

La légende picturale napoléonienne dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

par Philippe Bulinge

Introduction

Dorothy Page n'aurait pu consacrer tout un ouvrage d'étude à la légende napoléonienne si elle n'était pas un élément fondateur de la pièce. *Edmond Rostand et la légende napoléonienne dans L'Aiglon* (Dorothy PAGE, H. Champion, Paris, 1928, 189 pages) dresse avec efficacité un panorama des différentes références à l'histoire de l'Empereur Napoléon Ier. Mais la critique reste en grande partie silencieuse lorsqu'elle devrait évoquer l'influence des peintres sur la représentation du mythe napoléonien dans l'œuvre d'Edmond Rostand.

Napoléon est le personnage le plus représenté de l'art mondial. Il n'est pas d'événement de son existence, aussi minime soit-il, qui n'est pas son tableau ou sa gravure. Rostand ne pouvait donc pas faire l'économie de se passer de considérer cet aspect du mythe, d'autant plus que le 19^{ème} siècle, si proche de lui, a vu apparaître une floraison d'ouvrages illustrés : la légende écrite était constamment accompagnée de sa représentation sous forme d'esquisse ou de gravure.

Mais aborder la légende picturale, c'est aussi faire le pari que le théâtre est naturellement et intimement lié avec la peinture. Un vocabulaire identique, une mise en scène semblable nous suffisent pour justifier notre comparaison.

Nous partons donc à la recherche de la nature de l'influence picturale dans la conception de la pièce. En interrogeant la vision de l'histoire donnée par la pièce, nous verrons la part du dessin dans l'élaboration de la légende dans l'esprit du Duc de Reichstadt.

L'étude du réveil de la plaine de Wagram nous permettra alors une définition de la nature de cette légende picturale.

I. Présence picturale de la légende dans L'Aiglon

A. De l'allusion à la citation qui légende : percevoir l'histoire par la peinture

Rostand, très habilement puisque nous pouvons ainsi facilement entrer dans l'œuvre sous différents aspects, a l'heureuse habitude de nommer, de manière allusive, les diverses sources d'inspiration ou d'influences qui ont participé à l'élaboration de ses pièces. Quatre peintres ou lithographes sont ainsi évoqués dans L'Aiglon : Charlet, Raffet, essentiellement lithographes, Horace Vernet et Lawrence, peintres de leur état. Citons, en effet, ce vers du quatrième acte, à propos de Flambeau :

"C'est un Raffet ! - C'est un Charlet ! - C'est un Vernet !" (Acte IV, scène 11)

Ou encore cette réplique déchirante de lucidité du Duc de Reichstadt mourant qui nous permet d'ores et déjà de dire que la réalité se confond dans les esprits avec la représentation artistique qui en est faite :

" Et leurs doigts maternels, toujours, au front du prince,

Cherchaient les boucles d'or du portrait de Lawrence ! " (Acte VI, scène 3)

Il s'agit effectivement pour nous de trouver, dans un premier temps, non pas des œuvres picturales qui pourraient illustrer la pièce, mais seulement des œuvres qui pourraient se servir du texte

comme légende, afin de montrer comment le texte s'éclaire par la référence picturale, afin de montrer les correspondances implicites qui associent les deux formes d'art dans L'Aiglon.

La scène 12 du premier acte, le cours d'histoire contemporaine du Duc de Reichstadt, professé par Dietrichstein et D'Obenaus, aborde les années les plus glorieuses de l'Empereur, et le Duc se fait alors le chantre des victoires paternelles, celles d'Austerlitz et d'Ulm. Cette dernière bataille est ainsi évoquée par le Duc :

" ... et le dix-sept octobre,

On voit se désarmer aux pieds de ce héros

Vingt-sept mille Autrichiens et dix-huit généraux ! " (Acte I, scène 12)

Il nous faut alors rapprocher ces vers de ce tableau de Thévenin :



Tableau 1 : La reddition d'Ulm, le 20 octobre 1805, par Thévenin.

L'analogie est évidente. Le lecteur pourra néanmoins objecter qu'elle tient davantage à l'historicité de l'événement qu'à la volonté d'utiliser au sein de L'Aiglon la légende picturale. Pourtant, il lui sera nécessaire de reconnaître que Rostand, comme Thévenin, a choisi l'un des moments clés de la campagne, et que, finalement, l'aiglon la raconte comme s'il décrivait une suite de tableaux.

Nous en voulons pour preuve la présentation insistante du Duc de Reichstadt de l'attitude de l'empereur d'Autriche après sa défaite, comparée au tableau de Gros :

" Mon grand-père venant voir mon père au bivouac ! ...

[...] Au bi-vouac ! " (Acte I, scène 12)

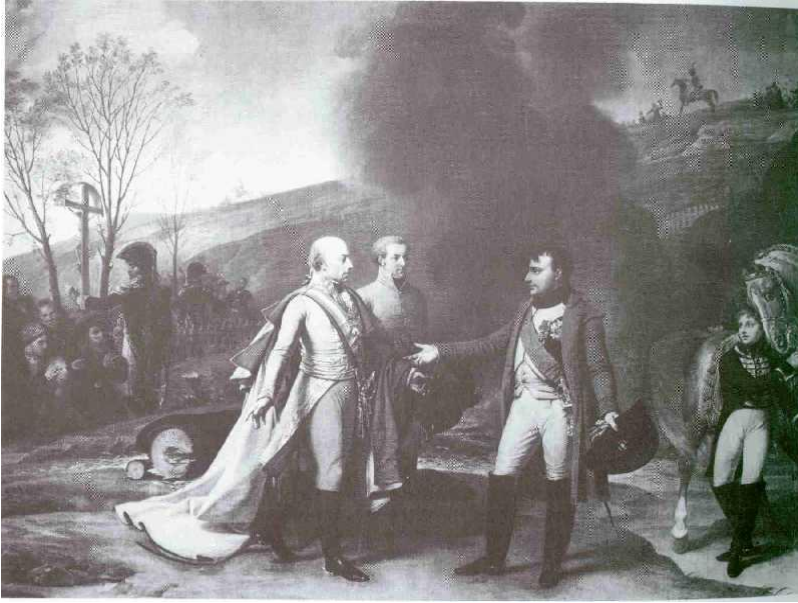


Tableau 2 : Napoléon tend la main vers son adversaire. Celui-ci promet alors "de ne pas recommencer la guerre", par Gros.

Cette citation et ce tableau sont également complétés par le vers suivant :

" Et mon père accordant la paix à mon grand-père ! " (Acte I, scène 11)

Les exemples pourraient se multiplier. Tout concourt en effet dans *L'Aiglon* à laisser penser que le Duc de Reichstadt ne connaît l'histoire de son père, sinon seulement par les évocations des peintres qui illustrèrent les propos des historiens ou des commentateurs, ou qui trouvèrent leur inspiration dans l'épopée impériale, du moins en grande partie. Dans un univers où plane l'image de Napoléon sous toutes ses formes, le Duc de Reichstadt appréhende donc son père par des images. Napoléon est une figure d'artiste, comme l'a très bien compris Chateaubriand :

" 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 ". (François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Livre de Poche, collection La Pochotèque, 1998, page 925)

B. La légende picturale dorée dans *L'Aiglon* : les grognards de l'Empereur

L'image de l'Empereur va donc être, avec le temps, avec le besoin qui s'en fera sentir, transformée et modifiée progressivement pour s'éloigner toujours davantage de l'image réelle et historique. Aussi les tableaux historiques vont-ils se voir adjoindre des évocations plus expressives et plus personnelles des événements, évocations qui tourneront l'histoire en légende.

Ainsi, à l'image plus ou moins véridique de son père, le Duc de Reichstadt substitue une image populaire due, entre autres, à Auguste Raffet et Charlet. C'est Séraphin Flambeau le premier, parce qu'il est le premier grognard que rencontre le Duc, qui, dans sa longue tirade dite " des petits, des obscurs, des sans-grades " (Acte II, scène 9), dresse le portrait du chef d'après le regard fasciné et idéalisant de ses hommes, d'après leur abnégation et leur fidélité. Dans la misère, dans les souffrances, les grognards de Rostand sont ceux de Raffet :

" Nous qui marchions fourbus, blessés, crottés, malades,

Sans espoir de duchés ni de dotations... " (Acte II, scène 9)



Tableau 3 : "Ils grognaient, et le suivaient toujours" par Auguste Raffet, 1836.

Mais ils sont également ceux qu'a consacré Charlet, pris dans la tourmente de la retraite de Russie
:



Tableau 4 : "Episode de la campagne de Russie", par Charlet.

La légende dorée, s'il est indéniable que Rostand trouve également son inspiration dans des œuvres littéraires telles les Mémoires du Capitaine Coignet ou l'histoire d'un conscrit de 1813 d'Erckmann et Chatrian, s'exprime, aussi, par des références populaires et picturales dans L'Aiglon, en la personne de Séraphin Flambeau. Rostand paraît avoir choisi volontairement de jouer sur le registre des correspondances entre le grognard de légende et son personnage. Celui-ci, effectivement, est, sans contestation possible, créé sur le modèle de l'un des portraits le plus connu de Charlet :



Tableau 5 : "Grognard fumant la pipe", par Charlet.



Photographie 1 : Lucien Guitry dans le rôle de Flambeau.

" Il apparaît, maigre et nerveux, sanglé dans son vieux frac bleu de grenadier ; les basques relevées par-dessus le gilet, retombent ; la silhouette se trouve complétée par la blancheur de la culotte et des bas de livrée... " (Acte III, scène 7)

La vision du grognard de l'Empire dans L'Aiglon est donc conforme à la tradition populaire, d'autant plus que l'attitude de Flambeau l'inscrit dans la droite ligne des héros populaires du bas peuple. Mais nous sommes en droit de nous demander si, vraisemblablement, cette conformité ne l'est pas avec excès. Peut-être Flambeau est-il trop semblable à la légende pour que nous ne puissions pas nous demander s'il n'est pas l'expression de la trop importante subjectivité du Duc.

Nous avons ainsi constaté, lors de notre mémoire consacré à L'Aiglon, que l'un des drames du Duc était sa subjectivité et qu'il ne pouvait pas par conséquent asseoir sa maîtrise sur le monde. Nous pourrions maintenant ajouter que sa vision du monde est trop étroitement dépendante de sa

vision de la légende de son père. Flambeau est trop semblable à la légende des grognards car le Duc de Reichstadt veut le voir ainsi, parce que le Duc de Reichstadt veut vivre dans un univers où la légende impériale est une réalité, un univers où la Maîtrise est encore possible.

La légende est donc marquée par le sceau de la subjectivité : elle est le signe d'une profonde inadéquation entre la réalité des faits, la réalité du moment à vivre et vécu, et la réalité des rêves, des désirs d'un homme, lui-même dépositaire de la légende. L'histoire, par l'évocation de l'image, ne serait donc plus un repère stable pour l'homme : l'étude de l'épisode du réveil de la plaine de Wagram nous apportera sans doute de nouveaux éléments, puisque la bataille se reproduit en dehors de l'histoire, à des époques différentes.

II. Wagram 1809, 1830, 1900 : le réveil de la Plaine

A.Wagram 1809 : répétition conforme à l'histoire de la bataille ?

En ayant bien évidemment toujours à l'esprit que la bataille n'est pas réelle, que, dans un premier temps, le Duc la raconte à Flambeau mourant pour apaiser ses souffrances morales, il nous faut d'abord montrer que l'évocation de la bataille, celle des premiers mouvements de troupes que raconte l'aiglon à son fidèle ami, fonctionne de la même manière que la mention des batailles d'Austerlitz et d'Ulm : le détail et l'anecdote font la bataille pour Rostand comme pour les peintres du 19ème.

Illustrons notre propos à l'aide de deux exemples. L'un des événements les plus célèbres de cette journée, bien que, à part pour le principal intéressé, il n'ait guère eu d'importance stratégique, est la blessure du Maréchal Masséna, contraint de diriger ses troupes à partir d'un fiacre :

" Et Masséna blessé passe dans sa calèche ! " (Acte V, scène 5. L'adjectif possessif " sa " a une valeur rétrospective : elle souligne la familiarité de l'événement)

Sans doute Rostand avait-il cette gravure sous les yeux :



Tableau 6 : Wagram, Masséna dans sa calèche, anonyme

S'opère ainsi un phénomène de réduction de la narration épique du Duc. Le Duc de Reichstadt est comme Fabrice Del Dongo au cœur de la bataille de Waterloo. Il ne peut tout voir et par conséquent la bataille prend progressivement un aspect plus concret :

" Oh ! c'est épouvantable !

Oh ! les soldats de bois alignés sur ma table ! " (Acte V, scène 5)

Les hommes ne sont plus des soldats de plomb ou des représentations. Le sang coule sur la plaine et les cris ne sont pas sourds. Le réel a rencontré le pictural dans l'esprit de l'aiglon.

Pourtant, ce réel n'est possible qu'à la condition qu'il s'associe, de manière certes involontaire, avec l'effort d'idéalisation. Cet effort, nous le retrouvons au moment d'une étape intermédiaire dans cette progression, la description de l'attitude de Napoléon pendant la bataille : l'événement est plus historique que légendaire mais grandi par le peintre ou par le poète, chargé d'une valeur symbolique. Flambeau, emporté, malgré sa blessure, dans son imaginaire, demande ainsi au Duc :

" Et l'Empereur ? Que fait l'Empereur ? "

Le Duc répond alors :

" Il regarde ! " (Acte V, scène 5)



Tableau 7 : Napoléon à Wagram, par Horace Vernet

La réponse suffit bien évidemment au vieux grognard, Rostand donnant ainsi une dimension identique à Napoléon que celle donnée par Horace Vernet : celui qui domine à ce point la situation que rien ne peut le faire vaciller.

A partir de cet instant, la scène de la bataille est entrée dans la légende, en même temps que dans la réalité.

B. Wagram 1830 : entre réalité et subjectivité, le réveil de l'horreur de la plaine.

La réalité est perçue par les sens du Duc de Reichstadt : ce sont d'abord le silence, puis des bruits, puis des cris déchirants et des gouttes de sang sur la terre qui arrachent le Duc à son rêve. Mais est-il bien sorti de ce rêve ? N'est-il pas encore enivré quand le rôle de Flambeau se répète en écho des milliers de fois sur la plaine ?

Le réveil du champ de bataille est un thème cher à Auguste Raffet. Nous lui devons ainsi une lithographie qui célèbre la grande Armée, le Réveil. Les grognards, morts depuis longtemps et déjà décomposés, se lèvent, s'extrait de leur tombe au son d'un tambour ressuscité qui traverse le champ de bataille. Les corps se redressent, les mains tâtent dans l'ombre, à la recherche d'un fusil, d'une épée.

Cette lithographie, elle-même inspirée d'un poème de Sedlitz, paraît être, assurément, la principale source d'inspiration de la fin du cinquième acte de *L'Aiglon*, où les morts après vingt ans de silence enfin se réveillent. La réalité du sang semble pourtant cacher la réalité de la fantasmagorie de la scène, bien que la légende napoléonienne soit en marche quand le premier soldat bleu crie.

Néanmoins, réalité et légende se trouvent ainsi étroitement mêlées lorsque les cris de douleur laissent place au cri qui bouleversa l'Europe entière pendant quinze années : " Vive l'Empereur ! "
(Acte V, scène 5)

Avec ce cri, et le retour de la gloire, le retour de la bataille, nous rencontrons la seconde source d'inspiration pour cette scène, une autre lithographie de Raffet, nommée cette fois-ci, *La Revue nocturne*. L'Empereur mort, au centre, revient à la vie à minuit pour assister à la revue de ses troupes elles aussi mortes et ressuscitées par la gloire.



Tableau 8 : Le Réveil, par Auguste Raffet, 1848.



Tableau 9 : La Revue nocturne, par Auguste Raffet, 1837.

Paradoxalement, la nature de la fin du cinquième acte doit donc être perçue à la fois comme étant d'un réalisme saisissant, le sang étant réel pour le Duc, et comme étant l'aboutissement d'une illusion dont est victime le Duc. Il faut, à notre avis, considérer la pratique du lithographe pour espérer résoudre ce paradoxe, du moins, tenter cette résolution.

Notons d'abord le réalisme du dessin, l'académisme des formes des hommes représentés, des chevaux. Notons ensuite la thématique de ces lithographies : elles font partie du cycle de l'irréel de Raffet.

Raffet représente donc ce qui est du domaine de l'irréel par un véritable réalisme : n'est-ce pas rejoindre finalement la pratique d'Edmond Rostand, dont la mise en scène ne cesse de faire douter le spectateur, au point que " l'illusion dont est victime l'aiglon est la même que subit tout spectateur ". (Cf notre essai sur l'héroïsme)

La légende se heurte ainsi à la réalité, faisant que l'horreur de la plaine, qui appartient indéniablement à la légende noire, se confond avec la légende dorée par l'évocation de ces hommes fascinés par delà la mort, par l'évocation de cette gloire sur laquelle ne peuvent se refermer les portes de l'au-delà.

Nous ne sommes guère mieux avancés. Le paradoxe est réel, pour le Duc aussi.

Nous savons pourtant qu'un changement se produit entre le retour de la légende dorée, sans l'horreur de la plaine (" Maintenant, le côté glorieux ! La poudre que la charge, en passant, jette aux yeux !... " Acte V, scène 5), qui est une illusion volontaire de la part du Duc, et la souffrance

du Duc face à cette réalité du sang sur la terre, et que ce changement résout le paradoxe : la sanctification de Duc, résultant de son sacrifice, de son expiation.

C. Wagram 1900 : Un Rêve d'Edmond Rostand

Il nous faut donc considérer que la scène ne subit pas l'influence exclusive des lithographies de Raffet. Rostand prend ainsi position par rapport à ces deux compositions.

L'Aiglon n'est pas le premier texte de Rostand mettant en scène un personnage sur un champ de bataille, entouré de milliers de blessés et de cadavres. En 1894, nous lui devons ainsi un court poème, resté inachevé, *Un Rêve*, semblable à la fin du cinquième acte par les cris des mourants qui ressemblent aux soldats de Wagram, poème qui nous présente le poète rêvant, mais nous ne le découvrirons qu'à la fin, de sorte que le problème du réel est le même que dans la pièce qui nous intéresse :

" J'étais seul, sur ce grand plateau, sous un ciel sombre

Seul au milieu des morts et des mourants sans nombre

Et des blessés criant : " Je ne veux pas mourir ! " " (*Un Rêve*, publié par Patrick Besnier dans son édition de *L'Aiglon*, Paris, Folio, 1986, page 403)

L'homme, ne sachant lequel aider d'abord, puisque tous sont plus misérables les uns que les autres, n'aide finalement personne, brisé par ses conflits intérieurs. Arrive alors un autre homme, qui, consciencieusement, aide qui il peut aider.

Parmi les milliers, trois hommes survivent alors et la morale de cette histoire ressemble profondément au précepte juif, illustré par la Liste de Schindler de Thomas Kenneally, " qui sauve un homme, sauve l'humanité tout entière " :

" Lui, grave, les regarde.

Il a, dans ses yeux gris et doux, du bonheur presque,

En regardant les trois qu'il a, seul, pu sauver ".(*Un Rêve*, publié par Patrick Besnier dans son édition de *L'Aiglon*, Paris, Folio, 1986, page 405)

Le Réveil de Raffet est donc, sans contestation possible, contaminé par ce poème qui souligne non seulement l'horreur de la guerre, mais aussi et surtout la capacité profondément humaine à s'opposer à la boucherie. L'aiglon est devenu l'homme que n'avait pas su en 1894 être Rostand. L'aiglon est l'homme qui a rêvé en contemplant les lithographies de Raffet et qui a su soulever le voile qui les recouvrait et découvrir que la seule légende qui n'est jamais noire, c'est celle qu'on n'écrit pas dans la réalité si elle doit être écrite en lettres de sang.

Trois visions de Wagram se superposent donc au cours de la dernière scène du cinquième acte : Wagram 1809 est un rêve qui tourne rapidement au cauchemar car les morts sont plus réels que les charges fantastiques des lithographies de Raffet, et Wagram 1830 ne s'extrait de cet enfer que par l'effort de Wagram 1900, conscient de la réalité, conscient de la nécessaire séparation du rêve glorieux et de la réalité.

Conclusion : une nouvelle poétique ?

La légende picturale est donc une composante essentielle de la légende dorée dans *L'Aiglon*. Rostand parvient, en effet, à concilier étroitement l'art du dessin avec l'art de l'écrit : sources d'inspirations, les œuvres des peintres de 19ème siècle forment également un contrepoint qui doit

servir de référence dans l'esprit du spectateur. L'historicité des œuvres laisse ainsi place, assez rapidement, à l'élaboration de la légende : l'aiglon, à la recherche d'une image de ce qu'il est et de ce qu'est son père, rencontre d'abord et avant tout les images de la légende. La légende n'est alors qu'une suite de tableaux qui saisissent subjectivement l'anecdotique et le point de détail, au mépris d'une vue d'ensemble qui démontrerait aux yeux de l'aiglon, le problème qui entache la gloire de son père.

Les correspondances entre la peinture et le texte dit dans la pièce nous permettent ainsi de conclure, ou d'apporter une preuve supplémentaire à cette conclusion puisque notre mémoire s'en faisait déjà l'écho, que le théâtre de Rostand est vraisemblablement un théâtre à la première personne : la légende n'est vue que d'après les références picturales du Duc, Flambeau étant trop conforme à la légende picturale pour que nous n'y voyions pas le signe d'une création fondée sur la subjectivité du Duc de Reichstadt.

Cette subjectivité doit, sans doute, être complétée d'une autre subjectivité, celle de Rostand lui-même. En effet, l'étude du réveil de la plaine démontre avant tout, par la superposition des trois niveaux historiques de Wagram, que Rostand se projette toujours davantage dans ses personnages : ce que ressent le Duc devant les lithographies de Raffet est ce que ressent Rostand. Le réveil de Wagram a le même effet sur le Duc que le rêve du poème *Un Rêve* sur Rostand. Après un théâtre à la première personne, il nous faudrait maintenant parler d'un théâtre confessionnel, si nous n'avions pas conscience de la difficulté que ressent l'auteur à acquérir la dimension du Duc, sa sainteté : Rostand se projette dans son personnage, mais cette projection ne peut se faire sans une opération qui magnifie l'être, comme les lithographies de Raffet magnifient la légende.

La légende picturale est donc modifiée, corrigée par l'écriture de Rostand qui lui donne l'orientation qu'il désire, afin d'en démontrer l'ambiguïté. Le réalisme de Raffet côtoie l'irréalisme du même lithographe, de manière que l'observateur pénètre profondément dans le rêve : Rostand réécrit l'ambiguïté, la transpose à la scène où le spectateur ne peut plus savoir où est la réalité, pour accéder à une réalité supérieure, où l'aiglon a conscience de son rêve. L'œuvre picturale a donc été transformée par l'œuvre écrite qui devient alors, à son tour, source d'images : la scène est un vivant tableau où s'écrit le Duc, les bras en croix, tendu vers le ciel de Wagram.

Il nous faudrait alors comparer les illustrations des éditions luxueuses de l'œuvre d'Edmond Rostand, chez Pierre Lafitte, avec les œuvres picturales des peintres du 19ème pour démontrer l'ampleur de cette transformation.

Bibliographie

Le lecteur trouvera une bibliographie complète sur l'œuvre d'Edmond Rostand dans notre mémoire de D.E.A., *L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand*, année universitaire 1998-99.

Il consultera avec profit l'édition de Patrick Besnier de *L'Aiglon*, Paris, Folio, 1986. Il y trouvera *Un Rêve*, introuvable à notre connaissance ailleurs.

Enfin, nous vous conseillons vivement la lecture d'un ouvrage récent puisque les œuvres de Raffet étaient indisponibles jusqu'alors :

Raffet, 1804-1860, ouvrage collectif aux éditions Herscher, Paris, 1999.

Table des illustrations

Tableau 1 : La reddition d'Ulm, le 20 octobre 1805, par Thévenin.

Tableau 2 : Napoléon tend la main vers son adversaire. Celui-ci promet alors "de ne pas recommencer la guerre", par Gros.

Tableau 3 : "Ils grognaient, et le suivaient toujours" par Auguste Raffet, 1836.

Tableau 4 : "Episode de la campagne de Russie", par Charlet.

Tableau 5 : "Grognard fumant la pipe", par Charlet.

Tableau 6 : Wagram, Masséna dans sa calèche, anonyme.

Tableau 7 : Napoléon à Wagram, par Horace Vernet.

Tableau 8 : Le Réveil, par Auguste Raffet, 1848.

Tableau 9 : La Revue nocturne, par Auguste Raffet, 1837.