

Séance du 15 juin 2009

Le mythe de Napoléon dans l'*Aiglon* d'Edmond Rostand

par Madeleine ROUSSEL

I – Autour du mythe

En commençant, et par acquit de conscience, je me permets de vous rappeler, mes chers confrères, que la pièce de Rostand est un drame en six actes en vers, représenté pour la première fois le 15 mars 1900 sur la scène du théâtre Sarah Bernhardt ; Sarah elle-même, que sa maigreur légendaire prédisposait aux rôles travestis, incarnait le fils de Napoléon. La pièce et son interprète ont obtenu un triomphe, moins délirant que celui de *Cyrano de Bergerac*, deux ans auparavant, mais encore éclatant.

Si l'on a la curiosité de se demander pourquoi Rostand a porté à la scène le fils de l'Empereur, personnage mal connu et, pour ce qu'on sait de lui, assez falot, on peut trouver quelques éléments de réponse.

D'abord, dans ce que j'appellerai "le milieu Rostand". Le poète a indiqué lui-même qu'au mur de sa chambre d'enfant, dans la maison familiale de Marseille, était accrochée une reproduction du portrait du jeune prince par Lawrence ; cette gravure était-elle là pour des raisons purement décoratives, ou comme marque d'une fidélité au moins sentimentale ? Rostand ne s'est pas expliqué là-dessus, mais il faut retenir que cette image a accompagné toute l'enfance du poète. D'autre part, on sait que son oncle paternel était bonapartiste, au moins de cœur. Plus encore, on peut signaler l'influence vraisemblable du colonel de Villebois-Mareuil, qui a été le "correspondant" du jeune Edmond lorsque celui-ci était pensionnaire au Collège Stanislas. C'était un personnage haut en couleur, officier sous le Second Empire, démissionnaire ensuite, prodigue en récits héroïques, qui finit par s'engager dans la guerre du Transvaal, où il fut tué (1900). Ce héros truculent, excessif, empanaché, a sans doute fourni à Rostand une esquisse préparatoire du personnage de Cyrano et, plus encore, de Flambeau.

Passons à présent au "milieu Gérard", celui dans lequel Rostand entre par son mariage. Si sa jeune épouse Rosemonde présente une filiation d'une légitimité quelque peu incertaine, elle porte à coup sûr le nom de son grand-père, le comte Maurice Gérard, maréchal de France (1773-1852). Sans doute, celui-ci n'accède au maréchalat qu'après la chute de l'Empire, mais Hugo, dans *Les Misérables*, le cite comme "maréchal *in petto*" de Napoléon. C'est à sa mémoire que Rostand dédie son drame, en même temps qu'à son fils aîné, prénommé lui aussi Maurice en souvenir de son prestigieux arrière-grand-père.

Reste à évoquer l'ambiance générale du moment : après l'humiliante défaite de 1870 et l'amputation de nos provinces de l'Est, l'esprit de revanche – disons simplement le patriotisme – est une réaction naturelle et quasi-générale, qui s'alimente à tout ce qui peut exalter la grandeur française ; en cela, la gloire impériale

est une valeur sûre que Rostand exploite, comme nombre de ses contemporains, dont je vous épargne l'énumération, pour ne citer que Barrès qui, dans *Les Déracinés* (1897) donne Napoléon comme professeur d'énergie.

Enfin, on peut penser que Rostand a éprouvé une sympathie personnelle pour son jeune héros, sympathie attendrie qui s'exprime dans le quatrain placé en épigraphe au drame – peut-être pour récuser d'avance toute récupération politique :

Grand Dieu ! ce n'est pas une cause

Que j'attaque ou que je défend,

Et ceci n'est pas autre chose

Que l'histoire d'un pauvre enfant.

De fait, le fils de Napoléon, héritier déchu d'un nom trop lourd à porter, mort à vingt ans (vingt et un exactement) sans avoir rien accompli de notable, pouvait bien figurer parmi les personnages de "ratés" auxquels le poète dédie le recueil des *Musardises* – encore que, comme on peut le dire d'autres personnages de Rostand, l'échec irrémédiable du Duc de Reichstadt n'est peut-être qu'apparent : en effet, dans le drame de Rostand, cette vie si brève et si terne devient un destin dont le héros découvre le sens et assume l'accomplissement : c'est ce que je tâcherai de montrer tout à l'heure (si vous avez la patience de m'écouter jusqu'au bout !)

Je ne dirai qu'un mot de la documentation dont Rostand s'est entouré : scrupuleux comme il était, il a consulté beaucoup des innombrables ouvrages qui ont contribué à faire connaître l'histoire de Napoléon et à construire son mythe ; ici encore, la liste serait longue : vous me permettrez de m'en dispenser. Enfin, si casanier qu'il fût, Rostand est allé deux fois à Vienne, il a visité longuement Schoenbrunn (1) et il est descendu dans la crypte des Capucins où reposait le corps du jeune prince parmi ceux de ses ancêtres Habsbourg.

Informé, Rostand l'était donc bien, ce qui ne l'a pas empêché de traiter son sujet à sa guise. Comme Alexandre Dumas, il aurait pu dire qu'un artiste peut violer l'Histoire à condition de lui faire de beaux enfants ; du reste, la vie et la personnalité du fils de Napoléon sont assez peu connues – et l'étaient sans doute encore moins il y a un siècle – pour que le poète puisse les évoquer selon son inspiration propre. Enfin, mon propos concerne le *mythe* napoléonien, et non une page d'histoire et, vis-à-vis d'un mythe, toutes les audaces sont permises.

Que la pièce de Rostand rejoigne le mythe et soit fondée sur lui, le titre en est une preuve. Le fils de Napoléon a porté plusieurs noms et titres au cours de sa brève existence : Roi de Rome à son baptême, proclamé Napoléon II à la première abdication de son père, devenu prince de Parme lorsqu'il suit sa mère dans son duché, il est institué duc de Reichstadt par un décret de son grand-père l'empereur d'Autriche ; c'est par ce dernier nom qu'il est désigné dans le corps de la pièce, la date et le lieu de l'action l'exigeaient. Mais pour le titre, j'y reviens, Rostand préfère un nom symbolique, qui marque une filiation par rapport à l'Aigle impériale, et qui permet de donner aux six actes du drame des titres non moins symboliques : *Les ailes qui poussent* – *Les ailes qui battent* – *Les ailes qui s'ouvrent* – *Les ailes meurtries* – *Les ailes brisées* – *Les ailes fermées*. Ces titres dessinent nettement une courbe, ascendante puis descendante, qui résume le bref destin du fils de l'Empereur, et qui reproduit en petit, en modeste, le destin de Napoléon lui-même : l'essor dans l'espoir d'une ascension fulgurante que le jeune prince se représente avec lyrisme au début de l'acte V :

*Ah ! Je vais régner ! J'ai vingt ans !
 Une aile de jeunesse et d'amour me soulève !
 Ma Capitale, tu m'attends !
 Soleil sur les drapeaux ! multitudes grisées !
 O retour, retour triomphal!...*

...et puis brutalement, c'est la chute, l'échec du complot, qui condamne le duc de Reichstadt, dans sa prison dorée de Schoenbrunn, à un exil dont le terme ne sera que la mort – de même que le vainqueur de l'Europe a fini ses jours, vaincu et prisonnier, à Sainte-Hélène.

II – Présence du mythe

Entrons dans le vif du sujet, c'est-à-dire la pièce elle-même. L'action se déroule entre “les derniers jours de septembre 1830” comme l'indique le décor du premier acte, et le 22 juillet 1832, date de la mort du jeune prince, et se situe en Autriche, au palais de Schoenbrunn et dans la plaine de Wagram. Napoléon est mort dans son exil de Sainte-Hélène en 1821, soit *grosso modo* dix ans auparavant ; l'éloignement dans le temps et l'espace ont favorisé le développement du mythe, que les communiqués publiés par l'Empereur lui-même durant ses campagnes ont commencé à créer de son vivant, et que façonne, *post mortem*, le *Mémorial de Sainte-Hélène*.

La terne Restauration ne soutient pas la comparaison avec les chevauchées impériales, qui éveillent la nostalgie de l'Enfant du siècle et de Julien Sorel, et dont le souvenir est entretenu et popularisé par les récits des Demi-solde, les chansons de Béranger et les poèmes de Hugo revenu de son royalisme juvénile. Bref, si la France entière n'est pas, politiquement, bonapartiste, elle l'est, sentimentalement, pour une bonne part. A l'acte I, le jeune Tailleur représente bien cet état d'esprit, et Jean Tulard estime que la révolution de 1830 aurait pu déboucher sur une restauration de l'Empire au bénéfice de Napoléon II, si les orléanistes, plus adroits et plus rapides, ne l'avaient confisquée.

Bref, le mythe napoléonien est “dans l'air” – nous dirions aujourd'hui qu'il est “tendance”. La preuve en est donnée dans la pièce, à l'acte I, par le diplomate Gentz qui lit dans le très sérieux *Journal des Débats* le programme des théâtres parisiens :

Savez-vous ce qu'on va jouer au Vaudeville ?

Bonaparte ; – *Aux Variétés ?* Napoléon.

Le Luxembourg promet : Quatorze ans de sa vie.

Le Gymnase reprend : Le Retour de Russie.

Qu'est-ce que la Gaîté jouera cette saison ?

Le Cocher de Napoléon, La Malmaison.

Un jeune auteur vient de terminer : Sainte-Hélène...

Il faut préciser que ces titres sont authentiques et leur énumération en dit long sur l'état d'esprit du public parisien.

Le souvenir de Napoléon inclut peu ou prou la pensée de son fils : le parfum de Paris qu'une dame offre au même Gentz a pour nom “Eau du Duc de Reichstadt” ; en outre, il dépasse les frontières de la France pour se manifester curieusement jusqu'en Autriche : afin de saluer l'élégance et la maîtrise à cheval de leur jeune

colonel, deux soldats du régiment du Duc trouvent semble-t-il tout naturel de crier “Vive Napoléon”. Un peu plus loin, toujours dans l’acte I, quand Thérèse de Lorget lit quelques vers d’*Andromaque* :

*“Leur haine pour Hector n’est pas encore éteinte :
Ils redoutent son fils...”*

ou de Lamartine :

“Courage, enfant déchu d’une race divine...”

les personnages présents montrent clairement, par leur embarras, l’évidence de l’allusion.

C’est dire que, dès les premières scènes, le souvenir – le mythe – de Napoléon apparaît comme fondamental, et ce mythe va être évoqué de cent manières, jusqu’à être omniprésent, jusqu’à être la cause et le ressort essentiel du drame.

J’ai déjà signalé la référence au mythe que constitue le titre choisi par Rostand : le fils de Napoléon est le fils de l’Aigle, et l’oiseau symbolique de l’Empire est mentionné à plusieurs reprises : ce sont de petites aigles que le Duc veut faire graver sur les boutons de l’habit qu’il commande au pseudo-tailleur ; c’est un aigle que le jeune prince voit planer au-dessus de lui dans les folles chevauchées dont il fait confiance à son ami Prokesch ; ce sont enfin les Aigles d’or qu’il appelle au secours quand Metternich déchaîne contre lui les aigles noires des Habsbourg.

Moins évidents, mais aussi significatifs, d’autres symboles impériaux apparaissent : les violettes et surtout les abeilles, qui parsemaient le manteau du sacre. Son grand-père et Metternich veulent-ils enlever au Duc tout ce qui peut lui rappeler son père ?

Eh ! bien, réplique le Duc, arrachez toutes les violettes

Et chassez toutes les abeilles de ce parc.

A ces symboles s’ajoutent des objets concrets qui évoquent plus ou moins directement Napoléon et l’Empire : certains, présents sur la scène, ont été donnés au Duc par “la bonne Archiduchesse” :

Briquet ! – Bonnet dont fut coiffée

La Garde !.. – Vieux fusil !..

et surtout le célèbre petit chapeau de l’Empereur qui produit, sur Flambeau et sur Metternich, des impressions aussi fortes que diamétralement opposées.

Aussi concrets, quoique d’une présence seulement virtuelle, les objets personnels que Napoléon a légués par son testament à son fils – à qui ils n’ont jamais été remis. Le Duc les énumère, en décrit certains avec des détails d’une telle précision qu’il semble les avoir sous les yeux, au point que Metternich lui-même en est troublé. Ailleurs, devant Marie-Louise, le Duc évoque “*Son petit trône au dossier rond comme un tambour*” qu’il entrevit un jour étant enfant.

Les soldats de bois qui servent au jeune prince pour ses exercices de tactique, resculptés et repeints par Flambeau, d’autrichiens qu’ils étaient sont devenus français et reconstituent aux yeux du fils de Napoléon toute la Grande Armée. Sans doute de médiocre qualité artistique, mais précieuse par le sentiment populaire dont elle témoigne, toute la binteloterie déballée par Flambeau est à l’effigie du Duc ; la légende du fils, n’ayant de raison d’être que par fidélité au souvenir du père, n’est en somme que le prolongement du mythe napoléonien proprement dit.

Enfin, restons encore dans le domaine matériel pour retenir que le palais de Schönbrunn et en particulier l'appartement où loge le Duc, ont été occupés par Napoléon lui-même, après Wagram en 1809, comme, quatre ans auparavant, entre les batailles d'Ulm et d'Austerlitz ; le Duc le sait fort bien, et le rappelle à ses précepteurs médusés :

En novembre,

Il est à Vienne, il couche à Schönbrunn, dans ma chambre...

Autrement dit, tout le cadre que le jeune prince a sous les yeux a été vu, vingt ou vingt-cinq ans plus tôt, par l'Empereur ; le lieu d'exil du fils a été le bivouac triomphal du père et reste comme imprégné de sa prestigieuse présence.

Si les éléments matériels du cadre évoquent ainsi le souvenir de Napoléon, à plus forte raison les personnages sont tous, à des degrés divers, des témoins de sa vie et de son action.

Voyez Metternich : il est le personnage affectivement le plus éloigné de l'Empereur, mais il l'a bien connu, à ses dépens et à ceux de l'Autriche. A l'acte III, devant le célèbre petit chapeau auquel il s'adresse, il évoque ses souvenirs de vaincu – et donc la mémoire du vainqueur – en exhalant une haine que ni le temps, ni l'exil de Sainte-Hélène, ni la mort de Napoléon, n'a pu éteindre. De même qu'un blasphème peut être un acte de foi, cette déclaration de haine est indirectement une reconnaissance de la grandeur de l'Empereur :

Vainqueur, neuf, acclamé, puissant, je t'ai haï,

Et je te hais encore, vaincu, vieux et trahi !

Je te hais pour cette ombre altière et péremptoire

Que tu feras toujours sur le mur de l'Histoire !

De cette grandeur, Metternich subit même l'ascendant jusqu'à une sorte d'hallucination :

... Mais tout d'un coup... c'est drôle... le présent

Imite le passé, parfois, en s'amusant...

De te voir là, comme une chose familière,

Cela m'a reporté de vingt ans en arrière ;

Car c'était là, toujours, qu'il te posait ainsi

Lorsqu'il y a vingt ans il habitait ici...

Il te posait ainsi !.. C'était comme aujourd'hui...

Dans son ouvrage sur le *Mythe de Napoléon*, c'est ce "face à face", si l'on peut dire, de Metternich et du petit chapeau que Jean Tulard retient et cite largement pour illustrer la présence et la puissance du mythe dans le drame de Rostand.

A côté de Metternich, d'autres personnages de moindre importance manifestent leur hostilité persistante à l'égard de Napoléon, ce qui est encore une façon d'évoquer son mythe : alors qu'ils essaient de nier la grandeur du personnage, ils la confirment, au contraire, par leur acharnement même.

Le diplomate Gentz, en caricaturant l'Empereur, provoque "une explosion de haine joyeuse" chez les convives du souper de l'acte IV, et Tiburce de Lorget renchérit ; il montre sa haine d'émigré impénitent en multipliant railleries et quolibets à l'égard de Napoléon, jusqu'à le traiter de "lâche".

Emigré lui aussi, mais trop habile pour être aussi violent, le comte de Bombelles, qui deviendra le troisième époux de Marie-Louise cherche à obtenir de celle-ci des souvenirs sur Napoléon, en homme qui (dit une indication scénique) "préfère être préféré à Napoléon Ier qu'à Monsieur de Neipperg". Avec "sa haine de

royaliste” et tout en “dégustant le plaisir de se venger de la gloire”, il rend lui aussi, *volens nolens*, un hommage à Napoléon qui, pour lui, n’est pas un homme mort et enterré, mais un mythe bien vivant sur lequel il tâche de prendre une mesquine revanche – en lui prenant sa femme.

Du reste, l’ex-Impératrice, devenue duchesse de Parme, n’a gardé de son impérial époux que des souvenirs qui ne semblent pas peser lourd : elle les évoque avec indifférence, victime de son incurable frivolité, de sa faculté d’oubli – “*veuve qui n’a pas su garder la robe noire*” – elle qui a pu donner comme successeur au vainqueur de l’Europe le modeste général Neipperg. A l’entendre, on est tenté de penser qu’il n’y a pas plus de grand homme pour son épouse que pour son valet de chambre. Inversement, Thérèse de Lorget, bien qu’elle appartienne à une famille d’émigrés comme son frère Tiburce, est tout émue

*... d’approcher tout ce qui reste sur la terre
De l’Empereur.*

Car les dimensions du mythe napoléonien sont telles qu’elles effacent, au moins occasionnellement, ce que nous appellerions les “clivages politiques”. C’est ainsi que l’Attaché militaire français, loyal serviteur du roi Louis-Philippe, relève l’insulte faite par Tiburce à la mémoire de l’Empereur, et justifie ainsi son attitude :

*Il s’agit de la France, et je suis dans mon rôle.
C’est contre elle tenir des propos insultants
Que d’insulter celui qu’elle aima si longtemps.*

Le cas de Prokesch est un peu analogue : le chevalier, puis comte, de Prokesch-Osten, loyal officier autrichien, a publié, quelque temps avant le commencement de l’action, une étude technique sur la bataille de Waterloo, où il met en lumière le génie militaire de Napoléon ; c’est ainsi qu’il a gagné la sympathie immédiate du Duc, dont il est devenu le meilleur, ou plutôt le seul ami. Il pousse le dévouement jusqu’à être présent à Wagram, lieu de ralliement des conjurés, sans se soucier, apparemment, de nuire ainsi à sa carrière militaire ou diplomatique. Certes, son amitié pour le Duc est une explication suffisante, mais cette amitié serait-elle aussi vive si le Duc n’était pas le fils de l’Empereur ?

Cette longue revue des personnages veut montrer que tous, bon gré mal gré, consciemment ou non, sont plus ou moins soumis au rayonnement du mythe napoléonien ; elle aboutit naturellement aux deux protagonistes qui illustrent le mieux ce mythe, en le présentant sous son jour le plus favorable, celui de la “légende dorée” du vainqueur d’Austerlitz.

D’abord, honneur au vétéran : “*Jean-Pierre-Séraphin Flambeau, dit le Flambarde*”, vieux briscard qui doit beaucoup – quoique simple sergent – au Capitaine Coignet, n’a jamais été un familier de l’Empereur, il n’a jamais vraiment approché son grand homme ; mais il a participé à toutes ses campagnes – il donne, en six vers, un *curriculum vitae* éloquent – il s’est battu sous ses ordres, il l’a vu commander, passer les troupes en revue, il l’a entendu s’adresser à ses soldats : bref, il s’est trouvé à la bonne distance pour voir l’Empereur et pour ne le voir que dans la plénitude de son autorité, de sa puissance, de sa gloire militaire – en un mot, pour passer sans effort de la vision réelle à la dimension mythique. Il a voué à son héros une admiration et une fidélité qui résistent à l’exil de Sainte-Hélène et à la mort de Napoléon, pour se reporter, avec le même dévouement, sur son fils et héritier. Aussi prend-il part à tous les complots qui visent à la restauration de l’Empire. Cette

héroïque fidélité, qui n'espère aucune récompense, fait de lui le dévot du véritable culte qu'il rend à son héros, et qui vient exalter encore celui que le Duc voue à son père.

Son père, le Roi de Rome devenu duc de Reichstadt ne l'a pas connu, ou si peu. Elevé loin de lui, à la cour de Vienne, en prince autrichien, tenu longtemps (même si Rostand exagère sur ce point) dans l'ignorance de l'histoire de l'Empire, le Duc se sait, se sent et se veut napoléonide. Sa fidélité à la mémoire de l'Empereur est d'autant plus exigeante que tout a été fait pour escamoter ce souvenir encombrant : le décret qui donne au fils de Marie-Louise le titre de duc de Reichstadt ne mentionne même pas le nom de son père – ce dont se félicite l'ex-Impératrice, bien oublieuse elle-même. Aussi le Duc se sent-il tenu d'être fidèle "pour deux", et s'il est fait état d'autres infidélités, celle, peut-être, de Joséphine, il y voit une "*raison de plus, pour (lui) d'être fidèle*".

Au-delà de la voix du sang, cette fidélité se fonde sur l'admiration passionnée que le jeune homme éprouve pour le vainqueur de tant de batailles ; cette admiration éclate surtout dans la tirade enthousiaste qui fait en quelques vers un résumé de la campagne fulgurante de 1805 ; ses précepteurs, médusés, tentent vainement d'endiguer le flot :

*Ayant quitté Strasbourg, franchi le Rhin à Kehl
L'Empereur – L'Empereur ? – Et vous savez lequel !
Gagne le Wurtemberg, le grand-duché de Bade...
– Ah ! mon Dieu ! – Fait donner à l'Autriche une aubade
De clairs par Murat, et par Sault, de tambour ;
Laisse ses maréchaux à Wertingen, Augsburg,
Remporter deux ou trois victoires – les hors d'œuvre !
– Mais, Monseigneur... – Poursuit l'admirable manœuvre,
Arrive devant Ulm sans s'être débotté,
Ordonne qu'Elchingen par Ney soit emporté,
Rédige un bulletin joyeux, terrible et sobre,
Fait préparer l'assaut... et, le dix-sept octobre,
On voit se désarmer aux pieds de ce héros
Vingt-sept mille Autrichiens et dix-huit généraux !
Et l'Empereur repart...*

Le triomphe final étant évidemment Austerlitz :

*Il va, tachant de gris l'état-major vermeil ;
L'armée est une mer ; il attend le soleil :
Il le voit se lever du haut d'un promontoire
Et, d'un sourire, il met ce soleil dans l'Histoire !*

Et ce n'est pas fini ! En proie à une fièvre croissante, le Duc dresse le glorieux bilan de la bataille, bilan qui s'achève en apothéose par la distribution des innombrables drapeaux moissonnés sur l'ennemi : "*Huit à la ville de Paris... Cinquante au Sénat... Cinquante à Notre-Dame...*"

Cette éclatante évocation est le plus bel hommage que le fils pouvait rendre à son père, et constitue une parfaite illustration du mythe ; et l'on comprend que si le Duc souhaite "*à l'Histoire ajouter des chapitres*", c'est pour suivre une ambition qui est d'abord piété filiale ; il s'agit pour lui de marcher sur les traces de son père,

de se montrer digne de lui ; le culte qu'il voue à Napoléon ne peut être seulement sentimental, il doit se traduire en actes : le personnage-mythe devient, très normalement, un exemple et un modèle.

Toutefois, même si le Duc rêve de gloire militaire, il ne s'imagine pas en conquérant ; lorsque, au début de l'acte V, il se croit à la veille de régner, il ébauche un programme d'inspiration "libérale", plus humanitaire que guerrier :

*Liberté, Liberté, tu n'auras rien à craindre
D'un prince qui fut prisonnier !
La guerre, désormais, ce n'est plus la conquête,
Mais c'est le droit que l'on défend !*
et, quelques vers plus loin :
*Mon père aurait voulu faire prince Corneille :
Je ferai duc Victor Hugo !*

C'est donc bien toujours en se référant au souvenir de son père qu'il veut lui succéder.

Mais l'admiration même qu'il éprouve pour Napoléon lui inspire des doutes angoissants sur ses propres capacités ; le modèle n'est-il pas trop grand pour qu'il puisse l'imiter ? Metternich ne se fait pas faute d'entretenir ces doutes, en réveillant au besoin tous les vieux démons que représente l'ascendance Habsbourg du jeune prince. Pourtant, le chancelier s'abuse peut-être sur le pouvoir qu'il croit posséder sur le Duc, car d'autres personnages découvrent en celui-ci, malgré sa blondeur et sa fragilité, une certaine ressemblance avec son redoutable père. Ainsi, à l'acte I, son regard semble-t-il à Gentz "*celui de quelqu'un qui s'exerce à l'Empire*". A l'acte II, Marmont, duc de Raguse, se dit "repris", parce qu'il a cru "revoir" Napoléon dans l'attitude du Duc :

*... Là, dans le front, dans la fureur du geste,
Dans l'œil étincelant...*

Enfin, la réaction énergique, presque brutale, par laquelle le jeune prince écarte Bombelles de Marie-Louise ne peut être, en lui, qu'un "sursaut corse" qui le sauve de tous ses doutes.

Ainsi se trouve confirmée la filiation authentique du Duc, digne héritier de son père en même temps que gardien vigilant de sa mémoire ; il est à la fois le premier thuriféraire du mythe napoléonien et son prolongement, mythe prestigieux puisque, même pour ses ennemis, Napoléon apparaît toujours dans la pièce comme le conquérant glorieux, qui a mis le monde – ou du moins l'Europe – à ses pieds.

III – Exploitation du mythe

En résumé, donc, pour tous les personnages, Napoléon, passionnément aimé ou détesté, reste le héros mythique vainqueur d'Austerlitz et de Wagram. Bon gré mal gré, c'est la "légende dorée" – dorée par le soleil historique du 2 décembre 1805 – qui est ainsi toujours évoquée, même par l'émigré Tiburce de Lorget ou par Metternich, l'Autrichien vaincu.

Mais cet éclat glorieux a son revers : la légende dorée ne va pas sans une "légende noire", non pas celle, rebattue ailleurs, de "l'ogre corse", mais celle qui n'est pas, du reste, vraiment une "légende", mais une réalité cruelle : les plus beaux triomphes militaires ont été acquis au prix du sang de milliers d'hommes. Certes, le mythe n'en tient pas compte, et le jeune Tailleur, à l'acte I, le constate lucidement

*Les batailles qu'on ne fait plus, on les raconte,
Et le sang disparaît, la gloire seule luit.*

Mais, comme dans *Macbeth*, le sang versé peut reparaître – et infléchir le mythe dans une direction nouvelle.

Déjà, à l'acte II, le Duc de Reichstadt a sans doute appris, par Flambeau, les peines et les fatigues endurées par les soldats de l'Empire, et les dangers qu'ils couraient : c'est ce que décrit la tirade "*Et nous, les petits, les sans-grades...*" Mais cette énumération, débitée sur un ton allègre, héroïque et pittoresque, est plus propre à exciter l'admiration et l'enthousiasme que la pitié ; Flambeau évoque les épreuves subies non pour s'en vanter, encore moins pour s'en plaindre, mais seulement pour rendre dérisoires, par comparaison, les "fatigues" dont Marmont cherche à excuser sa "ragusade".

A l'acte V, il en va tout autrement. Le décor est la plaine de Wagram, lieu symbolique, choisi comme point de ralliement des conjurés, d'où le Duc devait partir – disons mieux, pour rester dans le mythe – d'où l'Aiglon devait prendre son envol vers la France et vers l'Empire. Mais le complot est éventé, ses membres arrêtés ou dispersés. Le Duc reste seul avec Flambeau qui, pour éviter d'être livré à la justice française afin de purger ses diverses contumaces, s'est "*refait sa Légion d'Honneur*" en s'enfonçant discrètement un couteau dans la poitrine.

Pour embellir et ennoblir l'agonie du vieux soldat, le Duc a recours à un pieux subterfuge : il lui fait croire qu'il meurt non seulement à Wagram, mais dans le cours même de la bataille de 1809, qu'il lui décrit avec une telle précision que Flambeau est aisément persuadé et qu'il meurt heureux et fier de donner sa vie pour son Empereur dans une bataille victorieuse.

De la suggestion à l'autosuggestion, il y a peu de distance et, Flambeau mort, le Duc est victime d'une hallucination qui lui donne la vision du champ de bataille tel qu'il pouvait être, le combat fini, à la nuit tombée. Récapitulons : le Duc a vingt ans, il est déjà malade, fiévreux (il le reconnaît au début de l'acte), il vient de voir ruinés ses espoirs de rentrer en France, et son vieux Flambeau, le plus sûr chaînon qui le rattachait à son père et à l'épopée impériale, meurt sous ses yeux. Dans la nuit, perdu dans l'immense plaine déserte où il a évoqué la sanglante bataille de 1809, il reste seul avec le cadavre du vieux soldat. Sa sensibilité et son imagination douloureusement ébranlées font, non pas qu'il échappe à la réalité, mais plutôt qu'il est envahi, investi par cette réalité même qui s'amplifie, se multiplie, dans une affolante prolifération : de la *vue*, réelle, du corps de Flambeau, le Duc passe à la *vision* hallucinatoire d'autres corps, de plus en plus nombreux, de plus en plus distincts, de soldats morts ou blessés, tandis que le râle du vieux grognard mort sous ses yeux se multiplie de même, comme par des échos, dans les plaintes, de plus en plus nombreuses aussi, des victimes qui jonchent le champ de bataille et dont le sang versé a permis la victoire remportée par Napoléon. L'hallucination est bien par nature une entrée dans le fantastique, mais elle trouve sa vraisemblance dans cette continuité avec ce que le Duc a réellement sous les yeux.

Par rapport au mythe de Napoléon tel qu'il nous est apparu précédemment dans la pièce, cet acte V à Wagram apporte un complément, ou plutôt une sorte de correctif, en révélant le revers souvent méconnu – et apparemment ignoré du Duc – de la gloire incontestable de l'Empereur, et surtout cette découverte fait subir au

personnage central du drame une évolution radicale. On peut dire, paradoxalement, que *l'hallucination* dont il est victime fait voir au Duc une *réalité* dont il n'avait pas conscience auparavant.

Il découvre que son père n'est pas seulement le héros nimbé de gloire dont il vénère l'image, mais aussi le responsable, et peut-être coupable, de morts innombrables ; il apprend, il *voit*, qu'une victoire éclatante peut être aussi une épouvantable boucherie. Certes, les morts et les mourants qui gisent sur le champ de bataille ne montrent aucun ressentiment à l'égard de celui qui les a sacrifiés : les voix qu'entend le Duc, qui ont poussé des cris de douleur et lancé des appels au secours, s'unissent dans une vaste acclamation : "*Vive l'Empereur*", ce que le jeune prince "traduit" en quelque sorte :

Ah ! oui, c'est le pardon à cause de la gloire !

Le Duc pourrait en être réconforté, et rassuré sur le sort posthume de son père ; mais le pardon accordé par les victimes, s'il est nécessaire, est-il suffisant ? N'y a-t-il pas, au-delà, une exigence de justice qui demande une expiation ? Avant Rostand, Hugo déjà a pensé à une expiation due par Napoléon, mais le "crime" pour lequel l'Empereur doit "payer" n'est que le coup d'état du 18 brumaire – et son pire châtement s'appelle Napoléon III. Pour Rostand, que la politique, surtout rétrospective, n'intéresse pas, ce qui pèse sur la mémoire de Napoléon, c'est la souffrance et la mort de tous ces soldats, vétérans ou "marie-louise", comme ceux que le Duc voit couchés dans l'herbe de Wagram.

Il est vrai qu'après tant de victoires, Napoléon a subi les défaites et l'exil : il a donc déjà "payé" – mais l'expiation est-elle suffisante, proportionnée aux souffrances infligées ? Peut-être pas ; le sang de tant de victimes crie toujours. Dès lors, l'hallucination se fait, pour le Duc, illumination : si Napoléon n'a pas assez expié, un autre peut et doit compléter son expiation, et quel peut être cet autre, sinon son fils ?

Ici, il faut bien observer que cet acte V est fondé sur un mode de pensée religieux, et plus précisément catholique ; je m'explique, en rappelant que, pour obtenir rémission pleine et entière d'une faute, le *pardon*, reçu dans l'Eglise par le sacrement de pénitence, ne suffit pas : il doit être suivi et complété par la *satisfaction*, qui est la réparation du mal commis envers autrui et/ou de l'offense faite à Dieu. Après le pardon accordé par ses victimes, c'est cette satisfaction qui est peut-être encore insuffisante et que le Duc va compléter pour son père et à sa place. Ce qui amène à signaler qu'apparaît ici, au moins en filigrane, une autre notion catholique, qui est le dogme de la communion des saints, selon lequel les mérites acquis par un homme peuvent être, par lui, "appliqués" à une autre personne et concourir ainsi à son salut.

Pour être honnête, je dois ajouter que si le texte utilise des thèmes proches de la religion catholique, il ne comporte aucune référence explicite à Dieu ; on peut même dire que, en s'offrant *pour* son père, le Duc s'offre, en fait, à son père. Toutefois, c'est encore dans une tonalité religieuse que se déroule l'offrande que le Duc fait de lui-même :

*Et je sens qu'il est juste et providentiel
Que le champ de bataille ainsi me tende au ciel,
Et m'offre, pour pouvoir, après cet Offertoire,
Porter plus purement son titre de victoire !*

(Il se dresse en haut du tertre, tout petit dans l'immense plaine, et se détachant les bras en croix sur le ciel.)

Prends-moi ! Prends-moi, Wagram, et, rançon de jadis,

Fils qui s'offre en échange, hélas, de tant de fils,

Au-dessus de la brume effrayante où tu bouges,

Elève-moi, tout blanc, Wagram, dans tes mains rouges !

“*Tout blanc*”, en effet, puisque son uniforme, dit-il un peu plus loin, est “*blanc comme une hostie*”.

Nous trouvons là des expressions qui suggèrent une étroite analogie entre le Duc et le Christ, avec une superposition d'images du Calvaire et de l'Eucharistie, qui signifie l'identité des deux formes du Sacrifice, ce qui est encore conforme à la doctrine catholique, même si, je le répète, il s'agit plus de culte filial que de religion à proprement parler – étant entendu que cette utilisation quelque peu détournée de termes et d'images catholiques ne recèle aucune intention irrespectueuse ni, *a fortiori*, sacrilège.

Cette offrande spectaculaire est résumée et concrétisée deux vers plus loin, lorsque le Duc, s'adressant à son père, lui dit :

Chut ! J'ajoute tout bas Schoenbrünn à ton rocher.

Ce trait rapide montre la similitude entre le destin de Napoléon et celui de son fils, tous deux déchus de leurs titres, exilés et prisonniers, même si le Duc est seulement un “*pas prisonnier mais*”.

Il convient d'insister sur le caractère conscient et volontaire de l'oblation du jeune prince ; il ne cède pas à une émotion passagère, mais il se fonde au contraire sur une conviction claire et solide: “*J'ai compris*”, dit-il, et, plus loin, dans un alexandrin bien martelé :

Il le faut, je le sais, je le sens, je le veux.

La mort de Flambeau et surtout l'effroi que lui a fait ressentir son hallucination ont constitué pour lui une épreuve à valeur proprement initiatique qui, en lui faisant mieux connaître Napoléon, lui indique aussi quel est son vrai destin, à lui : le fils de l'Empereur doit renoncer à l'ambition de succéder à son père, pour n'être qu'un instrument de salut pour sa mémoire. Ainsi,

L'Aiglon se résigne

A la mort innocente et ployante du cygne.

Paradoxalement, il ne faut surtout pas voir dans ce renoncement à toute ambition impériale un quelconque amenuisement dans le caractère et la personnalité du Duc : sa vie, au contraire, en reçoit cohésion et achèvement. Cette vie atrophiée n'est plus ce qu'elle pouvait paraître : une erreur du destin, une inutile et douloureuse absurdité ; désormais, elle prend un sens, elle a un rôle précis à jouer – et quel rôle : participer au rachat de l'Empereur, laver sa gloire de ce qui pouvait la ternir et donc la rendre plus éclatante encore.

Le dernier tableau de l'acte le montre : avec la fin de la nuit et de ses fantasmes, le décor retrouve le calme de la réalité, la plaine et le ciel sont purifiés ; le Duc, alors, avec une assurance toute neuve, demande et obtient quelques éclats visuels et sonores d'une gloire désormais, grâce à lui, sans reproche. C'est la mise en scène – pour le lecteur, les indications scéniques dont Rostand n'est pas avare – qui le montre : “*Tout se dore. Le vent chante...Des brumes qui s'envolent semblent galoper. On entend un bruit de chevauchée*”... Et pour finir, cette apothéose :

“*Le soleil va paraître. Les nuages sont pleins de pourpres et d’éclairs. Le ciel a l’air d’une Grande Armée*”. Suprême récompense : le lever du soleil paraît aussi éclatant, à Wagram, pour le fils, qu’il le fut, pour le père, à Austerlitz.

L’épreuve à valeur initiatique apparaît à plusieurs reprises chez Rostand ; les personnages qui la subissent découvrent grâce à elle, sur le monde, sur eux-mêmes, sur leur rôle dans le monde, une vérité qu’ils ignoraient et qui les fait évoluer profondément. Si l’épreuve met un rêve à bas, elle révèle une réalité qui lui est supérieure, par le fait même qu’elle offre la solidité d’une certitude. Le cas le plus exemplaire est celui de *Chantecler* : après la nuit dans la forêt, le Coq doit constater que le soleil se lève sans attendre son chant, mais il se trouve une autre mission, plus modeste et plus sûre à la fois : veiller sur son vallon et le petit monde de son poulailler. Et que dira la Vieille Poule qui l’a couvé ? Comme d’habitude, car elle radote un peu, la chère vieille : “*Il a grandi !*” Mais cette fois, elle aura raison de le dire, et le Coq, d’avance, acquiesce : “*Certainement*” dit-il.

Si bien qu’on est amené à corriger une indication que j’ai donnée au début : à la suite des (rares) commentateurs de Rostand, j’ai dit que ses héros étaient des “ratés” : pour le regard superficiel, sans doute : qui pourrait envier le sort du duc de Reichstadt ? Mais un examen plus approfondi fait radicalement changer d’avis : à l’exception de Don Juan, que le poète exécute sans pitié, tous les personnages de Rostand arrivent à un terme qui correspond à leurs aspirations les plus profondes et les plus hautes ; Cyrano ne meurt-il pas dans les bras de Roxane, en emportant, “*sans un pli, sans une tache*”, son panache ? De son point de vue, que pouvait-il souhaiter de mieux ? L’exemple le plus spectaculaire se trouve dans *La Princesse Lointaine* : le troubadour Joffroy Rudel n’arrive en vue de Tripoli que pour y mourir : imagine-t-on un échec plus total ? Mais la princesse Mélissinde qu’il chantait dans ses vers est venue jusqu’à lui sur sa nef, elle berce tendrement son agonie, dont elle fait une apothéose, dans la gloire du soleil couchant :

*Vois, tu meurs d’une mort de prince et de poète,
Entre les bras rêvés ayant posé ta tête,
Dans l’amour, dans la grâce et dans la majesté ;
Tu meurs, béni de Dieu, sans l’importunité
Des sinistres objets, des cires et des fioles,
Dans des odeurs de fleurs, dans des bruits de violes,
D’une mort qui n’a rien ni de laid ni d’amer,
Et devant un coucher de soleil sur la mer !*

Excusez cette digression un peu longue, mais qui montre une constante chez Rostand. Je reviens à *l’Aiglon*, pour faire des remarques analogues. Après l’épreuve subie à Wagram, et grâce à elle, même si le Duc rentre dans son rôle de prince autrichien, il a profondément changé : il a acquis une résignation qui le fait lucidement renoncer à tous ses rêves d’Empire, et lui donne, devant sa mort prématurée, une dignité nouvelle, une “majesté” même, une “noblesse infinie” disent deux indications scéniques de l’acte VI, où les ailes de *l’Aiglon* se ferment pour toujours. Bref, le jeune prince montre une grandeur morale bien supérieure à la gloire extérieure qu’il avait souhaitée.

Obéissant à la prescription de son père :
“*Mon fils est né prince français : Qu’il s’en souviennne
Jusqu’à la mort !*”

Le Duc ranime le souvenir de cette naissance en faisant lire, pour bercer son agonie, le récit des fastes impériaux qui ont entouré son baptême : non vaine et vaniteuse nostalgie, mais rappel des espoirs et des ambitions qu'il pouvait légitimement nourrir, dont il a fait le sacrifice pour la mémoire de son père.

Cet offertoire purificateur, il l'évoque dans un bref accès de délire :

Non ! Laissez approcher les Victoires, mes sœurs !

Je les sens, je les sens, ces glorieuses folles,

Qui viennent dans mes pleurs laver leurs auréoles !

délire qu'il se garde d'expliquer car, dit-il, "c'est un secret entre mon père et moi"; mais pour le spectateur attentif, qui n'a pas oublié l'acte de Wagram, ce secret n'en est pas un.

J'ajoute, et c'est essentiel, que l'abnégation du jeune prince lui permet de réaliser sa plus haute ambition, puisqu'en acceptant de se sacrifier pour la mémoire de son père il se trouve associé plus étroitement qu'il n'avait osé l'imaginer au destin de l'Empereur : mieux que son hypothétique successeur, il devient à coup sûr son collaborateur privilégié. Le mot de la fin prononcé par Metternich ("*Vous lui remettrez son uniforme blanc*"), qui semble sceller le sort misérable d'un "raté" de l'Histoire, montre, au contraire, que le fils de Napoléon est allé jusqu'au terme suprême de son sacrifice ; pour rester dans la tonalité de l'acte de Wagram, on peut dire que, formulé par un personnage qui ne s'en doute pas, c'est un "*Consummatum est*". Loin d'être un "raté", le Duc de Reichstadt sait, et nous savons avec lui, qu'il n'est plus la victime passive d'un sort absurde, mais le héros – sinon même le martyr – d'une mission délibérément assumée et pleinement accomplie.

Conclusion

L'image de Napoléon, présente tout au long du drame, est celle du vainqueur auréolé de gloire militaire – le mythe ignorant l'œuvre politique ou administrative qui parle peu à l'imagination – et cette gloire s'impose, bon gré mal gré, comme une évidence, à tous les personnages, y compris les vaincus d'hier, dont la rancune tenace est encore un hommage au vainqueur.

Cette image glorieuse pourrait être ternie par le souvenir des pertes en vies humaines qu'ont coûtées les victoires de l'Empire, mais les soldats blessés qui, à Wagram, font entendre leurs cris de souffrance, n'ont pas un mot de reproche à l'adresse du chef pour lequel ils vont mourir ; au contraire, leur acclamation unanime ("*Vive l'Empereur !*") montre que ces victimes sont, elles aussi, fascinées par le mythe.

Ce mythe napoléonien trouve un prolongement dans la personne du fils de l'Empereur, ce qui n'est pas en soi une nouveauté. Mais ce qui est nouveau et notable, c'est que Rostand intègre solidement son personnage au mythe en ajoutant aux liens du sang le rôle moral, actif et efficace qu'il fait jouer au jeune prince en faveur de la mémoire de son père. Ce rôle ne repose évidemment sur aucune donnée historique, et doit tout à l'inspiration propre du poète.

Enfin, comment ne pas rappeler que, dans son *Discours de Réception* à l'Académie Française, Rostand souhaitait "*un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec de la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme*" : de telles leçons, il s'en trouve dans *l'Aiglon*, grâce aux exemples donnés par les personnages, de l'héroïque fidélité de Flambeau

à la piété filiale et à l'abnégation du jeune prince. En outre, et d'une façon plus générale, le drame illustre une pensée foncièrement spiritualiste, selon laquelle les "ratés de la vie", comme le Duc de Reichstadt, obtiennent du sort, et par l'acquiescement lucide de leur volonté, la revanche d'une réussite morale, d'un accomplissement, de plus haute valeur que la gloire ou la fortune.

NOTE

(1) C'est l'orthographe adoptée par Rostand.