

---

<sup>234</sup> Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, «Tel», 1988, p. 13.

très personnelle. Dans un esprit religieux en marge de l'orthodoxie de l'Église, le romantisme déploie une poétique nouvelle reposant sur un spiritualisme fortifié par les malheurs des trente dernières années. On souligne sans relâche l'ampleur des malheurs subis. Le temps s'est arrêté; quelque chose s'est brisé définitivement. La construction de systèmes à caractère religieux ou parareligieux, phénomène courant à cette époque, vient appuyer ces convictions qui ont pour effet, au demeurant, de grandir l'homme et sa destinée. Napoléon, Fléau de Dieu, devient alors la mesure de toutes ces tribulations et souffrances qui marquèrent l'enfance ou l'arrivée à l'âge adulte des romantiques de 1820, «souffrances qui, nous le savons, n'étaient pas imaginaires, et qui fondaient, à tort ou à raison, [leur] bonne conscience»<sup>235</sup>.

#### *Le Poète et l'anathème*

Par ce retour sur les peines et afflictions d'autrefois, le romantisme cherche à imposer sa voix. Sujet qui convient à ces nombreux écrivains soucieux d'être de ceux qui *font* l'histoire, Napoléon permet aux poètes romantiques d'aborder la signification des événements récents. «Pour le romantisme, le Poète, chercheur, interprète et guide, est au centre du monde de l'esprit, dont le prêtre ne détient plus qu'une des versions possibles»<sup>236</sup>. On voit ici ce que cette vision du poète a de spirituel à la base. Par exemple, chez Lamartine, tout comme chez Hugo, on parle d'un apostolat qui a pour but de révéler au reste de l'humanité, selon le désir divin, le sens du progrès de la marche humaine. Ce sacerdoce moderne, en vertu duquel il s'impose au monde, confère au poète romantique ce titre de «mage»,

---

<sup>235</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain: 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, p. 138.

selon l'expression consacrée par Hugo<sup>237</sup>: «Le poète sacré, jusque-là relégué dans les temps légendaires ou bibliques, revit de nos jours»<sup>238</sup>.

Le poète se fait historien pour reprendre à son compte et sous son verbe la vision providentielle de l'histoire propre à la tradition juive et chrétienne; il devient le révélateur du lien formé par Dieu entre les générations et les siècles. Dans son temps même, au XIXe siècle, il commémore et il annonce les choses humaines au nom de Dieu. Il ne s'agit plus de rappeler nostalgiquement, comme on l'a fait si souvent, le Poète des origines: voilà ce poète parmi nous, réinvesti de sa mission [...]<sup>239</sup>

Ce caractère sacré que l'on veut conférer à la mission du poète, et donc à sa poésie, se manifeste, entre autres, dans le simple choix de l'ode, par exemple chez Lamartine ou chez Hugo de même que chez la plupart des poètes de la première génération. L'ode, composée d'une série de strophes identiques (sur un rythme équilibré utilisant le vers décasyllabique ou l'alexandrin), était chantée chez les Grecs: or, le poète romantique, par une intention similaire, « se fait une spécialité de l'ode, traditionnellement vouée aux grandes célébrations publiques, et il y déploie les annales pathétiques de la contre-révolution, de ses épreuves et de ses triomphes»<sup>240</sup>. Durant la période 1822-1825, c'est quasi exclusivement sous la forme de l'ode qu'on abordera le règne de Napoléon.<sup>241</sup> Comme Bénichou le fait remarquer, «[l]e vœu d'une révolution littéraire accompagne, dans ce mouvement [le romantisme], la tendance à mettre au sein des créations poétiques, comme

---

<sup>236</sup> Paul Bénichou, *ibid.*, p. 276.

<sup>237</sup> Voir à ce sujet la monographie de Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, «Tel», 1988, p. 495.

<sup>238</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain: 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, p. 190.

<sup>239</sup> Paul Bénichou, *ibid.*, p. 384.

<sup>240</sup> Paul Bénichou, *ibid.*, p. 382.



personnage central, le Poète lui-même, à la fois type et oracle»<sup>242</sup>. Grâce à cette spiritualité et au sentiment d'une mission divine, le poète se donne pour mission de dénoncer l'Antéchrist; n'est-il pas *appelé* à juger l'histoire récente ? Ainsi en est-il de Hugo lorsqu'il contemple l'Empereur dans *Les Deux îles* (1825):

Honte ! opprobre ! malheur ! anathème ! vengeance !  
 Que la terre et les cieux frappent d'intelligence !  
 Enfin nous avons vu le colosse crouler !  
 Que puissent retomber sur ses jours, sur sa cendre,  
 Tous les pleurs qu'il a fait répandre,  
 Tout le sang qu'il a fait couler.<sup>243</sup>

Au-delà de la célébration des douleurs subies, sur un ton certes convenu, c'est le jugement que porte le poète qui demeure l'élément central de cette ode: «Un des enseignements majeurs de l'épopée humanitaire est que le Mal, dans le plan de la Providence comme dans l'effort du genre humain, est voué à l'expiation»<sup>244</sup>. Or Napoléon était l'Antéchrist, il était le mal, «monstre audacieux»<sup>245</sup>: le poète, à l'instar du Fléau de Dieu est investi d'une mission inspirée par Dieu. Celle-ci est de prendre part à l'administration du châtement: il verra à ce que ce mal soit expié. Par la poésie, il se mesure au personnage maléfique, le jauge, et prononce la sentence. C'est d'égal à égal que le poète contemple Napoléon, un trait du mythe qui reviendra dans plusieurs de ses avatars prométhéens et paternels que j'étudierai plus loin dans le présent chapitre.

---

241 Qu'on pense à Manzoni chez qui le choix de l'ode est aussi représentatif de cet aspect «célébrateur».

242 Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 299-300.

243 Victor Hugo, *Les Deux îles*, dans *Œuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 392.

244 Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, «Tel», 1988, p. 365.

*Apocalypse et providentialisme*

En 1820, Charles Nodier déclarait au sujet de l'arrivée de Napoléon au pouvoir:

Il arrive que je vis un homme qui paraissait plus qu'un homme, qui avait un de ses pieds sur l'Afrique et un autre sur l'Europe. Et il s'appelait Appolyon et l'Exterminateur, et je reconnus qu'il avait été annoncé sous ce nom dans l'Apocalypse de Jean.<sup>246</sup>

Par ce détour étymologique associant Napoléon à Appolyon<sup>247</sup>, Nodier récupère les thèses bollandistes de la légende noire qui associaient l'Empereur à un démon nommé *Nappoleone*. L'Ange du mal, l'Antéchrist, apparaît dans le substrat du texte. Rien de neuf là, la légende noire avait déjà propagé de telles associations d'idées, mais la vision apocalyptique que sous-tend la présente analogie mérite notre attention. La référence à l'Apocalypse de saint Jean évoque ici une révélation prophétique. L'avènement du Fléau destructeur, par sa référence à l'Apocalypse, marque la fin d'une époque mais aussi le début d'une autre (tout comme l'apparition des quatre cavaliers préfigure le Jugement Dernier et l'avènement du Royaume des Justes). De plus, au sein de cette version du mythe

<sup>245</sup> Victor Hugo, *Buonaparte*, dans *Œuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 22.

<sup>246</sup> Cité par Auguste Viatte, *Les Sources occultes du romantisme*, Tome II, Paris, Champion, 1965, p. 199.

<sup>247</sup> Nombreuses sont les œuvres de ce genre: la plus illustre est sans contredit celle de Jean-Baptiste Pérès, *Comme quoi Napoléon n'a jamais existé*. Par un argument à la fois étymologique et numérogique, l'auteur prétendait prouver que Napoléon n'était qu'un mythe solaire. Pérès, la critique littéraire le prouvera plus tard, réfutait en réalité les thèses de Dupuis sur la véracité de la vie de Jésus. Voir Frank Paul Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1972, et Jean Tulard, *L'Anti-Napoléon, la légende noire de l'Empereur*, Paris, Julliard, 1965.

de Napoléon, on notera que «le rapport de l'homme à Dieu et aux choses [...] doit s'envisager dans une perspective de chute passée et de régénération à venir»<sup>248</sup>. Napoléon a semé la destruction et s'est arrêté lorsque Dieu a jugé que son œuvre était accomplie. Pour la Restauration, le crime révolutionnaire (incarné par Napoléon) allait forcément être racheté. L'Agneau a donc triomphé de la Bête, la légitimité a remplacé l'Empire. Sous les auspices d'un patronage divin, l'humanité entreprend la régénération appelée par ses prophètes. C'est ce même sentiment (qui s'applique aussi à la figure de Napoléon dans les premières odes de Hugo et de Lamartine)<sup>249</sup> que Chateaubriand résumera bien plus tard dans les *Mémoires d'outre-tombe*:

[I]l sera la dernière des grandes existences individuelles; rien ne dominera désormais dans les sociétés infimes et nivelées; l'ombre de Napoléon s'élèvera seule à l'extrémité du vieux monde détruit, comme le fantôme du déluge au bord de son abîme: la postérité lointaine découvrira cette ombre par-dessus le gouffre où vont tomber des siècles inconnus, jusqu'au jour marqué de la renaissance sociale.<sup>250</sup>

Chateaubriand reprend ici à son compte les idées de palingénésie sociale d'un Ballanche: Napoléon, par son passage destructeur, a préparé l'avenir: un sentiment d'angoisse s'ensuit mais les épreuves n'ont pas été vaines et c'est l'espoir (souvent déçu) de deux générations qui se manifeste dans ces lignes. Notons chez Chateaubriand la référence au déluge qui, à l'instar de l'Apocalypse, constitue un autre moment de l'Histoire Sainte marqué par des connotations à la fois eschatologiques et cosmogoniques. Dans la marche du Fléau, s'il n'est pas

---

<sup>248</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain: 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, p. 105.

<sup>249</sup> Voir Lamartine, *Bonaparte* (1822), et Hugo, *Buonaparte* (1822) ainsi que *Les Deux îles* (1825).

<sup>250</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 941.

directement nommé, Dieu est sous-entendu. C'est dans ce premier sens, déjà esquissé par la légende noire, qu'il faut voir l'Antéchrist napoléonien de cette période. Dans cette méditation lyrique sur le sort du monde, l'œuvre de Napoléon est rattachée à un providentialisme qui marquera toute cette première période du mythe littéraire de Napoléon et qui aura plusieurs incidences sur le développement de ce dernier:

[L]e providentialisme est ployable à tous sens, et peut aussi bien conduire à détester les événements révolutionnaires comme la crise finale précédant la Restauration d'un ordre altéré, qu'à les exalter comme la mise en œuvre divine d'un progrès. La notion d'épreuve, qui fait de la douleur le prix du bien, n'impose aucune définition de ce bien, et n'interdit pas de le concevoir de deux façons opposées: Dieu châtie des nouveaux coupables, ou il extirpe de vieux abus.<sup>251</sup>

L'interrogation sur le sens de cette intervention divine persistera, ne se satisfaisant pas d'une seule réponse: alors les modulations de cette image du Fléau se répercutent dans une polysémie qui ajoute à l'ambivalence du mythe littéraire naissant. On n'ignore ni ne tait plus ce qu'il y a de grandiose dans un tel parcours, on concède même volontiers une sorte de génie à Napoléon, mais toujours selon les désirs d'une volonté divine:

Napoléon passe en ce cas avec armes et bagages au service de Dieu et de la providence. Instrument aveugle d'une volonté qui le dépasse, forgé tout exprès à cet usage, on peut bien lui laisser le bénéfice ambigu de ses dons; il n'en est que le réceptacle quasi passif. Le thème providentialiste se révèle ici d'une efficacité magistrale; il évite les déformations mesquines ou haineuses du type précédent, et il laisse à la figure une auréole de grandeur [...].<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 106.

<sup>252</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 1032.

A preuve, Lamartine termine même son ode à *Bonaparte* (dont nous avons vu les liens qu'elle entretient avec la rhétorique de la légende noire) en ces termes:

Son cercueil est fermé! Dieu l'a jugé! Silence!  
 Son crime et ses exploits pèsent dans la balance:  
 Que des faibles mortels la main n'y touche plus!  
 Qui peut sonder, Seigneur, ta clémence infinie ?  
 Et vous, fléaux de Dieu! qui sait si le génie  
 N'est pas une de vos vertus ?... <sup>253</sup>

C'est le même sentiment qui habite Chateaubriand lors de la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe*:

Les peuples ont appelé Bonaparte un fléau; mais les fléaux de Dieu conservent quelque chose de l'éternité et de la grandeur du courroux divin dont ils émanent: - *Ossa arida... dabo vobis spiritum et vivetis*. «Ossements arides, je vous donnerai mon souffle et vous vivrez». <sup>254</sup>

Cette ambivalence dans la représentation de l'œuvre de Napoléon l'Antéchrist ouvre la porte à bon nombre de représentations messianiques qui renversent alors les thèmes du discours précédent: Napoléon est toujours un envoyé de Dieu, mais plutôt que d'incarner les malheurs de la Révolution et d'être l'exécuteur de la colère de Dieu, il devient le nouveau Christ, ardent défenseur de la cause des opprimés, un Messie identifié à l'héritage des idéaux des Lumières: l'Empereur n'aura pu achever son œuvre mais aura lancé l'humanité dans une nouvelle direction. Très tôt, ces thèmes viendront se greffer à ceux qui se déployaient sous les traits de l'Antéchrist napoléonien des premières odes romantiques.

---

<sup>253</sup> Alphonse de Lamartine, *op. cit.*, p. 123.

<sup>254</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 942.

*La marche de Napoléon au rang suprême est au contraire toute simple, toute naturelle, toute innocente; elle est unique dans l'histoire; et il est vrai de dire que les circonstances de son élévation la rendent sans égale. «Je n'ai point usurpé la couronne, disait-il un jour au Conseil d'Etat, je l'ai relevée dans le ruisseau; le peuple l'a mise sur ma tête: qu'on respecte ses actes!*

Napoléon  
*Mémorial de Sainte-Hélène* (1823)

*Aussi alors fut-il prouvé que Napoléon possédait dans son fourreau la véritable épée de Dieu. Alors le soldat avait son estime, et il en faisait son enfant.*

Honoré de Balzac  
*Le Médecin de campagne* (1833)

### C) *Un nouveau Messie*

D'emblée, les romantiques se sont rendu compte des insuffisances de l'orthodoxie catholique: face à l'impossibilité de rajeunir l'Eglise, face à son refus du mouvement, ils s'embarquèrent alors vers d'autres rivages. C'est ainsi que, tout en s'éloignant de la religion officielle, une littérature à caractère religieux aux symboliques et résonances mystiques fort variées se déploya pour répondre aux besoins spirituels de cette période:

Peu d'époques ont été aussi favorables au pullulement des sectes et aux vaticinations des prophètes que ces années où la confiance dans le pouvoir de la raison est ébranlée, où les chrétiens sont pris de court par les questions que leur pose le mouvement de l'histoire, et où diversification et mobilité affectent la croyance religieuse comme tous les autres aspects de la vie.<sup>255</sup>

De fait, les nombreux foyers illuministes présents en France à cette période contribuèrent grandement à complexifier les avatars christiques napoléoniens. Au

---

<sup>255</sup> Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 140.

sein des représentations issues de ces secteurs, Napoléon et le peuple sont souvent unis dans une même lutte: le règne du nouveau Messie annonce celui du peuple qui prendra alors la place qui lui est due; c'est d'ailleurs ce thème messianique populaire qui fera perdurer le mythe napoléonien et ses manifestations seront assez importantes pour que je m'y attarde. «On ne part donc pas de Napoléon. On part de la France et du peuple, [...] Napoléon, on le trouve en route. Il n'est jamais le premier. Et c'est l'un des éléments les plus significatifs du mythe: le mythe est l'un des moyens de dire la France et son peuple»<sup>256</sup>.

La dernière étude portant sur les avatars christiques de Napoléon date de 25 ans déjà; intitulée *Napoléon et le Christ*, cette monographie de Frank Paul Bowman identifie 1840 comme l'année de l'apparition du messianisme populaire napoléonien. Toujours selon ce critique, ce thème messianique qui marque le mythe de Napoléon «semble prendre ses racines moins dans l'imagination populaire que dans une certaine tradition illuministe: il sera la création de mystiques, philosophes, et poètes, facilitée par certaines conjonctures historiques»<sup>257</sup>. En cela, Bowman contredit, à tort il me semble, l'apparition et l'influence précoces de ce messianisme populaire napoléonien *au sein du peuple lui-même*. Nous avons vu en quoi l'œuvre d'un auteur comme Béranger est redevable aux images qui circulaient dans le discours populaire, encore attaché au souvenir de l'Empereur. Or l'influence de la propagande impériale se faisait encore sentir au début des années 1820, nous l'avons constaté. Les nombreuses mesures impopulaires promulguées par le régime monarchique attisèrent la grogne

---

<sup>256</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 1048.

<sup>257</sup> Frank Paul Bowman, *op. cit.*, p. 172.

contre les Bourbons; dans ce mouvement, on récupéra la chute de Napoléon. Celle-ci est identifiée à celle du nouveau Messie qui a voulu l'émancipation du peuple, une émancipation qui n'est plus possible avec le retour au système des privilèges nobiliaires. D'origine populaire, né avec la légende dorée et survivant aux contre-coups de la légende noire de la Restauration, ce messianisme associé à Napoléon fera surface dans la littérature romantique dès les premières heures: Béranger dans ses chansons, bien sûr, mais aussi Hugo dans ses odes et de nombreux autres peignent Napoléon comme étant le nouveau Christ du peuple. Balzac y revient en 1833, laissant d'ailleurs une des plus brillantes et des plus riches évocations du thème dans *Le Médecin de campagne*.

*Des fondements du messianisme populaire napoléonien*

En essayant de rattacher l'Empire aux idéaux révolutionnaires, le *Mémorial* insiste abondamment sur le fait que Napoléon avait appuyé son pouvoir sur le peuple, les ouvriers, les paysans, les gens de peu. Béranger illustrera le thème à plusieurs reprises: de façon explicite dans *Les Souvenirs du peuple* (1820), comme nous l'avons vu, mais aussi en filigrane dans plusieurs autres œuvres. La même année, dans *Le Vieux drapeau*, Béranger fait du Tricolore, drapeau de la Révolution, le symbole d'un héritage que conserve précieusement le demi-solde, personnage de prédilection du chansonnier et figure populaire par excellence. De ce drapeau, le soldat dit:

Il est caché sous l'humble paille  
Où je dors pauvre et mutilé,  
Lui qui, sûr de vaincre, a volé  
Vingt ans de bataille en bataille !  
Chargé de lauriers et de fleurs,  
Il brilla sur l'Europe entière.



Quand secoueraï-je la poussière  
Qui ternit tes nobles couleurs ?<sup>258</sup>

Napoléon n'apparaît pas nommément dans ces vers mais le chansonnier associe le drapeau à ses batailles et cette étoffe, conservée précieusement par le vétéran, c'est celle de la Nation qui s'est illustrée. Ce drapeau qui brilla sur l'Europe, c'est celui du peuple français dont la mémoire est préservée par le vétéran, ce nouveau prêtre du culte napoléonien. Ce drapeau, c'est aussi le suaire d'une passion à laquelle ont participé les gens de peu et qu'une cocarde blanche ne peut faire disparaître.<sup>259</sup> Par cette identification du tricolore au peuple, c'est donc l'héritage des idéaux de la Révolution mais aussi celui de l'œuvre de Napoléon que Béranger revendique. Les textes où le chansonnier met en scène des vétérans<sup>260</sup> viennent tous souligner l'appui du peuple aux entreprises de l'Empereur. Pour Béranger, le demi-solde, en 1820, c'est le représentant par excellence de toute cette partie de la société qui est exclue par le retour des Bourbons, à qui on nie la gloire *cachée sous la poussière*. Et cette figure suscite la sympathie. Car le peuple «est la grande communion vivante qui, achetant de ses travaux héroïques et de ses misères le progrès collectif, a l'instinct le plus profond du but, et incarne ici-bas le destin providentiel; organe de Dieu, il comprend dans son unité tous ceux qui peinent et qui méritent, et, par voie d'adoption, tous ceux qui savent entrer dans cette communauté de souffrance et de vertus [...]»<sup>261</sup>.

---

<sup>258</sup> Pierre-Jean de Béranger, *Le Vieux drapeau*, dans *Chansons anciennes et posthumes*, Paris, Perrotin, 1866, p. 226.

<sup>259</sup> «Beau jour, qui vint rendre à la France/La cocarde blanche et l'honneur !» chantera ironiquement Béranger dans *La Cocarde blanche* (1814), *ibid.*, p. 143.

<sup>260</sup> *Deux grenadiers* (1814), *La Vivandière* (1817), *L'Exilé* (1817), *Le Vieux sergent* (1823) en sont d'excellents exemples.

<sup>261</sup> Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, «Tel», 1977, p. 385.

Les avatars christiques napoléoniens que l'on retrouve dans les chansons de Béranger viennent tous plus ou moins consacrer un des thèmes de prédilection du *Mémorial*: Napoléon a voulu l'établissement de la souveraineté du peuple, une souveraineté qui demeure à faire. Pour le chansonnier, le destin de l'Empereur marque donc une ouverture vers autre chose, le début d'une nouvelle ère de l'humanité. Napoléon a créé dans le tumulte un nouvel ordre qui viendra remplacer les vieilles structures périmées, autre schème qu'il partage avec son parallèle antéchristique: en effet, on rejoint ici le providentialisme qui marquait la description du passage destructeur de Napoléon-Fléau de Dieu. Mais alors, sous l'égide de ce nouveau Messie issu de la Révolution, c'est toute la France qui est appelée à répandre la lumière sur le reste de l'Europe et du monde:

Il y a, dans le messianisme français, un trait qui rappelle curieusement le modèle hébraïque du thème. De même que les Juifs anciens prêtaient à Israël un rôle éminent dans l'avènement du monde à venir, de même l'humanitarisme français attribue à la France une fonction d'inspiratrice et de conductrice dans la régénération universelle. [...] L'idée a son germe dans le fait de la Révolution française et dans le dessein, proclamé en Europe par cette révolution, d'émanciper en même temps que de conquérir.<sup>262</sup>

Illustration parfaite de la récupération de ce messianisme populaire issu de la Révolution, le mythe de Napoléon est utilisé comme représentation de ce lien divin qui unit le Peuple, Napoléon et Dieu dans une nouvelle Trinité. Dans cette vision humaniste du progrès, qu'il partage d'ailleurs avec Hugo, Béranger fait du peuple le plus fidèle apôtre de ce nouveau Christ qu'est Napoléon.

---

<sup>262</sup> Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, «Tel», 1988, p. 464.

*Victor Hugo et le retour du Messie*

Ces schèmes messianiques populaires qu'on retrouve chez le grand chansonnier seront aussi présents chez ceux-là qui, quelques années plus tôt, faisaient référence à Napoléon comme à l'Antéchrist. En 1830, dans son ode *A la Colonne*, Hugo appelle à une renaissance de l'humanité placée sous le signe du nouveau Messie Napoléon:

Dors, nous t'irons chercher ! ce jour viendra peut-être !  
 Car nous t'avons pour dieu sans t'avoir eu pour maître !  
 Car notre œil s'est mouillé de ton destin fatal,  
 Et, sous les trois couleurs comme sous l'oriflamme,  
 Nous ne nous pendons pas à cette corde infâme  
 Qui t'arrache à ton piédestal.

Oh ! va, nous te ferons de belles funérailles !  
 Nous aurons bien aussi peut-être nos batailles;  
 Nous en ombragerons ton cercueil respecté !  
 Nous y convîrons tout, Europe, Afrique, Asie !  
 Et nous t'amènerons la jeune poésie  
 Chantant la jeune liberté !<sup>263</sup>

Ici aussi le drapeau, symbole de la nation, revient pour nouer la filiation entre Napoléon et le peuple. Ce retour sera celui de la renaissance marquée par *la jeune poésie et la jeune liberté*, images qui appellent un renouveau enthousiaste. D'ici là, le futur sépulcre sera gardé par les fervents esprits de cette jeunesse qui exige le retour des cendres. Les fidèles attendent la résurrection. C'est dans cette conception que Hugo s'empare des faits de l'histoire et les propulse dans une dimension littéraire créatrice de mythologie. «Tout mythe, et pas seulement le mythe napoléonien, implique ce thème du retour; il n'est de mythe que d'un grand

---

<sup>263</sup> Victor Hugo, *A la colonne*, dans *Œuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, pp. 831-832.

homme perdu, en allé, trahi, tué ou mort, mais qui reviendra, qu'on ira chercher»  
 264. *Nous t'irons chercher*. On ne se pend pas aux cordes de ceux qui tentent d'arracher la statue de Napoléon du haut de la colonne de la Place Vendôme: on regarde maintenant celle-ci comme une croix symbolique sur laquelle repose le nouveau dieu. En attente de la célébration universelle du retour du Sauveur (au moment du Jugement Dernier, le Messie ne reviendra-t-il pas pour apparaître au monde entier ?) le poète prépare sa lyre: elle retentira dix ans plus tard dans *Le Retour de l'Empereur* (1840):

Pour entrer dans Paris, la ville de mémoire,  
 Sire, il faut revenir de la sombre victoire  
 Qu'on remporte au pays des morts !

Il faut avoir forcé toute haine à se taire.  
 Rallié tout grand cœur et tout grand caractère,  
 S'être fait de l'Europe et l'âme et le milieu,  
 Et, debout dans la gloire ainsi que dans un temple,  
 Être pour l'univers, qui de loin vous contemple,  
 Plus qu'un fantôme et presque un dieu !<sup>265</sup>

Alors qu'autrefois il s'agissait de garder le sépulcre, en 1840, le poète voit Napoléon qui revient des morts, à la fois Lazare et Christ, plus que fantôme et presque dieu, *âme* de cette nouvelle Europe qui demeure à être érigée. Notons l'assimilation en filigrane des schèmes christiques à ceux du messianisme populaire qui s'incarnent en Napoléon, tendance assez répandue chez de nombreux romantiques. C'est d'ailleurs au peuple que le poète offre le souvenir de cette journée de résurrection: quel autre dépositaire pouvait-on trouver pour conserver et faire vivre l'héritage du Messie napoléonien ?

---

264 Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 1052.

265 Victor Hugo, *Le Retour de l'empereur*, dans *La Légende des siècles*, Paris,

Ciel glacé, soleil pur. - Oh! brille dans l'histoire,  
 Du funèbre triomphe impérial flambeau!  
 Que le peuple à jamais te garde en sa mémoire,  
 Jour beau comme la gloire,  
 Froid comme le tombeau! <sup>266</sup>

La révélation se fait dans un éblouissement lumineux. Dans cette chapelle populaire, Napoléon est revenu des morts: *Christus resurrexit*.

*Balzac, mythologie messianique napoléonien*

Ce messianisme appelé à chanter la résurrection du peuple que Béranger et Hugo avaient entrepris de célébrer dans leurs vers devient, chez Balzac, matière à roman. Certes, l'Empereur et sa destinée fascinèrent l'écrivain en raison de la part inexplicable que Balzac, qui «croyait lui-même au merveilleux, au supranaturel de l'apparition napoléonienne»<sup>267</sup>, voyait dans un tel parcours. Toute la partie du *Médecin de campagne* consacrée au récit de Goguelat place ainsi la vie de Napoléon au-delà des contingences de la réalité. «Maintenant, suivez-moi bien, et dites-moi si ce que vous voulez entendre est naturel»<sup>268</sup>. Ce récit de Goguelat, pontonnier et «poète primitif», donnera parmi les pages les plus mémorables de la littérature romantique consacrée à Napoléon.<sup>269</sup>

---

Gallimard, «La Pléiade», 1950, p. 596.

<sup>266</sup> Victor Hugo, *ibid.*, p. 599.

<sup>267</sup> Pierre Laubriet, *Légende et mythe napoléoniens chez Balzac*, dans *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 293.

<sup>268</sup> Honoré de Balzac, *Le Médecin de campagne*, Paris, Gallimard, «Folio», 1974, p. 220.

<sup>269</sup> Pierre Laubriet fait d'ailleurs remarquer que Napoléon surpasse Nucingen dans le nombre d'apparitions au sein de la *Comédie humaine*: l'Empereur reparaît ainsi 32 fois. Voir *Légende et mythe napoléoniens chez Balzac*, dans *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 298.

Dans cet univers balzacien (déjà largement peuplé de mythes) Napoléon est l'initiateur du monde qui émerge de la Révolution:

Bonaparte était aux yeux de Balzac l'homme nécessaire, appelé par les lois de l'histoire: transportant au domaine politique le mot de Diderot sur le génie, Balzac estime que seules les aventures des guerres civiles fournissent à de tels caractères les occasions de se déployer, et plus encore, que l'aboutissement nécessaire de la république est la tyrannie, ainsi que l'explique le médecin de campagne à ses hôtes: Napoléon devait fatalement sortir de la Révolution.<sup>270</sup>

C'est effectivement ce que déclare Benassis à l'assemblée de notables réunis autour de sa table, avant d'aller entendre Goguelat:

Tôt ou tard une assemblée tombe sous le sceptre d'un homme et au lieu d'avoir des dynasties de rois, vous avez les changeantes et coûteuses dynasties des premiers ministres. Au bout de toute délibération se trouvent Mirabeau, Danton, Robespierre ou Napoléon: des proconsuls ou un empereur.<sup>271</sup>

Pour Balzac, Napoléon est donc un de ces meneurs du peuple qui exécutent les volontés divines. En cela, le créateur de *la Comédie humaine* rencontre les Chateaubriand, Hugo et Lamartine dans leurs visions providentialistes: autre conjoncture commune avec l'Antéchrist d'autrefois. Pourtant Balzac déroge encore plus à l'orthodoxie religieuse que certains de ses prédécesseurs en mêlant à cette vision providentialiste des éléments fantastiques qui annoncent plusieurs dérives mystiques associées au messianisme napoléonien issu des milieux illuministes. Voici comment.

---

<sup>270</sup> Pierre Laubriet, *Ibid.*, p. 293.

<sup>271</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.*, pp. 207-208.

*Le Nouvel évangile: Goguelat apôtre de Napoléon-Christ*

Le récit de Goguelat peut être vu comme un véritable évangile du Christ-Napoléon. On y retrouve une pléthore d'allusions à la christologie de la légende dorée: cela semble aller de soi chez cet ancien pontonnier qui a fait toutes les campagnes de Napoléon et qui a pour Bible les *Bulletins* de la Grande Armée. Mais c'est aussi un Christ supranaturel qui apparaît dans les paroles du vétéran. Dans cette scène que Benassis et son hôte observent en retrait, cachés derrière des bottes de foin, c'est la foule assemblée pour une veillée qui réclame du conteur l'histoire de Napoléon en scandant avec enthousiasme *L'Empereur ! L'Empereur !* «C'était un tableau curieux où éclatait la prodigieuse influence exercée sur tous les esprits par la poésie»<sup>272</sup>. Et dans ces ténèbres propices aux histoires imprégnées de fantastique, Napoléon, d'abord comparé au Christ, finit par *devenir* le Christ.

[N]os armées étaient battues, les frontières de la France entamées: L'HOMME n'était plus là. Voyez-vous, je dis *l'homme*, parce qu'on l'a nommé comme ça, mais c'était une bêtise, puisqu'il avait une étoile et toutes ses particularités: c'était nous autres qui étions les hommes ! [...] Il se dit, voyant tout perdu là-bas: « Je suis le sauveur de la France, je le sais, faut que j'y aille.»<sup>273</sup>

C'est l'étoile de Bethléem qui indique à tous le nouveau Messie. Tout comme le Christ, Napoléon est envoyé par Dieu et conscient de l'être. Un lien particulier unit sa mère, nouvelle Marie, au Créateur. Sa naissance se fait sous les auspices de la prophétie: elle était appelée par ce qui se préparait. D'ailleurs, ce schème de la prophétie entourant le destin de Napoléon, évoqué précédemment en rapport

---

<sup>272</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 215.

avec les avatars christiques déployés dans la trame du *Mémorial*, est un des traits les plus répandus du thème messianiste napoléonien: de fait, l'image de la femme, chez la plupart des romantiques, introduit la rédemption, annonce la venue du nouveau Christ (rappelons-nous la figure de la grand-mère des *Souvenirs du peuple* de Béranger). C'est bien ce rôle que la mère vient ici remplir:

Pour vous commencer l'extraordinaire de la chose, sa mère, qui était la plus belle femme de son temps et une finaude, eut la réflexion de le vouer à Dieu, pour le faire échapper à tous les dangers de son enfance et de sa vie, parce qu'elle avait rêvé que le monde était en feu le jour de son accouchement. C'était une prophétie ! Donc elle demande que Dieu le protège, à condition que Napoléon rétablira sa sainte religion, qu'était alors par terre. Voilà qu'est convenu, et ça s'est vu.<sup>274</sup>

*Ainsi soit-il*. Mais lorsqu'il parle d'un monde en feu, Balzac souligne d'un seul trait, par cette image à la fois cosmogonique et eschatologique, toute l'ambivalence de son Christ-Napoléon. Ce schème de la mère prophétesse avait même déjà été évoqué aux premières heures du messianisme hugolien. En effet, en 1825, dans *Les Deux îles*, le poète écrivait: «Enfant, des visions, dans la Corse, sa mère/Lui révélaient déjà sa couronne éphémère/Et l'aigle impérial planant sur son pavois»<sup>275</sup>. En 1835, dans son *Napoléon*, Quinet fait intervenir une bohémienne qui révèle à la mère de L'Empereur le destin qui attend son fils.<sup>276</sup> Chez Balzac, le fils glorifié est plus qu'un simple mortel et sa mère est plus qu'une simple femme:

---

<sup>273</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 226.

<sup>274</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 220.

<sup>275</sup> Victor Hugo, *Les Deux îles*, dans *Œuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 390.

<sup>276</sup> «Bohémienne, je vous entends/Entrez sans peur, je vous attends/Demain mon fils part dans l'orage/Dites-moi, fera-t-il naufrage ?» demande la mère de Napoléon.



[C]e n'est pas à l'enfant d'une femme que Dieu aurait donné le droit de tracer son nom en rouge comme il a écrit le sien sur la Terre, qui s'en souviendra toujours ! Vive Napoléon le père du peuple et du soldat !<sup>277</sup>

Balzac poursuit son évocation parallèle des vies de Napoléon et du Christ. Le nouveau Messie passe lui aussi par l'Égypte: «Ça c'est écrit pour lui comme pour Jésus-Christ. Le fait est qu'on lui donne ordre de faire faction en Égypte. Voilà sa ressemblance avec le fils de Dieu»<sup>278</sup>. Comme Jésus, Napoléon doit affronter Satan dans le désert: «un démon, nommé Mody, soupçonné d'être descendu du ciel [...]».<sup>279</sup>

Les rois demandaient grâce à genoux ! La paix était conquise.  
Un homme aurait-il pu faire cela ? Non. Dieu l'aidait, c'est sûr.  
Il se subdivisonnait comme les cinq pains de l'Évangile, commandait  
la bataille le jour, la préparait la nuit, que les sentinelles le voyaient  
toujours allant et venant, et ne dormait ni ne mangeait. Pour lors,  
reconnaisant ces prodiges, le soldat te l'adopte pour son père.<sup>280</sup>

*Il se subdivisonnait.* Par ce superbe néologisme de soldat, Balzac transforme Napoléon en thaumaturge: à l'instar du Christ, il prouve à son entourage, par ses miracles, le caractère divin de sa mission. «Était-ce naturel ! auriez-vous fait cela pour un simple homme ?»<sup>281</sup> demande Goguelat à l'assemblée. «A la vue du signe qu'il venait d'opérer, ces hommes dirent: *Celui-ci est vraiment le Prophète, celui*

---

Edgar Quinet, *Napoléon*, dans *Œuvres complètes*, Tome VIII, Paris, Pagnerre, 1857, p. 167.

<sup>277</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 240.

<sup>278</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 222.

<sup>279</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 223.

<sup>280</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 222.

<sup>281</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 231.

*qui doit venir dans le monde*»<sup>282</sup>. Mais c'est aussi la figure du père de la Nation, qui sous-tend en fait tout le messianisme populaire, qu'évoque Balzac en lui ajoutant des connotations christiques. Le culte restauré par l'Empereur, c'est l'Eglise qu'avait fondée le Christ. «Mon enfant, tu vas plus vite que les pas, les hommes te manqueront, les amis te trahiront»<sup>283</sup>: de succès en triomphe, Napoléon s'attire la haine des hommes. Dieu l'abandonne à sa passion, le laisse être insulté. En proie aux affres de la chute, le nouveau Messie doute:

[E]t pour ne pas laisser voir Napoléon vaincu, prend du poison de quoi tuer un régiment, parce que, comme Jésus-Christ avant sa passion, il se croyait abandonné de Dieu et de son talisman; mais le poison ne lui fait rien du tout. Autre chose ! se reconnaît immortel.<sup>284</sup>

Il revient lors des Cent-Jours, entreprend son chemin de croix et est crucifié à Waterloo. Le messianisme napoléonien trouve, dans ce récit, une de ses expressions les plus patriotiques: «Ha ! çà, y a-t-il maintenant quelqu'un de vous autres qui me soutiendra que tout ça était naturel ? Non, c'était écrit là-haut ! Et la gale à qui ne dira pas qu'il a été envoyé par Dieu même pour faire triompher la France»<sup>285</sup>. Dans ce récit, aux cris de «Vive l'Empereur !», ce dernier répond «Vive la France !»: on verra dans la partie qui suit comment le messianisme populaire qui s'exprime dans de tels passages chez Balzac sera repris par de nombreuses (et parfois hallucinantes) doctrines illuministes qui faisaient de la France (ou de la Pologne, c'est selon) le Peuple élu appelé par Napoléon le nouveau Sauveur. Jean Tulard soulignait d'ailleurs à ce titre la filiation manifeste

---

<sup>282</sup> *Evangile de saint Jean*, chapitre 6, verset 14.

<sup>283</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.* p. 233.

<sup>284</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*

<sup>285</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 232.

entre le récit messianique de Goguelat et celui qui avait cours chez les idéologues de tous calibres de ces nombreux mouvements aux croyances exaltées:

Il a existé en revanche un courant mystique né dans les milieux de l'illuminisme, un messianisme napoléonien que l'auteur de *Séraphita* n'a pu ignorer et auquel il est permis de se demander si le récit de Goguelat ne se rattache pas, sous le couvert de montrer la diffusion de la légende napoléonienne dans les milieux populaires.<sup>286</sup>

Les liens sont en effet nombreux, nous le verrons. Balzac termine le récit du pontonnier par une évocation de Napoléon à Sainte-Hélène: «Fin finale, est obligé de rester là, jusqu'à ce que l'Homme Rouge lui rende son pouvoir pour le bonheur de la France. Ceux-ci disent qu'il est mort ! Ah ! bien oui, mort ! on voit bien qu'ils ne le connaissent pas»<sup>287</sup>. Dans son immortalité, Napoléon devient le nouveau Messie qu'attendra le peuple.

On notera ici la mention d'un personnage qui joue un grand rôle dans le récit de Goguelat: l'Homme Rouge. L'apparition de ce personnage aux contours fantastiques donne un éclairage nouveau sur plusieurs manifestations mystiques inspirées par les doctrines occultes qui allaient influencer le messianisme napoléonien. Conseiller aux allures de prophète surnaturel popularisé par Béranger en 1826, *Le Petit homme rouge* est, chez le chansonnier, l'oracle de l'épopée, sorte d'annonciateur des grandes catastrophes politiques du régime; dans les vers de cette chanson, il déclare proche la fin de Napoléon. «Depuis la terreur/Plus n'y pensais, lorsque sa vue/Du bon empereur/M'annonça la chute

---

<sup>286</sup> Jean Tulard, *L'Anti-Napoléon*, Paris, Julliard, 1965, p. 86.

<sup>287</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 240.

imprévue»<sup>288</sup>. Ce conseiller occulte suit à nouveau Napoléon mais cette fois chez Balzac. Il apparaît d'ailleurs à tous les moments-clés du récit fait par Goguelat:

Il y a une chose que je serais injuste de ne pas vous dire. En Egypte, dans le désert, près de la Syrie, L'HOMME ROUGE<sup>289</sup> lui apparut dans la montagne de Moïse, pour lui dire: «Ca va bien.» Puis, à Marengo, le soir de la victoire, pour la seconde fois, s'est dressé devant lui sur ses pieds, l'Homme Rouge qui lui dit: «Tu verras le monde à tes genoux, et tu seras Empereur des Français».<sup>290</sup>

Chez Balzac, l'identification Napoléon-Christ est ainsi liée à des forces incomprises et en dehors des sphères de la théologie chrétienne usuelle. Là où Moïse a reçu les Tables, Napoléon a eu la vision de son règne, celle de sa loi. Là où Dieu s'était manifesté autrefois, c'est maintenant l'Homme Rouge. C'est là toute la liberté revendiquée par les romantiques à l'égard de l'orthodoxie chrétienne: à partir de ce moment, le messianisme populaire napoléonien emprunte des voies diverses, souvent obscures et excentriques. Influencé par les nombreux courants théosophiques occultes qui pullulent en Europe à cette époque, le mythe napoléonien bifurque vers les cercles illuministes; swedenborgisme, millénarisme, Mapah, saint-simonisme, fouriérisme, numérologie, synchrétisme, magie, astrologie, et de nombreuses autres croyances hétérodoxes viennent alors marquer de façon insolite ses schèmes messianiques.

---

<sup>288</sup> Pierre-Jean de Béranger, *op. cit.*, p. 370.

<sup>289</sup> En majuscules dans le texte.

<sup>290</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 228.

*La royauté du Christ était comme celle de la France, une royauté d'initiation. L'humanité écrit ainsi, malgré tout, en lettres de sang ses vérités et ses titres, que ni la haine ni la défaite, ni la mauvaise foi des ennemis ne peuvent plus ensuite changer. Après la grande Passion de la nation crucifiée, trouée au flanc par la lance du cosaque, attachée aux pieds, il est resté écrit en caractères rouges sur la croix de Waterloo: Peuple de France, roi des Peuples !*

Alphonse Esquiros  
*Evangile de la liberté* (1840)

WATERLOO EST LE GOLGOTHA-PEUPLE  
WATERLOO EST LE VENDREDI SAINT DU  
GRAND CHRIST-PEUPLE

Anonyme  
*Texte évadiste* (1843)

#### D) *Dérives théosophiques*

Le messianisme populaire aux accents illuministes illustré par Balzac dans *Le Médecin de campagne* annonce donc à plusieurs égards la figure christique napoléonienne qui sera célébrée un peu plus tard par les milieux occultistes en marge du romantisme. Aux lendemains de 1830, lorsque la plupart des écrivains romantiques abandonnent définitivement tout espoir d'une religion catholique renouvelée, des ruptures plus fréquentes et plus violentes se manifestent par rapport à la symbolique chrétienne usuelle, ruptures qui permettront l'apparition de nouveaux éléments hétéroclites tirés de doctrines messianistes. Ces manifestations se font encore plus fréquentes après 1840, lorsque l'angoisse mystique sera plus lourde à porter chez les désillusionnés de la seconde génération. Elles paraissent alors exprimer le malaise de toute une foule de penseurs face aux événements chaotiques qui marquent l'Europe. Nombre d'entre elles auront une incidence de taille sur les représentations les plus hardies du

mythe de Napoléon. On remarquera cependant qu'il s'agit ici d'une influence occulte largement réinterprétée par l'écrivain:

[L]es liens des écrivains romantiques avec l'occultisme ne correspondent chez aucun de ceux-ci [...] à l'inféodation à une secte ou à une Eglise. Ils lui sont surtout redevables d'un certain nombre de thèmes, qu'ils reçoivent souvent de deuxième ou de troisième main, et qui les attirent parce qu'ils y trouvent le moyen d'exprimer leurs aspirations profondes.<sup>291</sup>

A la lumière de ces mouvements la figure de Napoléon, nouvelle *imago christi*, devient évocation palingénésique associée à une renaissance, une résurrection sociale qui célèbre véritablement le peuple. Sa représentation messianique, annonciatrice d'une religion de l'avenir, se répercute alors dans une polyphonie symbolique. Les idées palingénésiques d'un Ballanche ou le mysticisme d'un Lamennais sont assimilés, réinterprétés; on s'éloigne définitivement, à l'instar de ces maîtres à penser, de l'orthodoxie catholique. Même chez les utopistes scientifiques, comme Charles Fourier, ou chez Saint-Simon et Auguste Comte, la figure de l'Empereur fait surface dans le discours que tiennent ces auteurs et qui prône une forme de régénération humaine par le progrès et la pensée scientifique débarrassée des dogmes religieux de naguère.

---

<sup>291</sup> Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 142.

*Messianisme polonais en France*

On ne saurait passer sous silence l'apport original au romantisme des idées théosophiques issues des cercles de patriotes polonais exilés en France. En 1842-43, les cours d'Adam Mickiewicz au Collège de France firent sensation: Michelet, Quinet, George Sand et Nerval y assistèrent et témoignèrent de l'enthousiasme qui régnait dans l'assemblée. Fortement inspiré par André Towianski, prophète polonais chassé du même établissement quelques années plus tôt en raison de son enseignement peu orthodoxe, Mickiewicz fit écho à la voix de son compatriote. Au cours de ses envolées inspirées, il prêcha un messianisme mystique donnant à la Pologne le rôle de rédemptrice universelle, préfigurée en cela par la France napoléonienne. L'essentiel de cette doctrine messianiste fut résumé par Nerval dans un article de *La Presse*, en 1845:

Napoléon est considéré par les messianistes comme investi du sacerdoce suprême; il est le ministre de la Providence, et, même, après sa mort, il continue à diriger la terre. Son âme s'est incarnée dans Towianski; cette incarnation a eu lieu quelque temps après le retour des cendres de Napoléon. Les messianistes supposent que l'âme du grand homme, ayant profité de l'ouverture du cercueil faite à Sainte-Hélène, avait accompagné le corps jusqu'aux Invalides et choisi pour nouvel asile l'enveloppe de Towianski.<sup>292</sup>

L'influence de ces penseurs messianistes ne se manifesterà en France que tardivement, soit à partir de la décennie de 1840, mais elle est très féconde.<sup>293</sup> Ainsi, avant même d'être évoquées dans sa prose journalistique, les idées de

---

<sup>292</sup> Gérard de Nerval, cité par Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1963, p. 63.

Towianski, prophète-possesseur de l'âme napoléonienne, seront transposées dans les délires de Nerval: dès 1841, en proie à ses premières crises de démence, le poète évoque alors de plus en plus la figure napoléonienne dans ses écrits. Dans *Aurélia*, Nerval déclare: «Il me semble que ce soir j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et me commande de grandes choses»<sup>294</sup>. Au-delà de la construction fantasmatique, n'est-ce pas la migration des âmes de Towianski que l'on retrouve dans ce passage ? Plus loin, Nerval écrit: «[...] consultant ma mémoire que je croyais être celle de Napoléon...»<sup>295</sup>. Se profilent ici les étranges rapports qui marqueront la figure paternelle du mythe, comme celle du double ou du frère, lesquelles seront abordées dans la prochaine partie de ce chapitre. A tout le moins, nous voyons ici un magnifique exemple de la pénétration dans le substrat du texte poétique romantique français des discours messianistes professés par les penseurs polonais. Je reviendrai plus loin sur ce passage lorsque j'aborderai le portrait du père napoléonien chez Nerval.

#### *Waterloo: la crucifixion d'un peuple*

L'apport le plus significatif de ces penseurs polonais au messianisme napoléonien est cette place qu'ils font à la bataille de Waterloo.<sup>296</sup> Mickiewicz,

---

<sup>293</sup> Toujours au sujet de l'influence de ces prophètes polonais chez les romantiques français, voir l'article de Frank Paul Bowman, *Napoléon et le Christ*, dans *Europe*, no 480-481, avril-mai 1969, pp. 82-104.

<sup>294</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, p. 400.

<sup>295</sup> Gérard de Nerval, *ibid.*

<sup>296</sup> On en trouvera des traces dans l'œuvre subséquente de penseurs occultistes français des courants évadistes. Ainsi, le prophète Ganneau s'inspirera de Towianski et élaborera le Mapah, doctrine théosophique humanitaire qui fait de Napoléon un nouveau martyr; Ganneau transformera Waterloo et Sainte-Hélène en une rédemption



comme Towianski, soulignait que le début de l'expiation napoléonienne, sa rédemption et la révélation de son rôle de nouveau Messie, étaient marqués par cette défaite. Alors qu'il terminait son cours en évoquant la bataille fatidique qui envoya Napoléon à Sainte-Hélène, Mickiewicz fit distribuer dans l'auditoire une lithographie de l'Empereur dont Nerval laissera plus tard une description.<sup>297</sup> Alors que circulait l'image, le Polonais s'adressa à l'assemblée en ces termes:

C'est sur les champs de Waterloo que se termina la mission terrestre de Napoléon; c'est sur ce champ du destin que son génie apparut. Il n'a pas apparu (*sic*) tel qu'on le voyait sur les champs de bataille ou sur son trône impérial. Il est représenté ici comme magistrat du *Verbe*, appelé à rendre compte de sa mission, d'une mission universelle, et qui n'a pas été accomplie. C'est l'image d'une force, jadis égarée et brisée par le mal, mais qui se sent déjà redressée par la douleur.<sup>298</sup>

On retrouve dans ce passage la plupart des considérants doctrinaux du messianisme populaire napoléonien prêché par les prophètes polonais. Mais c'est ici Waterloo qui marque l'apparition du Verbe-Napoléon. Mickiewicz poursuit au sujet de ce jour marquant dans la destinée du nouveau Messie crucifié:

Ceux dont le cœur saigne, ceux qui frémissent au nom de Waterloo, qu'ils regardent ! Il connaîtront ici le génie expiant les malheurs de cette fatale journée. Ils reconnaîtront ici le génie de leur nation. Oui ! c'est là l'image de votre esprit national. Votre peuple tomba à Waterloo, fut mis au ban des nations, se trouve isolé de l'Europe, du passé; il souffre le martyr du rocher solitaire de Sainte-Hélène.<sup>299</sup>

---

et en fera le symbole de la régénération universelle. Ici aussi, le messianisme a pour but la réhabilitation du peuple et de la France.

<sup>297</sup> Voir la reproduction de cette lithographie dans la monographie de Jean Richer, *op. cit.*, appendice.

<sup>298</sup> Adam Mickiewicz, *op. cit.*, pp. 359-360.

<sup>299</sup> Adam Mickiewicz, *ibid.*, p. 357.

*Le Mémorial* faisait dire à Napoléon qu'il tenait sa couronne du peuple et Mickiewicz poursuit dans la même veine: c'est la Nation qui est tombée avec le Sauveur. L'identification est complète et sans équivoque. Le thème n'était cependant pas nouveau: il avait même déjà été évoqué par Quinet, dès 1836, dans *Le Champ de bataille de Waterloo*:

Le peuple ne perdit-il pas sa couronne le jour où le despote perdit la sienne? Ne lui fallut-il pas rendre son épée aux gentilshommes, et cacher son drapeau devant le drapeau du droit divin? Quand on voit cette chute commune du peuple en même temps que du chef, ne devient-il pas évident que le peuple et le chef relevaient d'un même principe, puisque ce qui faisait périr l'un faisait en même temps périr l'autre.<sup>300</sup>

Ce qui est nouveau, c'est que le discours à prime abord politique et historique (Napoléon est le propagateur des idéaux de la Révolution, Waterloo marque le retour de Louis XVIII) est ici illustré par une symbolique beaucoup plus exaltée, plus *mystique*. Le Messie qui chute avec la Nation, pour la Nation, devait forcément racheter les erreurs de cette dernière. Ces soldats tombés le 18 juin 1815, c'est la France des idéaux de la Révolution qui expire avec son héros. Waterloo marque alors une sorte de fin du monde mais dans cette fin s'esquisse aussi, en même temps, un nouveau début. Symbole ambivalent, la bataille peut alors être vue à la fois à la faveur d'un éclairage eschatologique *ou* cosmogonique. Cette ambivalence, Quinet allait la reprendre à son compte en 1845 dans *Le Christianisme et la révolution française*:

---

<sup>300</sup> Edgar Quinet, *Mélanges*, dans *Œuvres complètes*, Tome VI, Paris, Pagnerre, 1857, p. 382.

Je n'ai rien vu sur le Golgotha de Mt.-Saint-Jean, qu'un immense calice tout plein de larmes et du sang d'un grand peuple; buvons-y à loisir sans détourner les yeux, jusqu'à la lie. Car il est bien évident, ce jour-là, que nous avons reçu le coup d'en haut... Qui sait si cette mort, où nous nous agitons depuis trente ans, ne nous est pas donnée pour nous renouveler ? déjà la France, en 1830, s'est relevée d'un genou dans le sépulcre.<sup>301</sup>

Ici, Quinet est clair dans ses sous-entendus: c'est Dieu qui est intervenu à Waterloo. Victor Hugo abondera plus tard dans le même sens, dans *Les Misérables*:

Napoléon avait été dénoncé dans l'infini, et sa chute était décidée.  
Il gênait Dieu.  
Waterloo n'est point une bataille; c'est le changement de front de l'univers.<sup>302</sup>

Comme on le constate, les idées de ces Polonais eurent en France un retentissement certain, ne se confinant pas à des cercles marginaux: la survivance de leurs discours dans la littérature d'avant-plan témoigne éloquemment de leur remarquable influence. En bref, on doit surtout noter que ces dérives théosophiques associées au mythe napoléonien contribueront à complexifier la représentation de la figure messianique, l'adjoignant à d'étranges visions ou prémonitions mystiques, servant toujours à exprimer une angoisse profonde face au sens des événements récents de l'histoire dont on ne saisit toujours pas la signification mais que le prophète doit tenter de révéler.

---

<sup>301</sup> Edgar Quinet, *Le Christianisme et la révolution française*, dans *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Pagnerre, 1857, p. 172.

<sup>302</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 362.

*L'homme, en la double personne de Prométhée et du Christ exige sa part dans la rédaction de la loi nouvelle, il n'accepte plus de décrets extérieurs à sa conscience et à sa raison.*

Raymond Trousson  
*Le Thème de Prométhée dans la  
 littérature européenne*

### E) *Ouvertures prométhéennes*

En définitive, les mécanismes qui font de Napoléon un nouveau Messie ou un nouveau Christ sont similaires à ceux qui en font l'incarnation de l'Antéchrist. D'essence divine ou diabolique, Napoléon est évoqué grâce à des schèmes religieux marqués par une ambivalence (pensons ici au thème apocalyptique, par exemple) qui élargit les perspectives d'interprétation. Je verrai dans la prochaine partie comment cette symbolisation du bien et du mal en Napoléon se fera à partir de schèmes et archétypes qui sont souvent liés à la figure de Prométhée. A ce titre, de nombreux avatars christiques paraissent déjà appeler ce parallèle avec le Titan; on peut en dire de même de l'identification Napoléon-Antéchrist qui paraît elle aussi déboucher sur l'emploi d'archétypes associés à Prométhée en vertu de ses nombreux liens avec le thème romantique de la fin de Satan (pensons ici à Vigny, Lamartine ou Hugo), frère de Jésus, ange révolté qui entreprend sa rédemption. Abordons sans plus attendre ces avatars de la figure napoléonienne.

*Un homme antique s'élançe sur la scène du monde.  
Il reconstruit l'Empire de Charlemagne...  
Et les batailles qu'il livre sont des batailles de géants.  
Et deux fois il perd l'empire, et deux fois sa chute ébranle le monde.  
Il meurt sur un rocher perdu dans les mers immenses de l'Atlantique,  
tombeau digne d'un Titan !*

Ballanche  
*Vision d'Hébal* (1831)

*Il est, au fond des mers que la brume enveloppe,  
Un roc hideux, débris des antiques volcans.  
Le Destin prit des clous, un marteau, des carcans,  
Saisit, pâle et vivant, ce voleur du tonnerre,  
Et, joyeux, s'en alla sur le pic centenaire  
Le clouer, excitant par son rire moqueur  
Le vautour Angleterre à lui ronger le cœur.*

Victor Hugo  
*L'Expiation* (1853)

#### F) *Le Nouveau Prométhée*

Les Grecs voyaient en Prométhée l'inventeur de tous les arts et de toutes les techniques. Le feu dérobé aux dieux et donné à l'homme devenait alors symbole du savoir et de création. Créateur de l'astronomie, du calcul mathématique, de l'écriture et de la médecine, on lui attribuait aussi, entre autres, la navigation à voile et la domestication animale. Eschyle, dans la version la plus connue du mythe, en avait fait un bienfaiteur de l'humanité. Cet aspect de la figure prométhéenne célébrée par les Grecs allait certes marquer de maintes façons l'imaginaire romantique. Or, comme je l'ai mentionné précédemment, les nombreux avatars christiques qui allaient marquer le personnage littéraire de Napoléon avaient souvent fait de ce dernier une figure liée à une renaissance sociale, le bienfaiteur d'une humanité opprimée: «Philanthropie et remplacement de valeurs périmées par des valeurs neuves positives: ces deux qualités inaliénables ne pouvaient apparenter Prométhée qu'au Christ, du moins dans une

conception romantique»<sup>303</sup>. De là à associer Napoléon au Christ et à Prométhée, il n'y a qu'un pas que de nombreux romantiques n'hésiteront pas à faire.

*De l'ascension à la chute: caractéristiques du trajet démiurgique*

Toute grandiose qu'elle soit, la figure prométhéenne demeure néanmoins celle d'un démiurge dont le destin est tragique puisqu'il sera vaincu par les dieux: son ascension fulgurante a donc pour contrepoint sa chute catastrophique. C'est là le propre du trajet prométhéen et à la vue des événements historiques se produisant sur le vieux continent, on eut rapidement recours à cette comparaison lors de l'exil de Napoléon à Sainte-Hélène, chassé d'Europe par les rois de la Sainte-Alliance, semblable à Prométhée enchaîné par ordre de Zeus sur le Caucase. C'est déjà une figure titanesque que Quinet évoque en disant de l'Empereur qu'il a appuyé «son levier sur la France, comme sur un point fixe, pour créer un univers nouveau, jusqu'à ce que ce point d'appui ploie et succombe sous l'effort»<sup>304</sup>. L'Empereur lui-même ne se comparait-il pas à Prométhée dans le *Mémorial* ? Mais dès lors qu'on associe Napoléon à une victime d'un ordre divin, il reste à déterminer ce que signifient son œuvre et sa chute, la raison de son martyre. Ces interrogations mèneront directement au Prométhée napoléonien:

Qui dira les pensées de ce Prométhée déchiré vivant par la mort,  
lorsque la main appuyée sur sa poitrine douloureuse, il promenait ses  
regards sur les flots ! Le Christ fut transporté au sommet d'une

---

<sup>303</sup> Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Tome II, Genève, Droz, 1976, p. 318.

<sup>304</sup> Edgar Quinet, *Le Champ de bataille de Waterloo*, dans *Mélanges, Œuvres complètes*, Tome VI, Paris, Pagnerre, 1857, p. 378. Remarquons ici la figure d'Atlas qui semble esquissée en arrière-plan de ce portrait. Frère de Prométhée, le Titan fut lui aussi condamné par Zeus: il devra porter le poids du monde sur ses épaules.

montagne d'où il aperçut les royaumes du monde; mais pour le Christ il était écrit au séducteur de l'homme: «Tu ne tenteras point le fils de Dieu.»<sup>305</sup>

Par cette référence à saint Mathieu (chapitre 4, verset 7), Chateaubriand relie implicitement la chute de Napoléon aux égarements de l'orgueil: alors que le Christ avait résisté, Napoléon a succombé. L'Empereur est donc responsable de son malheur et de sa déchéance, thème que l'on retrouve très tôt au sein du mythe.<sup>306</sup> La cause peut en effet varier mais on remarque une obsession commune à la majorité des auteurs d'alors à vouloir discerner, au fil du parcours de Napoléon, un événement en particulier ou un fait marquant qui préfigure et entraîne la chute. Chez Lamartine (comme chez l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*), c'est l'assassinat du Duc d'Enghien qui a entraîné la chute. Chez Hugo, c'est la dictature instaurée le dix-huit Brumaire.<sup>307</sup> Mais, avec le temps, l'anathème prononcé contre celui qui a voulu remplir un rôle qui ne lui appartenait pas (l'égarement de l'orgueil sous-tendu par la référence prométhéenne) n'est certes plus aussi triomphant que par le passé: ici, l'auteur évoque du même souffle Prométhée *et* le Christ. Ce n'est plus le Fléau de jadis chassé sous les huées à qui l'on impose le martyre qu'il mérite, c'est une figure brisée, qui appelle la sympathie par l'avanie de sa déchéance et la misère de ses derniers jours. Le schème du regard indique cette révélation. Ce sont aussi toutes les connotations philanthropiques associées à ces deux figures qui font saillie dans ce passage. «Prométhée, autant qu'un révolté, était un martyr, le symbole même de l'humanité opprimée; mieux encore, il est parfois la victime de l'homme égaré et persécutant

---

<sup>305</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 935.

<sup>306</sup> Une autre survivance des pamphlets de la légende noire.

son libérateur. Ces traits l'apparentent d'emblée, aux yeux des romantiques, au Christ souffrant [...]»<sup>308</sup>. Plusieurs d'entre-eux voient dans le combat de Prométhée, dans les souffrances infinies de sa solitude, dans sa révolte face à l'arbitraire de Zeus, une version païenne de la passion du Christ. Dans cette optique, le Christ est allié à l'humanité dans sa lutte contre un mal incompréhensible et arbitrairement imposé par Dieu. Réapparaît alors la figure du «Dieu vengeur» de l'Ancien Testament, qui châtie et punit, et auquel on doit obéir aveuglément. En cela, Prométhée, Christ païen, est frère de Satan, meilleur ange et bras droit de Dieu qui s'est révolté contre ce Dieu de vengeance. Les avatars christiques et prométhéens de Napoléon viennent, par ces schèmes et liens symboliques qu'ils utilisent, élargir les perspectives d'exégèse car s'il est souvent associé au Christ, le Titan n'en demeure pas moins une figure contradictoire pour tout le romantisme: C'est que l'énergie dont le Titan est le porteur symbolique est une arme à double-tranchant: dès lors qu'elle ne trouve plus de débouchés, une cassure se produit forcément: «L'énergie inscrite dans l'Histoire entraîne la révolte dès lors que les contraintes pèsent. Révolte contre la condition, pouvant aller jusqu'à celle contre Dieu, révolte contre l'oppression, révolte contre l'injustice, révolte contre la loi: autant de modalités qui trouvent à s'incarner dans des figures mythiques»<sup>309</sup>. Prométhée symbolise alors la révolte contre l'arbitraire de Dieu, la souffrance morale du proscrit, l'aspiration néfaste à la connaissance ultime (toujours représentée par le feu), tous des thèmes qui marqueront le romantisme de diverses manières.

---

<sup>307</sup> A ce sujet, voir Maurice Descotes, *La légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle*, Paris, Minard, 1967.

<sup>308</sup> Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 224.

<sup>309</sup> Gérard Gengembre, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, 1995, p. 17.



On doit cependant noter que, dans leur utilisation des schèmes et archétypes qui se rattachaient traditionnellement à la figure prométhéenne, les enfants du siècle emprunteront diverses voies plus novatrices que celles de leurs prédécesseurs. Comme le fait remarquer Raymond Trousson, «les poètes nouveaux aimeront mieux créer que se souvenir»<sup>310</sup>; le Napoléon prométhéen qu'ils peindront, bien qu'il s'inscrive souvent dans la trame des traditions passées, constituera un parfait exemple de cette réinterprétation novatrice de schèmes et archétypes consacrés.

---

<sup>310</sup> Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 300.

Sainte-Hélène - leçon! chute! exemple! agonie!  
 L'Angleterre, à la haine épuisant son génie,  
 Se mit à dévorer ce grand homme en plein jour;  
 Et l'univers revit ce spectacle homérique;  
 La chaîne, le rocher brûlé du ciel d'Afrique,  
 Et le Titan - et le Vautour!

Victor Hugo  
*Le Retour de l'Empereur* (1840)

### G) *La Rédemption de Napoléon à Sainte-Hélène*

Chez les romantiques, on s'interrogera très tôt sur la signification de l'exil de Napoléon à Sainte-Hélène, sur le sens à donner à cette disparition soudaine. Instrument d'une intervention divine, le proscrit a-t-il été envoyé à l'autre bout du monde pour servir d'exemple à ceux qui voudraient imiter son funeste exemple et succomberaient au péché d'orgueil ? Napoléon est-il allé mourir dans son île «de la mort du vulgaire / Ainsi qu'un moissonneur va chercher son salaire»<sup>311</sup> ? A-t-il été plutôt appelé à entreprendre là-bas une expiation de ses crimes pour ensuite accéder à une rédemption ? Le problème de la culpabilité, à la base de ce thème de l'expiation du mal qui obséda le romantisme tout entier, se pose alors dans toute son acuité et offre une pléthore d'interprétations. Si l'Antéchrist napoléonien a causé le malheur, quelles sont les limites de sa responsabilité, dans quelle mesure avait-il le libre choix de ses actions ? S'inscrit-il dans la perspective d'une fatalité maistrienne ? On s'interroge quant au parcours de l'Ogre: «C'est le dieu qui punit ! c'est le dieu qui pardonne !»<sup>312</sup> dira Lamartine. Dieu lui-même ne serait-il pas responsable d'un certain acharnement contre l'homme en ayant permis au

---

<sup>311</sup> Alphonse de Lamartine, *op. cit.*, p. 123.

Fléau Napoléon de causer tant de souffrances ? Et dans ce cas, est-ce Napoléon qu'on doit accuser ou Dieu lui-même ? En ce sens, le mythe napoléonien permet d'appréhender la position de l'homme face à la Providence divine et Sainte-Hélène devient un symbole plurivoque :

*Napoléon-Prométhée, martyr de Dieu*

«L'empereur Napoléon qui possédait tant de puissance et disposa de tant de couronnes, [est] réduit à une méchante petite cahute de quelques pieds en carré, perchée sur un roc stérile; sans rideaux, ni volets, ni meubles»<sup>313</sup>. De tels passages, le *Mémorial* en compte des dizaines: Las Cases prouve alors son talent de publiciste en exposant (parfois avec un *pathos* peu subtil) les rigueurs (réelles et inventées) du séjour à Longwood. Si les romantiques ne furent pas complètement dupes de ce procédé rhétorique destiné à éveiller la sympathie du lecteur (avec succès), on assiste chez eux à une récupération de ce *pathos* qui vient alors marquer leur propre représentation de Napoléon. Se greffent alors à la figure napoléonienne des attributs à la fois christiques et prométhéens. Ainsi, plusieurs romantiques, marqués par l'abandon du Christ et la supplication stérile du Mont des Oliviers, transforment Sainte-Hélène en Calvaire de Napoléon. Pour eux, c'est un peu de l'homme à la fois torturé et abandonné de Dieu dont il s'agit à Longwood. En 1853, dans *Les Châtiments*, Hugo illustre cette hantise des enfants du siècle face à l'arbitraire divin. Dans sa tombe à Sainte-Hélène, Napoléon implore, toujours en vain, la clémence divine:

---

<sup>312</sup> Alphonse de Lamartine, *ibid.*

<sup>313</sup> Las Cases, *op. cit.*, Tome I, p. 171.

Alors, géant broyé sous le talon des rois,  
 Il cria: — la mesure est comble cette fois !  
 Seigneur ! c'est maintenant fini ! Dieu que j'implore,  
 Vous m'avez châtié ! — la voix dit: — pas encore !<sup>314</sup>

Veillant parmi les morts pendant plus de 30 ans, l'Empereur demande à Dieu s'il a enfin expié ses torts et chaque fois la voix glaciale lui répond par la négative. On peut discerner dans ce schème qui vient ponctuer de façon régulière les versets de cette épopée lyrique, une manifestation de ces rapports antagonistes entre Napoléon et Dieu qui se retrouveront ailleurs.<sup>315</sup> Toujours chez Hugo mais cette fois en 1840, Napoléon provoque la jalousie divine:

Sur Dieu même prenant l'avance,  
 Tu prétendais, vaste espérance !  
 Remplacer Rome par la France  
 Régnant du Tage à la Néva;  
 Mais de tels projets Dieu se venge.  
 Duel effrayant ! guerre étrange !  
 Jacob ne luttait qu'avec l'ange,  
 Tu luttais avec Jehova !<sup>316</sup>

Notons justement ici l'emploi par le poète du nom de Jehova, le Dieu de l'Ancien Testament, figure du Dieu vengeur et arbitraire. Avec *Les Misérables*, Hugo persiste dans cette voie et place la bataille de Waterloo sous le signe d'une intervention divine à la suite de laquelle la créature de Dieu perdra tout: «[O]n avait entendu ce fataliste jeter dans l'ombre cette parole mystérieuse: *Nous sommes*

---

<sup>314</sup>Victor Hugo, *L'Expiation*, dans *Les Châtiments*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1967, p. 141.

<sup>315</sup> Chez Lamartine, Chateaubriand, mais aussi à l'étranger chez Byron, Manzoni et bien d'autres.

<sup>316</sup> Victor Hugo, *Le Retour de l'empereur*, dans *La Légende des siècles* Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1950, p. 598.

*d'accord*. Napoléon se trompait. Ils n'étaient plus d'accord»<sup>317</sup>. Remarquons comment nous sommes ici en présence du même procédé que celui utilisé dans la description des rapports de l'Antéchrist napoléonien à Dieu, ceux-là de la créature opposée à son créateur. Pourtant, si Napoléon doit se plier à la volonté divine, il ne le fait pas sans questionner l'arbitraire de la décision imposée. Ce qui appelle le parallèle avec Prométhée est un rapport similaire dans la conception de cette révolte qui sous-tend la référence: l'homme est toujours aux prises avec l'ordre divin; Napoléon incarne alors, sinon *la* révolte, du moins *une* révolte. Inspiré par cette «poésie de la Providence» professée par Ballanche, poésie qui justifie la souffrance humaine, Hugo va, comme plusieurs autres esprits de son époque, faire de la rédemption un maître-mot, ou plutôt, un maître-symbole, dans son œuvre. En 1828, dans *Lui*, Hugo place cette rédemption à Sainte-Hélène en vertu de la souffrance que Napoléon y subit:

Puis, pauvre prisonnier, qu'on raille et qu'on tourmente,  
 Croisant ses bras oisifs sur son sein qui fermente,  
 En proie aux geôliers vils comme un vil criminel,  
 Vaincu, chauve, courbant son front noir de nuages,  
 Promenant sur son roc où passent les orages  
 Sa pensée, orage éternel.<sup>318</sup>

On constate combien, pour le poète, c'est l'inaction, plus encore que les affronts, qui pèse sur cet esprit en mouvement. Par un jeu de contrastes, on voit aussi combien Hugo insiste sur l'agitation qui règne dans la tête de l'exilé. A deux reprises le poète utilise le mytheme de l'orage pour augmenter la portée symbolique des vers: alors qu'il aspire à l'action, Napoléon se butte

---

<sup>317</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome I, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 351.

<sup>318</sup> Victor Hugo, *Lui* dans *Œuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 683.

implacablement au roc stérile, à l'existence pitoyable de la captivité. *Vaincu, chauve, courbant son front lourd de nuages* dit Hugo<sup>319</sup>: le mytheme de la tête chauve semble à ce titre symboliser la perte de la vigueur, souvent associée à la chevelure, symbole souligné par l'image des bras croisés, décrits comme *oisifs*. Or, alors que la fin peu glorieuse de Napoléon suscitait autrefois le mépris du Poète<sup>320</sup>, lui aussi homme d'action et envoyé de Dieu, le sort du prisonnier de Sainte-Hélène excite maintenant sa compassion:

Qu'il est grand, là surtout ! quand, puissance brisée,  
Des porte-clefs anglais misérable risée,  
Au sacre du malheur il retrempe ses droits,  
Tient au bruit de ses pas deux mondes en haleine,  
Et, mourant de l'exil, gêné dans Sainte-Hélène,  
Manque d'air dans la cage où l'exposent les rois!<sup>321</sup>

Napoléon ne s'est-il pas repenti de ses excès dans le *Mémorial* ? Ne s'est-il pas réclamé des principes de la Révolution ? S'il a reconnu ses erreurs, pourquoi tant d'acharnement ? questionne le poète. Se dessine dans ces interrogations un autre lien qui unit Napoléon à Prométhée: «Les titans [...] sont tous des vaincus et des humiliés; mais ils possèdent justement la puissance des misérables et représentent le peuple qui, du fond de l'esclavage, se redresse et brise trônes et faux dieux»<sup>322</sup>. *Au sacre du malheur, il retrempe ses droits*: c'est donc la puissance du misérable que Napoléon possède. Il se dresse à Sainte-Hélène du haut de la souffrance;

---

<sup>319</sup> Hugo semble s'être inspiré ici du *Bonaparte* de Lamartine: « Et que, les bras croisés sur ta large poitrine/ Sur ton front chauve et nu, que la pensée incline/ l'horreur passait comme la nuit ! » disait le poète. Lamartine, *op. cit.*, p. 121.

<sup>320</sup> En 1814, Chateaubriand allait jusqu'à lui reprocher d'avoir accepté l'exil sur l'île d'Elbe plutôt que de mourir au combat.

<sup>321</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, p. 683.

<sup>322</sup> Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 245.

comme pour le Titan, «sa révolte est celle du Droit» <sup>323</sup>. En cela l'Antéchrist d'autrefois se transforme, il revêt d'autres habits moins sombres: son sort prend une autre signification.

Napoléon a été puni pour ses mauvaises actions, châtement certes mérité mais sa fin n'est pas sans laisser un goût amer dans la bouche. Comme tant d'autres auteurs, Hugo voit dans l'exil de Sainte-Hélène un refus de subir l'arbitraire divin sans redresser la tête dans un dernier geste frondeur: la révolte de Prométhée rejaillit sur Napoléon. Ce dernier, dans *Le Retour de l'empereur* (1840), subit ainsi son exil sans fléchir, refusant d'abdiquer sa grandeur, sûr d'avoir légué quelque chose de valable à la postérité. Chez Hugo, Napoléon, autrefois associé à la seule destruction, a lancé le monde dans une nouvelle direction en balayant les structures désuètes de l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce point de vue était largement répandu, nous l'avons vu. Ici, Hugo insiste sur la pérennité de la marque napoléonienne:

Lui, pourtant, restait fier comme un roi chez son hôte.  
On l'entendait parler dans son île à voix haute.  
Il rêvait; il dictait d'illustres testaments;  
Il repoussait l'oubli dont l'exil s'enveloppe;  
Et, quand son œil parfois se tournait vers l'Europe,  
Il en venait encore de grands rayonnements. <sup>324</sup>

Napoléon reste fier, parle d'une voix haute, il dicte sa volonté. Ce sont les schèmes de l'action qui se manifestent ici. La parole à *voix haute* est signe d'une vérité révélée, d'un ordre donné. Le testament évoque l'héritage, le legs transmis

---

<sup>323</sup> Pierre Albouy, *ibid.*, p. 246.

(il perdure malgré l'exil, *repousse l'oubli* et donc la mort). La mission de Napoléon achevée, la suite demeure à construire. Il a dégagé la voie à suivre. Remarquons la persistance du poète dans son utilisation du schème du regard, ici associé au mytheme du rayonnement. Les schèmes ascensionnels, liés à l'action, sont d'ailleurs toujours accompagnés par des symboles lumineux tels que l'auréole ou l'œil. La révolte du proscrit paraît s'inscrire alors dans une perspective de rédemption (terme chrétien entre tous): elle mène même au progrès.

Chez les romantiques, la révolte aboutit, le Prométhée de Shelley se délivre et chasse Jupiter, le Satan de Hugo retrouve Dieu; c'est que la révolte n'est qu'un moment et un moteur du *progrès*. Les mythes titaniques sont des mythes de la révolte au service du progrès, de «la grande révolte», comme dit Hugo, dans *Plein Ciel*.<sup>325</sup>

En définitive, Napoléon se redresse à Sainte-Hélène et sa révélation se fait dans la lumière. La révolte du personnage devient celle de toute une époque.

---

<sup>324</sup>Victor Hugo, *Le Retour de l'empereur*, dans *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1950, p. 594.

<sup>325</sup> Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 136.



*[L]'âme manqua à l'univers nouveau sitôt que Bonaparte retira son souffle; les objets s'effacèrent dès qu'ils ne furent plus éclairés de la lumière qui leur avait donné le relief et la couleur.*

Chateaubriand  
*Mémoires d'outre-tombe* (1848)

*Toujours lui! Lui partout! - Ou brûlante ou glacée,  
Son image sans cesse ébranle ma pensée.  
Il verse à mon esprit le souffle créateur.  
Je tremble, et dans ma bouche abondent des paroles  
Quand son nom gigantesque, entouré d'auréoles,  
Se dresse dans mon vers de toute sa hauteur.*

Victor Hugo  
*Lui* (1828)

#### H) *La Symbolique du feu: ambivalence des schèmes et archétypes lumineux*

En procédant à cette identification de Napoléon à un Prométhée moderne, les romantiques feront un grand usage des archétypes et schèmes lumineux associés traditionnellement au vol du feu par le Titan. Or, le feu peut avoir plusieurs significations souvent contradictoires: «Le feu, élément insaisissable mais visible, manifeste à la fois la lumière, la couleur, la chaleur et le mouvement; il rayonne au zénith et brûle dans la nuit infernale; il est source de vie mais consume et détruit; il purifie et ravage; il symbolise la connaissance et la folie, l'éblouissement extatique et la damnation [...]»<sup>326</sup>. C'est en raison de cette teneur ambivalente que la symbolique du feu vient contribuer à enrichir la représentation au sein du mythe de Napoléon: «Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal»<sup>327</sup>. Ainsi en est-il du jugement qu'on porte sur l'œuvre de Napoléon: les mythèmes du feu, de la

---

<sup>326</sup> Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Editions complexes, 1979, p. 232.

lumière, du rayonnement, associés à la course de l'Empereur, sont alors vus soit positivement (Napoléon l'initiateur de la société moderne), soit négativement (Napoléon l'exterminateur qui a détruit le monde). Le renversement de la symbolique, de l'un à l'autre pôle, constituera un des éléments saillants de la représentation du Prométhée napoléonien par les romantiques: sous leur plume, il peut alors être à la fois le bien *et* le mal, principe de vie *et* de mort, affirmation de l'esprit *et* déchéance de celui-ci. Associée au feu, «[l]'ascension est imaginée contre la chute et la lumière contre les ténèbres»<sup>328</sup>.

*Napoléon et Prométhée: évocations solaires du héros*

«Moi qui vous parle, j'ai vu à Paris onze rois et un peuple de princes qui entouraient Napoléon, comme les rayons du soleil»<sup>329</sup> disait Goguelat, le pontonnier de Balzac, dans *Le Médecin de campagne* (1833). Dans ce discours du vétéran, le romancier reprend en fait ce thème de la légende dorée qui faisait de l'Empereur une incarnation symbolique (avec moult références au soleil et à la lumière) de l'intelligence divine parue dans le monde. Dans plusieurs traditions, le symbolisme se rattachant à la représentation de l'astre avait consacré la métaphore de la divinité. Or, le symbolisme du soleil est, à l'instar de celui du feu, ambivalent: les évocations du héros solaire chez les romantiques illustreront cette richesse symbolique.

---

<sup>327</sup> Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, «Folio», 1987, p. 23.

<sup>328</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 178.

<sup>329</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 230.

On a fait grand cas du passage de Napoléon en Égypte, campagne qui préfigure son ascension aux plus hauts sommets: les événements de l'histoire procureront ici aussi une terre fertile à l'imaginaire romantique. La campagne de 1798-1799 dans cette contrée située à l'Est et associée symboliquement au point d'où le soleil s'élançe pour sa course quotidienne, devient la métaphore parfaite de la révélation du nouveau héros. «À ces traits solaires s'ajoutent des éléments qui relèvent de la mystique du souverain ou du démiurge. Le héros «sauve» le monde, le renouvelle, inaugure une nouvelle étape»<sup>330</sup>. Néanmoins, de nombreux passages existent où la symbolique solaire s'inscrit dans l'ordre d'une certaine fatalité. Le fragment suivant, tiré des *Mémoires d'outre-tombe*, illustre à merveille comment l'emploi de ces schèmes peut contribuer à augmenter la portée symbolique du substrat du texte:

Bonaparte, en effet, n'avait pas vu avec indifférence les cours d'eau qui se jettent dans la Volga; né pour Babylone, il l'avait déjà tentée par une autre route. Arrêté à Jaffa, à l'entrée occidentale de l'Asie, arrêté à Moscou à la porte septentrionale de cette même Asie, il vint mourir dans les mers qui bordent cette partie du monde d'où se levèrent l'homme et le soleil.<sup>331</sup>

La mort de Napoléon est ici évoquée en rapport au lever du soleil. Au trépas de l'Empereur, Chateaubriand oppose la naissance de l'homme. A la fin répond le début. De même, l'image de la mer vient ajouter à l'ambivalence du passage: élément de la transformation, lieu de la naissance et de la renaissance, la mer, symbole dynamique de la vie, est à la fois une fin et un début. En elle s'unissent la vie et la mort. Tout sort d'elle et tout y retourne. Or le passage fait aussi mention

---

<sup>330</sup> Philippe Sellier, *Le Mythe du héros; ou le désir d'être*, Paris, Bordas, 1970, p. 19.

<sup>331</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 733.

de Babylone, ville dont la beauté était légendaire mais qui est aussi le symbole d'une splendeur viciée. Ses jardins suspendus comptaient parmi les sept merveilles du monde mais Babylone se condamna elle-même à la destruction puisqu'elle s'érigea sur l'instinct de luxure et de domination, valeurs portées en absolus. De même, Chateaubriand semble évoquer en filigrane le destin d'Alexandre le Grand qui avait fait de cette ville la capitale de son empire en Asie: par contre, l'Empereur, *né pour Babylone*, c'est à dire pour subir l'attrait de la splendeur et de la corruption du pouvoir, n'a su parvenir à la lumière (symbolisée par *l'Asie*, l'est, terre solaire): il s'est arrêté *à la bordure de cette partie du monde*. Là où Alexandre avait réussi, Napoléon a échoué. Ailleurs dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand, en décrivant cette campagne en Egypte sous le signe du soleil, s'inspire d'un passage de *l'Exode*<sup>332</sup>: Dieu guide les Hébreux dans le désert en les faisant précéder par une colonne de nuée durant le jour et par une colonne de feu durant la nuit. «Cette aventure d'Egypte change à la fois la fortune et le génie de Napoléon, en surdorant ce génie, déjà trop éclatant, d'un rayon du soleil<sup>333</sup> qui frappa la colonne de nuée et de feu»<sup>334</sup>. Le mytheme du rayonnement paraît placer le parcours de Napoléon sous des auspices néfastes: ici, la nature ignée de la marche du héros, son génie, *déjà trop éclatant*, semblent appelés à se consumer sans ouvrir l'horizon. La lumière sèche, efface, détruit les possibilités qui ont été entrevues. Elle aveugle le héros et le mène à sa perte. C'est encore son hubris qui cause sa chute: comme Prométhée qui vole le feu par présomption, Napoléon veut s'emparer de l'empire d'Alexandre.

---

<sup>332</sup> Voir les chapitres 13 et 14.

<sup>333</sup> Râ, chez les Egyptiens, était le Dieu du soleil. C'est aussi en Egypte que Napoléon fut, pour la première fois, comparé à un Dieu venu sur Terre. Voir Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin, 1971.

De la comparaison, on passe à l'incarnation: Napoléon devient alors l'astre même. Dans une de ces descriptions moroses de la grisaille de la Restauration, Chateaubriand fait de Napoléon le soleil d'une époque révolue à laquelle la noirceur a succédé:

Tout n'est-il pas terminé avec Napoléon ? Quel personnage peut intéresser en dehors de lui ? De qui et de quoi peut-il être question après un pareil homme ? [...] Comment nommer Louis XVIII en place de l'Empereur ? Je rougis en pensant qu'il me faut nasillonner à cette heure d'une foule d'infimes créatures (en m'y comprenant), êtres douteux et nocturnes que nous fûmes d'une scène dont le large soleil avait disparu.<sup>335</sup>

Dans un tel tableau, Napoléon, *large soleil*, est un nouveau dieu-héros géant, incarnation d'une force créatrice qui a été étouffée par ceux qui ont pris sa place. Le soleil, cette source vitale de lumière, n'est plus; on tombe «de la réalité dans le néant, du sommet d'une montagne dans un gouffre»<sup>336</sup>. Ici, ce n'est plus le héros qui tente d'atteindre la lumière et qui échoue, ici le héros *est devenu lumière*. A Sainte-Hélène, le soleil s'est couché mais il en reste plusieurs, comme le Chabert de Balzac, pour attendre qu'il se lève à nouveau:

[S]i j'avais eu des parents, tout cela ne serait peut-être pas arrivé; mais, il faut vous l'avouer, je suis un enfant d'hôpital, un soldat qui pour patrimoine avait son courage, pour famille tout le monde, pour patrie la France, pour tout protecteur le bon Dieu. Je me trompe! j'avais un père, l'Empereur! Ah! s'il était debout, le cher homme! et qu'il vît son Chabert, comme il me nommait, dans l'état où je suis, mais il se

---

<sup>334</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 655.

<sup>335</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 949-950.

<sup>336</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 949.

mettrait en colère. Que voulez-vous! notre soleil s'est couché, nous avons tous froid maintenant.<sup>337</sup>

L'identification de Napoléon à la figure du père sera abordée en profondeur dans la prochaine partie de ce chapitre. Je ne m'attarderai pour le moment qu'à l'incarnation solaire de Napoléon dans ce passage du roman de Balzac. Le colonel Chabert, longtemps cru mort sur le champ de bataille d'Eylau en 1807, rentre en France une fois l'Empereur envoyé à Sainte-Hélène. Méconnu de tous, indigent, maltraité et ridiculisé, il fait tout pour reprendre ses titres dans une société qui trouve ce mort-vivant fort embarrassant. Ici, c'est la Restauration qui bloque la voie de ce mort légal: si l'Empereur était en vie, on reconnaîtrait les droits de ce pauvre homme, *la lumière serait faite*. Or le soleil s'est couché et dans le noir, la justice n'est plus. «La lumière n'est pas seulement un symbole mais un agent de la pureté»<sup>338</sup>. Chabert, fils du soleil, erre alors dans la nuit désertée par son père. Il est le rejeton du proscrit, à la fois acteur et témoin gênant du passage de ce Prométhée que l'on a envoyé subir son châtement à l'autre bout du monde. Commence alors le règne des créatures nocturnes de Chateaubriand. Pourtant, l'espoir subsiste, comme aux plus sombres heures de la nuit de voir le soleil poindre à nouveau: «Comme le héros, le soleil entre dans l'ombre et sort de l'ombre. Son lever est une naissance, mais son coucher n'est qu'une mort apparente. [...] Comme le soleil, le héros est invincible»<sup>339</sup>.

---

<sup>337</sup> Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, Paris, Le Livre de poche, «Classique», 1994, p. 84.

<sup>338</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 180.

<sup>339</sup> Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 19.

Alfred de Musset aura lui aussi recours aux schèmes symboliques de la lumière mais plutôt que de parler d'un soleil disparu, il utilisera la symbolique de la lumière *froide* et de la lune pour illustrer sa désillusion. L'auteur décrit en ces termes ce qui advient au départ de Napoléon:

Et après lui on entendit un grand bruit; c'était la pierre de Sainte-Hélène qui venait de tomber sur l'ancien monde. Aussitôt parut dans le ciel l'astre glacial de la raison; et ses rayons, pareils à ceux de la froide déesse des nuits, versant de la lumière sans chaleur, enveloppèrent le monde d'un suaire livide.<sup>340</sup>

Notons comment Musset associe la raison, astre glacial, à la lune. Or celle-ci n'est éclairée que par le reflet de la lumière solaire, elle n'a pas de lumière propre. Le symbole est celui d'un passage de la vie à la mort. La lumière froide est mise en opposition à la passion, la lumière chaude du règne de l'Empereur. Le soleil devenu pareil à la lune n'émet plus de chaleur. Le monde se fige à la mort de Napoléon: il a perdu son astre. Ailleurs, toujours chez Musset, le narrateur évoque les guerres de Napoléon en ces termes:

Jamais il n'y eut tant de nuits sans sommeil que du temps de cet homme; jamais on ne vit se pencher sur les remparts des villes un tel peuple de mères désolées; jamais il n'y eut un tel silence autour de ceux qui parlaient de la mort. Et pourtant jamais il n'y eut tant de joie, tant de vie, tant de fanfares guerrières dans tous les cœurs; jamais il n'y eut de soleils si purs que ceux qui séchèrent tout ce sang. On disait que Dieu les faisait pour cet homme, et on les appelait ses soleils d'Austerlitz. Mais il les faisait bien lui-même avec ses canons toujours tonnants, et qui ne laissaient de nuages qu'aux lendemains de ses batailles.<sup>341</sup>

L'opposition binaire mort-vie présente dans ce passage contribue à donner plus de profondeur à l'évocation symbolique: le dynamisme qui naît de cette

---

<sup>340</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 26.

ambivalence est alors apte en soi à faire naître le mythe. Ce n'est pas Dieu qui fait le soleil du héros (qui éclaire sa voie) mais bien le héros lui-même: Napoléon devient démiurge (autre trait qui le rattache ici à la figure de Prométhée), il trace son propre chemin. Musset fait ici référence à une des images les plus illustres de la légende napoléonienne. A Austerlitz, Napoléon avait profité de la brume pour attirer les troupes austro-russes dans un piège. Le soleil dissipant cette brume avait révélé leur position précaire aux alliés et sapé grandement leur moral. Napoléon a remporté là un de ses succès militaires les plus hardis et éclatants, d'où l'utilisation de ce symbole comme celui d'un moment triomphant, le zénith de l'Empire, l'apogée de la gloire du héros. Le soleil d'Austerlitz paraît donc représenter le principe de vie de Napoléon mais comme le soleil, le héros doit lui aussi disparaître au profit de la nuit. Lorsqu'il évoque le coucher du soleil à Waterloo, Victor Hugo déclare: «[I]l était huit heures du soir, les nuages de l'horizon s'écartèrent et laissèrent passer à travers les ormes de la route de Nivelles, la grande rougeur sinistre du soleil qui se couchait. On l'avait vu se lever à Austerlitz»<sup>342</sup>. La nuit tombe sur l'Empire, le cycle est complété: à la mort d'une époque succède le début d'une autre.

---

<sup>341</sup> Alfred de Musset, *ibid.*, pp. 20-21.

<sup>342</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, p. 369.



*Mais le Titan, mais le second Hercule, le nouveau Prométhée cloué sur le rocher, inventeur et gardien du feu sacré, le fils de Jupiter Ammon, où est-il ? Qu'avez-vous fait de mon demi-dieu ?*

Edgar Quinet  
Napoléon (édition de 1857)

### I) *Le Complexe de Prométhée*

Comme nous le verrons plus en détail dans la prochaine partie de ce chapitre, la volonté d'accomplir, de se distinguer, de *faire quelque chose*, qui caractérise les enfants du siècle, vient très tôt se heurter à une société qui, surtout après 1830, nie à peu près toute ouverture en ce sens. De ce heurt entre leurs aspirations et le nouvel ordre social qu'on leur impose naît une désillusion angoissée qui se manifestera à l'occasion par des sursauts virulents: «[L]e mythe napoléonien sublime et transpose en poésie prométhéenne le besoin de pleinement être que bloque la société bourgeoise et pseudo-féodale sous sa forme restaurée. Dans la plénitude d'un moment - le refus de la Restauration et de ce qui ne peut en aucun cas assimiler la «France nouvelle» -, il est et dit la vie»<sup>343</sup>. Lié intrinsèquement à ce thème capital du romantisme qu'est l'énergie, «expansion de l'être humain», cet ardent désir d'action hantera plusieurs projections fantasmatiques des auteurs de la période qui nous occupe. Ce sentiment sera d'ailleurs encore plus vif chez la génération de 1810 qui vivra souvent plus mal que celle de ses aînés les lendemains de la Révolution de Juillet:

---

<sup>343</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 1048.

Entre l'Art souverain idéal et la Boutique triomphatrice réelle, ils ne virent pas d'accommodation possible, et ils accueillirent l'avènement bourgeois avec colère et désespoir. Isolés dans une position extrême, ils sont pourtant les témoins d'une vérité profonde: vérité de révolte, constatation d'un divorce et d'une impuissance, que juin 1848 et décembre 1851 devaient confirmer de façon définitive, et plus accablante, pour la génération intellectuelle qui les suivit.<sup>344</sup>

Ce «sentiment d'impossibilité navrante, de haute ambition avortée ou réduite à la solitude»<sup>345</sup> alimentera à plus d'un titre les angoisses de bon nombre d'entre eux. Il s'exprimera dans les projections fantasmatiques des poètes: par son renvoi aux schèmes séculaires de la révolte (dans son sens le plus large), la rébellion de Prométhée est alors juxtaposée au mythe du Poète consacré par le romantisme: «Identifié au Rebelle, le Poète prend une nouvelle dimension. Il cesse d'être un porte-parole ou un écho de Dieu; il devient le principe d'un savoir à réinventer: [L]'aventure poétique devient démiurgie»<sup>346</sup>. On voit dans le créateur des arts un frère complice, lui aussi révolté contre son état mais, surtout, on s'identifie à celui qui a bravé les interdits dans le but d'accomplir son œuvre. De là naît chez les romantiques une sympathie naturelle envers le Titan qui, par présomptions à peine voilées, pousse plusieurs d'entre-eux à avoir des visions prométhéennes de leur rôle: ils se présentent alors comme des servants (dans le sens militaire) du progrès, génies recteurs d'un monde en mal de repères. Mais de cette volonté de s'élever et de faire entendre leur voix, de la fortune inégale que rencontre cette volonté, naît forcément un décalage dont les conséquences et les répercussions

---

<sup>344</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain: 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, p. 421.

<sup>345</sup> Paul Bénichou, *ibid.*, p. 431.

<sup>346</sup> Claude Abastado, *op. cit.*, p. 235.

seront manifestes: les identifications au Prométhée napoléonien n'en seront qu'enrichies.

Dans *La Révolte contre le père*, Gérard Mendel écrit que le mythe de Prométhée rend mieux que celui d'Œdipe le désir du fils de châtrer le père pour s'emparer de sa puissance<sup>347</sup>. A ce titre, on peut voir dans les déviations fantasmatiques et les frustrations qui vont marquer certains avatars prométhéens de Napoléon autant de manifestations, à divers niveaux, d'un conflit œdipien présent dans le substrat du texte. L'identification du Poète à Prométhée devient alors une projection du conflit qui oppose l'écrivain à Napoléon, identifié ici à une figure paternelle. La révolte de Prométhée annonce celle de l'écrivain démiurge qui se mesure à Napoléon, à la fois Dieu et Père, et qui désire s'élever à son niveau. De cette aspiration au pouvoir dans l'esprit romantique naîtra ce qu'on peut appeler le complexe de Prométhée. «Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres» écrivait Bachelard.<sup>348</sup> Au Père dans l'action, on veut répondre: ce que Napoléon a fait par la guerre, cet univers qu'il a façonné, trouvera son équivalent dans l'œuvre littéraire et artistique. C'est toute la mesure de l'ambition romantique. Ainsi la légende prétend que Balzac a possédé une statuette de l'Empereur dans son bureau. Sur celle-ci, on pouvait lire l'inscription: «Ce qu'il a accompli par l'épée, je le ferai par la plume». Pensons ici à la sculpture de Rodin (et ses nombreuses variantes) qui montre Balzac comme un Napoléon enveloppé d'une

---

<sup>347</sup> Gérard Mendel, *op. cit.*, pp. 119-130.

<sup>348</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 30.

capote militaire. Quant à Hugo, il écrira: «[i]l y a trente ans, le sceptre c'était une épée. Aujourd'hui le sceptre, c'est une plume»<sup>349</sup>. L'emploi des mythes de l'épée et du sceptre illustre symboliquement les notions de puissance et d'autorité tandis que celui de la plume n'est pas sans appeler les images de l'ascension: «On ne s'étonnera pas que Hugo, à cette époque où il exaltait la figure de l'Empereur, ait souhaité le doubler comme créateur lui aussi, sur un autre plan, d'une France nouvelle [...]»<sup>350</sup>. On assiste donc ici, en quelque sorte, à une identification fantasmagorique: l'œuvre du prédécesseur, héros dans l'action, aura pour pendant moderne celle du Poète. Néanmoins, si le Poète aspire ainsi à *devenir* Napoléon, chez certains, c'est plutôt l'image inverse qui se présente: c'est Napoléon qui était poète. Ainsi Chateaubriand qui écrit que «Bonaparte était un poète en action, [...] c'est pourquoi il a tant de prise sur l'imagination des peuples et tant d'autorité sur le jugement des hommes positifs»<sup>351</sup>. Le glissement est d'autant plus significatif qu'il rend bien l'identification fantasmagorique<sup>352</sup> à laquelle Chateaubriand procède ici: devenir lui-même, par le biais de la plume, ce héros *qui agit sur les imaginations*.

Ce conflit œdipien qui se dessine sur fond de schèmes prométhéens, Stendhal en fera le moteur du parcours du personnage de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*. Dans un passage désormais célèbre de ce roman, l'écrivain souligne l'épiphanie de son héros par l'emploi de nombreux schèmes et symboles associés en même temps aux figures de Napoléon, de Prométhée et du Père:

---

<sup>349</sup> Victor Hugo, *Reliquat de Littérature et philosophie mêlées*, cité par Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 305.

<sup>350</sup> Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 304.

<sup>351</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 948.

Julien, debout, sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête, était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ? <sup>353</sup>

L'aigle, image de Napoléon incarnée ici par l'épervier, était, avec l'abeille, le symbole impérial par excellence. La fin du passage, comparant le vol de l'oiseau au destin de Napoléon ne fait que préciser cette association symbolique à laquelle Stendhal a recours. En apparence, le lien est simple. Pourtant, l'épervier est fréquemment associé à un niveau symbolique au pénis. Cette tranquillité, cette puissance et cette force que Julien admire dans le vol de l'oiseau, ce seraient alors, par un phénomène de condensation, celles du Père que le fils désire obtenir et que l'épervier, symbole phallique, vient représenter ici. Se profile alors plus nettement le conflit œdipien qui sous-tend le texte. D'ailleurs, le lien esquissé symboliquement entre Julien et la figure paternelle est renforcé à plus d'un titre par les schèmes prométhéens qui se retrouvent ailleurs dans le passage. Ainsi Stendhal place-t-il l'épiphanie de Julien, *debout, sur son grand rocher, sous le soleil d'août*. La présence de l'astre en début de passage (avec l'épervier) appuie l'intention symbolique de l'auteur de placer cette révélation sous le signe du désir fantasmatique du héros d'égaliser le père. Le soleil paraît symboliser ici le principe générateur d'autorité. L'utilisation du schème de la lumière *du ciel embrasé*, (en parallèle au schème sous-jacent de la chaleur) paraît appuyer davantage cette image

---

<sup>352</sup> Nous verrons plusieurs facettes de celle-ci dans la prochaine partie de ce chapitre.

de la révélation mais remarquons ici toute l'angoisse qui transparaît dans l'interrogation finale. Napoléon, figure paternelle dans laquelle le héros projette son *idéal du moi*, image supérieure de lui-même, incarne alors les plus grandes exigences de Julien envers lui-même, ses aspirations les plus élevées en même temps que sa peur angoissée de l'échec qui le poussera dans son délire de puissance. *C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?* Le questionnement souligne bien l'aspect périlleux de l'ascension jusqu'à la place ultime: car Julien, s'il a quand même réussi à s'élever au-dessus de la masse, n'est pas à l'abri de la chute.

*Là, si parfois tu te relèves,  
Tu peux voir, du haut de ces grèves,  
Sur le globe azuré des eaux,  
Courir vers ton roc solitaire,  
Comme au vrai centre de la terre,  
Toutes les voiles des vaisseaux*

Victor Hugo  
A la colonne (1830)

*J) Prométhée, le père et le fils: le legs*

En définitive, on peut voir dans l'identification du parcours de Prométhée à celui de Napoléon une suite logique des interrogations romantiques suscitées par l'illustration des parcours respectifs de Napoléon-Christ ou Napoléon-Antéchrist. En élargissant la perspective qu'offraient ces avatars christiques ou antéchristiques sur le thème de la révolte, le mythe de Prométhée a servi à complexifier la représentation littéraire du personnage de l'Empereur: comme je l'ai démontré, l'utilisation de schèmes et archétypes associés à la figure du Titan aura permis aux romantiques d'utiliser une pléthore de symboles fort variés qui élargissent le champ des interprétations possibles. Enfin, la quête œdipienne qui sous-tend ce que, avec Bachelard, j'ai appelé le complexe de Prométhée marquera considérablement la représentation symbolique du conflit père-fils esquissé dans le mythe de Napoléon. Cette question de la paternité préoccupera d'ailleurs tout le romantisme: légitimité, usurpation du pouvoir, autorité et sagesse, ambition et révolte sont tous des thèmes d'importance qui lui sont liés inextricablement. La prochaine partie de ce chapitre abordera ainsi les maintes manifestations de ce conflit qui, dans le mythe de l'Empereur, opposera le Père au Fils.

*Il me prit alors plus que jamais un amour vraiment désordonné de la gloire des armes; passion d'autant plus malheureuse que c'était le temps précisément où, comme je l'ai dit, la France commençait à s'en guérir.*

Alfred de Vigny  
*Servitude et grandeur militaires* (1835)

### **K) La Condition de l'écrivain**

Si tant d'écrivains romantiques transposent la révolte de Prométhée au sein du mythe du Poète qu'ils érigent, c'est qu'ils sont un grand nombre à voir dans l'aventure poétique qui est la leur un parallèle avec le trajet démiurgique du Titan. Alors qu'ils tentent de dégager la voie de l'avenir, les romantiques ont souvent l'impression de s'opposer à un ordre arbitraire des choses qui entrave leur démarche; d'où leurs interrogations à propos du Dieu de l'ancien Testament. Avec l'accélération de la révolution industrielle et les nombreux bouleversements sociaux que cette dernière entraîne, la France de la Restauration, déjà passablement traumatisée par une crise qui a duré plus d'un quart de siècle, est en proie à un désarroi qui atteint toutes les couches, toutes les factions, tous les partis de la société. De même, au sortir de la Révolution et de l'Empire, le statut de l'écrivain a changé: la littérature, face à la montée de la bourgeoisie et à l'hégémonie économique de cette dernière, est appelée à se transformer. Le développement de la presse à grand tirage, du feuilleton, de la littérature de colportage a signifié un déplacement du pouvoir des mots vers une autre sphère:

[O]n parle d'une «restauration» de l'ordre ancien mais les structures politiques, administratives, juridiques, scolaires mises en place par la



Révolution subsistent; la fidélité déclarée au passé est illusoire car les nouvelles valeurs reconnues — réussite, richesse, travail... — sont bourgeoises et c'est la bourgeoisie qui détient la puissance économique. [...] Les écrivains, bien sûr, appartiennent à tous les horizons politiques. Mais ils sont tous conscients de la marginalité croissante de la littérature et cherchent une riposte.<sup>354</sup>

Nombreuses sont les études qui ont montré la précarité financière des auteurs de l'époque. Avec la perte du mécénat de l'Ancien Régime, qui fonctionnait mal, certes, mais qui fonctionnait et que rien n'est venu remplacer, les écrivains doivent assurer leur revenu d'une autre façon, surtout ceux qui ne peuvent compter sur une fortune personnelle. Quelques auteurs sauront certainement tirer parti des nouvelles réalités financières de leur milieu mais la plupart d'entre eux, et des plus célèbres<sup>355</sup>, devront se résoudre à faire de la littérature alimentaire et passeront ainsi leur vie à escompter les revenus de leur prochain livre ou article pour repousser créanciers et propriétaires qui se pressent à leur porte. Tout en devant se plier aux nouveaux impératifs économiques, leur opinion face à la production populaire (pensons aux grands journaux) demeure ambiguë: souvent ils l'attaquent mais plusieurs rédigent quand même des romans destinés à paraître en feuilletons. La plupart fréquentent des journalistes et publient eux-mêmes sous diverses formes (et pseudonymes) dans la presse. Pourtant, leur adhésion n'est jamais complète: ils auront beau se battre contre la censure et pour la liberté d'expression de la presse, les méthodes immorales du milieu journalistique les effrayent souvent. Forcés à jouer le jeu de l'affairisme et de la quête du pouvoir, les «mages» romantiques se sentent très souvent peu habiles à gérer les nouvelles

---

<sup>354</sup> Claude Abastado, *op. cit.*, p. 122.

<sup>355</sup> Les exemples sont nombreux. Pensons à Lamartine après l'épisode de 1848 ou à Chateaubriand vieillissant qui se plaint de sa misère financière dans certains passages des *Mémoires d'outre-tombe*.

données: ils participent, soit, mais il en ressort une attitude à tout le moins équivoque:

Ce que cachent et dénoncent ces prises de position contradictoires, c'est un désir inavoué de légitimité: les écrivains veulent être justifiés dans leur pratique et faire admettre une fonction sociale de la littérature telle qu'ils la conçoivent; mais ils s'enferment dans des dilemmes intenable, et, en désaccord avec la situation historique réelle, il substituent à l'action véritable un rêve d'hégémonie et de sacerdoce: l'action mythique.<sup>356</sup>

Dans ce passage entre métier et profession, la littérature exprime souvent ce qu'il conviendrait de voir comme une sorte de névrose collective; celle d'un groupe social, non celle d'un individu, qui cherche à se légitimer. Le mythe de Napoléon permettra l'expression (aux formes multiples) d'un malaise ressenti de plus en plus durement: celui de ces écrivains qui se sentent désenchantés par la nouvelle réalité bourgeoise et qui, sûrs de leur talent, se jetant corps et âme dans leur œuvre, ne peuvent se résigner à agir en spectateurs ou en simples témoins des événements de leur époque:

Dès lors, cette expérience douloureuse d'une profonde crise culturelle constitue le fond même de l'attitude romantique, et se monnaie en désespoir, en révolte, en repli hautain sur soi, en hantises diverses. Le culte du moi comme son effacement, la fuite vers des refuges comme l'ailleurs du rêve ou du passé ou la tentative de reconquête d'un monde perdu à reconstruire sont autant de modulations du mal du siècle.<sup>357</sup>

La grande période de prédication et de création du romantisme sera ainsi doublée d'un vif sentiment d'inquiétude qui, s'il la stimule, peut tout aussi bien

---

<sup>356</sup> Claude Abastado, *op. cit.*, p. 123.

<sup>357</sup> Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 23.

l'affaiblir. Ce sera là son ambivalence, une ambivalence qui rejaillira dans le mythe de Napoléon. Voyons comment.

*Les ministres sont faibles: ils haïssent la vérité, l'énergie. Comment voulez-vous que deux cent mille Julien Sorel qui peuplent la France et qui ont l'exemple de l'avancement du tambour duc de Bellune, du sous-officier Augereau, de tous les clercs de procureurs devenus sénateurs et comtes de l'Empire ne renversent pas les niais susnommés ?*

*Lettre de Stendhal à Mareste  
17 mars 1831*

*La France est écrasée, le soldat n'est plus rien, on le prive de son dû, on te le renvoie chez lui pour prendre à sa place des nobles qui ne pouvaient plus marcher, que ça faisait pitié.*

Honoré de Balzac  
*Le Médecin de campagne* (1833)

#### L) *La Désillusion face au présent*

«Tout n'est-il pas terminé avec Napoléon ?»<sup>358</sup> demande Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe*. «Mon but est de faire connaître cet homme extraordinaire, que j'aimais de son vivant, que j'estime maintenant de tout le mépris que m'inspire ce qui est venu après lui»<sup>359</sup> dira Stendhal. De tels passages dénigrant le présent de la Restauration au profit du passé napoléonien se retrouvent assez fréquemment chez ces deux auteurs, contemporains de l'Empereur et acteurs secondaires (pas au même rang cependant) de l'épopée. On pourrait, avec Maurice Descotes, invoquer les facteurs biographiques et idéologiques qui ont ainsi influencé leur version du mythe: en effet, tous les deux ont été écartés par la monarchie; Stendhal de 1814 à 1821, en raison de ses liens avec l'Ogre corse; Chateaubriand, en 1824, chassé du ministère des Affaires étrangères après s'être heurté une fois de trop à l'entourage du Roi. De la perte de

---

<sup>358</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*

<sup>359</sup> Stendhal, *Mémoires sur Napoléon*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion,

leur poste et de leur rôle «d'importance», celui qui était le leur autrefois<sup>360</sup>, viendrait cette rancune inlassable envers le nouveau régime: «[J]'avais un cocher, deux chevaux, une calèche et un cabriolet, car jusqu'à cette hauteur s'était élevé mon luxe, du temps de l'Empereur»<sup>361</sup> écrit Stendhal dans son autobiographie voilée qu'est sa *Vie de Henry Brulard*. Pourtant, cette façon de s'en prendre à l'époque actuelle en lui opposant le prestige de l'Empire n'est pas le seul fait d'un Stendhal ou d'un Chateaubriand: même chez les poètes dits de la Restauration, les Hugo, Vigny, Lamartine, on retrouve des épanchements dans le même sens, des sursauts occasionnels qui expriment autant une critique du présent qu'un regret du passé. Le temps des possibilités paraît révolu, l'horizon se fait de plus en plus étroit. Cette critique amère paraît ainsi s'ancrer, en premier lieu, dans une forme de désillusion, voire de rancœur contre cette nouvelle «société de cirons»<sup>362</sup> qui fait peu de cas de la poésie et du Poète. Ce «dénigrement» ou cette exaspération face à l'apostolat du Poète ressurgit alors dans l'œuvre même de ce dernier sous des formes diverses. Ainsi, en 1823, le jeune poète Victor Hugo contemple la carrière de son père, général de la Grande Armée, et exprime toute l'amertume, la rage même, qui s'empare de lui à la comparaison de leur parcours respectif:

Quoi ! toujours une lyre et jamais une épée !  
Toujours d'un voile obscur ma vie enveloppée !  
Point d'arène guerrière à mes pas éperdus !...  
Mais jeter ma colère en strophes cadencées !  
Consumer tous mes jours en stériles pensées,

---

1929, pp. 6-7.

<sup>360</sup> Stendhal insiste souvent sur sa fonction d'intendant impérial qui l'a amené à «côtoyer» le grand homme. Chateaubriand, quant à lui, ne cesse de magnifier son rôle d'opposant à l'Empire.

<sup>361</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1955, p. 17.

<sup>362</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 950.

Toute mon âme en chants perdus !<sup>363</sup>

Un tel passage ne saurait certes nous faire entièrement perdre de vue le mouvement qui, au romantisme, «entraîne la poésie de ce temps-là vers la communion et l'espoir»<sup>364</sup>; mais nous devons souligner ces manifestations occasionnelles d'une certaine réserve, à tout le moins d'une certaine distance, face à cette idée «d'une mission féconde du poète, médiateur entre le Réel et l'Idéal, et par là guide d'une humanité en progrès [...]»<sup>365</sup>. Hugo parle ici de *chants perdus*, de *stériles pensées*. La substitution de l'action poétique à l'action guerrière ne paraît pas pouvoir combler *toutes* les attentes de cette âme qui prétend se consumer inutilement, un peu plus à chaque jour. Ailleurs, Balzac tient des propos similaires lorsqu'il fait dire au revenant Chabert:

Vous ne pouvez pas savoir jusqu'où va mon mépris pour cette vie extérieure à laquelle tiennent la plupart des hommes. J'ai subitement été pris d'une maladie, le dégoût de l'humanité. Quand je pense que Napoléon est à Sainte-Hélène, tout ici-bas m'est indifférent. Je ne puis plus être soldat, voilà tout mon malheur.<sup>366</sup>

On pourrait interpréter ce passage en disant que l'écrivain a le sentiment d'avoir perdu sa position d'autrefois; *il ne peut plus être soldat*. En quête d'une action de substitution, d'une *légitimité sociale*, l'auteur se bute aux nouvelles données de son temps: «[J]e suis convaincu que nous nous évanouirons tous: premièrement parce que nous n'avons pas en nous de quoi vivre; secondement parce que le siècle dans lequel nous commençons ou finissons nos jours n'a pas

---

<sup>363</sup> Victor Hugo, *A mon père*, dans *Œuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 346.

<sup>364</sup> Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 113.

<sup>365</sup> Paul Bénichou, *ibid.*

lui-même de quoi nous faire vivre»<sup>367</sup>. En fait, pour nombre d'entre eux, cette sensation ne sera qu'exacerbée par 1830. J'ai traité auparavant de certaines modulations de cette désillusion qui s'exprime grâce aux avatars messianiques et prométhéens de Napoléon. Lorsque Chateaubriand évoque l'image de la chute, du héros tombé, cette même image paraît alors introjectée par l'écrivain: la chute de Napoléon, c'est la sienne. Du «néant» de Chateaubriand, de «la boue» de Stendhal est issu ce dégoût de l'humanité, celui qui les assaille souvent à la vue du spectacle de la bourgeoisie triomphante qui resserre les rangs à chaque jour davantage en prônant l'ordre et la stabilité. Et Chateaubriand d'écrire:

[M]ais, à cette heure, plus de conquête d'Égypte, plus de batailles de Marengo, d'Austerlitz et d'Iena, plus de retraite de Russie, plus d'invasion de France, de prise de Paris, de retour de l'île d'Elbe, de bataille de Waterloo, de funérailles de Sainte-Hélène: quoi donc ? des portraits à qui le génie de Molière pourrait seul donner la gravité du comique!<sup>368</sup>

A la sublime tragédie a succédé la farce, au talent la médiocrité. On le constate, la désillusion débouche rapidement sur une frustration exprimée de façon virulente. Dans un passage de *Le Rouge et le noir* où les guerres napoléoniennes sont évoquées, Mathilde de la Mole reproche aux jeunes hommes qui l'entourent leur incapacité à s'illustrer de façon *légitime*, entendons par *l'action guerrière*. La jeune femme balaie toutes les objections de ses prétendants et parle d'eux comme de malades.

---

<sup>366</sup>Honoré de Balzac, *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>367</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 950.

<sup>368</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*

Eh bien! ces récits me font plaisir. Etre dans une *véritable* bataille, une bataille de Napoléon, où l'on tuait dix mille soldats, cela prouve du courage. S'exposer au danger élève l'âme et la sauve de l'ennui où mes pauvres admirateurs semblent plongés; et il est contagieux, cet ennui.<sup>369</sup>

Le sous-entendu (que Stendhal a souligné par l'italique) est en effet sans appel: nous assistons même ici à une castration symbolique. C'est seulement aux côtés de Napoléon que la bataille était gage de gloire, *élévation* de l'âme, or ce dernier est mort. Mathilde évacue toute possibilité pour ses prétendants de se mériter son estime, *plongés* qu'il sont dans l'ennui. Au schème de l'élévation succède, incontournable, celui de la chute. La jeune femme quitte les lieux en ne laissant aucune issue à ceux à qui elle adressait son discours.

En somme, pour plusieurs de ces esprits, leur époque est malade; malade en ce qu'elle n'offre aucun débouché possible à une énergie qui ne demande qu'à s'exprimer, une énergie valable mais qui fait peur à cette société qui paraît les ostraciser de plus en plus. La deuxième génération romantique, celle des Musset, Nerval et Quinet, vivra peut-être encore plus intensément ce sentiment. A leur sujet, José-Luis Diaz déclare:

Ces jeunes gens ont appris à lire dans *René*, les *Méditations* et les *Odes et Ballades*. Et ils sont d'avance comme accablés par la stature resplendissante de leurs aînés, par le rôle de prophètes et de missionnaires que ceux-ci ont conquis, et par l'incapacité où eux-mêmes se trouvent de faire coïncider les beaux rêves qu'ils ont infusés avec les réalités prosaïques de la France bourgeoise issue des trois Glorieuses. Ni l'héroïsme de l'époque napoléonienne que certains

---

<sup>369</sup> Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Gallimard, 1972, p. 361.



d'entre eux idéalisent, ni le mirage d'une action poétique de substitution ne leur sont permis.<sup>370</sup>

En effet, les Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Vigny en imposent toujours, d'une certaine façon, en raison de leur rôle dans la révolution romantique. Ils ont tous eu leur moment de gloire. La génération de 1810, elle, n'était pas arrivée à l'âge adulte que les portes se refermaient déjà: dans *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset illustre le sentiment de désœuvrement de cette génération, la sienne, qui se retrouve plongée dans les affres de l'inaction:

Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les cœurs jeunes. Condamnés au repos par les souverains du monde, livrés aux cuistres de toute espèce, à l'oisiveté et à l'ennui, les jeunes gens voyaient se retirer d'eux les vagues écumantes contre lesquelles ils avaient préparé leur bras. Tous ces gladiateurs frottés d'huile se sentaient au fond de l'âme une misère insupportable.<sup>371</sup>

Ce qui apparaît dans le sous-texte de ce passage, c'est la conviction de cette génération d'être la *victime* du nouvel ordre des choses. *Condamnés au repos*, prétend l'auteur. Le malaise qui fermente, c'est la décomposition des possibilités de jadis, la pourriture de l'espoir de cette jeunesse qui se sent sacrifiée. Les forces de cette génération ne trouvent plus d'exutoire. Notons au passage le schème des vagues *qui se retirent*, l'élément aquatique devenant symbole de vie, mais d'une vie qui disparaît. Dans *Servitude et grandeur militaires*, Vigny évoque cette même inaction par des schèmes similaires, ceux du torrent et du cours d'eau qui s'épuisent inutilement:

---

<sup>370</sup> José-Luis Diaz, *A propos de L'École du désenchantement de Paul Bénichou*, dans *Romantisme*, no. 79, 1993, p. 93.

<sup>371</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 27.

La guerre nous semblait si bien l'état naturel de notre pays, que lorsque, échappés des classes, nous nous jetâmes dans l'armée, selon le cours accoutumé de notre torrent, nous ne pûmes croire au calme durable de la paix. Il nous parut que nous ne risquions rien en faisant semblant de nous reposer, et que l'immobilité n'était pas un mal sérieux en France. Cette impression nous dura autant qu'a duré la Restauration. Chaque année nous apportait l'espoir d'une guerre; et nous n'osions pas quitter l'épée, dans la crainte que le jour d'une démission ne devînt la veille d'une campagne. Nous traînâmes et perdîmes ainsi des années précieuses, rêvant le champ de bataille dans le Champ-de-Mars, et épuisant dans des exercices de parade et dans des querelles particulières une puissante et inutile énergie.<sup>372</sup>

Vigny abonde ici sensiblement dans le même sens qu'un Hugo naguère<sup>373</sup>, mais cette désillusion, si elle est parfois présentée comme une perte de vigueur, un découragement irrémédiable qui paraît drainer toute énergie, peut être trompeuse: en effet, elle n'est pas sans sursauts violents. On aurait d'ailleurs tort de la réduire à un état de soumission: «c'est plutôt l'expression d'un dynamisme contrarié, d'une attente frustrée mais toujours prête à renaître»<sup>374</sup>. Et si certains attribuent leur ennui, et leurs ennuis, à la condition même de l'homme, d'autres se veulent plus perspicaces et n'hésitent pas à attribuer leur détresse à des causes précises, souvent même politiques. C'est ici que le mythe napoléonien se charge de plusieurs frustrations personnelles et qu'il exprime dans son substrat bon nombre de fantasmes ou névroses présents chez ces auteurs. Certes, le présent est à blâmer, mais c'est le départ de Napoléon, sa chute, qui, en quelque sorte, a permis ce présent: le Père de la Nation a livré celle-ci aux mains de ces «êtres

---

<sup>372</sup> Alfred de Vigny, *Servitude et grandeur militaire*, dans *Ceuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1986, pp. 688-689.

<sup>373</sup> Voir *A mon père*, dans *Ceuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 346.

<sup>374</sup> Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 108.

nocturnes»<sup>375</sup> dont parlait Chateaubriand. Dans un retournement insolite, on en vient à reprocher à l'Empereur d'avoir *abandonné* ses enfants. Napoléon le Père devra alors subir le réquisitoire que lui adresse «sa progéniture».

---

<sup>375</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 950.

*Il y a quelque chose de pire qu'un défaut de sincérité dans la démarche de Bonaparte; il y a oubli de la France: l'empereur ne s'occupa que de sa catastrophe individuelle; la chute arrivée, nous ne comptâmes plus pour rien à ses yeux.*

Chateaubriand  
*Mémoires d'outre-tombe* (1848)

M) «*Tout ce dont je souffre, c'est lui qui l'a fait*»

Ils sont plusieurs chez les enfants du siècle à voir dans la chute définitive de Napoléon en 1815 la source de tous leurs malheurs. C'est Stendhal qui exposera le mieux ce grief dans ce dialogue de *Le Rouge et le noir* entre Falcoz et Saint-Giraud:

- Tout cela ne te fût pas arrivé sous Bonaparte, dit Falcoz avec des yeux brillants de courroux et de regret.  
 - A la bonne heure, mais pourquoi n'a-t-il pas su se tenir en place, ton Bonaparte ? Tout ce dont je souffre aujourd'hui, c'est lui qui l'a fait. <sup>376</sup>

Plus loin dans le roman, c'est le personnage de Julien qui résume la pensée de Stendhal, toujours dans ce registre fataliste:

- Ah! s'écria-t-il, que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français! qui le remplacera ? que feront sans lui les malheureux, même plus riches que moi, qui ont juste les quelques écus qu'il faut pour se procurer une bonne éducation, et pas assez d'argent pour acheter un homme à vingt ans et se pousser dans une carrière ! Quoiqu'on fasse, ajouta-t-il avec un profond soupir, ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux! <sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 276.

<sup>377</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 122.

En effet, la volonté de Julien de modeler son parcours sur celui de Napoléon ne peut faire complètement abstraction du fait que l'Empereur est tombé. *Comment n'a-t-il pu se maintenir au pouvoir ?* se demande souvent le jeune homme. Notons qu'ici, Stendhal récupère l'image de l'homme providentiel, celle de la légende dorée et du messianisme napoléonien, mais ce que cette image paraît surtout appuyer dans le cas présent, c'est l'idée de *la carrière ouverte au talent*, principe sur lequel s'est érigé l'Empire: or Stendhal insiste sur l'importance du changement qui s'est produit au départ de Napoléon. Dorénavant, il faut de l'argent pour se hisser au sommet; le talent ne suffit plus. En effet, «la tyrannie de l'argent est plus impitoyable que naguère celle du rang et de la naissance»<sup>378</sup>. La chute de Napoléon, paraît donc signifier, pour Stendhal, la fin des possibilités de gravir l'échelle sociale. *Ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux*. Il y a donc impossibilité de trouver le bonheur, et de cette impossibilité naît une certaine rancune envers celui qui l'a consacrée par sa chute: Napoléon. *Tout ce dont je souffre aujourd'hui, c'est lui qui l'a fait*.

Paradoxalement, une attitude semblable se retrouve chez ceux qui furent associés aux Bourbons, ceux-là pour qui la Restauration devait, en théorie, ouvrir les portes. La décharge contre Napoléon vient de ce que l'Empire permettait de s'élever grâce à l'action militaire. Or, en tombant, Napoléon a entraîné leur perte en les empêchant de se distinguer, de trouver une légitimité grâce à leur valeur. Dans *Servitude et grandeur militaires*, Vigny ramène le tout à une question de possibilité d'affirmation par l'action, ainsi qu'il l'illustre dans la fameuse scène de l'entrevue entre Napoléon et Pie VII. L'Empereur déclare alors au Pontife:

---

<sup>378</sup> Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 108.

La naissance est tout, dit-il; ceux qui viennent au monde pauvres et nus sont toujours des désespérés. Cela tourne en action ou en suicide, selon le caractère des gens. Quand ils ont le courage, comme moi, de mettre la main à tout, ma foi! ils font le diable. Que voulez-vous ? Il faut vivre. Il faut trouver sa place et faire son trou. Moi, j'ai fait le mien comme un boulet de canon. Tant pis pour ceux qui étaient devant moi. <sup>379</sup>

C'est l'action qui demeure la clé et elle est désormais hors de portée: «Je vous le dis, Saint-Père; il n'y a au monde que deux classes d'hommes: ceux qui ont et ceux qui gagnent. Les premiers se couchent, les autres se remuent» <sup>380</sup>. Vigny s'épanche donc dans ce registre doloriste: il reproche à Napoléon d'être tombé sans lui avoir laissé le temps de trouver sa voie dans la gloire. Constatons aussi, en passant, comment Vigny renvoie en filigrane au thème de la légende noire, celui de Bonaparte le parvenu qui a fait son chemin, afin d'appuyer son réquisitoire. Le joueur a tout perdu, juste sort, mais on sent une impossibilité de cacher une certaine envie: comme si Vigny éprouvait un fort sentiment d'avoir été «lâché» par le Père avant d'avoir pu assurer sa place dans le clan de *ceux qui ont*.

Ailleurs, Vigny fait dire à Napoléon: «[M]on affaire est de réussir, et je m'entends à cela. Je fais mon *Iliade* en action, moi, et à tous les jours» <sup>381</sup>. Ce que le poète a accompli grâce au livre, Napoléon, lui, l'a fait grâce à l'action: la comparaison paraît condamner toute tentative d'émancipation de l'écrivain: la figure paternelle semble balayer les velléités de l'enfant. C'est, ici aussi, une image castratrice du père symbolique qui se dégage du substrat du texte. L'auteur

---

<sup>379</sup> Alfred de Vigny, *op. cit.*, p. 786.

<sup>380</sup> Alfred de Vigny, *ibid.*

peut alors voir sa quête du phallus symbolique (la réalisation dans l'action) comme une épreuve formatrice, sorte de trajet initiatique, ou il peut vivre celle-ci comme une épreuve écrasante. Chez Vigny, c'est cette attitude qui transparait. Ici, le père reproche au fils son incapacité à se démarquer. Et comme chez le Hugo d'*A mon père*, la volonté d'émancipation du fils se heurte à une réalité implacable: il n'y a plus de guerre où se prouver. D'où l'incapacité du fils à répondre au père symbolique, à le surpasser en faisant l'acquisition de son propre phallus, ce qui consacrerait son statut homme. Le sentiment de frustration fait bientôt place à l'accusation: «Car les reproches qu'il a dû entendre de la part de son père au sujet de ses défauts et carences, il les insère dans le mythe, avec l'accentuation correspondante, et il dote le héros des faiblesses qui accablent sa propre fierté. A présent, il peut se justifier en se prévalant du fait que le père lui a fourni un motif d'hostilité»<sup>382</sup>.

*Souvenirs d'une enfance martiale: premières cicatrices*

L'exégèse d'un certain nombre de scènes d'enfance décrites chez plusieurs auteurs, imaginaires ou non, nous fournira plus d'une clé d'interprétation des traumatismes ou manifestations inconscientes qui marquent la représentation symbolique du Père au sein du mythe de Napoléon. Ainsi, la description du spectacle<sup>383</sup> des troupes armées et en uniformes et de l'effet qu'il a eu sur la

---

<sup>381</sup> Alfred de Vigny, *ibid.*

<sup>382</sup> Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983, p. 138.

<sup>383</sup> Spectacle que certains s'approprient sans y avoir véritablement assisté: le cas de Musset en est un bon exemple. Né en 1810, il n'a jamais connu le lycée impérial. La récupération d'un passé qui n'est pas véritablement le sien est quand même significative à un niveau inconscient d'une volonté de participer à cette époque à titre d'acteur.

jeunesse romantique peut nous permettre de mieux comprendre la réaction qu'a nombre d'entre-eux face à l'immobilisme qui marque leur arrivée à l'âge d'homme.

Pendant les guerres de l'Empire, tandis que les maris et les frères étaient en Allemagne, les mères inquiètes avaient mis au monde une génération ardente, pâle, nerveuse. Conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges aux roulements des tambours, des milliers d'enfants se regardaient entre eux d'un œil sombre, en essayant leurs muscles chétifs. De temps en temps leurs pères ensanglantés apparaissaient, les soulevaient sur leurs poitrines chamarrées d'or, puis les posaient à terre et remontaient à cheval.<sup>384</sup>

Maurice Descotes et Paul Bénichou ont abordé en profondeur les circonstances biographiques qui marquent l'enfance des deux générations romantiques.<sup>385</sup> Malgré les divergences de milieux et de tempéraments, certaines tendances communes présentes dans les écrits qui traitent de cette période de leur vie sont discernables. Il sont ainsi plusieurs à avouer leur désir d'émulation au spectacle de la troupe et à la vue du nouveau héros. «J'eus pendant tout le temps de l'Empire, le cœur ému, en voyant l'Empereur, du désir d'aller à l'armée. Mais il faut avoir l'âge; d'ailleurs le grand homme est détesté; on éloigne de lui mes idées, autant qu'il se peut»<sup>386</sup>. De ce désir d'égaliser le grand homme (évoquant le père symbolique), désir marqué de culpabilité (en raison de l'interdit social ou familial qui frappe), naîtront plusieurs fantasmes qui apparaîtront dans le récit des souvenirs de leur enfance turbulente. Une étude du symbolisme utilisé dans ces

---

<sup>384</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 20.

<sup>385</sup> Notons ici que chez plusieurs romantiques (Hugo, Vigny, Stendhal, Nerval, etc...) les relations avec le père semblent avoir été problématiques, ce qui peut expliquer certains épanchements fantasmatiques. Voir Maurice Descotes, Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*.

<sup>386</sup> Alfred de Vigny, *Le Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes*, Tome II, Paris,



passages peut nous permettre de mieux comprendre ce qui, en définitive, est à la source de cette idéalisation du domaine de l'action guerrière, domaine d'action réservé au père symbolique. Plusieurs projettent ainsi leur désir d'affirmation inassouvi, brimé même, dans ces évocations fiévreuses et mélancoliques d'une jeunesse vécue dans une ambiance martiale qui permettait les rêves de gloire et d'illustration. Ils seraient nombreux à se reconnaître dans ce passage de *Le Rouge et le noir* où Stendhal décrit l'effet que produit la première apparition des soldats dans la vie de Julien :

Dès sa première enfance, la vue de certains dragons du 6ème, aux longs manteaux blancs, et la tête couverte de casques au longs crins noirs, qui revenaient d'Italie, et que Julien vit attacher leurs chevaux à la fenêtre grillée de la maison de son père le rendit fou de l'état militaire. Plus tard il écoutait avec transport les récits des batailles du pont de Lodi, d'Arcole, de Rivoli, que lui faisait le vieux chirurgien-major. Il remarqua les regards enflammés que le vieillard jetait à sa croix.<sup>387</sup>

Le crin noir des casques apparaît comme un symbole de virilité à laquelle Julien aspire précocement. En 1835, dans *Servitude et grandeur militaires*, Vigny avait poursuivi dans ce sens mais constatons comment l'auteur de *Stello* avait marqué l'adulation du guerrier par une opposition entre la gloire des combats et les travaux scolaires :

Vers la fin de l'Empire, je fus un lycéen distrait. La guerre était debout dans le lycée, le tambour étouffait à mes oreilles la voix des maîtres, et la voix mystérieuse des livres ne nous parlait qu'un langage froid et pédantesque. Les logarithmes et les tropes n'étaient à nos yeux que des degrés pour monter à l'étoile de la Légion d'honneur, la plus belle étoile des cieux

---

Gallimard, 1954, p. 940.

<sup>387</sup> La légion d'honneur épinglée sur sa poitrine. Stendhal, *op. cit.*, pp. 45-46.

pour des enfants.<sup>388</sup>

Le souvenir de la guerre renvoie à une image ardente de l'enfance: ébloui, l'enfant est subjugué par le son du tambour martial qui *étouffe* alors la voix des maîtres, de l'autorité, celle que l'écrivain doit dorénavant écouter et qui le ramène à une réalité évoquée sous le signe de la tristesse. A l'appel du tambour répondent des livres sans vie, tristes témoignages d'une génération qui ronge son frein au lycée en attendant l'action guerrière. Et pourtant, si cette réalité, vécue péniblement sur le coup, n'était pas glorieuse, elle valait mieux que l'état présent du Poète. Autrefois, l'enfant pouvait toujours rêver de se distinguer par les armes: devenir soldat, partir à la guerre allait permettre d'étancher une soif de dépense jouissive dans l'action; mais cette possibilité n'est plus. D'ailleurs, notons comment Vigny décrit ici la pensée, l'intellect, comme une réalité subordonnée à la chaleur de l'action: l'emploi dans le passage de référents mathématiques est éloquent à ce sujet. L'auteur est encore plus explicite ailleurs:

Nulle méditation ne pouvait enchaîner longtemps des têtes  
étourdies sans cesse par les canons et les cloches des *Te Deum!*  
Lorsqu'un de nos frères, sorti depuis quelques mois du collège,  
reparaissait en uniforme de housard (*sic*) et le bras en écharpe, nous  
rougissions de nos livres et nous les jetions à la tête des maîtres.<sup>389</sup>

La vue du congénère, du «frère», couvert de gloire (la blessure est gage de celle-ci) excite le jeune homme en mal d'affranchissement face à l'autorité, ici celle des maîtres. La révolte paraît s'exprimer contre l'inutilité (présente) des livres à assurer la gloire: néanmoins, remarquons comment ces mêmes livres deviennent

---

<sup>388</sup> Alfred de Vigny, *Servitude et grandeur militaire*, dans *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1986, p. 688.

ici des armes contre l'autorité contraignante: nous assistons à un détournement de l'objet «haï» auquel l'auteur procède pour s'affranchir, tant que faire se peut, de ce sentiment de culpabilité qui naît de cet empêchement à l'action. Retrouvant cette capacité propre aux enfants d'imaginer une réalité forcément plus attrayante puisque sans contraintes, l'écrivain place ses premières années sous le signe de l'exaltation créée par l'anticipation de cette participation aux combats:

Les maîtres eux-mêmes ne cessaient de nous lire les bulletins de la Grande Armée, et nos cris de «Vive l'Empereur!» interrompaient Tacite et Platon. Nos précepteurs ressemblaient à des hérauts d'armes, nos salles d'études à des casernes, nos récréations à des manœuvres, et nos examens à des revues. <sup>390</sup>

C'est cette réalité d'autrefois, réalité à peine entrevue et d'autant plus riche qu'elle se pare des fantasmes de l'auteur, que vient saper l'autre réalité, celle incontournable de l'époque présente. Vigny insiste lourdement sur le changement qui survient en évoquant les premières blessures qui témoignent de la fin de l'enfance: dès la sortie du lycée, au moment du départ définitif de Napoléon, le jeune adulte fait face à un monde dont il ne reconnaît plus les repères:

J'appartiens à cette génération née avec le siècle, qui, nourrie de bulletins par l'Empereur, avait toujours devant les yeux une épée nue, et vint la prendre au moment même où la France la remettait dans le fourreau des Bourbons. Aussi dans ce modeste tableau d'une partie obscure de ma vie, je ne veux paraître que ce que je fus, spectateur plus qu'acteur, à mon grand regret. Les événements que je cherchais ne vinrent pas aussi grands qu'il me les eût fallu. Qu'y faire ? On n'est pas toujours maître de jouer le rôle qu'on eût aimé, et l'habit ne nous vient pas toujours au temps où nous le porterions le mieux. <sup>391</sup>

---

389 Alfred de Vigny, *ibid.*

390 Alfred de Vigny, *ibid.*

391 Alfred de Vigny, *ibid.*, p. 684.

*Une partie obscure de ma vie.* Voilà comment sont vécus la fin de l'enfance et le passage à l'âge adulte. Remarquons comment, ici, la figure du père, celle de l'Empereur qui a nourri sa génération (notons la résurgence du schème archétypal du père de la horde qui distribue la nourriture à sa progéniture) est représentée par l'auteur comme une figure bienveillante. Au départ du père, on cache l'épée: la Restauration a, en quelque sorte, été vécue comme une castration collective. Le jeune homme n'est plus en possession de son destin: on lui a enlevé toute possibilité d'égaliser le héros, père symbolique. L'image de l'habit qui sied mal vient appuyer cette cruelle impression d'inconfort à l'idée d'être arrivé trop tard. Musset poursuit dans la même veine:

Les enfants regardaient tout cela, pensant toujours que l'ombre de César allait débarquer à Cannes et souffler sur ces larves; mais le silence continuait toujours, et l'on ne voyait flotter dans le ciel que la pâleur des lis. Quand les enfants parlaient de gloire, on leur disait: Faites-vous prêtres; quand ils parlaient d'ambition: Faites-vous prêtres; d'espérance, d'amour, de force, de vie: Faites-vous prêtres.<sup>392</sup>

Les cirons de Chateaubriand sont ici devenus des larves qui s'agitent sous la pâleur des lis. On oppose ainsi souvent, dans ces passages, la couleur de l'Empire à la pâleur de la Restauration; il y a, dans ce procédé, une sorte d'opposition binaire entre la vie et la mort. Même chose en ce qui a trait au silence qui *continue toujours*: Vigny n'évoquait-il pas plus tôt les roulements de tambours sous l'Empire, le bruit, les cris ? Le désir de l'action est incarné par les souvenirs et images des uniformes militaires, schèmes d'action et de mouvement, qui ont frappé l'imagination du poète dans sa jeunesse. L'éclat du costume est

---

<sup>392</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 23.

annonciateur d'une gloire et d'un prestige qui satisfait les désirs du jeune homme de briller, de devenir un héros, de se démarquer dans son univers. Musset évoquera la disparition de ces spectacles et la fin de la guerre en ces termes:

Alors ces hommes de l'Empire, qui avaient tant couru et tant égorgé, embrassèrent leurs femmes amaigries et parlèrent de leurs premières amours; ils se regardèrent dans les fontaines de leurs prairies natales, et ils s'y virent si vieux, si mutilés, qu'ils se souvinrent de leurs fils, afin qu'on leur fermât les yeux. Ils demandèrent où ils étaient; les enfants sortirent des collèges, et ne voyant plus ni sabres, ni cuirasses, ni fantassins, ni cavaliers, ils demandèrent à leur tour où étaient leurs pères. Mais on leur répondit que la guerre était finie, que César était mort, et que les portraits de Wellington et de Blücher étaient suspendus dans les antichambres des consulats et des ambassades, avec ces deux mots au bas: *Salvatoribus mundi*.<sup>393</sup>

La première partie du passage fait l'emploi de mythèmes associés au schème de la déperdition. Tout ici est symbole de flétrissement: les corps amaigris, vieux, mutilés. La perte de vigueur annonce la mort imminente: *il faudra fermer leurs yeux*. La disparition des armes, des uniformes et le démantèlement des troupes transforment l'image du père: autrefois respecté en raison de sa force, il apparaît maintenant vulnérable. L'enfant vit cette transformation comme un traumatisme qui s'exprime par un rejet sans équivoque: il refuse de reconnaître le père. César est bien mort.

---

<sup>393</sup> Alfred de Musset, *ibid.*, p. 22.

*La légende grecque a su saisir des sentiments que tous les hommes reconnaissent parce qu'ils les ont tous éprouvés. Chaque spectateur fut un jour un Edipe en germe, en imagination, il s'épouvante de voir la réalisation de son rêve transportée dans la vie, il frémit à proportion du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel.*

Sigmund Freud  
*La Naissance de la psychanalyse*

### *Napoléon - père fantasmé*

L'édifice littéraire du XIXe siècle fera de la figure du père une topique récurrente de son horizon symbolique. Dans l'imaginaire de plusieurs romantiques, le père a un rôle-charnière «formant en quelque sorte jointure entre psychologie individuelle et psychologie collective»<sup>394</sup>. Pourtant, l'identification au Père et son inscription dans le contexte de l'œuvre littéraire comporte dans son germe une caractéristique incontournable qui influera grandement sur le mythe de Napoléon:

Indépendamment de la personnalité du père (bienveillante ou agressive), le processus de l'identification est *toujours* en lui-même créateur d'ambivalence. En effet, ce processus est vécu fantasmatiquement dans l'inconscient sur le modèle de l'absorption de nourriture, laquelle à l'intérieur du corps, est génératrice de force, mais aussi partiellement détruite et transformée en matières fécales.<sup>395</sup>

«Ce mélange de colère et d'attrait de Bonaparte pour et contre moi est constant et étrange»<sup>396</sup> s'étonnera Chateaubriand dans ses *Mémoires*. Le cas de l'auteur des

---

<sup>394</sup> Gérard Mendel, *op. cit.*, p. 12.

<sup>395</sup> Gérard Mendel, *ibid.*

<sup>396</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p.687.

*Martyrs* est, à ce titre, représentatif d'une tendance commune aux romantiques qui consiste à évoquer à la fois la figure du père en fonction de l'attrait et de la répulsion qu'elle suscite, entretenant par ce fait l'ambivalence des représentations:

Bonaparte appartenait si fort à la domination absolue qu'après nous avoir fait subir le despotisme de sa personne, il nous faut subir le despotisme de sa mémoire. Ce dernier despotisme est plus dominateur que le premier, car si l'on combattit quelquefois Napoléon alors qu'il était sur le trône, il y a consentement universel à accepter les fers que mort il nous jette.<sup>397</sup>

Remarquons d'abord comment l'auteur paraît ici consentir au despotisme du père surpuissant: le fils reconnaît sans ambages la domination absolue du père. L'intériorisation de l'image paternelle, la poursuite intense de cette identification, est alors vécue comme un écrasement: le rapport devient éminemment castrateur. «Le monde appartient à Bonaparte; ce que le ravageur n'avait pu achever de conquérir, sa renommée l'usurpe; vivant, il a marqué le monde, mort il le possède»<sup>398</sup>. Pourtant, le désir masochiste qui sous-tend de tels passages paraît manifeste de cette ambivalence, évoquée plus haut, qui marque les rapports entre le fils et le père. Ainsi, la figure du père-tyran est-elle souvent récupérée par le fils qui s'en sert pour entretenir son propre délire de persécution. A preuve, ce passage chez Chateaubriand où ce dernier relate les événements menant à sa nomination à l'Institut. Napoléon aurait exigé de lire le discours de Chateaubriand avant qu'il ne le prononce. Lorsqu'on rendit la copie à son auteur, celui-ci constata que le discours était «marqué *ab irato* de parenthèses et de traces au

---

<sup>397</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 925.

<sup>398</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*

crayon par Bonaparte: l'ongle du lion était enfoncé partout, et j'avais une espèce de plaisir d'irritation à croire le sentir dans mon flanc»<sup>399</sup>.

*Prométhée, Œdipe, le Héros et l'affranchissement face au Père*

Si le complexe de Prométhée rend compte de la volonté œdipienne des romantiques de renverser le père symbolique incarné en Napoléon, nous verrons comment ce renversement causera un certain nombre de problèmes dans la transformation de l'affect. Savoir autant et savoir plus, faire autant et faire plus que le père, c'est là le désir de l'auteur, son fantasme dirons-nous dorénavant, de le dépasser, de prendre sa place. Lorsque Balzac déclarait que ce que Napoléon avait commencé par l'épée, il l'achèverait par la plume, que Victor Hugo décrivait cette même plume comme un glaive ou un nouveau sceptre, que Chateaubriand prétendait voir en l'Empereur, «un poète de l'action», il s'agissait bien d'une forme de projection fantasmatique, d'un processus d'assouvissement psychique visant à donner au fils la position du père, à lui accorder les pouvoirs de ce dernier. Au prime abord, on peut donc voir dans les manifestations littéraires de ce complexe de Prométhée un fantasme d'affranchissement face à l'autorité paternelle. Je rejoins donc ici Mendel qui voyait dans la figure du Titan une évocation parfaite du fils lors de la phase terminale du conflit œdipien. Dans *Le mythe de la naissance du héros*, Otto Rank abonde dans le même sens et déclare que les récits du héros sont irrémédiablement reliés à un désir de revanche et de vengeance, d'affranchissement face à l'autorité paternelle, ou parentale, passage obligé de l'individu qui cherche à mettre fin à la période de surévaluation du père/parent, période cruciale dans l'acquisition d'une maturité propre: «Le

---

<sup>399</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 599.



véritable héros de la fiction romanesque est donc le moi. Moi qui se reconnaît lui-même dans le héros en revenant au temps où il fut un héros grâce à son premier haut fait héroïque: la révolte contre le père»<sup>400</sup>. Chateaubriand écrira: «Ce fut durant ces jours critiques que je lançai ma brochure *De Bonaparte et des Bourbons* pour faire pencher la balance: on sait quel fut son effet. Je me jetai à corps perdu dans la mêlée pour servir de bouclier à la liberté renaissante [...]»<sup>401</sup>. Dans de tels passages, il devient possible d'observer la fonction sublimatrice que l'œuvre littéraire acquiert dans la résolution des conflits et névroses qui s'incarnent dans les projections des fantasmes de l'écrivain face à la figure paternelle projetée sur Napoléon. Ici, le fils a renversé le père, sa révolte a abouti mais l'identification ne cesse pas pour autant: l'auteur poursuit sans relâche la mise en parallèle des deux destins, celui de son *moi* héros et celui du héros lui-même:

Je quittai l'Angleterre quelques mois après que Napoléon eut quitté l'Egypte; nous revînmes en France presque en même temps, lui de Memphis, moi de Londres: il avait saisi des villes et des royaumes; ses mains étaient pleines de puissantes réalités; je n'avais encore pris que des chimères.<sup>402</sup>

En fait, l'analyse de plusieurs passages analogues à celui-ci nous révèle ce en quoi cette incarnation du père par Napoléon paraît être la résultante d'un sentiment de culpabilité envers l'Empereur que les romantiques auraient «assassiné» symboliquement en étant incapables de récupérer son héritage *dans l'action*. Napoléon mourant à Sainte-Hélène deviendra, en quelque sorte, le meurtre fantasmatique que les romantiques vont tenter d'expier dans un mélange de

---

<sup>400</sup> Otto Rank, *op. cit.*, p. 134.

<sup>401</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 796.

<sup>402</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, p. 402.

culpabilité, de haine et de déférence qui marque alors l'identification Napoléon-Père.

A la fin de chaque grande époque, on entend quelque voix dolente des regrets du passé, et qui sonne le couvre-feu: [...] Que ne pourrais-je dire à mon tour, témoin oculaire que je suis de deux ou trois mondes écoulés Quand on a rencontré comme moi Washington et Bonaparte, que reste-t-il à regarder derrière la charrue du Cincinnatus américain et la tombe de Sainte-Hélène ? Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée ? Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie ?<sup>403</sup>

#### *Processus narcissique d'identification*

Afin de bien comprendre en quoi l'éclatement du conflit œdipien se pose en termes ambivalents, revenons au personnage de Julien Sorel. Pour ce dernier, Napoléon est cette figure esquissée au fil des pages des *Bulletins* et du *Mémorial*: l'Empereur incarne à ses yeux un idéal nostalgique de non-hypocrisie, de non-affectation et, surtout, de liberté sociale où le mérite prévaut sur la naissance. Pourtant, si Julien tente de modeler sa destinée sur celle de son héros, nous verrons qu'il ne s'agit en aucun cas d'une *assimilation*: le personnage de Stendhal est certes inspiré par Napoléon mais il le garde néanmoins à distance. Il s'agit, en somme, d'un jeu sur les rapports d'espèce, rapports qui sont entretenus en fonction d'un modèle idéal qui, ici, vient coïncider avec la représentation éblouie que l'enfant s'est faite du père: la figure de ce dernier paraît alors raffermir les fantasmes d'émancipation du fils-héros. «By identifying the hero with the

---

<sup>403</sup> François-René de Chateaubriand, *ibid.*, pp. 948-949.

personal ego, one credits oneself with «heroic» qualities and hence can complete the revolt against the father's domination»<sup>404</sup>.

[N]ous avons besoin de modèles plus ou moins identifiables à un monde paternel. Le culte du grand homme est, en effet, issu d'un besoin que nous avons de compenser notre impuissance par l'imagination qu'il existe des être puissants qui honorent l'humanité. Et si nous sentons, nous, de faibles échantillons de cette humanité, nous nous honorons d'appartenir à une espèce qui a engendré des gens qui compensent un certain nombre de faiblesses. C'est en somme, contre les apparences, une forme de narcissisme qui joue à ce moment-là.<sup>405</sup>

Le héros n'est chargé d'une telle valeur que parce que Julien projette sur lui ses propres fantasmes narcissiques, cette volonté d'accomplir lui-même des actes dont il serait fier. «L'élévation des parents à laquelle il procède n'est pour lui qu'un moyen de réaliser sa propre élévation, et d'ordinaire il place au centre de tout son système uniquement le résultat du roman familial avec la déclaration apodictique: je suis l'empereur [...]»<sup>406</sup>. Ainsi l'enfance de Julien est-elle placée à l'ombre du héros-père dont l'exemple devient une caution des exploits à venir:

Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles, comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais ? Depuis bien des années, Julien ne passait pas une heure de sa vie sans se dire que Bonaparte, lieutenant obscur et sans fortune, s'était fait le maître du monde avec son épée. Cette idée le consolait de ses malheurs qu'il croyait grands et redoublait sa joie quand il en avait.<sup>407</sup>

---

404 William G. Doty, *Mythography: The Study of Myths and Rituals*, The University of Alabama Press, 1986, p. 144.

405 Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1980, pp. 194-195.

406 Otto Rank, *op. cit.*, p. 145.

407 Stendhal, *op. cit.*, p. 47.

Le héros devient un père fantasmé qui s'incarne dans un roman familial destiné à parer une réalité trop agressive. «Le mythe assume et sublime les distorsions de la réalité, fait des contraintes de l'existence un privilège, inverse les signes négatifs: ce sont les effets du travail idéologique»<sup>408</sup>. Le roman familial de Julien consacre donc le scénario fantasmé selon lequel le héros est fils de parents éminents, ici de Napoléon. Les circonstances de sa naissance l'auront éloigné de ses vrais parents, placé dans l'adversité. Remarquons d'ailleurs comment Stendhal insiste sur les rapports perturbés qui opposent Julien à son père *adoptif*, figure menaçante et frustrée qui veut à tout prix maintenir la fiction de la modeste extraction du jeune homme: surpris à lire plutôt qu'à travailler par ce *faux* père, Julien est battu et le livre qu'il lisait est lancé à bout de bras. Or, ce livre n'est pas n'importe lequel: «En passant, il regarda tristement le ruisseau où était tombé son livre; c'était celui de tous qu'il affectionnait le plus, le *Mémorial de Sainte-Hélène*»<sup>409</sup>. Le motif de l'eau du ruisseau paraît appuyer ici ce schème de la naissance double: face à l'agression, Julien se replie sur l'image idéale du père fantasmé, bon et juste, digne de rivalité, s'incarnant ici en Napoléon. Le livre, dans lequel subsistent la mémoire et la présence symbolique du *vrai* père, raffermi alors les fantasmes du fils d'obtenir un jour la reconnaissance de sa vraie nature, de recouvrer ses droits légitimes. D'emblée, Julien est convaincu de cette haute naissance. La filiation fantasmée paraît bientôt confirmée lorsque le Marquis de la Mole annonce au jeune homme qu'il lui a acheté un nom, celui d'un opposant à Napoléon:

---

<sup>408</sup> Claude Abastado, *op. cit.*, p. 129.

<sup>409</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 40.

Julien était déjà froid et hautain. Il remercia, mais en termes très vagues, et n'engageant à rien. Serait-il bien possible, se disait-il, que je fusse le fils naturel de quelque grand seigneur exilé dans nos montagnes par le terrible Napoléon ? A chaque instant cette idée lui semblait moins improbable. Ma haine pour mon père serait une preuve. Je ne serais plus un monstre.<sup>410</sup>

La haine pour le père adoptif se trouve justifiée par la révélation de ce lien: le jeune homme peut ainsi rationaliser son ressentiment pour ce père qui n'est pas le sien et cesser de s'en culpabiliser: *je ne serais plus un monstre*. Dans *Reading for the Plot*, Peter Brooks montre combien, pour Julien, ce vocable de «monstre» est rattaché à des images de plézien révolté, d'usurpateur, d'hypocrite, épithète qui revient à celui qui remet en cause la légitimité de l'ordre établi.<sup>411</sup> En fait, cette filiation exaucée lui permet de confirmer son estime de sa propre personne: il peut rêver aux grands honneurs, à la gloire et à l'affirmation de sa valeur puisque son sang est celui du héros. Rank a montré en quoi ce rapport avec le héros tient d'un délire paranoïaque issu d'une mauvaise résolution des conflits qui opposent l'enfant au père. Son vrai père n'est pas digne de lui parce que Julien n'arrive pas à entrer en rivalité avec lui, à vouloir lui prendre son phallus, qui n'a aucune valeur à ses yeux. Tout comme le changement de nom que Julien obtient grâce à l'intervention de la Mole, la possible filiation avec un acteur de l'époque du grand homme constitue en réalité un reniement du père adoptif, image menaçante et contraignante. Ce reniement, comme l'a constaté Béatrice Didier «est une forme masochiste d'un rêve que Julien n'ose se formuler: être un bâtard de Napoléon lui-

---

<sup>410</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 510.

<sup>411</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot*, New York, A. A. Knopf, 1984, pp. 66-67.

même»<sup>412</sup>. Ce même fantasme hante d'ailleurs un autre jeune héros de Stendhal: Fabrice del Dongo, dans la *Chartreuse de Parme*. En effet, ce dernier procède lui aussi à la création d'un roman familial au sein duquel il se «façonne» un père en la personne du lieutenant Robert, entré avec Bonaparte à Milan en 1796, et qui fut logé chez la mère du jeune Fabrice. Il s'agit là sensiblement du même procédé de projection des fantasmes d'une naissance illustre sur la réalité qui est, somme toute, beaucoup moins prosaïque.

En somme, pour Stendhal, la confrontation père/fils paraît se situer sur un même plan que la confrontation avec la société. «Le refus du père et le refus de l'ordre social se rejoignent»<sup>413</sup>. Par la chute de Napoléon, chute morale, l'univers est ainsi condamné au néant sans nul espoir de rédemption. Ainsi se termine *Le Rouge et le noir*, avec un Julien qui, après avoir réduit la figure paternelle napoléonienne à une sorte de charlatan, proclame la perte de ses illusions:

Napoléon à Sainte-Hélène!... Pur charlatanisme, proclamation en faveur du roi de Rome. Grand Dieu! si un tel homme, et encore, quand le malheur doit le rappeler sévèrement au devoir s'abaisse jusqu'au charlatanisme, à quoi s'attendre du reste de l'espèce?...<sup>414</sup>

L'éclipse catastrophique du roman, alors que Julien semble enfin avoir trouvé sa place, *sa légitimité*, loin d'écraser le héros le révèle plutôt à lui-même: la tentative d'assassinat puis l'exécution de Julien, «sans aucune affectation»<sup>415</sup> viennent

---

<sup>412</sup> Béatrice Didier, *Postface de Le Rouge et le noir*, Paris, Gallimard, «Folio», 1972, p. 689.

<sup>413</sup> Béatrice Didier, *ibid.*, p. 692.

<sup>414</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 567.

<sup>415</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 572.

somme toute consacrer le scénario tragique qui est le sien. A partir du moment où le père symbolique est castré (à Sainte-Hélène), tout perd sa valeur symbolique (charlatanisme) et tout ce que Julien a accompli devient à ses yeux une masquerade. Julien retire son masque et accepte ce qu'il sait depuis le début: il n'a jamais réussi à devenir un homme, à acquérir le phallus symbolique; en somme, il n'a pas d'ego. Désormais obsolète, le roman familial éclate.

*Filiations diverses:  
Evolution de l'identification Napoléon-Père chez Nerval*

Comme je l'ai fait remarquer précédemment dans mon analyse des avatars christiques et messianiques de Napoléon, c'est autour de 1840 que le mythe littéraire de l'Empereur est le plus influencé par les tendances et courants illuministes en marge du romantisme. En raison de leurs manifestations tout aussi diverses que surprenantes, ces courants laisseront une empreinte singulière sur le mythe: «La légende de Napoléon est un des domaines où les frontières de la raison et du délire sont, à cette époque, les moins bien tracées»<sup>416</sup>. C'est vers la même époque que Nerval, s'inspirant à sa façon de ces nombreux courants, s'empare de la figure impériale et la met en scène dans une construction littéraire insolite. Le mythe de Napoléon acquiert dans son œuvre un visage multiple, celui du père, celui du frère, celui du double, de l'autre qui est en réalité soi, point de focalisation des fantasmes divers de l'auteur: «Dans la création littéraire personnelle, le héros représente [...] le plus souvent le poète lui-même ou, mieux, un aspect de sa personnalité»<sup>417</sup>. Or, Gérard nous prévient: «Je suis du nombre

---

<sup>416</sup> Paul Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, Paris, Gallimard, «Tel», 1992, p. 307.

<sup>417</sup> Otto Rank, *op. cit.*, p. 95.

des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître»<sup>418</sup>. La quête orphique du poète, véritable idéal artistique de Nerval, ne saurait donc être dissociée de son existence et c'est, en partie, à la lueur de celle-ci que je vais appréhender le substrat du mythe nervalien de Napoléon.

*Poésies de jeunesse et manifestations d'un œdipe fragile*

Dès ses premiers balbutiements de poète, alors qu'il n'a que dix-sept ans, Nerval fait de l'Empereur une figure centrale de son œuvre. Ainsi, «[l]es plus anciens recueils manuscrits du jeune Gérard, datant des années 1824 et 1825 et comprenant des poèmes parfois plus anciens encore, contiennent des vers consacrés à la gloire de Napoléon»<sup>419</sup>. Ces poèmes napoléoniens trouveront place parmi les *élégies nationales*. Influencé par Byron, Béranger, Hugo et par toute cette littérature de circonstance d'inspiration impériale qui paraît à cette époque, le jeune poète n'en semble pas moins sincère dans ce culte qu'il érige à Napoléon et c'est dans ces quelques poèmes consacrés à l'Empereur que les *élégies* atteignent leur expression la plus achevée. Il existe au moins deux ou trois versions successives de certains de ces poèmes que l'auteur a paru juger assez importants pour devoir les remanier. On retiendra de ces premières œuvres qu'elles sont inspirées de l'enfance même du poète. Jean Richer déclare à ce sujet:

Le jeune Gérard Labrunie, enfant d'une ère tourmentée, fut plongé dans le bruit, la souffrance et la gloire de l'épopée napoléonienne plus directement que d'autres. Ces souvenirs d'enfance, en raison même de

---

<sup>418</sup> Gérard de Nerval, *Lettre à Papion Duchateau* dans *Ceuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, p. 783.

<sup>419</sup> Jean Richer, *op. cit.*, p. 55.



leur intensité tragique, lui resteront toujours présents [...].<sup>420</sup>

En effet, Gérard sera profondément touché par cette époque: son père, Etienne Labrunie, était médecin dans la Grande Armée et il participa à ce titre aux campagnes de Russie et d'Allemagne. En 1809, âgé d'un an, le jeune Gérard fut placé en pension dans le Valois: il ne reverra plus sa mère qui mourra d'une fièvre durant l'hiver 1810 à Gross Glogau (actuelle Pologne). C'est l'oncle de celle-ci qui prendra alors le jeune Gérard en pension chez lui. L'importance de cette disparition précoce de la mère sur le psychisme frêle de Gérard est indéniable: on peut même voir là la source d'un œdipe fragile qui se manifestera très tôt dans l'œuvre littéraire. Comme Albert Béguin le remarquait: «Une association de la mémoire liait pour lui [Nerval] l'Est européen, les campagnes qu'y fit la Grande Armée, et l'image jamais oubliée de la mère perdue, qui deviendra un jour Aurélia, Isis, Marie»<sup>421</sup>. Son père, quant à lui, ne rentrera qu'en 1815 et dans *Promenades et souvenirs* (1854), Nerval a laissé une description très éloquente de ces retrouvailles soudaines:

J'avais sept ans, et je jouais insoucieux, sur la porte de mon oncle, quand trois officiers parurent devant la maison; l'or noirci de leurs uniformes brillait à peine sous leurs capotes de soldat. Le premier m'embrassa avec une telle effusion que je m'écriai: «Mon père !... tu me fais mal !» De ce jour, mon destin changea.<sup>422</sup>

L'arrivée tardive du père dans la vie de Gérard est donc décrite comme un traumatisme: le phénomène est certes compréhensible chez un enfant de sept ans

---

<sup>420</sup>Jean Richer, *ibid.*, p. 53.

<sup>421</sup>Note inédite destinée au tome I des *Œuvres*, «La Pléiade», édition de 1952 mais jamais publiée. Cité par Jean Richer, *ibid.*, p. 56.

qui avait élu, en remplacement du père naturel parti à la guerre, un père de substitution en l'oncle maternel. Le choc causé par le retour du père naturel vient changer brutalement le quotidien de l'enfant. Après la première vision, celle de l'or terni (qui renvoie aux schèmes solaires et paternels), la première sensation évoquée chez lui est celle de la douleur. De plus, l'apparition du père vient marquer la fin de l'insouciance: «[I]l me prit avec lui pour m'apprendre ce qu'on appelait mes devoirs. J'étais faible encore [...]»<sup>423</sup>. Les nombreux conflits qui opposeront Nerval à son père<sup>424</sup> sa vie durant paraissent projetés ici, dans cette scène d'enfance écrite beaucoup plus tard. En effet, on peut noter dans ce passage la présence d'une dynamique qui marquera la plupart des rapports avec le père et ce, tout au long de l'œuvre du poète: l'identification à la figure paternelle, que cette dernière soit symbolique ou non, provoquera toujours chez Nerval une certaine angoisse; elle sera vécue péniblement, maladroitement et presque toujours sous le signe du regret et du rêve.

Chez Nerval, le mythe vient jouer un rôle de compensation analogue à celui que joue le rêve: il permet de substituer à la réalité déprimante une image exaltante. En cela, Nerval appréhende le mythe sensiblement de la même manière que plusieurs autres enfants du siècle. Là où le mythe nervalien devient singulier, c'est dans cette obsession d'une généalogie autre que celle que la réalité lui donne:

---

<sup>422</sup>Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs dans Poésies et souvenirs*, Paris, Gallimard, 1974, «Folio», p. 271.

<sup>423</sup> Gérard de Nerval, *ibid.*, pp. 270-271.

<sup>424</sup> Les biographes et critiques ont laissé de nombreux témoignages de ces heurts et différends entre Nerval et son père. Voir Jean Richer, Paul Bénichou et Max Milner à ce sujet.

Le mythe nervalien a la structure d'un roman familial: au sein d'une nébuleuse de figures indéfiniment dédoublées, le héros, pour maîtriser sa destinée, cherche à percer le secret de son ascendance et à surprendre les intentions du destin; il est lui-même une figure noyée de brume qui ne doit surgir dans sa vérité enfin révélée qu'au terme de sa quête.<sup>425</sup>

Le mythe, par son imbrication dans le roman familial, offre au poète la possibilité d'aller appréhender *l'autre* réalité. Cette discontinuité du conscient est au centre même de la création nervalienne: le mythe devient donc un moyen d'appréhender le rêve sans entrave, Nerval peut enfin sortir *de ce monde-ci*. Il devient même une démarche cathartique: «Le Mythe est dicté à Nerval par l'angoisse de perdre son moi; c'est un effort pour sauvegarder son identité, sa cohérence psychique menacée. Au plus obscur de sa conscience, quelque chose se désagrège: le principe de réalité [...]»<sup>426</sup>. C'est dans l'acharnement qu'il met à présenter *sa* réalité pour *la* réalité que Nerval donne un souffle nouveau à l'identification de Napoléon au père et qu'il s'éloigne définitivement de ces prédécesseurs dans cette voie.

#### *La première crise de 1841: Nerval et l'obsession du père*

En mars 1841, alors qu'il sombre dans ses premières crises de délire, Nerval ne cesse d'évoquer le nom de Napoléon, non pas dans son œuvre mais dans sa correspondance et dans une multitude de propos déconcertants rapportés par de nombreux témoins de ses moments d'exaltation. Le 15 décembre 1840 s'était éteinte à Londres Sophie Dawes, baronne de Feuchères, amour déçu de Nerval et inspiratrice de l'Adrienne de *Sylvie*. Toujours ce 15 décembre, une foule

---

<sup>425</sup> Claude Abastado, *op. cit.*, p. 90.

<sup>426</sup> Claude Abastado, *ibid.*, p. 88.

nombreuse avait assisté au retour des cendres de l'Empereur à Paris. Ce soir-là, à Bruxelles, Nerval fut invité avec des amis à une séance de *magnétisme* durant laquelle une somnambule leur décrivit tous les détails du convoi funéraire de Napoléon, tels que ces participants allaient les lire «le lendemain dans les journaux de Paris»<sup>427</sup>. La coïncidence de ces événements toucha profondément le poète. Gérard n'hésita pas à voir là une correspondance, un signe révélateur du lien unissant son destin à l'existence posthume de Napoléon. En janvier 1840, une pièce de Nerval écrite pour le comte Alexandre Walewski et signée par ce dernier, *L'Ecole du monde ou la coquetterie sans le savoir*, avait été présentée au Théâtre-Français: ce Walewski était le fils illégitime de Maria Walewska, patriote polonaise et de Napoléon. Il était né en Silésie, à Walewice, en 1810, deux ans après le poète (en mai tous les deux), non loin de l'endroit où la mère de Nerval reposait. Désormais en maison d'internement, l'esprit alternant entre des périodes de lucidité et de délire, on peut comprendre comment le poète, obsédé par les correspondances qu'il tisse entre tous ces faits et encouragé par ses rapports personnels avec Walewski, se prit au jeu des généalogies fantastiques: on sait que Nerval, s'inspirant ici des systèmes numérologiques des milieux illuministes, procéda à une analyse comparative des dates importantes de la vie de l'Empereur et de la sienne propre. Il en tira des conclusions plutôt surprenantes. Or, bon nombre de ces interprétations nous ramènent à ce désir obsessif d'établir des liens, de nouer une alliance avec Napoléon qui arborera dorénavant les traits du Père, fantasme qu'entretient Nerval et qu'il appuie ici sur des concordances de dates. Dans sa remarquable étude de l'œuvre nervalien, Jean Richer a fait un

---

<sup>427</sup> Gérard de Nerval, *Fragments inédits d'Aurélia*, dans *Ceuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, p. 417.

portrait exhaustif d'une généalogie dressée par Gérard vers 1841<sup>428</sup>. Dans ce document généalogique, Nerval prétend être le fils de Joseph Bonaparte, frère de l'Empereur. Il confirmera cette filiation couchée sur papier par des propos délirants tenus à un ami venu à son chevet, Alexandre Weill, toujours en 1841: «Moi je descends de Napoléon, je suis le fils de Joseph, frère de l'Empereur, qui a reçu ma mère à Dantzig»<sup>429</sup>. Est-il besoin de dire qu'aucun biographe ou critique n'a trouvé trace d'une telle rencontre et qu'elle est plus qu'improbable ? Qu'à cela ne tienne, Nerval «cherche des confrontations, semble imaginer entre son destin et celui de l'Empereur quelque mystérieux parallélisme»<sup>430</sup>. Toujours en 1841, il signera une lettre à Jules Janin<sup>431</sup> de deux prénoms abrégés: «*G. Nap.*»: Gérard Napoléon ? Son état civil ignore pourtant ce deuxième prénom. Signes évidents d'un délire névrotique ? Peut-être, mais « [...] l'obsession napoléonienne de Nerval ne peut s'envisager seulement sous l'angle de sa maladie; elle apparaît liée à une pensée, alors répandue, de messianisme impérial, écho ou sursaut des espérances frustrées de 1830»<sup>432</sup>. Nerval s'inspirera grandement des thèses messianistes qui faisaient de Napoléon un nouveau sauveur mais il réinterprète constamment celles-ci à la faveur d'une expérience personnelle.

---

<sup>428</sup> Voir Jean Richer, *op. cit.*, p. 85.

<sup>429</sup> Cité par Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 308. Le critique fait justement remarquer la contradiction du propos de Nerval: il ne peut *descendre* de l'Empereur s'il est *son neveu*.

<sup>430</sup> Jean Richer, *op. cit.*, p. 62.

<sup>431</sup> Gérard de Nerval, *Correspondance*, dans *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, p. 895.

<sup>432</sup> Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 310.

*Les Sonnets napoléoniens de 1841*

Ce qui donne sa profondeur et sa *validité* à cette généalogie napoléonienne est sa résurgence ailleurs dans l'œuvre de Nerval. En effet, le roman familial aux prétentions fabuleuses quitte bientôt les sphères du délire pour gagner, sensiblement à la même époque, le domaine de l'œuvre poétique et ses manifestations sont alors analogues, quoique plus ambiguës, à celles que je viens d'exposer. Ainsi, au cours de cette période<sup>433</sup>, Nerval a rédigé un ensemble de quatre sonnets d'inspiration napoléonienne. Un seul d'entre-eux sera publié du vivant de l'auteur<sup>434</sup> mais expurgé de toute allusion à Napoléon. Or, il faut préalablement établir que ces sonnets, de même que l'ensemble poétique de Nerval qui date de cette décennie 1840-1850, «[...] défient de façon évidente, et leur auteur récuse formellement pour eux, la loi d'intelligibilité qui régit en principe toute littérature»<sup>435</sup>. Nerval lui-même nous avertit: ces sonnets ont été rédigés dans un état de «rêverie super-naturaliste». «Ils perdraient de leur charme à être expliqués si la chose était possible»<sup>436</sup>. Ceci dit, en tentant une exégèse d'un de ces sonnets intitulé *La Tête armée*, il appert possible de voir comment la généalogie (et le roman familial) qui faisait de Nerval un «napoléonide» est récupérée ici, dans ce sonnet, en fonction de ce messianisme qui avait pour but de

---

<sup>433</sup> Des analyses de laboratoire nous confirment cette date de 1841. Voir Paul Bénichou, *ibid.*, p. 312.

<sup>434</sup> A l'origine intitulé *A Louise d'Or Reine*, il paraîtra en 1854 dans *Les Chimères* sous le titre *Horus*.

<sup>435</sup> Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 311.

<sup>436</sup> Gérard de Nerval, Préface des *Filles du feu*, dans *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, pp. 158-159.

révéler à l'homme ses destinées terrestres et métaphysiques. Or, Gérard se donne un rôle central, aux côtés de Napoléon, dans cet apostolat messianique.

Les témoins rapportent que les dernières paroles de Napoléon sur son lit de mort furent «*Mon Dieu et la nation française !... Mon fils ! Tête armée !*»<sup>437</sup> Nerval fera de ces deux derniers mots le point de départ (et le titre) d'un de ses sonnets:

Napoléon mourant vit une Tête armée...  
Il pensait à son fils déjà faible et souffrant:  
La Tête, c'était donc sa France bien aimée,  
Décapitée aux pieds du César expirant.

Dieu, qui jugeait cet homme et cette renommée,  
Appela Jésus-Christ; mais l'abyme, s'ouvrant,  
Ne rendit qu'un vain souffle, un spectre de fumée:  
Le Demi-Dieu vaincu se releva plus grand.

Le schème mythique de la légende dorée qui faisait autrefois de l'Empereur le Sauveur providentiel de la France (assisté de l'Aiglon) est transposé ici dans une vision surnaturelle de renouvellement du monde. L'interprétation de Nerval apparaît assez clairement dans ces deux quatrains du sonnet: la France décapitée agonise au pied de l'Empereur *in articulo mortis*, comme son fils. Une fois Napoléon mort, Dieu appelle le Christ pour participer au jugement du *Demi-Dieu*: mais Jésus ne vient pas, se considérant apparemment incapable de rendre un tel jugement. C'est alors le triomphe du héros qui se relève *plus grand* suite à l'échec de Dieu. L'apothéose unit alors le père, Napoléon, au fils, dans une nouvelle théologie:

---

<sup>437</sup> Voir Jean Tulard, *Napoléon à Sainte-Hélène*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1981, p. 726.

Alors on vit sortir du fond du purgatoire  
 Un jeune homme inondé des pleurs de la Victoire,  
 Qui tendit sa main pure au monarque des cieux;

Frappés au flanc tous deux par un double-mystère,  
 L'un répandait son sang pour féconder la Terre,  
 L'autre versait au ciel la semence des Dieux !<sup>438</sup>

Napoléon devient alors le monarque des cieux vers qui le fils tend une *main pure*. C'est la consécration d'un nouveau couple père-fils qui prend la place de Dieu et du Christ. Plusieurs critiques ont été tentés de voir dans cette apparition du jeune homme, une projection de Nerval au sein même de la figure du fils. En abondant dans ce sens, on peut prétendre, sans avoir à pousser trop loin l'analyse, que Nerval se décrit ici comme le seul héritier spirituel de Napoléon, le continuateur de son œuvre sur terre. Vu la mégalomanie qui hante de nombreux passages de l'œuvre nervalien à la même époque (ne se compare-t-il pas dans ces vers au Christ, *frappé au flanc*, qui, par son sang, *féconde la terre* ?), cette interprétation du texte paraît assez fidèle à l'esprit du poète. En somme, nous retrouvons ici ce désir fantasmatique (qu'exprimait autrefois le délire libre de toute censure) de devenir un héros à travers *l'autre*.

#### *Les dernières années*

La période de santé qui suit cette première crise ne verra pas Nerval délaisser complètement ce roman familial napoléonien. Le délire s'estompe chez le poète «mais [Nerval] n'en continue pas moins à s'intéresser, du dehors, à la mythologie

---

<sup>438</sup>Gérard de Nerval, *Les Chimères*, dans *Poésies et souvenirs*, Paris, Gallimard, «Folio», 1974, p. 140.



napoléonienne: à Napoléon-Messie et à sa possible survie»<sup>439</sup>. C'est la période où il parle, dans sa prose journalistique, des thèses messianistes de Towianski qui se prétendait la réincarnation de Napoléon. Il assiste au cours de Mickiewicz qui prêche lui aussi ce messianisme napoléonien. Dans trois articles publiés en 1844, 1845 et 1849, Nerval aborde la migration des âmes telle que vue par ces messianistes. S'il n'avoue pas adhérer à leurs thèses, elles semblent néanmoins le rejoindre dans ses souvenirs de 1841 et ce retour fréquent à ces idées montre combien Nerval continue à entretenir les visions d'autrefois. Napoléon demeure cet être mythique:

[O]n a peine à décider si telle qualification hors nature du grand homme est tenue pour fabuleuse par son auteur, ou s'il la donne pour vérité. Il ne faut en tout cas jamais perdre de vue que les critères de cette époque ne sont pas les nôtres; devenus plus positifs, nous serions tentés de diagnostiquer démence ce que le monde littéraire contemporain de Nerval pouvait prendre plus calmement en considération.<sup>440</sup>

Les premiers fragments d'*Aurélia* semblent avoir été écrits au lendemain de cette crise fatidique de 1841; ils subsisteront dans la version définitive du texte.<sup>441</sup> Dans un de ces fragments, Nerval nous fait voir, en toute candeur pourrait-on dire, son délire d'appartenance napoléonienne: à l'instar d'un Towianski, il s'y décrit *animé* par l'esprit de Napoléon: «Il me semble que ce soir j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et me commande de grandes choses»<sup>442</sup>. Napoléon le

---

<sup>439</sup> Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 310.

<sup>440</sup> Paul Bénichou, *ibid.*, p. 307.

<sup>441</sup> La première partie d'*Aurélia* est publiée en janvier 1855. La seconde est en composition d'épreuves quand Nerval est retrouvé pendu, le 26 janvier 1855.

<sup>442</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Ceuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, p. 400. Voir aussi la partie précédente de ce chapitre qui traite des liens qu'entretient Nerval avec le messianisme polonais.

père s'incarne donc dans le fils: ce qui paraît inexplicable, incohérent, dans ce passage, est justement ce en quoi il indique l'existence d'une *autre* cohérence que celle de la raison. Les délires d'appartenance du Poète qui se manifestaient durant ses crises redeviennent tangibles par le biais de l'écrit. Nerval procède ici à une substitution de sa réalité psychique à la réalité extérieure. Toujours à la recherche de son identité, Nerval se fixe ici, pour un moment, en Napoléon mais la question demeure: «Qui suis-je ?»

Un autre fragment manuscrit montre Nerval, toujours dans sa quête d'une identité, à l'affût des manifestations de son inconscient. Dans une phrase<sup>443</sup> de *La Pandora*, Nerval évoque une visite qu'il a faite en 1840 à Schoenbrunn, résidence de la famille impériale autrichienne où l'Aiglon est mort de tuberculose en 1832. La version imprimée et parue en octobre 1854 se lit comme suit: «J'ai promené mes rêveries sur les rampes gazonnées de Schoenbrunn. J'adorais les pâles statues de ces jardins [...]»<sup>444</sup>. Une approche génétique de ce fragment<sup>445</sup> nous montre un Gérard qui, au fil des ratures et des ajouts en marge, élargue considérablement la portée symbolique du texte. L'avant-dernier état de ce passage se lit: *J'ai pleuré devant les statues sur les rampes gazonnées de Schoenbrunn, celui que j'appelais mon frère*. Une rature dans la marge fait état d'une répétition poétique: la phrase devient alors *J'ai pleuré devant les statues sur les rampes gazonnées de Schoenbrunn, j'ai pleuré mon frère*. Ce même passage avait une

---

<sup>443</sup> Nous ne connaissons pas la date de composition de ce fragment. Richer le croit de 1841.

<sup>444</sup> Gérard de Nerval, *Pandora*, dans *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960, p. 353.

<sup>445</sup> Voir Paul Bénichou, *op. cit.*, pp. 310-311.

suite qui est raturée mais lisible dans la marge: *J'ai pleuré devant les statues sur les rampes gazonnées de Schoenbrunn, j'ai pleuré mon frère et sa mère et sa grande ayeule Maria-Térésa*. La première version de la phrase aurait ainsi été: *J'ai pleuré devant les statues sur les rampes gazonnées de Schoenbrunn, j'ai pleuré mon frère et ma mère et ma grande ayeule Maria-Térésa*. Certes, l'auto-censure a fait disparaître toute trace du roman familial dans la version définitive du texte. Néanmoins, la version originale est quant à elle révélatrice du processus narcissique d'identification au héros à l'œuvre chez Nerval. Ne souffrant pas d'avoir à se battre avec un autre, fût-il son frère, pour obtenir l'attention du père, figure héroïque, l'enfant élimine cet autre: «Tout comme pour le père qui fait obstacle au fils grandissant, la concurrence gênante des frères est tout simplement éliminée, grâce à une réalisation naïve des fantasmes infantiles [...]»<sup>446</sup>. Le frère jumeau, ici l'Aiglon, ne peut donc que mourir pour le héros nervalien qui le remplace dès lors. L'inconscient du poète se décharge donc dans les projections fantasmatiques de cette phrase qu'il remaniera, mais dont la première version est, ici aussi, révélatrice de cette obsession pour Napoléon qui s'incarne ailleurs dans le roman familial de Gérard: *être le fils de Napoléon, le frère de l'Aiglon*.

Nerval sera constamment à la recherche de voies lui permettant de dépasser sa condition humaine et d'habiter le seul monde qui, selon lui, est digne d'être habité, celui des chimères. Le roman familial au sein du mythe nervalien constituera une de ces échappatoires qui permettront au poète de continuer à bercer son esprit inquiet en lui permettant de se fixer chez un nouveau héros ou dans un nouveau livre: «Le miracle du génie est d'avoir su fixer cette instabilité du sujet et

---

<sup>446</sup> Otto Rank, *op. cit.*, p. 142.

celle de l'objet en un système d'écriture dont la limpidité apparente recouvre en profondeur des courants et même des tourbillons»<sup>447</sup>. Par ses fantasmes généalogiques sans précédent, par son besoin d'évoquer et de substituer sa réalité onirique de napoléonide à celle plus brutale de son existence, on pourrait même, au risque de faire un anachronisme, voir dans le mythe nervalien de Napoléon et ses détours hallucinants dans l'inconscient du poète une vision «surréaliste» avant l'heure.

*En guise de conclusion*

La quête qui sous-tend le scénario mythique de l'identification au père symbolique est donc issue du désir de compenser, par des travaux oniriques, une réalité appréhendée avec angoisse. Or, cette quête constitue souvent, malgré ces affirmations de volonté, un repliement sur soi, une recherche de compensation narcissique. Partagé entre l'affirmation de sa puissance et la recherche d'une quiétude contemplative, l'écrivain transpose sa dramaturgie inconsciente dans le conflit qui l'oppose au père symbolique: le drame affectif personnel trouve une compensation dans les images de l'affabulation narrative.

\* \*

---

<sup>447</sup> Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 377.

## CHAPITRE QUATRIEME

*La Geste impériale*

*Il ne peut plus y avoir rien de grand dans un siècle à qui le règne de Napoléon sert de préface.*

Honoré de Balzac  
*Modeste Mignon* (1844)

*La France marchait par l'extrême émulation que Napoléon avait inspirée à tous les rangs de la société. La gloire était la vraie législation des Français.*

Stendhal  
*Mémoires sur Napoléon* (1836)

#### A) *Un héros de son temps: Napoléon, le romantisme et l'épopée*

Si vivre et agir selon son imagination était l'une des aspirations profondes des auteurs des deux générations romantiques, on peut aisément comprendre comment la personnalité et la destinée de Napoléon exercèrent sur eux une fascination toute particulière: figure entourée de gloire, Napoléon paraissait l'affirmation même du héros dans l'action, exemple de volonté et d'énergie mais aussi, en raison des circonstances misérables de sa fin, un héros malheureux dont le destin tragique fit une forte impression chez les enfants du siècle. En effet, Napoléon, le plus exalté et rêveur des souverains français depuis le Moyen Age, est apparu très tôt comme une incarnation littéraire sur mesure du héros romantique. Certes, l'amour de la gloire et l'admiration pour ces réalisations hors du commun ont grandement joué dans cette élection du sujet napoléonien par les auteurs de cette période. Pourtant, le mythe de Napoléon paraît autant reposer sur la stature du personnage historique que sur les circonstances propres à son parcours: de fait, celles-ci étaient jusqu'alors inédites. Les grandes figures du passé, ces fabricants d'empire auxquels on comparait abondamment Napoléon, les Alexandre, César et

Charlemagne, étaient fils de rois ou de familles nobles. Napoléon, c'était le *petit caporal*, parti de rien pour accéder au pouvoir suite à une ascension stellaire. Alors qu'autrefois ce thème avait été utilisé dans les attaques contre l'Empereur (pensons à la figure de l'histriion parvenu des pamphlets de la légende noire) il devenait maintenant gage de la grandeur du héros qui s'est élevé par la force de sa volonté et par son génie<sup>448</sup>:

Every young intellectual who devoured books, as the young Bonaparte had done, wrote bad poems and novels, and adored Rousseau could henceforth see the sky as his limit, laurels surrounding his monogram. [...] Napoleon gave ambition a personal name at the moment when the double revolution had opened the world to men of ambition.<sup>449</sup>

De même, nombre de ces intellectuels, à l'instar de Napoléon, voudront «passer des rêveries littéraires à l'action sur les hommes et les choses»<sup>450</sup>. «Sa fortune inouïe a laissé à l'outrecuidance de chaque ambition l'espoir d'arriver là où il était parvenu»<sup>451</sup>, écrira un connaisseur en la matière: Chateaubriand. Venu de nulle part, bientôt général, Premier consul, puis Empereur des Français, à la tête de l'Europe, Napoléon cristallise les espoirs (parfois fous et vains) entretenus par la vue d'un passé souvent évoqué comme une leçon d'énergie. En cela, le parcours du héros historique devient inspiration. Chateaubriand évoque néanmoins les obstacles qui jonchent une telle voie d'exception lorsqu'il aborde, dans les *Mémoires*, les suites de Vendémiaire, première apparition de Napoléon dans les sphères du haut pouvoir:

---

<sup>448</sup> Même si plusieurs romantiques sont conscients qu'il s'agit là d'une vérité partielle, une telle affirmation paraît assez juste pour qu'ils n'aient pas à la défendre auprès de leurs contemporains.

<sup>449</sup> E. J. Hobsbawm, *The Age of Revolution 1789-1848*, Londres, Abacus, 1962, pp. 98-99.

<sup>450</sup> Henri Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, PUF, «SUP», 1971, p. 61.

Napoléon entre en plein dans ses destinées: il avait eu besoin des hommes, les hommes vont avoir besoin de lui; les événements l'avaient fait, il va faire les événements. Il a maintenant traversé ces malheurs auxquels sont condamnés les natures supérieures avant d'être reconnues, contraintes à s'humilier sous les médiocrités dont le patronage leur est nécessaire [...] <sup>452</sup>

On peut voir dans ce passage, en parallèle à cette évocation de la destinée du héros, une métaphore sous-jacente illustrant la conception que l'écrivain a de son propre destin. En effet, autant chez la première que chez la deuxième génération romantiques, ce sentiment d'avoir à croupir sous des patronages médiocres n'est que trop vif et attesté à peu près partout. Cette conception d'épreuve, centrale au parcours du héros, est alors assimilée par l'écrivain même qui projette, sur la figure de l'autre, celle du héros, ce que lui-même ressent: «L'idée d'un ministère spirituel est liée partout à celle d'une épreuve, d'une passion. Les malheurs des gens de lettres et la grande misère du métier poétique étaient des lieux-communs depuis la Renaissance; aussi, les déboires du génie en butte aux envieux» <sup>453</sup>. Or, ici, cette projection insiste sur le retournement des choses, retournement fantasmé dans l'inconscient de l'auteur: l'écrivain a, maintenant, besoin des autres mais bientôt, *ce seront les autres qui auront besoin de lui*. Comme Napoléon, l'écrivain-héros doit faire face aux épreuves de son destin avant d'être révélé à ses contemporains.

L'exemple de Chateaubriand, écrivain du moi par excellence, se comparant à l'Empereur est assez représentatif de ce en quoi la figure de Napoléon venait

---

<sup>451</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 928.

<sup>452</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 327-328.



s'ancrer dans ce culte de la personnalité cher aux romantiques. En effet, l'égotisme de bon nombre d'entre eux trouvait un parallèle chez Napoléon même. La part du personnage, du rôle tenu par Napoléon peut bien ne pas leur avoir échappée, elle ne les a pas laissés froids pour autant (loin s'en faut). «[C]e qui surgit de ces rencontres de Napoléon et du romantisme, c'est la conjonction de la gloire historique, théâtrale de l'un et des aspirations lyriques de l'autre; c'est le mal du siècle que laissa derrière elle la légende napoléonienne, le legs des générations de l'action aux générations du rêve»<sup>454</sup>. Ils ont gardé le souvenir de tous ces portraits altiers, de cette image omniprésente qui en imposait et ils se reconnaissent, à tant de titres, dans celle-ci:

Volonté et intelligence font alors de Napoléon le symbole de l'énergie individuelle. René Huyghe remarque fort justement que le seul système philosophique né sous l'Empire fut celui de Maine de Biran. L'individu, disait-il, ne peut se connaître que comme force qui est vie et opère par le vouloir. N'était-ce pas involontairement donner la meilleure définition de ce Bonaparte, exaltation du moi dans l'action ?<sup>455</sup>

Plusieurs écrivains romantiques projettent donc ainsi sur ce personnage plus grand que nature cette conception dynamique qu'ils ont de l'être humain: Napoléon n'en a-t-il pas réalisé l'ambition démesurée ? Culte du Moi, donc, mais aussi un projet plus vaste qui, à partir de l'identité, va à l'altérité: l'œuvre du héros est individuelle mais elle touche la collectivité. Les romantiques transforment le personnage historique en fonction de cette nouvelle conception de l'Histoire qu'ils lancent. Ils font converger en Napoléon les aspirations de leur époque en même

---

<sup>453</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain: 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, p. 330.

<sup>454</sup> Pierre Paraf, *Napoléon et le romantisme*, dans *Europe*, no 480-481, avril-mai 1969, p. 112.

temps qu'ils lui font rendre compte de l'éternité humaine. Il devient alors héros mythique, héros d'épopée doté d'une nature omnisciente, agissant au-dessus de la mêlée comme en son sein. Il peut alors aussi bien renvoyer à une tradition séculaire, vérifiant des réalités séminales de l'homme, comme incarner cette nouvelle vision de l'homme dans son devenir historique et individuel. En définitive, grâce à Napoléon et au cadre épique qu'ils donnent à son action, les romantiques créent le projet d'une redéfinition de l'humanité qui empruntera cette fois, après les visages du Messie et de Prométhée, celui du héros guerrier d'autrefois.

*La Légende napoléonienne, le Moyen Age et le projet épique*

C'est dans la consécration du sujet historique comme moyen d'appréhender les destinées de l'espèce, et dans ce projet d'épopée humanitaire<sup>456</sup> qui hantera à peu près tous les romantiques, que Napoléon trouvera sa place la plus *naturelle* (en vertu des guerres qu'il a menées et qui ont changé le visage de l'Europe) dans les écrits de ceux-ci. L'évocation des guerres de l'Empire deviendra rapidement un des incontournables de la littérature romantique: d'une part, parce que cette évocation se voulait une démonstration de la marche irrépessible de l'Histoire; d'autre part, parce que Napoléon, selon certains, levait le voile de la superstition et de l'ignorance en «libérant» les peuples d'Europe du joug monarchique. La période impériale offrait une matière riche en ce sens. Ainsi, jamais les romantiques n'ont-ils perdu de vue l'aspect grandiose et gigantesque du parcours

---

<sup>455</sup> Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Collin, 1971, p. 6.

<sup>456</sup> Dans le sens large du terme, soit l'épopée du mouvement général de l'espèce vers son plein accomplissement. Voir Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, «Tel», 1977, pp. 380-383.

de Napoléon: d'emblée, l'épithète «épique» s'imposait à leur esprit. Edgar Quinet évoque d'ailleurs le sentiment que lui inspire la période napoléonienne en ces termes:

Depuis la *Henriade* une révolution a surgi. Un bouleversement de tout le passé, des guerres colossales, le monde ébranlé, un nouveau pouvoir instituant une nouvelle époque, non-seulement le monde changé, mais l'histoire redevenue héroïque; toutes ces choses auront-elles laissé le problème élevé de l'art dans les termes où il était placé ? Evidemment non. Si l'histoire a pris un caractère épique, la poésie fera comme elle. Dans tous les cas, il est permis, sans témérité, de tenter aujourd'hui une voie si manifestement ouverte par les événements. Ne serait-il pas étrange que le peuple que l'on dit être le plus héroïque dans l'action fût le seul qui manquât, dans sa littérature, du génie des choses héroïques ? <sup>457</sup>

Ils sont donc plusieurs à avouer ouvertement leur ambition de livrer un monument épique à ces guerres *colossales*: «L'épopée se trouvait [...] au cœur de la pratique et de la théorie littéraires des romantiques»<sup>458</sup>. En fait, elle est devenue une véritable obsession collective. Voltaire peut bien avoir dénié la «tête épique» aux Français, ceux-ci se sont obstinés dans cette voie comme nulle part ailleurs en Europe<sup>459</sup> à la même époque et leurs tentatives pour écrire cette épopée se sont terminées plus souvent qu'autrement en échecs frustrants. D'ailleurs, leur correspondance et leurs journaux (Vigny, Lamartine, Hugo, Ballanche, Quinet, etc.) rendent abondamment compte de cette amertume: «Il faut croire que le projet d'une épopée humanitaire [...] souffrait de quelque vice: c'était une de ces obsessions qui abusent une époque sur ses pouvoirs véritables, témoignant de ce

---

<sup>457</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 143.

<sup>458</sup> M. J. Glencross, *La Littérature française du Moyen Age vue par quelques historiens de l'époque romantique*, dans *Revue d'histoire de la littérature française*, no 2, 1993, p. 195.

que cette époque a désiré être plutôt que de ce qu'elle a été»<sup>460</sup>. Qu'à cela ne tienne, ils ont voulu donner cette œuvre épique qui condenserait la somme des aspirations intimes de leur époque en un héros-type.

Ce *summum opus*, les romantiques voulurent l'écrire en puisant, en parallèle aux sources issues de l'Antiquité, dans le Moyen Age: en fait, l'épopée et la chanson de geste étaient des genres privilégiés de l'époque médiévale, d'où une sorte de retour instinctif vers elle. Le culte du roman historique triompha avec Walter Scott qui, de l'Angleterre, donna ses lettres de noblesse au genre et le rendit immensément populaire par la suite un peu partout en Europe. La première impulsion de ce genre en France fut donnée par *Notre-Dame de Paris* (1831) de Hugo. Ossian avait certes ouvert la voie au XVIIIe siècle mais l'époque romantique fut animée d'une passion encore plus forte pour les temps médiévaux, ceux de Charlemagne, de Jeanne la Pucelle et des cathédrales gothiques; il y eut aussi la découverte de la *Chanson de Roland*, de nombreuses autres chansons de geste, l'apparition du culte de Villon, de *Tristan et Iseut*, du celtisme et des sagas nordiques: ces «nouveaux» modèles se présentèrent donc aux romantiques dans un foisonnement d'images, d'archétypes et de symboles. Pourtant, ils ne s'arrêtèrent pas à l'imitation: les héros de l'épopée du Moyen Age servirent de modèle au héros napoléonien mais encore une fois, le romantisme réinterpréta, refondit ceux qu'il emprunta en fonction de ses divers projets:

---

459 Même si tardivement, en comparaison à l'Angleterre et l'Allemagne, et après avoir redécouvert le Moyen Age.

460 Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, «Tel», 1988, p. 87.

L'épopée antique avec son merveilleux, se donnait malgré tout pour une histoire vraie; de même, la Geste médiévale. L'épopée romantique, même déliée du présupposé de vérité dans le surnaturel, prétend au moins dans ce qu'elle raconte de l'histoire humaine, être véridique. Elle veut être histoire, et histoire de l'Humanité.<sup>461</sup>

Un tel projet est en effet celui que caresse Edgar Quinet lorsqu'il aborde le mythe de Napoléon sous la forme de l'épopée en vers. Suite à *Ahasvérus*, «mystère au sens médiéval naguère renouvelé par Byron»<sup>462</sup>, Quinet publie en 1834 dans *la Revue des Deux Mondes* un ensemble de 9 poèmes intitulé *Napoléon*. Paul Bénichou écrit au sujet de cette œuvre:

Ce recueil qui couvre toute la carrière du héros, fait de Quinet, avec Béranger et Hugo, un des principaux fondateurs de la légende poétique de Napoléon. On s'étonnera moins de la rapidité avec laquelle Quinet est passé du «mystère» à la geste historique si l'on se souvient que ces deux genres étaient depuis longtemps cultivés parallèlement: poèmes héroïques et poèmes sacrés, pour employer les désignations classiques, avaient voisiné selon une frontière parfois indécise.<sup>463</sup>

Quinet, comme tant d'autres romantiques, admire dans l'épopée du Moyen Age le produit d'une tradition nationale en même temps que l'œuvre du génie individuel du poète. Ce sont ces deux tendances, culte de la poésie populaire (comme expression de l'âme du peuple) et la recherche d'une œuvre qui soit admirable de par son génie individuel, qui cohabitent en lui dans son projet de poésie épique et dont le *Napoléon* portera la trace.

Napoléon, de quelque façon qu'on l'envisage, ou par l'amour ou par la haine, satisfait à la première condition du personnage

---

<sup>461</sup> Paul Bénichou, *ibid.*, p. 364.

<sup>462</sup> Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes: doctrines de l'âge romantique*, Paris; Gallimard, «Tel», 1977, p. 461.

<sup>463</sup> Paul Bénichou, *ibid.*, p. 468.

épiques, qui est d'absorber en soi une génération tout entière. Son caractère dans l'histoire est de représenter le développement de l'individualité dans les temps modernes. Ce doit être là son caractère dans la poésie. Sitôt que vous le placez dans votre poème, il y règne; il absorbe tout comme dans son empire.<sup>464</sup>

*Absorber en soi une génération, absorber tout comme dans son empire.* Deux fois l'image revient. Ne pas être une personne mais un type, un siècle, une époque; c'est le rôle que l'auteur veut donner à son Napoléon. Représenter le développement de l'individualité, soit, mais aussi, pour l'auteur, mettre ce développement au centre d'un projet plus ample. «Les développements surnaturels de l'épopée, inévitables dès lors que ce genre prenait la place de l'ancienne histoire sacrée semblaient commander, en même temps que le renforcement du merveilleux traditionnellement lié au genre, le maintien d'une structure unitaire et de dimensions vastes»<sup>465</sup>. Napoléon, héros épiques moderne, devient donc ce point de focalisation par lequel l'auteur tente de rejoindre l'Autre, le genre humain, tout en brisant son propre isolement. En définitive, grâce au projet épiques et à l'exemple du héros, l'écrivain se situe (à l'instar de ce héros) dans une communauté:

Souvent, il m'est arrivé, ainsi qu'à d'autres hommes de mon temps de penser qu'il eût été bien de mourir dans ces saintes batailles de 1814 et de 1815, où s'agitait la question de tous, non pas la question d'un seul; mais l'âge m'ayant manqué pour cela, et plusieurs des événements qui ont suivi ayant plutôt confirmé qu'effacé ce regret, j'ai cherché du moins à entretenir en moi-même et dans quelques autres la commémoration de tant de glorieuses morts [...].<sup>466</sup>

Le regret de n'avoir pu participer à l'épopée militaire moderne (thème dont on retrouve des traces dans les avatars paternels et prométhéens de Napoléon,

---

<sup>464</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 157.

<sup>465</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain: 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, p. 357.

rappelons-nous par exemple Vigny ou Musset) est ici aussi central: pourtant, ce retour à l'histoire d'hier est marqué au sceau d'une inspiration. Ici, l'évocation du souvenir n'est pas négative, écrasante; elle devient ouverture, leçon livrée à tous: «A cette compréhension imaginative d'autres temps et d'autres lieux où ils auraient voulu vivre, les plus ardents des romantiques ont gagné une provision nouvelle d'énergie pour s'élancer vers l'avenir et le faire entrer dans le présent»<sup>467</sup>. Le projet d'épopée allait en ce sens et la glorification des guerres de l'Empire est en réalité la glorification d'une humanité s'émancipant, en marche vers le progrès qui se profile à l'horizon:

Dans l'avenir de la France, les guerres de la Révolution et de l'Empire formeront les âges héroïques de la démocratie; et de la même manière que Charlemagne, à l'aurore de la féodalité, est devenu le héros de la poésie féodale, tout de même Napoléon deviendra le héros de la poésie populaire.<sup>468</sup>

La révolution de juillet entraînera néanmoins le romantisme vers un ailleurs plus «prosaïque». Vingt ans après cette tentative de rendre dans un cadre épique l'histoire napoléonienne, nouvelle histoire sacrée puisqu'elle annonce l'émancipation du peuple et l'avènement du progrès, Quinet portera un jugement incisif sur la fortune qu'a rencontrée son projet: «J'ai voulu faire Napoléon plus grand que nature, plus noble qu'il n'a été en effet. Mon héros légendaire est retombé sur moi; il m'a écrasé de ses débris»<sup>469</sup>.

---

<sup>466</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 142.

<sup>467</sup> Henri Peyre, *op. cit.*, pp. 160-161.

<sup>468</sup> Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 158.

<sup>469</sup> Edgar Quinet, *ibid.*, p. 139.

*Non, frères! non, Français de cet âge d'attente !  
 Nous avons tous grandi sur le seuil de la tente.  
 Condamnés à la paix, aiglons bannis des cieux,  
 Sachons du moins, veillant aux gloires paternelles,  
 Garder de tout affront, jalousies sentinelles,  
 Les armures de nos aïeux !*

Victor Hugo  
*A la colonne* (1830)

*Dans ces moments, j'ai vu souvent les soldats pleurer de tendresse pour le grand homme. Au moment même d'une victoire, le grand vainqueur envoyait des listes de trente ou quarante personnes pour des croix ou des grades, listes qui ordinairement étaient signées en original et qui par conséquent existent, encore, souvent écrites au crayon sur le champ de bataille, dans les archives de l'Etat, et qui seront un jour, après la mort de Napoléon, un monument touchant pour l'histoire.*

Stendhal  
*Vie de Napoléon* (1817-1818)

## B) *Le Héros et ses compagnons d'armes: Napoléon et la Grande Armée*

Qu'il soit inspiré des chansons de geste du Moyen Age ou des récits épiques de l'Antiquité, le récit romantique des guerres napoléoniennes sera donc vu par ses créateurs comme une sorte de pendant moderne des épopées d'autrefois. Napoléon le héros guerrier occupera certes très souvent la place centrale de cette épopée moderne mais, à l'occasion, ce seront ses soldats qui deviendront la figure prédominante. Ce que ces récits épiques, sous leurs diverses formes, entreprennent alors de raconter, ce sont les faits et gestes de ces hommes plus grands que nature, ces demi-dieux, ces «[...] vieux héros, sculptés par la Victoire / Et tous ces fantômes de gloire<sup>470</sup>», qui ont été les manœuvres de Napoléon pendant plus de vingt ans. Dans cette optique, les «grognards» de la Grande Armée, compagnons d'armes du héros moderne, furent les égaux des guerriers

---

<sup>470</sup> Victor Hugo, *A la colonne de la place Vendôme*, dans *Œuvres poétiques*, Tome I,



grecs ou des chevaliers d'autrefois. C'est leur complainte que chante Béranger en 1820 dans *Le Vieux drapeau*:

De mes vieux compagnons de gloire  
 Je viens de me voir entouré;  
 Nos souvenirs m'ont enivré,  
 Le vin m'a rendu la mémoire  
 Fier de mes exploits et des leurs,  
 J'ai mon drapeau dans ma chaumière.  
 Quand secourrai-je la poussière  
 Qui ternit ses nobles couleurs ?<sup>471</sup>

La dévotion du vétéran qui, condamné à l'inactivité, continue néanmoins à chérir le souvenir des exploits d'hier n'est pas si éloignée de cette fidélité à toute épreuve que les compagnons d'Ulysse, d'Enée ou d'Arthur manifestaient envers le héros au sein des récits d'autrefois. Une fois le héros disparu, en allé, ses fidèles amis continueront à le chanter. Unis sous la même bannière, ils demeurent des êtres d'exception en raison de leur parcours à ses côtés. Il y a donc une sorte de télescope: c'est que «la gloire napoléonienne, c'était aussi celle de cette armée de paysans qui avait conquis l'Europe»<sup>472</sup>. On assista ainsi très tôt à la glorification, malgré la censure royale, de ces fidèles adjuvants qui avaient fait les guerres de l'Empire. Béranger fut un des premiers à faire entendre sa voix en ce sens mais il sera bientôt rejoint par d'autres. En effet, combien de ces écrivains qui avaient conspiré autrefois Napoléon et ses «truands de la Loire» n'ont pu, une fois la Restauration enlisée dans sa médiocrité, continuer à s'en prendre aux soldats qui avaient accompli d'une main de fer les volontés de leur général. Pensons ici à Hugo, cas exemplaire, mais aussi à Vigny, à Châteaubriand, et tant

---

Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, pp. 395-396.

<sup>471</sup> Pierre-Jean de Béranger, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Perrotin, 1851, p. 346.

d'autres bientôt gagnés par une sympathie grandissante pour ces soldats de l'épopée d'hier. Cette sympathie devient de plus en plus manifeste à mesure que l'on approche de 1830 et perdurera au lendemain de la crise de juillet, s'enflant pour culminer vers 1840, avec le retour de Sainte-Hélène. Même chez ceux qui avaient pourfendu jadis les guerres de conquête, les massacres qui avaient saigné la France et l'Europe, on ne pouvait qu'être révérencieux devant les luttres de ces soldats sur le champ de bataille, exploits qui semblaient à chaque jour plus surhumains et dont le renom grandira avec le temps. Dès 1814, on voyait le respect qu'avaient imposé aux troupes étrangères en sol français les combats livrés hier. Cette réaction chez les militaires étrangers qui avaient défait Napoléon allait d'ailleurs marquer passablement les romantiques. En 1840, Hugo parle encore de cette déférence envers le vétéran de la Grande Armée, identifié dorénavant au guerrier d'Homère:

Mais n'avons-nous pas tous, ô ciel!  
 Parmi nos livres, près d'Homère,  
 Quelque vieux sabre paternel ?  
 Nos pères sont morts, France aimée!  
 Mais de leur foule ranimée  
 Peut-être on ferait une armée  
 Comme on en fait un Panthéon!  
 Prêts à surgir au bruit des bombes,  
 Prêts à se lever si tu tombes,  
 Peut-être sont-ils dans leur tombes  
 Entiers comme Napoléon !<sup>473</sup>

Remarquons comment, chez Béranger d'abord, puis ici chez Hugo, le sort du soldat et de la France ne font qu'un. Au-delà de la cause du héros, c'est celle, ultime, de la Nation que le soldat défendait dans les combats qu'il livrait. En fait,

---

<sup>472</sup>Jean Tulard, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Paris, Fayard, 1977, p. 447.

<sup>473</sup>Victor Hugo, *Le Retour de l'Empereur*, dans *La Légende des siècles*, La Pléiade,

la plupart des romantiques souligneront cet aspect de l'armée de Napoléon, première armée véritablement *nationale*: mise sur pied par la Révolution, elle était formée de soldats provenant de toutes les couches de la société, ce qui la différenciait beaucoup des autres armées européennes, formées uniquement de gueux. En ce sens, elle était bien le symbole du peuple, pas seulement du *lumpé proletariat* que tous méprisent et craignent. Le soldat devient alors symbole de la protection, de l'intégrité, du dévouement; il est, à la fois, le père et le fils aimant de cette Nation. Et le soldat mort, de la tombe, garde toujours la France: son souvenir la protège de l'infamie.

Paradoxalement, c'est peut-être l'écrivain qui a le plus professé sa haine du Tyran qui rendra le mieux l'impossibilité de rejeter entièrement cette gloire militaire amassée sous les tricolores ornés de l'aigle impérial. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand évoque cet après-midi de juin 1815 où, témoin à distance du choc de Waterloo, il se surprend à souhaiter la victoire de Napoléon sur les Alliés:

Auditeur silencieux et solitaire du formidable arrêt des destinées, j'aurais été moins ému si je m'étais trouvé dans la mêlée: le péril, le feu, la cohue de la mort ne m'eussent pas laissé le temps de méditer; mais seul sous un arbre, dans la campagne de Gand, comme le berger des troupeaux qui paissent autour de moi, le poids des réflexions m'accablaient: Quel était ce combat ? Était-il définitif ? Napoléon était-il là en personne ? Le monde, comme la robe du Christ, était-il jeté au sort ? Succès ou revers de l'une ou de l'autre armée, quelle serait la conséquence de l'événement pour les peuples, liberté ou esclavage ? Mais quel sang coulait! chaque bruit parvenu à mon oreille n'était-il pas le dernier soupir d'un Français ? Était-ce un nouveau Crécy, un nouveau Poitiers, un nouvel Azincourt, dont allaient jouir les plus implacables ennemis de la France ? S'ils triomphaient, notre gloire n'était-elle pas perdue ? Si Napoléon l'emportait, que devenait notre

liberté ? Bien qu'un succès de Napoléon m'ouvrit un exil éternel, la nation l'emportait dans ce moment dans mon cœur; mes vœux étaient pour l'oppresseur de la France, s'il devait, en sauvant notre honneur, nous arracher à la domination étrangère. <sup>474</sup>

Certes, le texte expose les craintes de l'auteur: la France perdra d'autres hommes par ce geste de folie de Napoléon; à cause de lui, son territoire est de nouveau menacé. La construction du passage ne permet cependant pas d'évacuer cette idée du rachat de l'honneur national par le haut-fait d'armes: l'évocation du sacrifice de cette armée pour une cause noble puisque collective, nationale, celle de l'honneur du pays, est empreinte de respect. La mention de la robe du Christ<sup>475</sup>, jetée au sort, accentue cette idée du martyr de la nation, partagée par les vainqueurs de la Sainte-Alliance. Chateaubriand évoque Waterloo à l'ombre des grandes défaites de la France, celles qui ont ébranlé la confiance nationale et ont plongé la patrie dans la honte. L'image du berger vient reprendre celle du Christ (remarquons au passage comment l'écrivain se compare au premier). De telles évocations exaltées, et elles sont légions dans le romantisme français, rendent bien cette impossibilité de rejeter (comme on l'avait fait autrefois) cette image du protecteur de la Nation qu'on voyait en l'Empereur (et ses hommes). C'est sous son impulsion (et par son armée) que la nation a gagné, malgré tout, une gloire inégalée et indiscutable.

---

<sup>474</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 884-885.

<sup>475</sup> «Lorsque les soldats eurent achevé de crucifier Jésus, ils prirent ses vêtements et en firent quatre parts, une pour chacun. Restait la tunique; elle était sans couture, tissée d'une seule pièce depuis le haut. Les soldats se dirent entre eux: «Ne la déchirons pas, tirons plutôt au sort à qui elle ira.» C'est ainsi que fut accomplie l'Écriture: *Ils se sont partagé mes vêtements, et ma tunique ils l'ont tirée au sort.* Voilà donc ce que firent les soldats.» Jean, chapitre 19, versets 23-24.

*Une Iliade moderne*

Lodi, Arcole, Aboukir, Jaffa, Marengo, Ulm, Austerlitz, Iéna-Auerstedt, Eylau, Friedland, Saragosse, Essling, Wagram, Smolensk, la Moskova, Leipzig, Brienne, Waterloo; Rome, Venise, Vienne, Berlin, Varsovie, Madrid, Moscou: la feuille de route de la Grande Armée parle d'elle-même. Autant de noms, autant de batailles, de campagnes, de capitales qui ont vu défiler les corps d'armées avec leur drapeau tricolore. A leur tête se trouvait celui qui cristallisait leur puissance, un héros en apparence invincible:

Mi-parti lumière et ombre, Napoléon se sentait protégé dans le bien et toléré dans le mal. Il avait, ou croyait avoir pour lui, une connivence, on pourrait presque dire une complicité des événements, équivalente à l'antique invulnérabilité.<sup>476</sup>

Dans ces nombreux passages qui sont consacrés aux guerres napoléoniennes, la fin misérable du héros à Sainte-Hélène est alors occultée: c'est plutôt sa figure au combat, celle d'une invincibilité face aux éléments meurtriers déchaînés autour de lui qui permettra aux romantiques d'établir de nombreux rapports entre leur personnage historique, dorénavant mythique, et les illustres héros guerriers de jadis. Il y a d'ailleurs là une fascination qui ne se dément pas. L'historien Max Gallo, dans une entrevue accordée récemment, déclarait au sujet de Napoléon au combat:

Il a la baraka. C'est capital, la baraka, pour faire un héros. Mais il a un courage physique, une indifférence authentique, absolue, à l'égard de la mort. Il s'expose là où il y a un maximum de danger. Tous les

---

<sup>476</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 357.

soldats le savent. Il est avec eux. Devant eux. Certains, même, refusent de se battre tant qu'il n'aura pas quitté la place. C'est l'un des éléments clefs de sa popularité.<sup>477</sup>

La baraka de Napoléon semble aussi l'attribut de son armée: combien de fois a-t-on cru que ces Français étaient défaits, à Marengo, à Austerlitz, à Wagram ? Combien de victoires remportées contre toute attente, combien d'exploits incroyables, de retournements inattendus et inespérés qui faisaient basculer la victoire dans le camp des troupes de l'Empereur ? Combien de batailles perdues à midi et gagnées à six heures ? C'est ainsi que Chateaubriand décrit la bataille de Wagram et l'intuition de Napoléon: le héros, aidé de ses compagnons, change le cours du destin, refoule toute logique, militaire ou factuelle, et impose sa volonté aux événements:

Ce fut alors, au moment où l'on croyait la bataille perdue, que, jugeant seul du contraire par les manœuvres de l'ennemi, il s'écria: «La bataille est gagnée!» Il oppose sa volonté à la victoire hésitante; il la ramène au feu comme César ramenait par la barbe ses vétérans étonnés. Neuf cents bouches de bronze rugissent; la plaine et les moissons sont en flammes; de grands villages disparaissent; l'action dure douze heures.<sup>478</sup>

Il y avait dans ces combats de l'histoire, en soi, une épopée faite de fantastique. Cet étonnement admiratif, ce sentiment de grandeur n'allait que s'exacerber chez la deuxième génération romantique. Écoutons Musset parler de ces temps de guerre:

C'était l'air de ce ciel sans tache, où brillait tant de gloire, où resplendissaient tant d'acier, que les enfants respiraient alors.

---

<sup>477</sup> *L'Express*, édition du 3 juillet 1997, p. 17.

<sup>478</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 711-712.

Ils savaient bien qu'ils étaient destinés aux hécatombes;  
 mais ils croyaient Murat invulnérable et on avait vu passer l'Empereur  
 sur un pont où sifflaient tant de balles, qu'on ne savait s'il pouvait  
 mourir. Et quand même on aurait dû mourir, qu'était-ce que cela ?  
 La mort elle-même était si belle alors, si grande, si magnifique dans sa  
 pourpre fumante! Elle ressemblait si bien à l'espérance, elle fauchait de  
 si verts épis qu'elle en était comme devenue jeune, et qu'on ne croyait  
 plus à la vieillesse. Tous les berceaux de la France étaient des boucliers;  
 tous les cercueils en étaient aussi; il n'y avait plus de vieillards; il n'y  
 avait que des cadavres ou des demi-dieux.<sup>479</sup>

Sous ce ciel pur évoqué en fonction de schèmes lumineux, le combat et la mort sont libérateurs. L'abnégation face à la mort devient l'affirmation d'une confiance inébranlable en celui qui les guide et qui est immortel. Dans la mort, sublime et magnifique, la jeunesse triomphe, devient un peuple de demi-dieux. Comme si cette mort précoce prévenait la flétrissure de la vieillesse, leur donnait une jouvence éternelle (la pourpre est *fumante*, symbole de chaleur). L'hécatombe est sanctifiée, d'où un certain paradoxe. On peut même voir en fin de citation une résurgence de la tradition chrétienne chevaleresque associée au bouclier, symbole de la foi contre laquelle le Mal vient se briser. Dans cette vision symbolique, les berceaux et cercueils de la France, devenus des boucliers, sont placés à l'ombre de la victoire de la vertu. La mort est alors sanctifiée par une raison qui la justifie amplement: elle est liée à un grand idéal et cesse, par conséquent, de faire peur.

Alfred de Vigny donnera lui aussi une place centrale à ce thème de la jeunesse soldatesque face à la mort. Dans les documents qui ont servi à la rédaction de *Servitude et grandeur militaires*, on retrouve le passage suivant où le Poète évoque les colonnes de soldats partant pour le front:

---

<sup>479</sup> Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 21.

A voir tant de beaux jeunes hommes réunis et marchant en silence, les yeux baissés devant la pensée de la discipline, souriant à l'idée du combat qu'ils vont livrer sans haines et sans injure, l'âme se sent reposée et le cœur ému. Les chevaux marchent d'un pas calme et régulier, leur tête se balance par un mouvement égal, les cavaliers écoutent les pas de leurs nobles compagnons d'armes comme le mouvement de la mesure qui règle leur marche et tempère leur valeur. Cette jeunesse si forte et si docile a des regards doux et enflammés qui rayonnent d'une vigueur modeste et fait songer involontairement à ces légions d'anges qu'un Dieu invisible conduisait au combat silencieux, violents et souriants.<sup>480</sup>

Un tel passage n'est pas sans rappeler les évocations médiévales du chevalier. *La beauté des jeunes hommes*, leur attitude sereine, martiale, sont celles de la noblesse d'âme du combattant sûr de son destin. La guerre paraît encore assujettie au code de l'honneur, la valeur du combat est rehaussée (*sans haines et sans injure*) et l'âme en est reposée: les repères sont maintenus dans un monde autrement fuyant: c'est une forme de retour au bon vieil ordre féodal assuré par la discipline de l'armée. Il faut d'ailleurs noter l'importance symbolique que Vigny donne ici à la description: tout n'est qu'ordre et cohésion dans le portrait de cette machine de guerre; le combattant et le cheval ne font qu'un, marchant d'un seul pas vers un même dessein. Ici, le symbole du cavalier (en relation quasi-symbiotique avec son cheval) paraît être celui d'une parfaite maîtrise du Moi (la maîtrise de sa monture) du chevalier au service d'une noble cause. L'évocation d'une armée divine, inspirée par Dieu, rappelle celle des croisades d'autrefois: un tel tableau paraît exalté, inséparable d'une certaine ferveur religieuse. La figure de l'ange vient raffermir la symbolique latente du chevalier: l'archange saint Michel n'était-il pas le patron de celui-ci ? C'est donc une armée d'anges qui se bat pour la gloire de Dieu, sous sa protection, et pour l'honneur, dans la beauté du combat.

---

<sup>480</sup> Alfred de Vigny, *op. cit.*, pp. 870-871.



En cela, le guerrier napoléonien décrit par Vigny rejoint encore une fois le chevalier du Moyen Age. Ici, il n'est pas souverain mais plutôt *servant* qui se réalise dans l'action, animé d'un noble idéal.

Il faut remarquer comment l'ambivalence du mythe se manifeste ici aussi: la gloire nationale peut soit être récupérée dans ce genre de projet épique célébrant un monde disparu, soit donner dans la direction inverse et devenir un projet épique célébrant le progrès. La noble cause du chevalier moderne change alors. Ainsi, dans sa poésie qui évoque cette armée cosmopolite qui a fait les guerres de l'Empire, Hugo «proclame la mission de la France en toute occasion, interprétant l'histoire et organisant l'avenir des Nations dans de vastes plans où la France doit jouer un rôle prépondérant [...]»<sup>481</sup>. Ici, le projet épique vient côtoyer l'idéal messianique qui sous-tend, ailleurs, certains avatars de la figure napoléonienne.<sup>482</sup> Dans *Les Deux îles* (1825), le Poète déclare:

Le Mamelouk bronzé, le Goth plein de vaillance,  
Le Polonais, qui porte une flamme à sa lance,  
Prêtent leur force aveugle à ses ambitions.  
Ils ont son vœu pour loi, pour foi sa renommée.  
On voit marcher dans son armée  
Tout un peuple de nations! <sup>483</sup>

L'illustration du caractère cosmopolite de la Grande Armée devient donc, dans ce projet d'une épopée tournée vers le progrès, une préfiguration de l'Europe idéale entrevue par Hugo: sous le tricolore, les forces triomphantes de demain se sont

---

<sup>481</sup>Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, «Tel», 1988, p. 331.

<sup>482</sup> Voir le troisième chapitre.

<sup>483</sup> Victor Hugo, *Les Deux îles*, dans *Ceuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 391.

annoncées. «Le siècle que Waterloo voulait arrêter, a marché dessus et a poursuivi sa route. Cette victoire sinistre a été vaincue par la liberté»<sup>484</sup>. En somme, en célébrant les glorieux combattants modernes, Hugo montrait à la France ce qu'elle pouvait faire quand elle le voulait; il lui montrait comment jouer le grand rôle qui lui revenait: on peut d'ailleurs noter ici un certain entre le rôle du Poète dans cette veine épique, et celui qu'il occupe au sein du messianisme napoléonien. Encore là, il s'agit de servir de guide à l'époque.

C'est peut-être Adam Mickiewicz qui, dans un cours professé au Collège de France le 28 mai 1844, fera le mieux ressortir cette sorte de ferveur mystique qui accompagne souvent l'évocation des exploits des vétérans de la Grande Armée. Lorsqu'il parle du souvenir qu'ont laissé en Pologne les campagnes de l'Empire, le prophète messianiste fait état de ce sacré qu'on associe à l'épopée moderne: «Notre peuple possède vos reliques. Notre peuple a ramassé, depuis la Bérézina jusqu'au Niémen, les casques des grenadiers de votre grande armée. Nous avons vu, dans toutes les chaumières, les sabres de vos cavaliers. Le peuple les regarde; il cherche à y lire les vicissitudes de votre destinée»<sup>485</sup>. Les armes d'autrefois sont devenues des objets sacrés: la symbolique du casque rappelle l'invincibilité, la puissance (appuyée ici par l'emploi du symbole du sabre de cavalerie) du soldat. Le symbole du sabre permet quant à lui de multiples interprétations, aucune n'étant exclusive: il peut être vu comme l'arme sacrée d'une guerre sainte, ou associé au Verbe (selon la symbolique judéo-chrétienne), sous son double aspect créateur et destructeur. A tout le moins, la mort célébrée ici par ces reliques paraît

---

<sup>484</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 382.

<sup>485</sup> Adam Mickiewicz, *op. cit.*, p. 353.

devenir le début d'autre chose que le prophète s'applique à discerner. Dans ce passage, le sacrifice du soldat semble ne pas avoir été en vain: il a valeur d'exemple, tout comme chez le héros épique de jadis.

### *Le Combat moderne*

Dès lors qu'on fabriquait des héros guerriers comparables à ceux des mythes et légendes d'autrefois, on inscrivait inmanquablement ces mêmes héros au sein de schèmes mythiques similaires à ceux qui avaient marqué les *gestas*. L'écrivain romantique peut ainsi avoir recours à un registre symbolique qui contribue à accentuer l'aspect surhumain du nouveau héros. Chateaubriand en fournit un excellent exemple dans la description qu'il fait du «miracle» qui a permis à Napoléon de sauver son armée lors du passage de la Bérézina en 1812:

Les hauteurs environnantes au pied desquelles marchait Napoléon, se chargeaient d'artillerie et pouvaient à chaque instant le foudroyer; il y jette un coup d'œil et dit: «Qu'un escadron de mes chasseurs s'en empare!» Les Russes n'avaient qu'à se laisser rouler en bas, leur seule masse l'eût écrasé; mais à la vue de ce grand homme et des débris de la garde serrée en bataillon carré, ils demeurèrent immobiles, comme fascinés: son regard arrêta cent mille hommes sur les collines.<sup>486</sup>

Ici, en s'appropriant le schème du regard foudroyant, Chateaubriand évoque, en filigrane, l'image de la gorgone Méduse qui figeait sur place quiconque osait la regarder. Dans le cadre du nouveau mythe, ce genre de description contribue à rehausser la prégnance symbolique du héros en complexifiant sa représentation. L'illustration du combat et des guerres napoléoniennes en portera donc la trace, même si parfois diffuse.

---

<sup>486</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 759.

C'est peut-être chez Victor Hugo, dans les pages des *Misérables* consacrées au récit de la bataille de Waterloo, que cette récupération romantique des schèmes et archétypes primordiaux est la plus éloquente et la plus achevée. On remarquera d'abord ce désir manifeste de l'auteur de susciter un profond sentiment de respect chez le lecteur: c'est d'ailleurs à un moment véritablement grandiose de l'histoire du genre humain que Hugo convie celui qui reçoit le récit, et la démarche mythologique du créateur ne sera que renforcée par cette intention qui anime la lettre du texte; en bref, il s'agit ici de montrer un événement sacré.

Les nombreuses entorses aux faits de l'histoire que Hugo fera dans cette description sont aussi révélatrices de cette volonté de l'auteur de montrer un événement capital dans la marche du progrès humain. La rédaction de ce chapitre des *Misérables* fait suite à une visite du champ de bataille: Hugo a parcouru à pied la plaine de Waterloo, il a parlé à certains témoins oculaires des combats et connaît le déroulement de la bataille dans ses moindres détails. Or, si son récit est en plusieurs points fidèle aux circonstances (déjà fort tragiques) du combat, Hugo n'a pu s'empêcher d'inventer certains éléments qui viennent placer la défaite française sous le signe d'une manifestation divine. L'auteur reprend certes la plupart des conclusions des historiens quant aux raisons de l'échec de Napoléon à Waterloo (la pluie torrentielle qui a retardé le début de la bataille, «Grouchy

---

espéré, Blücher survenant»<sup>487</sup>), mais celles-ci ne lui semblent pas assez extraordinaires pour expliquer à elles seules la chute du colosse moderne et de ses manœuvres guerriers. Il en invente alors de nouvelles qui tiennent de son imagination d'homme de lettres: un obstacle physique, le chemin creux d'Ohain et un obstacle «supérieur», Dieu qui décide de changer le cours de l'histoire.

Selon les historiens, en fin d'après-midi de ce 18 juin 1815, Napoléon est transporté, subitement malade, en retrait du champ de bataille, laissant le commandement au maréchal Ney. Peu après, ce dernier croit discerner un mouvement de recul chez les Anglais. Le maréchal ordonne alors au corps de cuirassiers de Milhaud de charger l'ennemi. Mal appuyés par le reste de l'armée, montant à flanc de colline sur un terrain détrempe, les cuirassiers chargeront en vain à dix reprises les carrés anglais qui résisteront tant bien que mal. En définitive, Napoléon a perdu là la vaste partie de sa cavalerie, signe avant-coureur de la défaite alors que les Prussiens débouchaient sur le champ de bataille. Tels sont donc les faits de l'histoire, mais chez Hugo, cette charge quitte, en quelque sorte, le domaine historique. Elle est alors décrite comme une véritable version moderne des combats épiques de l'Olympe: «Ils étaient trois mille cinq cents. Ils faisaient un front d'un quart de lieue. C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses»<sup>488</sup>. Le ton est donné et le narrateur renvoie explicitement le lecteur aux *gestas* des Grecs: «Ces récits semblent d'un autre âge. Quelque chose de pareil à cette vision apparaissait sans doute dans les vieilles épopées orphiques racontant les hommes-chevaux, les antiques hippanthropes, ces titans à la face

---

<sup>487</sup>Victor Hugo, *ibid.*, p. 367.

<sup>488</sup>Victor Hugo, *ibid.*, p. 361.

humaine et à poitrail équestre dont le galop escalada l'Olympe, horribles, invulnérables, sublimes; dieux et bêtes»<sup>489</sup>. Les cuirassiers français deviennent les avatars modernes des Centaures qui, enivrés par Dionysos, ont combattu Héraclès. Hugo fait du cavalier et du cheval une même créature: la symbolique de l'union du cheval à l'homme vient appuyer cette sensation de force invulnérable de la machine de guerre. Pourtant, l'auteur insiste, cette vision est à la fois *horrible* et *sublime*. Par ce rapprochement antinomique, Hugo place son récit dans la foulée des mythes de l'Antiquité. Orphée devient symbole de cette plongée dans l'au-delà. Le combat paraît se transporter littéralement en enfer. Il s'agit donc là d'une chevauchée funèbre, idée appuyée par la symbolique chthonienne du cheval infernal, destrier des ténèbres qui apparaît dans d'innombrables mythes et légendes. Mais le cheval et le cavalier se transforment:

Etant deux divisions, ils étaient deux colonnes [...] On croyait voir s'allonger vers la crête du plateau deux immenses couleuvres d'acier. Cela traversa la bataille comme un prodige [...] Il semblait que cette masse était devenue monstre et n'eût qu'une âme. Chaque escadron ondulait et se gonflait comme un ver du polype. On les apercevait à travers une vaste fumée déchirée ça et là. Pêle-mêle de casques, de cris, de sabres, bondissement orageux des croupes de chevaux dans le canon et la fanfare, tumulte discipliné et terrible; là-dessus les cuirasses, comme les écailles de l'hydre.<sup>490</sup>

Les cavaliers et les chevaux ne forment plus qu'une seule masse, une même âme. La symbolique de la couleuvre, qui devient hydre en fin de passage, vient appuyer cette impression de force indestructible qui se dégage du tableau infernal: les têtes qui repoussaient constamment sont devenues ces multiples rangs de combattants s'abattant sur l'ennemi.

---

<sup>489</sup>Victor Hugo, *ibid.*, p. 360.

Cette montée dramatique de l'action est orchestrée par Hugo en un véritable crescendo: après avoir campé la force brutale de ces escadrons qui chargent, le dénouement imaginé par Hugo n'en devient que plus spectaculaire. Alors qu'en réalité, c'est la charge à flanc de colline sur un terrain lourd et boueux qui a considérablement ralenti l'élan des cuirassiers, Hugo va placer un obstacle incontournable sur la voie de son monstre guerrier: le chemin creux d'Ohain. Selon Hugo, le guide de Napoléon n'aurait pas prévenu celui-ci qu'un fossé assez profond et dissimulé par les hautes herbes traversait le plateau de Mont-Saint-Jean, théâtre de la charge. L'hydre de Hugo se jette dans sa propre tombe:

L'instant fut épouvantable. Le ravin était là, inattendu, béant, à pic sous les pieds des chevaux, profond de deux toises entre son double talus; le second rang y poussa le premier, et le troisième y poussa le second; les chevaux se dressaient, se rejetaient en arrière, tombaient sur la croupe, glissaient les quatre pieds en l'air, pilant et bouleversant les cavaliers, aucun moyen de reculer, toute la colonne n'était plus qu'un projectile, la force acquise pour écraser les Anglais écrasa les Français, le ravin inexorable ne pouvait se rendre que comblé; cavaliers et chevaux y roulèrent pêle-mêle se broyant les uns les autres, ne faisant qu'une chair dans ce gouffre [...]. Ceci commença la perte de la bataille.<sup>491</sup>

Cette invention du gouffre dévastateur a donc un rôle décisif. Hugo revient à plusieurs reprises sur la fatalité de l'obstacle: «Nul doute que, s'ils n'eussent été affaiblis dans leur premier choc par le désastre du chemin creux, les cuirassiers n'eussent culbuté le centre et décidé la victoire»<sup>492</sup>. L'obstacle dans lequel va périr cette bête de guerre paraît alors s'inscrire dans le cadre d'un plus grand dessein: si

---

<sup>490</sup> Victor Hugo, *ibid.*

<sup>491</sup> Victor Hugo, *ibid.*, p. 361.

<sup>492</sup> Victor Hugo, *ibid.*, p. 364.

Napoléon est tombé à Waterloo, si l'Europe a pris une autre direction, c'est que Dieu lui-même l'a voulu ainsi. Après les cuirassiers, c'est le reste de l'armée qui s'écroule et la panique transforme la retraite en déroute:

Ce vertige, cette terreur, cette chute en ruine de la plus haute bravoure qui ait jamais étonné l'histoire, est-ce que cela est sans cause ? Non. L'ombre d'une droite énorme se projette sur Waterloo. C'est la journée du destin. La force au-dessus de l'homme a donné ce jour-là. De là le pli épouvanté des têtes; de là toutes ces grandes âmes rendant leur épée. [...] Waterloo, c'est le gond du dix-neuvième siècle. La disparition du grand homme était nécessaire à l'avènement du grand siècle. Quelqu'un à qui on ne réplique pas s'en est chargé. La panique des héros s'explique. Dans la bataille de Waterloo, il y a plus que du nuage; il y a du météore. Dieu a passé.<sup>493</sup>

Toute la bataille de Waterloo est ainsi placée sous le signe du destin et de la fatalité: selon toute vraisemblance, et selon Hugo, Napoléon ne pouvait perdre; son plan de bataille était le bon. Seul un enchaînement de facteurs extraordinaires a décidé de sa chute: «Tels sont ces immenses hasards, proportionnés à un infini qui nous échappe»<sup>494</sup>. En somme, par cet arbitraire divin, le schéma littéraire vient se greffer au tronc d'une poétique mythologique qui faisait plus usuellement emploi de ces ressorts narratifs. Chez Hugo, en définitive, la portée des conséquences attribuées à la dernière bataille de Napoléon ne peut être vue que comme une tentative moderne de faire renaître une forme de sacré littéraire: «Cela atteint la grandeur eschylienne»<sup>495</sup>.

---

<sup>493</sup> Victor Hugo, *ibid.*, pp. 371-372.

<sup>494</sup> Victor Hugo, *ibid.*, p. 366.

<sup>495</sup> Victor Hugo, *ibid.*, p. 374.



*L'Ennemi nécessaire*

Une autre caractéristique d'importance de la description des guerres au sein du mythe littéraire de Napoléon est cette apparition de la figure de celui que je nommerai ici *l'ennemi nécessaire*. Cet ennemi, c'est la némésis ultime, l'Angleterre qui, seule puissance européenne à ne pas avoir subi la défaite et la conquête face à Napoléon, deviendra rapidement cette figure-type qui, de l'Antiquité au Moyen Age, s'est souvent trouvée sur le parcours du héros. Si Napoléon a eu, en son armée, un fidèle compagnon, il aura aussi eu un ennemi mortel:

[L]a redondance littéraire du héros peut aller du simple compagnon-confident jusqu'à l'adjuvant inversé, traître ou excitant pour le héros. L'antithèse est aussi, en quelque sorte, redoublement de la thèse, redoublement négatif [...]. Le héros est renforcé par son doublet, parce qu'il est complété. Et cette complémentarité ne va pas sans une certaine opposition.<sup>496</sup>

Si, dans un premier temps, c'est l'affaire de Sainte-Hélène<sup>497</sup> et les détails de la captivité de Napoléon<sup>498</sup> qui influent sur la description des «porte-clefs anglais»<sup>499</sup>, le ton change dès que l'on aborde le projet épique. On délaisse alors la simple polémique partisane ou nationaliste pour exploiter les archétypes du genre.

---

<sup>496</sup> Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1983, p. 58.

<sup>497</sup> Les Anglais auraient refusé de tenir une promesse d'asile faite à Napoléon avant son embarquement pour Plymouth en 1815.

<sup>498</sup> Pensons ici aux descriptions des affrontements entre l'Empereur et Sir Hudson Lowe, gouverneur de Sainte-Hélène, dans le *Mémorial*.

<sup>499</sup> Victor Hugo, *Lui* dans *Ceuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964, p. 683.

Chateaubriand, dans *Les Mémoires*, ira ainsi beaucoup plus loin et parlera d'un *génie funeste* du nouveau héros:

Par l'envahissement de l'Espagne, l'esprit de la guerre changea;  
Napoléon se trouva en contact avec l'Angleterre, son génie funeste,  
et il lui apprit la guerre: l'Angleterre détruisit la flotte de Napoléon à  
Aboukir, l'arrêta à Saint-Jean-d'Acre, lui enleva ses derniers vaisseaux  
à Trafalgar, le contraignit d'évacuer l'Ibérie, s'empara du Midi de la  
France jusqu'à la Garonne et l'attendit à Waterloo: elle garde  
aujourd'hui sa tombe à Sainte-Hélène comme elle occupa son berceau  
en Corse.<sup>500</sup>

Notons d'abord comment l'auteur insiste pour faire de Napoléon l'auteur de sa propre perte. C'est lui qui a montré à son ennemi à se battre mais qui, pis encore, lui a aussi montré comment *le* battre. D'Aboukir à Waterloo, du berceau à la tombe, le héros a été suivi pas à pas par son ennemi juré, figure de la même trempe que lui. Hugo, quelques années plus tard, suivra Chateaubriand dans la même foulée et donnera, en définitive, une bonne part du mérite de la victoire de Waterloo non pas au seul Wellington, mais à la nation anglaise: pour vaincre un tel génie dans l'individualité, le Poète ne trouvait d'ennemi de la même trempe que dans une nation entière:

Wellington a été tenace, ce fut là son mérite, et nous ne lui marchandons pas, mais le moindre de ses fantassins et de ses cavaliers a été tout aussi solide que lui. L'iron-soldier vaut l'iron-duke. Quant à nous, toute notre glorification va au soldat anglais, à l'armée anglaise, au peuple anglais. Si trophée il y a, c'est à l'Angleterre que le trophée est dû.<sup>501</sup>

---

<sup>500</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 386.

<sup>501</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome I, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 379.

Le soldat de fer est donc digne de l'honneur qu'on lui fait: il est celui qui, comme le disait Vigny, a combattu le héros *sans haines et sans injure*. La «valeur» de la guerre qui oppose ces deux entités n'en est que rehaussée.

*La Grande Armée: déboires et sympathies*

La chute du héros, si elle lui est pénible, sera aussi durement ressentie par d'autres. Le thème du soldat napoléonien malheureux, méconnu, réduit à la misère en est un d'une importance capitale dans la littérature romantique: à l'instar de Napoléon, monarque déchu, l'ancien combattant attire alors la compassion du poète, lui aussi maudit par la société<sup>502</sup>. L'opprobre qui frappe la caste militaire sous la Restauration devient ainsi un thème central du mythe napoléonien. Une fois Napoléon à Sainte-Hélène, le vétéran devient un vestige que la société tente d'ignorer mais que le romantique, lui, célébrera. Une fois le combat terminé, une fois la noble cause disparue, une fois le héros central en allé, parti, le compagnon du chevalier, abandonné, se révèle digne de sympathie. Son errance, son inaction forcée au sein d'une époque qui n'est plus celle d'une grande entreprise sont décrites comme un véritable calvaire *moral*: la désuétude paraît pire que la mort. C'est l'image que projette Chateaubriand lorsqu'il décrit la cérémonie du retour de Louis XVIII à Paris, lors de la première abdication:

J'ai présent à la mémoire, comme si je le voyais encore, le spectacle dont je fus témoin lorsque Louis XVIII, entrant dans Paris le 3 mai, alla descendre à Notre-Dame: on avait voulu épargner au Roi l'aspect des troupes étrangères; c'était un régiment de la vieille garde à pied qui formait la haie depuis le Pont-Neuf jusqu'à Notre-Dame, le long du

---

<sup>502</sup> Rappelons-nous Béranger et la place centrale qu'il donne au demi-solde ou encore Vigny qui évoque le sort du soldat inactif et sans gloire. Les exemples abondent ailleurs chez Balzac, Quinet, Musset, etc...

quai des Orfèvres. Je ne crois pas que figures humaines aient jamais exprimé quelque chose d'aussi menaçant et d'aussi terrible. Ces grenadiers couverts de blessures, vainqueurs de l'Europe, qui avaient vu tant de milliers de boulets passer sur leurs têtes, qui sentaient le feu et la poudre; ces mêmes hommes, privés de leur capitaine, étaient forcés de saluer un vieux roi, invalide du temps, non de la guerre, surveillés qu'ils étaient par une armée de Russes, d'Autrichiens et de Prussiens, dans la capitale envahie de Napoléon. Les uns, agitant la peau de leur front, faisaient descendre leur large bonnet à poil sur les deux coins de leur bouche dans le mépris de la rage; les autres, à travers leurs moustaches, laissaient voir leurs dents comme des tigres. Quand ils présentaient les armes, c'était avec un mouvement de fureur, et le bruit de ces armes faisait trembler. Jamais, il faut en convenir, hommes n'ont été mis à pareille épreuve et n'ont souffert un tel supplice. Si dans ce moment ils eussent été appelés à la vengeance, il aurait fallu les exterminer jusqu'au dernier ou ils auraient mangé la terre.<sup>503</sup>

Paris demeure, malgré tout, la ville de Napoléon: au héros guerrier, l'écrivain oppose dérisoirement la silhouette diminuée du monarque podagre: à l'injure s'ajoute l'insulte. Pis encore, les grenadiers sont surveillés par le soldat étranger, présence qui leur rappelle leur propre déchéance. La vieillesse est encore une fois évoquée comme une flétrissure: pourtant, les soldats ont beau être des vétérans couverts de cicatrices, il y a en eux une volonté, une force de caractère qui leur fait conserver leur jeunesse. Séparés du héros, les compagnons des exploits de jadis n'ont certes plus que leur douleur et leur rage mais combien terribles demeurent celles-ci. La figure du tigre paraît symboliser cette énergie de la caste guerrière. Les moustaches sont symboles de virilité; les dents rappellent quant à elles la jeunesse mais aussi, du même coup, l'élément animal, violent, symbolique accentuée par la fin du passage: *ils auraient mangé la terre*.

---

<sup>503</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 823-824.

Pourtant, en parallèle à la description de tels sursauts d'orgueil qui naissent de la déchéance de ces compagnons de l'épopée moderne, on voit souvent apparaître le drame quotidien des héros d'autrefois désormais dénigrés, calomniés par la nouvelle société. C'est la désillusion de ces vétérans, celle d'un Ulysse moderne qui rentre mais que personne ne veut reconnaître que l'on célèbre. Pensons ici au *Colonel Chabert*. Balzac livre avec ce personnage le portrait-type de ce revenant, plus mort que vif, qui vient déranger un nouveau monde qui fait tout pour oublier ces guerres et ceux qui les ont faites. Chabert, à l'instar de tant d'autres guerriers illustres à leur époque mais désormais anonymes, refuse obstinément de perdre sa *persona* de compagnon du héros: cette perte, pour lui, équivaut à une mort lente. Et sa chute n'est d'ailleurs pas sans grandeur: Chabert a vu l'au-delà, il est celui qui est revenu de la mort: voilà qui ne peut que le rehausser lorsqu'il déambule face à cette galerie de personnages «ordinaires» dont, souvent, la petitesse n'a pour équivalent que la méchanceté. «J'ai été enterré sous des morts, mais maintenant je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société toute entière, qui veut me faire rentrer sous terre»<sup>504</sup>. Aux clercs de Paris, Balzac oppose Ulysse, Thésée et Orphée à la fois sous la charpente courbée mais encore gigantesque de ce formidable vieillard.

Usé, trompé, après un long combat, perdu dès le départ selon toutes les apparences, Chabert se rend. Il refusera alors toute tentative de réintégrer cette société dont le code moral lui est non seulement étranger, mais désormais répugnant. Il refusera jusqu'à son nom («Pas Chabert ! pas Chabert !»<sup>505</sup>) parce

---

<sup>504</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 77.

<sup>505</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 128.

que pour lui, ce nom est celui «de son individualité niée»<sup>506</sup> par ce monde qui le repousse au dehors. Ni mort, ni vivant, Chabert s'éclipse volontairement dans un *no man's land* social qu'il choisit plutôt que d'avoir à affronter des forces qu'il ne respecte pas. Jusque dans sa déchéance, le code moral du compagnon du héros aura été observé sans défaillance, «avec une simplicité antique»<sup>507</sup>.

---

506 Stéphane Vachon, *Introduction au Colonel Chabert*, Paris, Le Livre de poche, «Classiques», 1994, p. 38.

507 Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 69.

*Il ne fallait là que des instruments aveugles de la volonté de Mahomet.*

Stendhal, au sujet des officiers de la  
Garde impériale.  
*Vie de Napoléon* (1817-1818)

*{Le puits était profond, on en fit un sépulcre. On y jeta trois cents morts. Peut-être avec trop d'empressement. Tous étaient-ils morts ? la légende dit non. Il paraît que, la nuit qui suivit l'ensevelissement, on entendit sortir du puits des voix faibles qui appelaient.*

Victor Hugo  
*Les Misérables* (1862)

### C) *Les Guerres napoléoniennes: l'horreur et le fantastique*

L'intérêt romantique pour le morbide et l'horreur trouva un champ de manœuvre fort vaste dans la description du combat militaire qui se rattachait au mythe napoléonien. L'imbrication de ces deux thèmes au sein du récit épique moderne permettra d'ailleurs à de nombreux auteurs de mettre en scène un foisonnement de symboles qui raffermissent la démarche narrative du mythe. Ainsi, la description de la cour d'Hougomont, dans *Les Misérables* (1862), près de 40 ans après la bataille de Waterloo:

L'orage du combat est encore dans cette cour; l'horreur y est visible; le bouleversement de la mêlée s'y est pétrifié; cela vit, cela meurt; c'était hier. Les murs agonisent, les pierres tombent, les brèches crient; les trous sont des plaies; les arbres penchés et frissonnants semblent faire effort pour s'enfuir.<sup>508</sup>

Notons que Hugo utilise surtout le présent de l'indicatif; hier, c'est aujourd'hui.

La vision animiste de cette horreur qui vit toujours, imprégnée dans le décor

---

<sup>508</sup> Victor Hugo, *ibid.*, p. 336.

même, rappelle la description anthropomorphique des forêts et demeures vivantes des légendes du Moyen Age ou de l'Antiquité. Le lieu devient vivant, réceptacle du drame humain qui s'est joué là et qui se répète à tous les jours depuis. La nature même participe alors au combat; la fureur de celui-ci et son intense chaos viennent s'y répercuter *ad infinitum*. Par la puissance de tels moments d'effroi (la mention de l'orage soulignant symboliquement cet affect), l'histoire demeure présente; elle ne meurt pas et se transmet au visiteur de ces lieux qu'elle habite.

Dans *Le Colonel Chabert* (1832), Balzac poussera encore plus loin dans ce genre de description à la fois morbide et fantastique. Assommé lors d'une charge durant la bataille de Eylau (1807), le colonel de cuirassiers Chabert, héros de l'Empire, est laissé pour mort sur le champ de bataille et enterré peu après dans une fosse commune. A la nuit venue, Chabert se réveille sous un monceau de cadavres:

Lorsque je revins à moi, monsieur, j'étais dans une atmosphère dont je ne vous donnerais pas une idée en vous entretenant jusqu'à demain. Le peu d'air que je respirais était méphitique. Je voulus me mouvoir et ne trouvai point d'espace. En ouvrant les yeux, je ne vis rien. La rareté de l'air fut l'accident le plus menaçant, et qui m'éclaira le plus vivement sur ma position. Je compris que là où j'étais, l'air ne se renouvelait point, et que j'allais mourir.<sup>509</sup>

Balzac nous entraîne alors avec Chabert dans les entrailles de l'au-delà, suivant le chemin du nouvel Orphée jusqu'au domaine des morts. Le récit de ces moments horribles devient alors mythe moderne:

---

<sup>509</sup> Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 77.



J'entendis, ou je crus entendre, je ne veux rien affirmer, des gémissements poussés par le monde des cadavres au milieu duquel je gisais. Quoique la mémoire de ces mouvements soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrances encore plus profondes que je devais éprouver et qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés! Mais il y a eu quelque chose de plus horrible que les cris, un silence que je n'ai jamais retrouvé nulle part, le vrai silence du tombeau.<sup>510</sup>

Après plusieurs efforts, se servant d'un troisième bras trouvé dans la fosse<sup>511</sup> comme d'un levier, Chabert réussit à s'extirper miraculeusement de sa tombe. «Enfin je vis le jour»<sup>512</sup>. L'horreur d'une telle scène vient souligner l'extraordinaire exploit du soldat qui revient des morts tout en renaissant lui-même. Scène saisissante que celle de ce mort-vivant émergeant de sous la terre et la neige dans un monde où il préfigurera le soldat inconnu.

#### *Une nouvelle description de la guerre*

L'émulation suscitée par la gloire militaire napoléonienne est très tôt devenue un cliché. Et pourtant, combien auront rêvé, comme Quinet, de participer à ces guerres que le brillant stratège a livré partout en Europe ? Combien auront envié cette époque d'exploits militaires invraisemblables ? Combien de recrues françaises, en 1870, en 1914, en 1939, partiront au front avec, en tête, les souvenirs de la légende napoléonienne et de ces noms célèbres de l'épopée militaire impériale ? C'est bien de cette émulation-là que Julien Sorel fait montre, dans *Le Rouge et le noir*, alors qu'il escorte le cortège du roi en visite à Verrières.

---

<sup>510</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 77.

<sup>511</sup> «Un bras qui ne tenait à rien, le bras d'un Hercule !» Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 78.

<sup>512</sup> Honoré de Balzac, *ibid.*

Le jeune homme se prend alors à rêver qu'il est au front, au milieu d'une bataille de Napoléon:

Son bonheur n'eut plus de bornes, lorsque, passant près du vieux rempart, le bruit de la petite pièce de canon fit sauter son cheval hors du rang. Par un grand hasard, il ne tomba pas, de ce moment il se sentit un héros. Il était officier d'ordonnance de Napoléon et chargeait une batterie.<sup>513</sup>

Pourtant, en parallèle à l'évocation de fantasmes martiaux vécus sous la forme de rêves éveillés, passage «classique» du genre inspiratoire, un nouveau phénomène littéraire et esthétique fait son apparition au sein du mythe littéraire de Napoléon. Si on a abondamment traité, dans la critique littéraire, du projet épique se rattachant à la description des guerres de l'Empire, on a en revanche très peu abordé la véritable subversion des idéaux de la littérature guerrière traditionnelle à laquelle les romantiques se sont livrés. En effet, le récit de guerre romantique, tout en s'inspirant des structures classiques du genre, adjoint une nouvelle dimension au récit guerrier. Ce qu'on aborde alors, ce ne sont plus les seuls hauts faits d'armes des soldats, mais la capacité de ces hommes à endurer l'inhumain, leur abnégation face à la mort et à sa violence. Certes, on évoque encore la gloire mais on évoque aussi ses annexes inévitables; l'horreur, le morbide, le grotesque, la peur et l'absurde. On montre son autre visage, celui des morts, des disparus, des réfugiés, des estropiés. On peut même parler d'un prélude à cette littérature qui, aux lendemains de la guerre de 14-18, viendra décrire l'hallucinante et grotesque réalité de la guerre moderne. A ce titre, un Balzac ou un Stendhal, pour ne nommer que ceux-là, semblent effectivement préfigurer les Remarque et Céline de demain.

---

<sup>513</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 131.

La source de ce nouveau phénomène littéraire est sans aucun doute sociale: Napoléon ayant changé la nature de la guerre, il a aussi changé la nature de l'impact de la guerre. Jamais les conséquences d'un conflit géo-politique n'avaient été vécues directement sur une aussi grande échelle que durant l'Empire.<sup>514</sup> Toutes les familles françaises ont été touchées directement ou indirectement par les guerres de Napoléon. Rares furent celles qui ne comptèrent pas au moins un disparu. Dix ou vingt ans après les événements, on comprend pourquoi les images étaient encore très fortes dans l'imaginaire collectif. Dans certains cas, la douleur demeurait bien vive, malgré le passage du temps. La mort quotidienne, le rôle de témoin en direct de nombreux romantiques, les marques lentes à disparaître, tout cela ne pouvait manquer d'influencer la littérature de l'époque: bref, après Napoléon, on ne pouvait plus parler de la guerre comme jadis. C'est ce que certains romantiques ont pressenti et leur projet mythologique arborera les marques de cette prise de conscience.

*«Mais ceci est-il véritablement une bataille ?»*

Une analyse de certains passages de la littérature romantique illustrant les guerres napoléoniennes me permettra ici de faire ressortir l'aspect novateur qui se manifeste, en particulier, dans ces descriptions de l'horreur guerrière. Ainsi, dans *L'Enlèvement de la redoute* (1829), Prosper Mérimée décrit, de façon laconique et sérieuse, l'expérience soldatesque d'un jeune officier qui reçoit son baptême du

---

<sup>514</sup> Gallo estime les pertes françaises entre 600 000 et 1 million d'hommes, Tulard à environ 900 000 hommes: le recensement de 1806 dénombra 29 millions d'âmes: ainsi le pourcentage de la population tuée se situerait de 2 à 3%: on est tout de même loin de la saignée démographique de 1914-1918.

feu en Russie lors de la campagne de 1812. Le récit de Mérimée, à plus d'un titre, rappelle beaucoup celui que Stendhal fait de la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme* (1837).<sup>515</sup> Dans les deux cas, la bataille est décrite de façon progressive, se déroulant selon une technique révélatrice. Ce procédé assez «impressionniste» fait adopter au lecteur le point de vue subjectif du protagoniste qui participe à la mêlée. Les mouvements concertés des armées, les démonstrations d'ensemble de la «machine» de guerre (rappelons-nous les descriptions des cavaliers de Vigny et Hugo) sont ici devenus des visions fragmentées, petits morceaux de réalité en apparence disjointe. S'offre alors une profusion d'images qui ajoutent à l'atmosphère confuse du récit. Le dénouement procède par tableaux, tous singuliers et très imagés, quasi-cinématographiques:

A ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre les décharges beaucoup plus voisines; il n'y comprenait rien du tout.<sup>516</sup>

Chez Stendhal (comme chez Mérimée), le narrateur se plaît ainsi à jeter un voile sur l'action de la bataille. Les mouvements d'ensemble disparaissent; il ne reste qu'un déroulement narratif qui, de par son aspect fragmenté (Stendhal utilise d'ailleurs souvent, dans ce récit, l'expression *tout à coup*) et volontairement obscurci, ajoute au sentiment de confusion qui se dégage du récit du conflit. Le

---

<sup>515</sup> Pour une analyse complète de la genèse et des liens entre ces deux récits, voir l'article de David Bryant, *Deux batailles qui ne font qu'une: «L'Enlèvement de la redoute» de Mérimée et Waterloo dans «La Chartreuse de Parme» dans Stendhal Club*, no. 130, janvier 1991, pp. 134-143.

<sup>516</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Livre de poche, 1983, p. 74.

lecteur, à l'instar de Fabrice, peut se demander: «mais ceci est-il une véritable bataille ?»<sup>517</sup>. L'attachement fidèle à une description subjective (on ne voit que ce que le héros fait ou ce qu'il parvient à voir), le refus de la perspective synthétique vient, en ce sens, ajouter à cette innovation dans l'art du récit guerrier: le lecteur voit pour la première fois la bataille telle qu'elle est *réellement* vécue.

Chez Stendhal, la bataille, baptême du feu du jeune del Dongo, n'est qu'une première étape du passage du héros à l'âge adulte: Waterloo n'est donc que le début d'un parcours initiatique. Chez Mérimée, le combat de Schwardino constitue l'épreuve centrale du lieutenant. Fabrice et le lieutenant de Mérimée arrivent au combat sensiblement dans le même état d'esprit: prêts tous les deux à vivre l'exaltation du combat, à accomplir de grands faits d'armes et à se distinguer. Mais alors que le héros de jadis allait combattre sans peur et sans reproche, les nouveaux héros eux, ne sont pas à l'abri de tels sentiments. «[L]a seule crainte que j'éprouvasse, c'était que l'on ne s'imaginât que j'avais peur» déclare le lieutenant de Mérimée<sup>518</sup>. Stendhal, quant à lui, nous révèle les mêmes sentiments chez Fabrice: «Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment. Toutefois, la peur ne venait chez lui qu'en seconde ligne; il était surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles»<sup>519</sup>. Aux images éclatées, aux odeurs et au bruit, la peur vient en quelque sorte ajouter, menant à la confusion; elle *paralyse* la conscience du guerrier qui n'agit plus qu'en automate abasourdi. Il y a donc rupture avec le schéma traditionnel du héros au combat,

---

<sup>517</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 76.

<sup>518</sup> Prosper Mérimée, *L'Enlèvement de la redoute*, dans *Nouvelles*, Tome I, Paris, Collection de l'Imprimerie nationale, 1987, p. 96.

<sup>519</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 72.

toujours en pleine possession de ses moyens. La guerre cesse alors d'être un acte conscient: «Nous entrâmes dans la redoute je ne sais comment [...]. Je crois que je frappai, car mon sabre se trouva tout sanglant»<sup>520</sup>. Fabrice, quant à lui, ne verra Waterloo qu'au long d'une cavale désordonnée où il agit surtout en spectateur, suivant plus sa monture qu'il ne la guide: «[...] son cheval hennit, se cabra deux ou trois fois de suite, puis donna des coups de tête violents contre la bride qui le retenait. *Eh bien, soit !* se dit Fabrice. Le cheval laissé à lui-même partit ventre à terre et alla rejoindre l'escorte qui suivait les généraux»<sup>521</sup>. L'acception symbolique du cheval paraît ici celle de l'instinct qui l'emporte sur le raisonnement. Le cavalier n'est plus vraiment maître de sa monture; dans la nuit de la bataille, le cheval devient alors guide et mène le héros vers son initiation.

*Sur la camaraderie et la fraternité entre soldats*

Toujours dans le registre d'une nouvelle description du combat, on voit aussi apparaître chez les romantiques un autre concept lié aux guerres modernes de masses. En parallèle à la description plus usuelle de l'unité, de la cohésion et de l'esprit de corps qui animaient les soldats de l'Empire à la guerre (voir Vigny, Musset, Quinet), la réalité des liens entre «frères d'armes» sera évoquée par d'autres auteurs sous un angle diamétralement opposé. Là, les recrues qui partent au combat ne se connaissent pas, vont se battre sans savoir qui est leur officier, masses anonymes qui n'ont rien en commun. «Insensiblement mes pensées prenaient une teinte lugubre. Je me disais que je n'avais pas un ami parmi les cent mille hommes qui couvraient cette plaine. Si j'étais blessé, je serais dans un

---

<sup>520</sup> Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 98.

hôpital, traité sans égards par des chirurgiens ignorants. Ce que j'avais entendu dire des opérations chirurgicales me revint à la mémoire»<sup>522</sup>. En opposition au tableau classique de la fraternité des guerriers sous les armes, Stendhal et Mérimée (entre autres) répliquent: les compagnons d'armes sont d'une société difficile. Dès qu'ils sont en contact avec la gent soldatesque, les deux jeunes héros, Fabrice chez Stendhal et le jeune lieutenant chez Mérimée (qui est d'ailleurs sans nom), voient leurs idées préconçues sur l'entraide militaire éclater: le premier en raison de sa naïveté et de son inexpérience, le second en raison de son statut d'officier-recrue<sup>523</sup>. Une fois la distance (qui assurait le respect et la pudeur) entre le protagoniste et son modèle réduite à trop peu, la passion déchante. Stendhal, dans la *Vie de Henry Brulard*, évoque ainsi les grognards qui ont fait trembler l'Europe:

Lorsque, en 1811, je fus auditeur et, quinze jours après, inspecteur du mobilier, je fus ivre de contentement pendant trois mois de n'être plus commissaires des Guerres et exposé à l'envie et aux mauvais traitements de ces héros si grossiers qui étaient les manœuvres de l'Empereur à Iéna et à Wagram. La postérité ne saura jamais la grossièreté et la bêtise de ces gens-là hors de leur champ de bataille [...] Quels animaux ignobles ! Non, la postérité ne saura jamais quels plats jean-sucre ont été ces héros des bulletins de Napoléon.<sup>524</sup>

Une telle désillusion a fait surface ailleurs chez Stendhal, on l'a vu. D'ailleurs, la perte des illusions de Fabrice n'est vécue aussi péniblement que parce que l'entreprise guerrière n'était, au départ, qu'un prétexte à la recherche de l'amitié.

---

<sup>521</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 71.

<sup>522</sup> Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 96. S'inspirant de cet aspect de la description des guerres napoléoniennes, Patrick Rambaud laissera des pages fort macabres dans *La Bataille*, prix Goncourt de 1997, paru chez Gallimard.

<sup>523</sup> Tant qu'ils n'avaient pas fait leurs preuves sur le champ de bataille, ceux-ci étaient jugés avec méfiance par la troupe: leur inexpérience coûtait parfois (souvent) des vies inutilement. Voir R. Eltingh, *Swords Around A Throne: Napoleon's Grande Armée*, New York, Free Press, 1988.

<sup>524</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1955, p. 195.

Comme le lieutenant Beyle autrefois au col du Grand Saint-Bernard, Fabrice ne peut que tomber de haut lorsqu'il constate la dureté et la «rusticité» de ceux qui l'accompagnent au front. Détroussé de sa monture par ceux qu'il appelait, à peine quelques instants plus tôt, ses *camarades*, Fabrice est littéralement abasourdi de se voir ainsi trompé et abandonné. Mais, retournement typiquement romantique, Stendhal transformera cette désillusion en occasion pour le jeune héros de se révéler: après le choc initial subi face à tant de noirceur, de violence et d'hypocrisie, Fabrice entreprend son ascension de héros solaire: il se battra vaillamment dans la débandade générale suivant la défaite. Il impressionnera même son «mentor» dans l'art militaire, le caporal Aubry. Malgré la perte de ses illusions originales, la bataille devient, pour le héros, une initiation au courage: Fabrice s'est révélé digne de son héros (Napoléon) en devenant lui-même héros. On revient donc au mythe: Stendhal, après l'ironie, nous laisse sur un sentiment d'engagement total et de courage véritable face à la mort: le héros entreprend son ascension. Chez Mérimée, le héros se tient dans la redoute avec six autres soldats, suite à l'engagement, seuls survivants de leur unité. Lui qui, au matin, n'était qu'une recrue, est alors le seul officier encore en vie. Selon la loi de la guerre, il est désormais le commandant de son unité: quoique sur un ton moins épique que chez Stendhal, on peut, ici aussi, parler d'une révélation du héros.

L'ironie qui s'attache à la description des soldats en campagne chez Stendhal n'est pas sans exemple ailleurs: lorsqu'il fait le récit de la dure lutte pour la survie durant la retraite de Russie en 1812 dans une nouvelle intitulée *Adieu*, Balzac emprunte sensiblement le même ton mordant qui court-circuite l'idée reçue des rapports confraternels entre soldats face aux difficultés de la guerre. Autour des



feux, dans la nuit hivernale et infernale de la steppe russe, l'entraide soldatesque n'existe plus. «Quelques malheureux, plus las que les autres, dormaient, et si l'un d'eux venait à rouler dans le foyer, personne ne le relevait. Ces logiciens sévères pensaient que s'ils n'étaient pas mort, la brûlure devait l'avertir de se mettre en un lieu plus commode. Si le malheureux se réveillait dans le feu et périssait, personne ne le plaignait»<sup>525</sup>. De telles «déviation» ironiques par rapport à la description usuelle du phénomène des guerres augurent alors des nombreux bouleversements à venir. C'est alors l'horreur et son cortège d'images choc qui viennent s'imbriquer dans la trame du mythe napoléonien.

### *L'Horreur*

«Métier de dupe»<sup>526</sup> déclarera Fabrice del Dongo à la vue de soldats français fuyant devant les Prussiens après Waterloo. Jamais auparavant on avait décrit, sur un tel mode, la réalité du combat guerrier. Chez Stendhal, la violence dans la description gagne en profondeur par ce que, même si elle est livrée en toute subjectivité par un narrateur omniscient et très présent, elle demeure essentiellement descriptive et, en cela, plus percutante. «Ce qui le frappait surtout, c'était la saleté des pieds de ce cadavre qui déjà était dépouillé de ses souliers, et auquel on n'avait laissé qu'un mauvais pantalon tout souillé de sang»<sup>527</sup>. Mais il n'y a pas que Stendhal: nombreux seront ceux qui peindront alors la guerre avec, en tête, des images autrement plus frappantes, plus descriptives, que par le passé. La guerre devient dans ces pages ce qu'elle a toujours été en réalité, un carnage sanglant:

---

<sup>525</sup> Honoré de Balzac, *Adieu*, Paris, Gallimard, «Folio», 1974, p. 179.

<sup>526</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Livre de poche, 1983, p. 87.

Un roulement de tambours retentit dans la redoute. Je vis se baisser tous les fusils. Je fermai les yeux, et j'entendis un fracas épouvantable, suivi de cris et de gémissements. J'ouvris les yeux, surpris de me trouver encore au monde. La redoute était de nouveau enveloppée de fumée. J'étais entouré de blessés et de morts. Mon capitaine était étendu à mes pieds: sa tête avait été broyée par un boulet, et j'étais couvert de sa cervelle et de son sang. De toute ma compagnie, il ne restait debout que six hommes et moi.<sup>528</sup>

Même chez Voltaire, qui a pourtant âprement attaqué la guerre, n'a pas osé pousser aussi loin. Ici, chez Stendhal, la description, réaliste avant l'heure, de la guerre sera aussi le contre-jour de l'ascension de Fabrice. Le héros, afin de prouver sa vaillance à la cantinière, initiatrice du héros, doit surmonter une épreuve «initiatique» plutôt insolite avant d'aller se battre:

Une balle, entrée à côté du nez, était sortie par la tempe opposée, et défigurait ce cadavre d'une façon hideuse; il était resté avec un œil ouvert.

— Descends donc de cheval; petit, dit la cantinière, et donne-lui une poignée de main pour voir s'il te la rendra.  
 Sans hésiter, quoique prêt à rendre l'âme de dégoût, Fabrice se jeta à bas de cheval et prit la main du cadavre qu'il secoua ferme; puis il resta comme anéanti; il sentait qu'il n'avait pas la force de remonter à cheval. Ce qui lui faisait horreur surtout, c'était cet œil ouvert.<sup>529</sup>

Le geste est en soi grotesque, l'auteur le montre d'ailleurs sous cet angle; mais le grotesque est justement un des aspects de la guerre que cette nouvelle littérature s'applique à rendre par de telles descriptions. Fabrice, spectateur de la bataille, est ramené à la violente réalité par ce contact direct avec la mort. Et l'œil paraît symboliser ici cette révélation soudaine de l'horreur qui accompagne

---

<sup>527</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 67.

<sup>528</sup> Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 98.

<sup>529</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 74.

inmanquablement le cortège funèbre de la guerre. Stendhal enchaîne d'ailleurs ces nombreuses visions hallucinantes offertes par le spectacle du combat:

Il entendit un cri sec auprès de lui: c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets; et lorsqu'il les regarda, ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte. Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée, en engageant ses pieds dans ses propres entrailles; il voulait suivre les autres: le sang coulait dans la boue.<sup>530</sup>

Le cheval (symbole souvent associé à la mort: le cheval nyctomorphe) qui s'empêtre dans ses propres viscères ne serait-il pas une métaphore de l'écrivain qui, en décrivant la guerre, ne peut plus se départir de ces visions d'horreur ?

De telles manifestations peuvent sembler discordantes par rapport à l'autre célébration épique, plus «classique», celle des Hugo (celui de la décennie 1820), Chateaubriand et Quinet: pourtant, chez Stendhal, Mérimée et Balzac, la violence de tels passages, quoique dans un style nouveau, plus «cinématographique» et percutant de par son dépouillement, rappelle les visions d'horreur offertes par les romans de chevalerie d'autrefois: en définitive, la facture est plus moderne, certes, mais elle procède sensiblement de la même façon que naguère, suscitant une sorte de réaction viscérale à l'horreur exposée, réaction qui assure la portée du schème mythique qui se trouve derrière ces tableaux.

\* \*

---

<sup>530</sup> Stendhal, *ibid.*, p. 67.

## CONCLUSION

*Joyeux comme l'enfant quand l'aube recommence,  
Emu comme le prêtre au seuil du lieu sacré,  
Sire, on verra vers vous venir un peuple immense,  
Tremblant, pâle, effaré;*

*Peuple qui sous vos pieds mettrait les lois de Sparte,  
Qu'embrase votre esprit, qu'enivre votre nom,  
Et qui flotte, ébloui, du jeune Bonaparte  
Au vieux Napoléon.*

Victor Hugo  
*Le Retour des cendres* (1840)

### *La Capote grise et le bicorne noir*

La silhouette est simple: un petit bicorne orné d'une cocarde tricolore, une capote grise et la main droite insérée dans le gilet. Alors que ses maréchaux et soldats étaient couverts de galons, de plumes et d'ornements rutilants, Napoléon, lui, tranchait par sa simplicité. Aujourd'hui, deux cents ans plus tard, l'image demeure, entière, aisément identifiable: marques de commerces, publicité, cinéma, télévision, journaux, bande dessinée reprennent *ad infinitum* cette figure célèbre qui se passe désormais de mots. A ce titre, Napoléon demeure, avec Jeanne d'Arc, la figure française la plus internationalement reconnue. Cette image, elle a été savamment orchestrée par le principal intéressé: Napoléon, plus que tout autre souverain français avant lui, avait bien compris l'importance des mots et des gestes dans le déploiement d'une légende à grande échelle. Mais il y eut plus: le «hasard» des événements joua pour beaucoup et, assura, en définitive, la part prépondérante dans l'avènement de Napoléon au rang de figure légendaire, mythique, et ce, dès son vivant:

Un gouvernement obsédé par la propagande, un chef d'Etat qui ne cessait de penser à l'image laissée à la postérité, une succession extraordinaire d'événements favorables et défavorables, on ne pouvait rêver mieux pour l'établissement d'une légende. La chute finale et le «martyr» de Sainte-Hélène [...] ont grandement contribué à mêler les considérations personnelles et le nationalisme, la grande et la petite histoire, le héros et la France.<sup>531</sup>

Les circonstances et événements extraordinaires marquant le parcours du nouveau héros ne pouvaient, avec le temps, que prendre plus de relief et contribuer ainsi à maintenir son souvenir. En fait, dès que la France se sent lasse, dès qu'elle paraît s'enliser dans l'impuissance (pensons à la IIIe République), l'image de Napoléon refait inmanquablement surface. A la recherche d'un grand homme, d'un rassembleur en temps de crise, d'un «Sauveur», la France revient constamment à celui qui l'a tant marquée au début du XIXe siècle comme par la suite: aux lendemains de la défaite de Sedan, en 1870, mais aussi en 1914, durant les années 30 face à la montée de l'Allemagne nazie et durant la crise politique au lendemain de la Seconde guerre mondiale. En cela, on peut voir l'empreinte du mythe car le mythe est toujours identifiable à des signes extérieurs de reconnaissance. Ainsi, il n'y a pas de mythe sans pérennité, ce qui implique durée ou répétition. Napoléon a largement conquis ces territoires en refaisant surface lors de ces moments marquants de l'histoire nationale. En cela, il est mythe puisqu'il s'inscrit toujours dans une situation d'importance:

[I]t is a question of nonexistence (nothingness) or existence (creation), chaos or order, extinction or survival, being killed or killing, decay or renewal, death or resurrection; a question of gaining, preserving, or losing some highly valued region, position, thing, person, or internal

---

<sup>531</sup> Alfred Fierro, André Palluel-Guillard, Jean Tulard, *op. cit.*, p. 197.

state of grace; a question of glory or humiliation, of the right of supreme authority, of ruling or being ruled, submission or defiance, being accepted or rejected; a question of prolonged captivity, liberation or escape; a question of moral good or evil, of transgression, punishment or pardon, of forgiveness or revenge, salvation or damnation; or a question of stagnation, death-in-life, or evolution, of challenge, catastrophe or creative coping.<sup>532</sup>

Il est donc juste de parler de mythe napoléonien dans la mesure où celui-ci renvoie à tous ces facteurs à la fois. Or, ces facteurs contribuent grandement à donner cette stature universelle au mythe, autre condition *sine qua non* à sa formation car celui-ci n'est mythe que dans la mesure où il est libéré hors de ses frontières, que celles-ci soient géographiques, thématiques ou culturelles. Napoléon est peut-être devenu un mythe national mais il a aussi dépassé les limites de l'Hexagone. Le héros dans l'action, symbole de l'énergie est à la fois atemporel et universel. C'est un phénomène qu'on observe quand des penseurs impérialistes européens évoquent sa figure dès lors qu'ils se mettent à rêver de la régénération d'une Europe en déclin. De même, combien d'entre eux peindront l'Empire napoléonien comme un projet «rassembleur», projet qui dégage de nouvelles structures durables du chaos social ? Adolf Hitler ne s'inspirera-t-il pas ainsi, en partie, de son prédécesseur français dans ses rêves d'une Europe unie dans une même cause ?<sup>533</sup> On le voit, la récupération du mythe peut se faire dans de nombreux sens.

Selon l'opinion populaire, quand le schyzophrène ne se prend pas pour Jésus, il se prend pour Napoléon; la main droite imitant la célèbre posture, le fou lance

---

<sup>532</sup> Henry A. Murray, *Definitions of Myth*, dans *The Making of Myth*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1962, p. 15.

<sup>533</sup> C'est d'ailleurs Hitler qui redonnera à la France pétainiste le corps de l'Aiglon, le 15 décembre 1940: la propagande nazie et celle du gouvernement de Vichy présenteront

alors à la société le défi de son identité: par un simple geste, c'est la figure de Napoléon qui est évoquée. Et c'est là un autre signe de reconnaissance du mythe: la réduction opérée par celui-ci et qui lui associe une image, un concept, ou tout autre objet pouvant induire une transposition condensée ou symbolique. La représentation officielle de l'Empire a bien saisi ce concept mais il fallait plus. La contribution romantique sera, à ce titre, énorme. En reprenant certains aspects, certaines poses, certains symboles ou archétypes de mythes ancestraux, les enfants du siècle ont alors permis la résurgence (en filigrane ou à l'avant-plan) de schèmes aisément reconnaissables, assoyant par cette réduction les bases du «nouveau» mythe: par exemple, Napoléon à Sainte-Hélène, c'est l'humain puni par Dieu, image qui renvoie à Prométhée mais qui s'inscrit aussi dans les circonstances du présent. Cette identification sert alors de «caution» à l'entreprise créatrice de ces artistes et penseurs.

Cette réduction mène directement à la plasticité du mythe, ce qui permet une mutation du personnage ou des thèmes qu'il symbolise, le mythe autorisant alors son apparition, sous les formes les plus variées: le même Napoléon à Sainte-Hélène peut donc être vu et décrit comme le révolté puni justement par la Providence ou le révolté martyrisé par un Dieu arbitraire (ni l'une ni l'autre de ces deux interprétations n'étant d'ailleurs exclusive, on l'a vu). Il en va de même de l'image du Napoléon qui vient incarner le «père» protecteur de la Nation et le père Fouettard à la fois. C'est qu'en temps de crise, de bouleversements sociaux, le retour à l'ordre progressiste peut nécessiter des actes pénibles de la part du Dirigeant afin d'en arriver à cette régénérescence sociale. D'où une certaine

---

le geste comme un symbole d'une union des deux pays dans un nouveau projet d'Empire



ambiguïté dans l'illustration de Napoléon: les schèmes de la représentation varient donc constamment en fonction des projets artistiques et idéologiques à l'œuvre dans la mythification du personnage historique, autorisant et facilitant cette plasticité.

*Napoléon et de Gaulle: du mythe de l'Empereur à celui du Général*

En comparaison au nombre d'appelés au panthéon du mythe, le nombre d'élus est, lui, passablement plus restreint. Combien de dirigeants français auront été comparés à l'illustre Empereur dans cette quête éperdue d'un grand homme, d'un nouveau héros offert à la nation ? Son neveu, certes, par la force des choses: mais Napoléon III n'avait pas la stature de l'oncle et l'échec lamentable de la guerre de 1870-71 (en plus de l'insulte de la capture à Sedan) évacua définitivement toute entreprise de mythification. Le général Boulanger et Gambetta parurent, brièvement, être ce grand homme: là aussi, la fin du parcours occulta toute légende. En 1918, après la victoire, Clémenceau fut en passe de devenir ce grand homme, ce nouveau Napoléon, auprès de l'opinion publique mais là encore, (et peut-être parce que le principal intéressé s'opposait avec véhémence au rapprochement), il n'y a pas eu de véritable mythe se comparant à celui de l'Empereur.

Seul Charles de Gaulle a su, en quelque sorte, rejoindre l'imaginaire collectif français d'une manière comparable à celle de Napoléon. De Gaulle, comme Napoléon, a rapidement compris l'importance de l'image, du mot, auprès des masses: il a sans cesse utilisé ces moyens pour asseoir son autorité. De ce souci de

laisser une image de *rassembleur de la nation* est né le même culte autour de l'élévation du personnage, de son apparition en période de crise. Encore une fois, les circonstances troubles et chaotiques de l'histoire ont joué le rôle de révélateur: c'est du désordre qu'a émergé le nouveau héros, appelé en quelque sorte par le destin. Alors qu'en 1940, la France était battue, déchirée, de Gaulle venait incarner un point de ralliement inespéré. Cette image sera sans cesse martelée par l'appareil de propagande gaulliste.<sup>534</sup> Alors qu'il était inconnu en juin 1940, à la veille du débarquement, en 1944, il est vu de tous comme la figure représentant la France insoumise à l'ordre hitlérien. Le mythe est déjà à l'œuvre; le héros est né dans la souffrance des revers inutiles et coûteux du printemps de 1940. Alors que la Nation ploie sous le fardeau de la défaite, le nouveau héros apparaît pour indiquer la voie vers la lumière: en ce sens, il se charge de la rédemption, par l'acte militaire, de la patrie.

A la libération, de Gaulle sera devenu le Sauveur: rappelons-nous l'enthousiasme et les débordements populaires à son entrée dans Paris en août 1944. De Gaulle, à l'opposé de Napoléon, n'impose pas sa vérité, son ambition; il les tire plutôt de la France elle-même. Le mythe gaulliste repose d'ailleurs en vaste partie sur un amour quasi-religieux de la nation et son symbolisme empruntera d'ailleurs à une mystique fortement chrétienne: la Croix de Lorraine est son emblème et la figure de Jeanne d'Arc, représentante d'un idéalisme sensible, à la fois paisible et martial d'allure, marque le mythe au sceau d'une quête inspirée de la grandeur de la France.

---

<sup>534</sup> Micheline Herz, *From The Little Corporal to Mon Général: a Comparison of Two Myths*, dans *Yale French Studies*, no 26, automne-hiver 1960-61, pp. 37-44.

Les événements troubles qui marqueront la politique française de l'après-guerre contribueront grandement à l'avènement du mythe gaulliste. De Gaulle connaîtra les mêmes heurts que Napoléon autrefois avec les institutions parlementaires: sa volonté d'une action rapide, décisive, se heurtera aux longs débats entre partis et factions. Son pouvoir sera bientôt accusé, comme celui du Premier consul jadis, d'être dictatorial. Certes, et contrairement à Napoléon, «de Gaulle n'a jamais eu de velléités belliqueuses, bien au contraire, et n'a jamais été tenté ni par la dictature ni par la dynastie»<sup>535</sup>: mais au lendemain de la guerre, la réaction anti-militariste se manifeste là aussi. Après le premier départ, fracassant, de 1949, on voit alors une nostalgie se profiler à l'horizon, nostalgie de cette figure autoritaire qui semblait saisir les besoins de l'époque et de la Nation. Le premier «exil», comme celui de Napoléon à l'île d'Elbe, servira à préparer le retour. En 1958, l'apparition de la figure du rassembleur viendra définitivement asseoir le mythe gaulliste: comme l'Autre l'avait fait naguère, Il est revenu sortir la nation du marasme. L'affaire du putsch d'Alger rehaussera davantage la stature de de Gaulle.

On doit quand même remarquer une différence notable entre les deux mythes: si Napoléon a eu Balzac, Hugo, Stendhal, Chateaubriand pour assurer, par leur talent et leur génie, sa postérité, de Gaulle ne jouira pas de la même fortune. Claudel, Malraux et Mauriac, avec des résultats mitigés, tâcheront tous d'édifier un de Gaulle littéraire mais ces portraits du personnage semblent peut-être, en définitive, trop reliés à une époque (ou à des motivations trop personnelles) pour

---

<sup>535</sup> Voir Alfred Fierro, André Palluel-Guillard et Jean Tulard, *op. cit.*, p. 207.

se déployer dans le cadre du mythe littéraire. C'est ailleurs, par l'utilisation de médiums plus modernes (presse, photographie, documentaires, cinéma, etc...) que l'image de de Gaulle se répercutera dans l'imaginaire collectif.

*Perspectives futures de recherche*

Encore récemment, une polémique entourant Napoléon a secoué le milieu de l'édition française. En 1997, Max Gallo publiait, en quatre volumes, une biographie romancée de Napoléon, ouvrage qui connut un franc succès populaire et critique. Année napoléonienne, 1997 consacra un prix Goncourt attribué à *La Bataille* de Patrick Rambaud. Dans ce roman esquissé à partir de notes de Balzac (qui devaient servir de canevas au récit d'une bataille de l'Empire, récit qui ne vit jamais le jour), Rambaud décrit la bataille d'Aspern-Essling comme une monumentale boucherie à laquelle Napoléon présidait. Or, parallèlement à ces œuvres, paraît, en 1998, un véritable coup de canon littéraire qui vient relancer le débat entre les «napoléoniens» et les «anti-napoléoniens». Avec *Napoléon: une imposture*, l'historien Roger Caratini ressuscite la légende noire: ici, Napoléon redevient le faux Corse, le *condottiere* gênois, l'enfant illégitime, un tyran et un piètre général gagnant des batailles mais perdant des guerres. On le constate, le discours demeure sensiblement le même que celui d'autrefois. Le journaliste Michel Arsenault a d'ailleurs fait état dans un article paru récemment<sup>536</sup> des débats et polémiques qui ont opposé Gallo à Caratini dans la presse française. De plus, avec l'Europe unifiée de 2001 (souvenons-nous de l'Empire), avec la vague des

---

<sup>536</sup> Michel Arsenault, *Napoléon ce raté*, dans *L'Actualité*, édition du 15 novembre 1998.

bicentennaires qui se prépare à déferler, le sujet napoléonien redevient, on le constate, d'actualité.

La présente thèse n'a pas la prétention d'avoir épuisé le sujet du mythe napoléonien, loin s'en faut. A ce titre, plusieurs pistes de recherche demeurent à suivre. Il serait intéressant de voir comment, ailleurs en Europe, les schèmes et archétypes du mythe de Napoléon ont été élaborés ou transposés dans la littérature romantique anglaise, allemande, espagnole ou russe: souvenons-nous que, dans ces pays, c'est surtout la légende noire anti-napoléonienne qui a eu droit de cité mais sans pour cela faire taire complètement les éloges et commentaires positifs (pensons ici à Heine, le plus napoléonien des Allemands). Les perspectives d'analyse en littérature comparée demeurent nombreuses. D'ailleurs, comme dans le domaine de la littérature française, les dernières études et monographies critiques en ce sens remontent aux années soixante et une approche critique plus moderne semble tout indiquée.

Un autre monument du mythe littéraire semble appeler une analyse littéraire en profondeur: il s'agit du *Mémorial de Sainte-Hélène*. En effet, ce livre-culte du romantisme me paraît receler une matière très ample: l'œuvre de Las Cases a beau avoir été étudiée dans ces moindres détails quant à son contenu hagiographique et historique, il demeure beaucoup à dire quant aux procédés stylistiques, à la symbolique et la rhétorique de ce livre étonnamment romantique dans l'esprit comme dans la façon. A ce titre, certains passages rappellent étrangement Lamartine ou Hugo à leurs débuts. Voilà donc une œuvre qui était véritablement «de son temps», et qui, si l'on en juge par la réception enthousiaste qu'on lui a

faite tout au long du siècle, a des accents durables. Il y a là très certainement une sorte de «classique» romantique qui demeure à être rétabli dans sa juste dimension.

Enfin, une analyse des liens unissant les représentations symboliques de la littérature et de la peinture romantique permettrait certainement de dégager les parallèles qui me semblent, là aussi, fort nombreux. A ce titre, l'œuvre de peintres comme Gros, David, Géricault ou celle d'illustrateurs comme Vernet et Charlet me paraît éminemment proche, dans l'esprit comme dans la représentation, de celle de leurs confrères écrivains. Là aussi, une perspective critique pluridisciplinaire pourrait profiter à l'avancement de la recherche dans le domaine des études napoléoniennes.

\* \*

## **BIBLIOGRAPHIE**

**CORPUS PRIMAIRE***Œuvres de fictions citées ou utilisées*

- Honoré de BALZAC. *Adieu*. Paris, Gallimard, «Folio», 1974.  
 — *Le Colonel Chabert*. Paris, Le Livre de poche, «Classiques de poche», 1994.  
 — *El Verdugo*. Paris, Gallimard, «Folio», 1974.  
 — *Le Père Goriot*. Paris, Le Livre de poche, «Classiques de poche», 1995.  
 — *Le Médecin de campagne*. Paris, Gallimard, «Folio», 1974.  
 — *Modeste Mignon*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1976-1981.
- Charles BAUDELAIRE. *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1980.
- Pierre-Jean de BERANGER. *Chansons anciennes et posthumes*. Paris, Perrotin, 1866.  
 — *Œuvres complètes*. Paris, Perrotin, 1851.
- Albert CAMUS. *L'Été*. Paris, Gallimard, «Folio», 1959.  
 — *L'Envers et l'endroit*. Paris, Gallimard, «Folio», 1958.
- François-René de CHATEAUBRIAND. *Grands écrits politiques*. Paris, Imprimerie nationale, 1993.  
 — *Mémoires d'outre-tombe*. Paris, Livre de poche, «Pochothèque», 1998.
- Benjamin CONSTANT. *De l'Esprit de conquête et d'usurpation*. Paris, Garnier-Flammarion, 1986.  
 — *Lettres à Bernadotte*. Genève, Droz, 1952.  
 — *Lettres à Madame Récamier*. Paris, C. Klincksieck, 1977.  
 — *Mémoires sur les Cent-jours*. Paris, J. -J. Pauvert, 1964.  
 — *Le Siège de Soissons: épopée anti-napoléonienne*. Paris, Poligny, 1892.
- Louis GEOFFROY. *Napoléon apocryphe. Histoire de la monarchie universelle*. Paris, Tallandier, 1983.
- Homère. *Iliade*. Paris, Gallimard, «Folio», 1995.  
 — *Odyssée*. Paris, Gallimard, «Folio», 1994.
- Victor HUGO. *Les Châtiments*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1967.  
 — *La Légende des siècles*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1950.  
 — *Les Misérables*. Paris, Garnier Flammarion, 1967.  
 — *Œuvres poétiques*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1964.
- Alphonse de LAMARTINE. *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1963.
- Emmanuel Auguste Dieudonné, comte de LAS CASES. *Le Mémorial de Sainte-Hélène*. Paris, Garnier, «Classiques Garnier», 1961.



Frédéric LULLIN DE CHATEAUVIEUX. *Manuscrit venu de Ste-Hélène d'une manière inconnue*. Québec, Imprimerie canadienne, 1818.

Alexandre MANZONI. *Théâtre et poésies*. Paris, Adolphe Delahays, 1841.

Prosper MERIMEE. *Nouvelles*, Paris, Collection de l'Imprimerie nationale, 1987.

Jules MICHELET. *Histoire de la Révolution française*. Paris, Gallimard, 1952.

Adam MICKIEWICZ. *Les Slaves*. Paris, Musée Adam Mickiewicz, 1914.

Alfred de MUSSET. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris, Gallimard, «Folio», 1973.

Gérard de NERVAL. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1960.  
— *Poésies et souvenirs*. Paris, Gallimard, «Folio», 1974.

Jean-Baptiste PERES. *Comme quoi Napoléon n'a jamais existé*. Paris, Tallandier, 1983.

Edgar QUINET. *Œuvres complètes*. Paris, Pagnerre, 1857.

Madame de STAEL. *Considérations sur la Révolution française*. Paris, Tallandier, 1983.

— *Dix années d'exil*. Paris, Bibliothèque 10/18, 1966.

STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. Paris, le livre de poche «classique», 1983.

— *Correspondance*. Paris, Le Divan, 1927-1937.

— *De l'amour*. Paris, Gallimard, 1980.

— *Le Rouge et le noir*. Paris, Gallimard, «Folio», 1972.

— *Pensées et réflexions*. Paris, Plon, 1955.

— *Mémoires sur Napoléon*. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929.

— *Vie de Henry Brulard*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1955.

— *Vie de Napoléon*. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929.

Adolphe THIERS. *Histoire du Consulat et de l'Empire*. Leipzig, J.-P. Meline, 1845-1862.

Léon TOLSTOI. *Guerre et Paix*. Paris, Gallimard, «Folio», 1972.

Alfred de VIGNY. *Servitude et grandeur militaires*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1986.

- *Le Journal d'un poète*. Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1954.

**CORPUS SECONDAIRE**

*Monographies et ouvrages critiques cités ou consultés*

Claude ABASTADO. *Mythes et rituels de l'écriture*. Paris. Editions complexe, 1979.

Antoine ADAM. *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*. Paris, Editions mondiales, 1962.

Pierre ALBOUY. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris, Armand Colin, 1969.

— *La Création mythologique chez Victor Hugo*. Paris, José Corti, 1963.

— *Mythographies*. Paris, José Corti, 1976.

Ruth AMOSSY. *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, 1991.

Ruth AMOSSY & Elisha ROSEN. *Les Discours du cliché*. Paris, CDU & SEDES, 1982.

Abraham Albert AVNI. *The Bible and Romanticism: The Old Testament in German and French Romantic Poetry*. Paris, Mouton, 1969.

Gaston BACHELARD. *La Poétique de l'espace*. Paris, Quadrige/PUF, 1981.

— *Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, «Folio», 1987.

— *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti, 1947.

Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, «Tel», 1978.

Pierre BARBERIS. *Balzac et le mal du siècle*. Paris, Gallimard, «Tel», 1970.

Charles BAUDOUIN. *Le triomphe du héros; étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*. Paris, Plon, 1952.

Paul BENICHOU, *L'Ecole du désenchantement*. Paris, Gallimard, «Tel», 1992.

— *Les Mages romantiques*. Paris, Gallimard, «Tel», 1988.

— *Le Sacre de l'écrivain*. Paris, José Corti, 1973.

— *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. Paris, Gallimard, «Tel», 1977.

Jérémie BENOIT. *Napoléon et la caricature. Texte du catalogue de l'exposition présentée par le Musée de Malmaison et la Fondation Napoléon*. Musée national de Malmaison et Bois-Préau, 1998.

Philippe BERTHIER. *Stendhal et Chateaubriand: essai sur les ambiguïtés d'une antipathie*. Paris, Droz, 1987.

- Marc BLOCH. *Les Rois thaumaturges*. Paris, Gallimard, 1983.
- Nicolas BOUSSARD. *Stendhal, Campagne de Russie 1812. Le Blanc, le Gris et le Rouge*. Paris, Kimé, 1997.
- Frank Paul BOWMAN. *Le Christ romantique*. Genève, Droz, 1972.
- Michael BROERS. *Europe after Napoleon. Revolution, Reaction and Romanticism, 1814-1848*. Manchester, Manchester University Press, 1996.
- Victor BROMBERT. *Victor Hugo et le roman visionnaire*. Paris, PUF, 1985.
- Peter BROOKS. *Reading for the Plot*. New York, A. A. Knopf, 1984.
- Pierre BRUNEL. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris, PUF, 1992.  
— *Le Mythe de la métamorphose*. Paris, PUF, 1974.
- Joseph CAMPBELL. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton, Princeton University Press, 1968.  
— *The Mythic Image*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- Roger CARATINI. *Napoléon une imposture*. Paris, Michel Lafon, 1998.
- Charles-Olivier CARBONELL. *Les Sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Larousse, 1994.
- Jean-Paul CLEMENT. *Chateaubriand politique*. Paris, Hachette, 1987.
- Catherine CLERC. *La Caricature contre Napoléon*. Paris, Promodis, 1985.
- COLLECTIF. *Hystory and Myth: Essays on English Romantic Literature*. Détroit, Wayne State University Press, 1990.
- COLLECTIF. *Literary Criticism and Myth*. University Park, Pennsylvania University Press, 1980.
- COLLECTIF. *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*. Paris, Gallimard, «Tel», 1995.
- COLLECTIF. *Le Mythe et le mythique*. Paris, Albin Michel, «Cahiers de l'Hermétisme», 1987.
- CONDE, Michel. *La Genèse sociale de l'individualisme romantique: esquisse historique de l'évolution du roman en France du XVIIIe au XIXe siècle*. Tubingen, Niemeyer, 1989.
- Maurice DESCOTES. *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle*. Paris, Minard, 1967.  
— *L'Obsession de Napoléon dans le «Cromwell» de Victor Hugo*. Paris, Minard, 1969.

- Ghislain de DIESBACH. *Chateaubriand*. Paris, Perrin, 1995.
- William G. DOTY. *Mythography: The Study of Myths and Rituals*. University of Alabama Press, 1986.
- Georges DUMEZIL. *Mythe et épopée*. Paris, Gallimard, «Tel», 1968.
- Gilbert DURAND. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Bordas, 1969.  
— *Le Décor mythique de la Chatreuse de Parme: les structures figuratives du roman stendhalien*. Paris, José Corti, 1983.  
— *Figures mythiques et visages de l'oeuvre; de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris, Berg International, 1979.
- Mircea ELIADE. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, «Folio», 1963.
- Jacques ELLUL. *Histoire de la propagande*. Paris, PUF, «Ques sais-je ?», 1967.  
— *Propagandes*. Paris, Armand Colin, 1962.
- John R. ELTING. *Swords Around a Throne: Napoleon's Grande Armée*. New York, Free Press, 1988.
- Alfred FIERRO, André PALLUEL-GUILLARD et Jean TULARD. *Histoire et dictionnaire du Consulat et de l'Empire*. Paris, Robert Laffont, 1995.
- Bertrand FILAUDEAU. *La Vague romantique*. Paris, José Corti, 1991.
- Sigmund FREUD. *Abrégé de psychanalyse*. Paris, PUF, 1973.  
— *Cinq psychanalyses*. Paris, PUF, 1979.  
— *L'Interprétation des rêves*. Paris, PUF, 1971.  
— *Introduction à la psychanalyse*. Paris, PUF, 1973.  
— *La Naissance de la psychanalyse*. Paris, PUF, 1973.  
— *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris, Gallimard, 1984.  
— *Totem et Tabou*. Paris, Payot, 1973.
- Max GALLO. *Napoléon*. Paris, Robert Laffont, 1997.
- Gérard GENGEMBRE. *A vos plumes citoyens ! Ecrivains, journalistes, orateurs et poètes de la Bastille à Waterloo*. Paris, Gallimard, «Découvertes», 1988.  
— *Le Romantisme*. Paris, Ellipses, 1995.
- René GIRARD. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1978.
- Robert GRAVES. *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.
- Albert Léon GUERARD. *Reflections on the Napoleonic Legend*. New York, Scribners and Sons, 1924.

- Henri GUILLEMIN. *Madame de Staël et Napoléon*. Bienne, Editions du Panorama, 1966.  
— *Napoléon vu par Guillemin*. Montréal, Editions de l'Homme, 1969.
- Georges GUSDORF. *Fondements du savoir romantique*. Paris, Payot, 1982.  
— *L'Homme romantique*. Paris, Payot, 1984.  
— *Le Romantisme*. Paris, Payot, 1993.
- Edith HAMILTON. *La Mythologie*. Paris, Marabout, 1978.
- Marcel HEISLER. *Stendhal et Napoléon*. Paris, A. G. Nizet, 1969.
- J. Christopher HEROLD. *The Age of Napoleon*. New York, Horizon Books, 1963.
- E. J. HOBSBAWM. *The Age of Revolution 1789-1848*. Londres, Abacus, 1968.
- H. W. JANSON et Robert ROSENBLUM. *19th Century Art*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1984.
- Carl Gustav JUNG. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris, Gallimard, «Folio», 1988.  
— *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris, Gallimard, 1964.  
— *Essais de psychologie analytique*. Paris, Stock, 1931.
- Kurt KLOOCKE. *Benjamin Constant: une biographie intellectuelle*. Genève, Droz, 1984.
- Alexandre H. KRAPPE. *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952.
- François LANDRY. *L'Imaginaire chez Stendhal: formation et expression*. Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1982.
- Claude LEVI-STRAUSS. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1974.
- Jean LUCAS-DUBRETON. *Le Culte de Napoléon (1815-1840)*. Paris, Albin Michel, 1960.
- Georg LUKACS, *La Théorie du roman*. Paris, Gallimard, «Tel», 1968.
- Gérard MENDEL. *La Révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse*. Paris, Petite bibliothèque Payot, 1972.
- Max MILNER. *Le Romantisme 1820-1843*. Paris, Arthaud, 1973.  
— *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris, SEDES, 1980.
- Max MILNER, Claude PICHOS. *De Chateaubriand à Baudelaire*. Paris, Arthaud, 1985.

- Richard M. OHMAN. *The Making of Myth*. New York, G. P. Putnam's Son, 1962.
- Henri PEYRE. *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris, PUF, «SUP», 1971.
- Otto RANK. *Le Mythe de la naissance du héros*. Paris, Payot, 1983.  
— *Psychanalyse et sciences humaines*. Paris, PUF, 1980.
- Jean RICHER. *Nerval Expérience et création*. Paris, Hachette, 1963.
- Marthe ROBERT. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset, 1972.
- SAINT-PAULIEN. *Napoléon, Balzac et l'empire de la comédie humaine*. Paris, Albin Michel, 1979.
- Jean-Paul SARTRE. *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821-1857*. Paris, Gallimard, 1971.
- Philippe SELIER. *Le Mythe du héros: ou, le désir d'être*. Paris, Bordas, 1970.
- Jean TOUCHARD, *La Gloire de Béranger*. Paris, Armand Colin, 1968.
- Raymond TROUSSON. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève, Librairie Droz, 1976.  
— *Thèmes et mythes*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- Jean TULARD. *L'anti-Napoléon: la légende noire de l'empereur*. Paris, Julliard, 1965.  
— *Dictionnaire Napoléon*. Paris, Hachette, 1987.  
— *Le Mythe de Napoléon*. Paris, Armand Collin, 1971.  
— *Napoléon ou le mythe du sauveur*. Paris, Fayard, 1977.  
— *Napoléon le pouvoir, la nation, la légende*. Paris, Le Livre de poche, 1997.  
— *Napoléon à Sainte-Hélène*. Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1981.  
— *La Vie quotidienne des Français sous Napoléon*, Paris, Hachette, 1978.
- Paul VAN TIEGHEM. *Le Romantisme dans la littérature européenne*. Paris, Albin Michel, 1948.
- Auguste VIATTE. *Les Sources occultes du romantisme*. Paris Champion, 1965.

### CORPUS TERTIAIRE

*Articles critiques cités ou consultés*

- Pierre ALBOUY. *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 70, octobre 1970, pp. 1059-1063.

Ruth AMOSSY. *Stéréotypie et valeur mythique. Etudes littéraires*, volume 17, avril 1984, pp. 161-180.

Simonè BALAYE. *La Révolution et ses personnages selon Madame de Staël. Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 4-5, juillet-octobre 1990, pp. 631-640.

Pierre BARBERIS. *Napoléon: structures et significations d'un mythe littéraire. Revue d'histoire littéraire de la France*. vol. 70, octobre 1970, pp. 1031-1058.

Simone, BERNARD-GRIFFITHS. *Mythe et histoire chez Edgar Quinet ou les chatoiements de l'écriture du temps. Mesure: l'histoire comme genre littéraire*, no. 1, Paris, José Corti, 1989, pp. 89-109.

Madeleine BORGOMANO. *Adieu, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire. Romantisme*, no. 76, 1992, pp. 77-86.

René BOURGEOIS. *Rhétorique des Mémoires de Chateaubriand à de Gaulle. Actes du colloque de Fribourg - 1990*, Université Stendhal, Grenoble, 1993, pp. 76-83.

Nicolas BOUSSARD. *La Blague dans l'armée napoléonienne selon Stendhal. La Revue du souvenir napoléonien*, no. 409, Septembre-octobre 1996.

Jean BRUHAT. *Napoléon et sa légende: le mythe et la réalité. Europe*, no. 480-481, avril-mai 1969, pp. 52-61.

David BRYANT. *Deux batailles qui ne font qu'une: L'Enlèvement de la redoute de Mérimée et Waterloo dans La Chartreuse de Parme. Stendhal Club*, no. 130, janvier 1991, pp. 134-143.

Yves COIRAULT. *De Retz à Chateaubriand: des Mémoires aristocratiques à l'autobiographie symbolique. Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 1, janvier-février 1989, pp. 59-70.

COLLECTIF. *The Myth of Napoleon. Yale French Studies*, no. 26 (numéro consacré entièrement au mythe de Napoléon), 1960-61.

Robert COUFFIGNAL. *L'Interprétation romantique des premiers chapitres de la Genèse biblique. Romantisme et religion: actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978*. Paris, PUF, 1980, pp. 125-130.

Michel DELON, *La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la Littérature. Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 4-5, juillet-octobre 1990, pp. 573-588.

José-Luis DIAZ. *A propos de L'Ecole du désenchantement de Paul Bénichou. Romantisme*, no. 79, 1993, pp. 91-100.  
— *A propos des Mages romantiques. Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 4, juillet-août 1989, pp. 689-695.

Serge DILLAZ. *Diffusion et propagation chansonniers au XIXe siècle. Romantisme*, no. 80, 1993, pp. 57-66.

M. J. GLENCROSS. *La Littérature française du Moyen Age vue par quelques historiens de l'époque romantique. Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 2, mars-avril 1993, pp. 191-206.

Henri-François IMBERT. *Stendhal et Napoléon. Europe*, no. 480-481, avril-mai 1969, pp. 154-162.

Pierre LAUBRIET. *Légende et mythe napoléoniens chez Balzac. L'Année balzacienne*, Paris, Garnier, 1968, pp. 285-301.

Andrew MARTIN. *Three Representations of Napoleon. French Studies*, vol. 43, janvier 1989, pp. 31-45.

Jean MOLINO. *Histoire, roman, formes intermédiaires. Mesure: l'histoire comme genre littéraire*, no. 1, Paris, José Corti, 1989, pp. 59-75.

Pierre PARAF. *Napoléon et le romantisme. Europe*, no 480-481, avril-mai 1969, pp. 105-113.

Jean PREVOST. *Préface. Le Mémorial de Sainte-Hélène*. Paris, Gaillimard, «La Pléiade», 1935, pp. I-XXXIV.

Walter L. REED. *Prometheus Unglued. Nineteenth Century Studies*, vol. 5, 1991, pp. 19-27.

Stéphane VACHON, *Introduction. Le Colonel Chabert*, Paris, Le Livre de poche, «Classiques de poche», 1994, pp. 5-39.  
— *Introduction. Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de poche, «Classiques de poche», 1995, pp. 5-31.

Paul VIALLANEIX. *Le Christ dans la fable romantique. Romantisme et religion: actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978*. Paris, PUF, 1980, pp. 97-111.



## **ANNEXES**

ANNEXE I

*Bonaparte au Grand-Saint-Bernard* (1800)  
Jacques-Louis David (1748-1825)



Musée National du Château de Versailles

## ANNEXE II

*Les Souvenirs du peuple* (1820)  
Pierre Jean de Béranger (1780-1857)

On parlera de sa gloire  
Sous le chaume bien longtemps.  
L'humble toit, dans cinquante ans,  
Ne connaîtra plus d'autre histoire.  
Là viendront les villageois  
Dire alors à quelque vieille:  
Par des récits d'autrefois,  
Mère, abrégez notre veille.  
Bien, dit-on, qu'il nous ait nui,  
Le peuple encore le révère,  
Oui le révère.  
— Parlez-nous de lui, grand-mère;  
Parlez-nous de lui (*bis*).

Mes enfants, dans ce village,  
Suivis des rois, il passa.  
Voilà bien longtemps de ça:  
Je venais d'entrer en ménage.  
A pied grim pant le coteau  
Où pour voir je m'étais mise,  
Il avait un petit chapeau  
Avec redingote grise.  
Près de lui je me troublais;  
Il me dit: Bonjour, ma chère,  
Bonjour, ma chère.  
— Il vous a parlé, grand-mère!  
Il vous a parlé (*bis*).

L'an d'après, moi, pauvre femme,  
A Paris étant un jour,  
Je le vis avec sa cour:  
Il se rendait à Notre-Dame.  
Tous les cœurs étaient contents;  
On admirait son cortège.  
Chacun disait: Quel beau temps!  
Le ciel toujours le protège.  
Son sourire était bien doux;  
D'un fils Dieu le rendait père,  
Le rendait père.  
— Quel beau jour pour vous, grand-mère!  
Quel beau jour pour vous! (*bis*)

Mais quand la pauvre Champagne  
Fut en proie aux étrangers,  
Lui, bravant tous les dangers,  
Semblait seul tenir la campagne.  
Un soir, tout comme aujourd'hui,  
J'entends frapper à la porte;  
J'ouvre: bon dieu! c'était lui,  
Suivi d'une faible escorte.  
Il s'asseyait où me voilà,  
S'écriant: Oh! quelle guerre!  
Oh! quelle guerre!  
— Il s'est assis là, grand-mère!  
Il s'est assis là! (*bis*)

J'ai faim dit-il; et bien vite  
Je sers la piquette et pain; (*bis*)  
Puis il sèche ses habits,  
Même à dormir le feu l'invite.  
Au réveil, voyant mes pleurs,  
Il me dit: Bonne espérance!  
Je cours de tous ses malheurs  
Sous Paris venger la France.  
Il part; et, comme un trésor,  
J'ai gardé son verre,  
Gardé son verre.  
— Vous l'avez encor, grand-mère!  
Vous l'avez encor! (*bis*)

Le voici. Mais à sa perte  
Le héros fut entraîné.  
Lui qu'un pape a couronné,  
Est mort dans une île déserte.  
Longtemps aucun ne l'a cru;  
On disait: il va paraître.  
Par mer il est accouru;  
L'étranger va voir son maître.  
Quand d'erreur on nous tira,  
Ma douleur fut bien amère!  
Fut bien amère!  
— Dieu vous bénira, grand-mère!  
Dieu vous bénira! (*bis*)

### ANNEXE III

*Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (1804)  
Antoine-Jean Gros (1771-1835)



Musée du Louvre