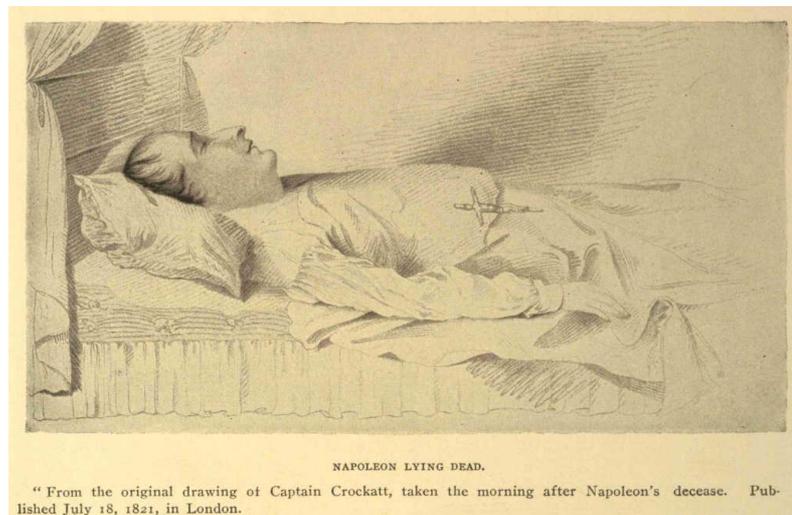


« Le Tombeau d'un guerrier »¹

Pierre Lebrun, Louis Belmontet et la mort de Napoléon

Pierre Loubier
Université de Poitiers
FORELL



Dessin-gravure, d'après W. Crockatt, tiré de *A Short Life of Napoleon Bonaparte* d'Ida M. Tarbell, New York, 1905. DR.

Le seuil du XIX^e siècle, on le sait, est pavé de tombeaux. Sous ces pavés, la plage de tous les trépassés, que la pente de la rêverie nous entraîne tout en profondeur à contempler dans un mélange de jouissance et d'effroi. Mais au-dessus des pavés, en suspens, se balance l'élégie des tombeaux aériens. Un poème d'enfance de Victor Hugo reprend à Chateaubriand le beau motif de l'Indienne à l'enfant mort, douce oscillation élégiaque dans les bras des arbres. Et tant d'autres anges flottant dans l'azur noir du deuil. Pendant ce temps-là, animé d'une plus lourde et minérale ardeur ultra, son frère Abel écrit un mémoire sur les tombeaux de Saint-Denis², dont on rappellera ici que Napoléon les avait choisis pour sa propre sépulture future. Et la fameuse année 1817³ est celle de la publication – tardive –

¹ Ce titre en quelque sorte générique, avec son article indéfini, est le premier que Lamartine avait choisi pour sa méditation sur la mort de Bonaparte. v. *infra*. Pour cette communication, j'avais initialement prévu de travailler sur les guerriers mourants et les tombeaux des *soldats inconnus* de l'Empire, les anonymes de l'Histoire en quelque sorte ; mais l'on verra, que tout historique que soit la mort du grand homme, elle atteint à une dimension presque impersonnelle.

² Il signe J. A***, *Les tombeaux de Saint-Denis, ou description historique de cette abbaye célèbre, des monumens qui y sont renfermés et de son riche trésor ; suivie du récit de la violation des tombeaux en 1793, de détails sur les restaurations de l'église en 1806 et depuis 1814* [etc.] *Bibliographie de la France*, 11 décembre 1824.

³ *Les Misérables*, I, 3, 1.

des « Tombeaux de Saint-Denis » de Joseph Treneuil. Pour reprendre l'expression d'Emmanuel Fureix⁴, autour de 1820, le moment est particulièrement nécrophile. L'esthétique sera thanatographe et lacrymale ou ne sera pas. C'est, écrit Michelet à propos de l'instrumentalisation du pathos par les ultras sous la Restauration, « le secret de ce parti pleureur »⁵.

Le seuil du siècle est donc peut-être aussi pavé d'intentions, bonnes ou moins bonnes. Toute écriture de la mort, comme mémorisation et commémoration, envisage sa production comme geste idéologique, acte de communication, énonciation adressée, et son produit comme lieu de mémoire, érigé dans la raideur de la stèle ou la monumentalité des grands sarcophages. Écrire (sur) la mort de l'autre, c'est s'engager dans la sphère éthico-politique de la communauté, c'est donc à la fois faire œuvre rituelle et œuvre d'histoire.

L'épithaphe peut donc se penser, de manière rudimentaire, comme la conjonction d'une esthétique quasi magico-religieuse de la mort et d'une écriture de l'histoire. C'est, littéralement, une inscription. Au sens propre, en effet, avec l'épithaphe, il est question de graver un court texte dans la pierre funéraire. Ce n'est finalement que par extension qu'un poème, écrit ou parlé aux abords du tombeau, peut être désigné comme épithaphe, adressée conjointement au défunt et aux vivants qui l'entourent. Cette extension doit être interrogée, car l'enjeu est la définition d'une poétique historique des genres du deuil dans le premier tiers du XIX^e siècle. Pouvons-nous esquisser une poétique du poème-épithaphe à l'âge romantique ? Ou bien encore : la poéticité du texte-épithaphe parvient-elle à s'extraire de la représentation (Ricœur dirait *représentance*⁶) opérée par le discours-épithaphe ? Au-delà la poésie n'apparaît-elle pas à la faveur de cette réflexion sur le double régime de l'art funéraire poétique (poème/discours) comme la parole muette⁷ la plus apte à définir la rumeur de l'époque, la teneur réelle de la *condition historique* (Ricœur encore) des vivants de cette époque-là ?

L'épithaphe suppose une certaine immédiateté temporelle et affective entre la constatation de la présence du corps du mort, et la mise en sépulture qui est la scène de l'adieu. Un poème-épithaphe se dit ou se grave sur le tombeau-même. Mais il se grave aussi pour être lu par les générations futures, interpellées comme par anticipation. En termes philosophiques, il y a donc passivité de l'épithaphe (elle renvoie au mort comme appartenant au passé, en gros, elle en écrit l'histoire), un présent (elle correspond à l'actualité d'une mise en sépulture, à sa performance) et une futurité (pour la communauté, elle inscrit un message, envisage l'avenir et pour l'homme en général elle affiche, avec cruauté et parfois humour, l'évidence d'un *memento mori*, ou d'un être-pour-la-mort). Si l'on admet que la fonction

⁴ *La France des larmes – Deuils politiques à l'âge romantique*, Champ Vallon, 2009.

⁵ Je renvoie à certains développements de mon essai *La Voix plaintive I – Sentinelles de la douleur – Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Hermann, 2013, chapitres II et III en particulier ; ainsi qu'à mon article « Élégie héroïque et tragique moderne chez Joseph Treneuil », revue *Orages*, n°14 « Le Tragique moderne », mars 2015.

⁶ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.

⁷ Voir Jacques Rancière, *La Parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette littératures, 1998.

essentielle du poème-épitaphe est de *faire mémoire*, c'est donc bien en ces termes qu'il convient d'en explorer les dimensions.

Nous nous proposons donc de frotter ces quelques hypothèses à la lecture de deux auteurs qui ont écrit des poèmes sur la mort de Napoléon : Pierre Lebrun et Louis Belmontet⁸. Le premier, né en 1785 et mort en 1873, a suivi un parcours qui traverse toute l'histoire du XIX^e siècle et tous les régimes... : fervent bonapartiste, élève du Prytanée à vingt ans, il publie en 1805 une « Ode à la Grande Armée » saluée par Napoléon en personne⁹. Son « Poème lyrique sur la mort de Napoléon » (1821), bien que très consensuel lui vaut la suppression de la pension obtenue en 1805. Dramaturge talentueux, il entre à l'Académie en 1828, sous la Restauration. On le retrouve directeur de l'Imprimerie royale sous la Monarchie de Juillet et sénateur sous le Second Empire. Belmontet quant à lui, bien que plus jeune (il naît en 1798 et meurt en 1879), suit une trajectoire analogue, mais plus tourmentée. Disons qu'il sut, comme Lebrun, adapter son enthousiasme juvénile pour Napoléon : poursuivi dans son jeune âge pour ses menées bonapartistes, proche des libéraux mais aussi de certains royalistes sous la Restauration (*La Muse française* en 1823), il resta fidèle à la famille Bonaparte (se laissa tout de même amadouer par la Monarchie de Juillet à la fin des années 1840, après le retour des cendres), et devint un proche et même un thuriféraire du neveu, Louis-Napoléon¹⁰.

Beaucoup de textes, et notamment de poèmes, furent écrits à la mort de Napoléon. Lebrun déclare ainsi que Napoléon est « la Muse la plus féconde des poètes de notre temps¹¹ ». Tous ne sont pas des élégies, en ce sens que la déploration endeuillée se teinte souvent d'imprécations diverses, notamment à l'égard de la perfide Albion¹². C'est une première remarque qui vaut d'ailleurs pour toutes les élégies politiques de l'époque, qu'elles soient vendéennes (ultras) ou nationales (libérales) : la plainte se conjugue souvent à l'accusation. Si nous privilégions ces deux auteurs, Pierre Lebrun et son « Poème lyrique sur la mort de Napoléon¹³ » (ensemble de quinze pièces, 25 pages) et Louis Belmontet et son poème « La mort de l'empereur », inséré dans un ensemble de vingt pièces (70 pages) intitulé *Élégies napoléoniennes*¹⁴, c'est que le succès de leurs poèmes sur cette circonstance est

⁸ Pierre Lebrun, « Poème lyrique sur la mort de Napoléon » (avec sa préface), *Œuvres*, t. II, Perrotin, 1844, pp. 3-42 ; Louis Belmontet, *Poésie des larmes*, Livre IV *Élégies napoléoniennes*, Paris Lacroix Verboeckhoven et Cie, 1865.

⁹ Et c'est l'autre Lebrun (dit Lebrun-Pindare) qui obtint la pension récompensant cette ode !

¹⁰ Sa poésie bien-pensante et conventionnelle lui vaut les sarcasmes du jeune Rimbaud.

¹¹ Pierre Lebrun, préface de 1843, p. 11. Beaucoup de livres ont été écrits sur ces multiples textes générés par la figure de Napoléon : Maurice Descotes, *La Légende de Napoléon*, Minard, en 1967, Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, en 1971, Collectif, *Napoléon, Histoire et Légende*, Maisonneuve et Larose en 2000, et tout récemment la thèse d'Anne Boquel-Kern, *Le Mythe de Napoléon dans la poésie française, 1815-1848*, en 2012. Ce dernier ouvrage recense plus de 600 titres de poèmes sur Napoléon. Tous ne sont certes pas consacrés à la mort de Napoléon, mais ce chiffre donne un ordre de grandeur. Ajoutons que, dans son essai, Emmanuel Fureix s'appuie sur des archives et écarte le corpus poétique.

¹² Parmi tant d'autres, C. Josselin, *Stances sur la mort de Napoléon*, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1821. Dès la première strophe, le perfide anglais est désigné à la vindicte du lecteur.

¹³ Références *supra* : il est à noter que des préfaces et des notes consistantes accompagnent les textes.

¹⁴ Le poème « La mort de l'empereur » figure dans un recueil de jeunesse, *Les Tristes* (1824), sous le titre simple « Napoléon », en fin de volume, et sans lien particulier avec les élégies sentimentales du reste du recueil.

réel, même si un peu délicat à mesurer exactement. Ce succès est sans doute lié au fait qu'ils savaient ingénieusement ne pas heurter ceux qui se réjouissaient, plus ou moins élégamment, de la disparition définitive de l'Ogre¹⁵, tout en disant une admiration et une fidélité à la figure de l'Exilé. Lebrun ouvre sa préface de 1843 sur l'effet causé par son poème :

Le poème [...] a excité à son apparition beaucoup de sympathies, il s'est répandu au loin et en grand nombre d'exemplaires [...] il a fait pleurer plus d'un vieux soldat dans sa retraite, plus d'un vieux général dans son exil, on le récitait dans des réunions publiques [...] on le traduisait en Angleterre ; lord Byron en entendait parler en Italie, et demandait à le lire¹⁶.

De même que le poème « Les tombeaux de Saint-Denis » de Treneuil a pu représenter l'hymne de ralliement d'une génération d'ultras, de même le poème de Lebrun comme lieu de mémoire se mue en signe de reconnaissance, et d'appartenance à une communauté éclatée qui se réunit dans le cercle qu'il dessine. Il s'agit là de bien plus qu'un simple effet de réception : on pourrait presque parler d'efficacité symbolique du poème, performative en quelque sorte, comme langage fourni en thérapie d'un deuil ou d'un malaise générationnel, au-delà même du camp strictement bonapartiste. N'oublions pas que l'année précédente une vague d'élégies avait déploré l'assassinat du Duc de Berry et que d'une certaine façon en juillet 1821, une autre vague se devait de lui faire contrepoids. Nous sommes bien dans la « France des larmes » : les pleurs individuels mêlent leurs flots à ceux de la foule. Lebrun met en scène le jeune Aiglon en pleurs : « Des fidèles amis qu'assemblent ses douleurs / En vêtements de deuil la foule l'environne¹⁷ » : les vieux témoins et les jeunes fervents réunis.

Mais le cercle ainsi dessiné doit aussi ses contours à des effets spatio-temporels particuliers plus extensibles. En effet, comme beaucoup d'autres, nos deux poèmes suivent de très près l'événement historique. Ils sont écrits dans la fièvre et l'hébétéude de la nouvelle et conduisent à une réflexion sur le statut de l'événement historique en poésie :

Y a-t-il quelque événement humain qui puisse causer un étonnement plus profond ? Y a-t-il un tableau plus grand pour l'imagination, plus philosophique pour l'histoire, plus singulier et plus merveilleux pour la poésie ?

demande Lebrun dès l'ouverture de sa préface de 1821¹⁸. Jusque dans la mort, Napoléon joint du pied, selon une image hugolienne, les cimes de l'histoire et de la poésie¹⁹.

Le poème avait paru sous le titre « Les funérailles de Napoléon, Ode », avec une strophe liminaire supplémentaire, en plaquette en 1821, et précédé d'un éloge de Napoléon en prose.

¹⁵ « Les uns ont tressailli d'une barbare joie, / D'autres, pleurant sa perte, au chagrin sont en proie », écrit le jeune Gérard (de Nerval), « La mort de l'Exilé », *Napoléon et la France guerrière*, Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, Jean Guillaume et Claude Pichois éd., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, tome I, p. 96.

¹⁶ Pierre Lebrun, *op.cit.*, préface de 1843, p. 10.

¹⁷ « Poème lyrique sur la mort de Napoléon », XIII, p. 37.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Victor Hugo, *Les Orientales*, XI, « Lui », Pierre Albouy éd., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, tome I, p. 685.

Mais la mort a eu lieu en mai et on ne l'apprend qu'en juillet. Cette ellipse temporelle crée une distance, subie comme un exil supplémentaire. La distance géographique est en quelque sorte redoublée par le différé de l'information. « Il » était mort et « nous » ne le savions pas. Du coup, les larmes coulent à contretemps, l'immédiateté émotionnelle est comme émoussée, faussée. Et ce jeu est mis au compte de la perversité anglaise. Mais, au-delà de ce décalage calendaire, le plus vaste effet temporel est lié à l'impossible deuil causé par l'absence de la dépouille. Comment faire son deuil d'un absent ? Lors du retour des cendres, Hugo parlera du « cercueil exilé » de Napoléon²⁰.

Pourquoi sous cette voûte humide,
Aux regards si longtemps ouvert,
Ce caveau reste-t-il désert ?
Napoléon est mort et son sépulcre est vide !

s'exclame Lebrun²¹. Un nom manque sur l'inscription gravée sur le tombeau prévu et renvoie le défunt à une forme d'inexistence pré-posthume : « néant des grandeurs » selon le titre d'un poème anonyme de 1821²² assez bien exploité par Lamartine, on le sait, peu favorable à Napoléon, dans son poème « Le tombeau d'un guerrier » :

Ici-gît... point de nom... demandez à la terre !²³

La déploration sur la mort se double donc d'une déploration sur l'impossibilité de toucher le corps du mort et de réaliser la sépulture. Ce geste hautement symbolique ne sera effectué qu'en 1840, lors du retour des cendres. C'est pourquoi il convient de lire les deux poèmes dans des éditions très tardives, car elles associent à ces deux épitaphes d'autres poèmes ultérieurs comme on le verra pour Belmont et en particulier, ainsi que des préfaces et notes pour Lebrun. Ces textes, dans leur dispositif scripturaire et éditorial-même, placent l'événement ponctuel dans une temporalité plus longue, qui sur un plan psychique s'apparente au temps du deuil mélancolique, qui ne passe pas, et sur un plan plus nettement idéologique entretient la flamme napoléonienne, sinon bonapartiste, et même badinguiste, comme nous le verrons. Cette superposition du temps psychique du deuil et du temps idéologique de la fidélité inscrit donc le rapport au défunt dans une temporalité distendue et contribue à une sorte de confusion de l'individuel et du collectif (et aussi entre napoléonisme et bonapartisme). D'une certaine façon, la mort de Napoléon réveille et

²⁰ « Oui, c'est la fête ; la fête d'un cercueil exilé qui revient en triomphe », Victor Hugo, *Choses vues*, Hubert Juin éd., Gallimard, Quarto, 2002, p. 98.

²¹ *Poème lyrique...* V, p. 24. Il ajoute en note [p. 268] que, en 1811, visitant Saint-Denis, Napoléon avait désigné l'emplacement de sa tombe. « Maintenant, l'entrée en est murée, et recouverte d'une grande table de marbre noir, au-dessus de laquelle on voit écrits ces mots : *Ici reposent les dépouilles mortelles de...* Le nom manque. » Dans la pièce III, p. 20 la question est posée : « La place où doit dormir l'impérial cercueil / Aux murs de Saint-Denis est-elle préparée ? ».

²² Voir *La Voix plaintive*, *op. cit.*, p. 241-242.

²³ Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes, Nouvelles Méditations poétiques*, « Bonaparte » ; Marius-François Guyard, Gallimard, éd. Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 119.

perpétue des deuils d'ordre privé voire intime, ou bien même encore installe la mort dans la temporalité de l'être-pour-la-mort qu'est tout un chacun²⁴.

Il y a là un paradoxe fécond : le mort est un « grand homme²⁵ », sa perte a quelque chose d'historique, et en même temps ce qui est perdu est plus diffus, plus intériorisé. Ce qui disparaît avec lui, c'est un certain état de la jeunesse, et même des souvenirs d'enfance comme chez Hugo (le « passant glorieux » de « Souvenir d'enfance » dans *Les Feuilles d'automne*) et comme chez Lebrun :

Ô jours de ma jeunesse ! ô beaux et nobles jours !
Jours de printemps ! jours d'espérance !
Que votre souvenir toujours
A sur mon âme de puissance !
À peine au sortir de l'enfance,
J'ai vu sa gloire naître et commencer son cours²⁶.

Cette figure du guerrier exilé qui se substitue à celle du chef historique devient comme familière, voire familiale, donc universelle, voire anonyme. Portrait de Napoléon en soldat inconnu qui permet de toucher au cœur le grand public, dans une sorte de réconciliation générale. L'élégie que publie Madame Bernard, « veuve d'un soldat », est significative de cette confusion du privé et du public. Son avant-propos l'affiche clairement :

Veuve d'un ancien officier dont la cendre repose au champ d'honneur, toute la douleur de sa perte a paru se réveiller en moi à la nouvelle d'une mort illustre et qui vient d'évoquer tant de beaux souvenirs. Je n'ai eu qu'à me rappeler ce qu'était mon époux, ce qu'il a fait pour l'homme en qui, alors, étaient les destins de la patrie [...] et je n'ai pu me défendre de plaindre le héros qui a succombé sous la perfidie, en me laissant aller à des sentiments de deuil qui eussent été ceux de mon époux vivant. J'ai cru qu'il devait revivre en moi, et qu'il n'y avait de veuvage que pour mon cœur²⁷.

Tout deuil en réveille un autre ; le familial et le patriotique mêlent leurs larmes. Le veuvage se dédouble : « C'en est fait ; de mes maux le sort double la somme :/ La veuve du soldat est veuve du grand homme », disent les deux seuls vers que nous puissions sauver de cette élégie, qui n'est peut-être que l'œuvre de l'ancien officier lui-même. Chez Lebrun, le lien familial est filial ; il raconte dans son poème et dans les notes les visites paternelles de Napoléon au Prytanée où il était alors élève. L'insistance de Belmontet sur la relation entre Napoléon et son fils va dans le même sens d'une humanisation du « noir génie » de l'Empereur.

²⁴ Paul Ricœur *op. cit.*, p. 455 sq avec Heidegger, *Être et Temps*.

²⁵ Voir Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, « Le Grand Homme », n° 100, 1998, pp. 63-89.

²⁶ Pierre Lebrun, *Poème lyrique...*, VIII, *op.cit.*, p. 27.

²⁷ *Élégie sur la mort de Napoléon*, suivie de ses *Adieux à Marie-Louise* ; par la veuve d'un soldat, [Mme Bernard] Paris, chez les marchands de nouveautés, 1821. Cette élégie est suivie d'un pathétique morceau « Adieux de Napoléon à Marie-Louise son épouse » : évidente projection de la veuve élégiaque.

Indexer le temps privé sur le temps historique, ou plutôt rabattre le deuil historique sur un deuil intime est une opération poétique qui ajoute une prime de pathos à l'expression, dans un registre évidemment mélodramatique, largement exploité dans la légende napoléonienne au théâtre²⁸, mais qui permet aussi de faire pénétrer le deuil dans tous les foyers : c'est ce que fait Hugo dans le regard qu'il jette dans une mansarde : les images pieuses du culte napoléonien sont aussi filiales²⁹ (et l'on pourrait ici montrer comment la figure *paternelle* de Napoléon opère dans la courbe idéologique de Victor Hugo, ou dans la poétique du jeune Nerval³⁰). Les jeunes bonapartistes peuvent ainsi s'identifier au duc de Reichstadt au cœur-même du deuil : dans le poème de Belmontet, « La Messe et l'Histoire », le jeune aiglon rejette les « pompes de deuil qui mentent l'Histoire » [*sic* la formule transitive directe est plus forte ainsi] et se recueille en son deuil filial (ce repli ne va pas d'ailleurs sans contradictions avec l'apothéose de la mémoire napoléonienne dans le même poème). Mais auparavant, on avait vu son père pleurer sur le buste de son fils, reçu dans son exil à Sainte-Hélène. En effet, l'ensemble des pièces napoléoniennes construit par Belmontet est organisé en une dramaturgie très humaine, le poème sur la mort de Napoléon proprement dit étant enchâssé dans une série de scènes pathétiques : mélancolie et fin de l'Exilé, pleurs amers et indignés du fils avec son grand-père, François II d'Autriche.

Dans une logique similaire, l'écriture même du poème-épitaphe est présentée comme mouvement naturel de l'âme et non comme morceau de rhétorique et de mémoire obligée. Lebrun dans sa préface insiste : « *cela s'est trouvé écrit* », précise-t-il pour expliquer la genèse du poème qu'il consacre à la mort de Napoléon. Il désamorce ainsi la dimension passionnelle ou partisane qui pourrait être accusée de réveiller la ferveur bonapartiste en pleine Restauration mais, en même temps, il en affirme la dimension pulsionnelle, filiale : la mémoire personnelle et la mémoire collective se rejoignent.

Indépendamment de ces visées idéologiques et de ces considérations métapoétiques, il faut ainsi se montrer, comme Hugo, attentif aux petits détails familiers du travail du deuil, à une sorte de phénoménologie de la vie quotidienne des veuves et orphelins de Napoléon, à ses petits rituels, ses reliques, ses icônes.

Paul Ricœur dans sa réflexion sur la phénoménologie de l'expérience de la mémoire, note « qu'il semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image³¹ ». Du coup, s'établit une « menace permanente » de confusion entre

²⁸ Voir les textes recueillis par Sylvie Vieilledent dans *Napoléon, de l'histoire à la légende*, Paris, Éd. In forma, Maisonneuve & Larose, 2000, notamment, *Napoléon Bonaparte, ou Trente ans de l'histoire de France, drame en 6 actes*, par Alexandre Dumas et al. [Paris, Odéon, 10 janvier 1831.], Paris, Tournachon-Molia, 1831. Belmontet jouera sur les mêmes cordes.

²⁹ L'image de Napoléon est épinglée au mur à côté de la Croix d'honneur du père ; « Regard jeté dans une mansarde », *Les Rayons et les Ombres*, Pierre Albouy éd., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, tome I, p. 1040.

³⁰ Voir le poème, déjà mentionné plus haut, « Souvenir d'enfance » dans *Les Feuilles d'automne*. Cf. mon étude, « Or noirci, terre durcie – Nerval et l'élégie nationale », Colloque international, « Nerval : histoire et politique », organisé en juin 2014 aux Archives nationales, par Gisèle Séginger, Jean-Nicolas Illouz et Henri Scepti, à paraître.

³¹ Paul Ricœur, *op.cit.*, p.7.

imagination et remémoration ; entre poésie et histoire en somme. Si l'on ajoute à ce constat le fait que, bien souvent, ces souvenirs-images sont le fait de personnes qui *n'ont jamais vu Napoléon*, ou bien qui, trop jeunes, l'ont vu à travers le filtre de la parole paternelle (Hugo, Nerval) l'on peut se poser la question : de quoi se souvient exactement le poème-épitaphe, si ce n'est d'une image sublimée du héros, stylisée en quelque sorte par le devoir de mémoire ambiant ? La forme canonique de ce refus de l'oubli, ou mémoire obligée, est évidemment la mise en intrigue de la vie du défunt. De sorte que le poème-épitaphe prend l'allure d'une *histoire récit* qu'elle érige quasiment en modèle de l'historiographie napoléonienne, si caractéristique précisément de ce mélange d'histoire et de légende.



Denzil O. Ibbetson, *Napoléon sur son lit de mort*, 1821 (galerie Talabardon & Gautier). D.R.

Mais il est une autre dimension que purement narrative épique : la légende napoléonienne est prolongée par l'iconicité appuyée du chant de deuil : l'épitaphe donne à voir. Pour le dire un peu vite, l'épitaphe propose un schématisme hallucinatoire du corps de l'Empereur. C'est le spectre, la silhouette fétichisée et épurée de Napoléon (nous pensons ici à la mode des profils découpés, et des masques mortuaires³²) qui surgit de la plupart des textes, avec ses images obligées : le rocher noir « presque nu » (Nerval), la tombe au bord des flots, le lit de camp, le manteau du défunt, le saule. Dans l'élégie de Madame Bernard citée plus haut, une anaphore significative explore l'hallucination visuelle : « Je le vois étendu sur son lit de victoire [...] je le vois terminant une vie importune » et même auditive (elle entend ses derniers mots). Pour faire le deuil, il faut voir le corps du mort, tandis que la vision spectrale (très prononcée chez le jeune Nerval³³) de « l'ombre sanglante » et que la statue debout et pensive hantent déjà la postérité et prolongent indéfiniment le deuil. Ici, l'imagination schématique opère une forme de synthèse spatio-temporelle, qui relève d'une esthétique du Sublime : le poème-image est une sorte

³² Parmi eux, apparemment, seul le « masque Rusi » reproduit le vrai visage de Napoléon. Les dessins du visage de Napoléon mort circulent. La peinture d'Ary Sheffer « Napoléon sur son lit de mort » le représente avec le visage émacié, alors qu'il était gras.

³³ Gérard de Nerval, *Chants élegiaques*, « Le cinq mai », *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, p. 70-73.

d'hologramme qui fait que le mort vit et vivra toujours. Chez Belmontet, le retour des cendres est une résurrection (le poète entend même les « heureux gémissements » poussés par la dépouille en touchant le sol français) et restitue le « beau profil », le front divin », le cerveau, les yeux, la main, la large poitrine, et le cœur de Napoléon : « Tout un empire, tout un monde en cet espace étroit » :

La foule s'attendait à voir le grand martyr,
Radieux, du cercueil, se lever et sortir³⁴.

Quant à la messe de commémoration, elle est la scène d'une hallucination filiale et collective, au cours de laquelle « *le réel s'efface* » :

Que la messe des morts grandit les saints hommages
Qu'on rend à ce qui nous fut cher !
La mémoire s'anime et se peuple d'images
Où le passé reprend sa chair.
C'est ainsi qu'en suivant la messe commencée
L'impérial jeune homme [le Duc de Reichstadt] au fond de sa pensée
Bientôt se replie en rêvant.
Déjà, dans son esprit, un charme heureux s'opère ;
Il voit poindre et surgir l'histoire de son père...
C'est tout un monde se levant³⁵.

On voit bien se conjuguer une activité magico-religieuse (le *charme*) et un processus de représentation historique, qui construit la figure de Napoléon en nouveau Christ, accueilli par une foule rendue ici avec un dynamisme presque unanime avant la lettre³⁶. Victor Hugo est un peu plus mesuré dans son récit de la cérémonie du retour des cendres³⁷ : certes l'effet est « prodigieux », certes il y a « apparition », mais, tout de même, la décoration est bien mesquine...

Peut-on parler d'une poétique de l'épithaphe qui serait spécifique au traitement de la mort de Napoléon ? En termes d'historiographie, nous venons de voir que l'écriture conjugue facilement mémoire et imagination, contribuant ainsi au mythe et au deuil infini (la fin du deuil signifierait la fin du culte, il convient donc de perpétuer le deuil). D'une certaine façon, une telle procédure ne peut pas se théoriser sans se dénoncer ; elle reste donc du domaine de la figure imposée, d'une sorte d'évidence discursive péremptoire, sans réflexivité aucune. En termes de poétique du poème, les choses sont plus complexes, car le poème-épithaphe s'inscrit forcément dans une configuration générique extrêmement instable en ces années romantiques. Seul Pierre Lebrun semble esquisser une réflexion sur la question : dans sa préface, il explique l'appellation de « Poème lyrique » et « l'allure nouvelle » que confère à sa production la synthèse de « plusieurs espèces de poèmes : l'ode,

³⁴ Louis Belmontet, *Poésie des larmes, Élégies napoléoniennes*, « Le retour des cendres, *op.cit.*, p. 199-201.

³⁵ Louis Belmontet, *ibid.*, « La Messe et l'Histoire », p. 190.

³⁶ Louis Belmontet, *ibid.*, « Le retour des cendres », p. 198-199 en particulier.

³⁷ Victor Hugo, *Choses vues*, éd.cit., p. 98 *sq.*

l'épopée, l'épique, l'épître, la satire même ». Il compare l'ensemble à une œuvre de théâtre, dont chaque scène et chaque tableau seraient constitués d'une « ode partielle ». Poème lyrique, ode élégiaque, élégies napoléoniennes, élégie, éloge, éloge funèbre, oraison funèbre, épitaphe, dithyrambe, poème élégia-héroïque, chant, chant funèbre, imprécation, satire : toutes ces appellations tournoient autour du cœur de la poétique du deuil de Napoléon. Les titres rhématiques et les considérations esthétiques disent à eux seuls une certaine transgénéricité de l'épitaphe, la question ne portant pas tant sur le sujet « référentiel » que sur les tonalités et les registres : telle ou telle des inflexions de la voix prend assez vite valeur de discours axiologique, épideictique, donc idéologique et politique. Il ne faut pas négliger, comme nous l'avons déjà signalé, le fait que la mort de Napoléon et tout son cortège de poèmes survient un peu plus d'une année après celle, non moins tragique, du Duc de Berry, et fonctionne à ce titre selon une pure symétrie. L'épitaphe prend valeur d'inscription, longue certes (et c'est un paradoxe) – mais tangible, lisible presque à la manière d'un monument, d'où sa proximité avec l'*Ode* (seul genre adéquat à la colonne qui érige la mémoire de Napoléon au cœur de la ville). En quelque sorte, l'épitaphe fait corps avec le tombeau. Emmanuel Fureix (*op.cit.*) décrit même des pratiques de graffiti funéraires, ou bien de papiers couverts d'élégies, pliés et insérés dans les fentes de la sépulture : l'épitaphe, quoique menacée de la froideur de l'ode et de la monumentalité de la pompe (comme chez Pierre Lebrun), relève un peu de cette proximité presque tactile avec la tombe.

Il y a, par ailleurs, dans le poème-épitaphe une dimension orale et oratoire qui fait de lui une performance. C'est un poème du vocatif et de la parole, et pas seulement par penchant rhétorique vers l'*actio*. On peut l'imaginer comme prise de parole au pied du tombeau lui-même, prise de parole analysée par Emmanuel Fureix comme geste politique³⁸. Les jeux d'énonciation (essentiellement sous la forme de l'adresse au mort, de l'adresse aux vivants, ou de délégations de parole : au mort lui-même, aux endeuillés proches) dessinent toute une dramaturgie qui privilégie la voix vive. Cette voix vive, on peut l'appeler poème-texte, poème-chant, tandis que l'inscription ou l'écrit funéraire, jouent des ressorts du scripturaire pour ancrer et affermir le discours historique du poème. Le poème relève alors d'une écriture historique, fondée sur le récit, et non plus sur le chant seul, sur une narration à la fois stylisée et épique. La performance écrite de l'épitaphe s'éprouve dans la typographie (notes infrapaginales dont on néglige souvent l'importance dans les dispositifs poétiques de cette période) et dans le péri-texte (préfaces, notes de fin, souvent historiques et très référentielles). Un savoir historique *positif* est ainsi apporté, imposé hors de toute preuve : Auguste Crébassol ajoute une note à son texte à propos de l'évocation d'un épisode surnaturel de la bataille d'Austerlitz (Napoléon paraît et les ennemis se trouvent instantanément ensevelis sous la glace !) : « Historique »³⁹. Pierre Lebrun complète son poème, par des pages de notes très circonstanciées⁴⁰. De même, Belly accumule force

³⁸ Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁹ Auguste Crébassol, *Ode sur la mort de Napoléon*, Paris, Chez tous les marchands de nouveautés, 1821, p. 6.

⁴⁰ Pierre Lebrun *op. cit.*, p. 265 et suiv.

précisions historico-géographiques en marge de son *Napoléon, ses exploits et sa mort, poème élégia-héroïque en douze chants*⁴¹. C'est un procédé dont Treneuil avait usé largement dans ses élégies héroïques⁴². Une poétique de la preuve, du document, de la trace ou du témoignage se joint indéfectiblement à une poétique du deuil.

Exactement comme pour l'élégie, la poétique de l'építaphe se construit sur cette tension entre chant et écriture, entre une voix lyrique non narrative, proche de celle du chœur antique, du lamento, et une écriture narrative historienne, qui installe une illusion référentielle, à laquelle tout lecteur est sommé de croire, car la référentialité du discours historique tenu est présentée comme irréfutable⁴³. La stratégie du poème-építaphe est donc de conjuguer et de légitimer l'une par l'autre deux formes d'expression de la mort du grand homme : le chant comme pathos pur de la déploration de la perte et l'écriture comme inscription dans la mémoire collective d'une histoire ineffaçable, littéralement et dans tous les sens, gravée dans le marbre. Ce tour de force est en quelque sorte réalisé par Louis Belmontet dans les poèmes des *Élégies napoléoniennes* qui mettent en scène le beau-père de Napoléon, François II d'Autriche, proposant à son petit-fils « jeune âme indignée » et éplorée, Napoléon II, le « récit héroïque » (c'est le titre de la pièce X) de la vie de son « illustre gendre ».

Il faut bien reconnaître l'échec de l'építaphe comme chant, qui cède très vite au stéréotype ou à la redondance et à la tautologie : « Il n'est plus, nous pleurons ». Le pathos se joue dans une zone extérieure au texte, qui est sa résonance attendue, recherchée, plus que sa réception. Le poème-építaphe est alors envahi par sa pente naturelle qui est la mise en intrigue, mais dans sa dimension fabulante et légendaire : la mémoire « est du passé » et n'a de cesse que de dresser le récit ou la geste du disparu, de même que tout dithyrambe, éloge funèbre, élégie sur la mort du héros et destinée à *relever le courage* des survivants. Si le succès et la qualité essentielle du poème lyrique de Pierre Lebrun sont sans doute liés à une tension maîtrisée entre déploration tautologique et mise en intrigue monumentalisée du passé du mort, le recueil de Belmontet est, en revanche et à cet égard, une démonstration à lui tout seul de cette propension « naturelle » à instrumentaliser le deuil sans réflexion esthétique particulière : les *Élégies napoléoniennes* composent un déroulé complet dont l'horizon n'est guère qu'une apologie de Napoléon III. Tout l'enchaînement narratif et dramaturgique de l'ensemble converge vers ce but. À partir d'un poème noyau, « La mort de l'Empereur », préparé par six poèmes consacrés à la figure mélancolique et pathétique de l'exilé, Belmontet s'emploie à développer les tableaux du deuil proprement dit, en se centrant sur la figure du fils, le récit des commémorations, du retour des cendres. Insensiblement, mais sûrement, Belmontet construit l'argument d'un Napoléon perpétué dans Louis-Napoléon, c'est pourquoi il remercie Louis-Philippe d'avoir rapatrié les cendres et dans le même mouvement l'implore de libérer le prisonnier de Ham. En publiant le tout

⁴¹ Félix. E. Belly, *Napoléon, ses exploits et sa mort, poème élégia-héroïque en douze chants*, Ladvoat, 1830, 425 pages.

⁴² Voir mon article « Élégie héroïque et tragique moderne chez Joseph Treneuil », art. cit.

⁴³ Cf. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 322 *sqq.* sur l'histoire-récit, la mise en intrigue.

en 1865 (l'année où Cabanel réalise le portrait fastueux de Napoléon III) Belmontet prouve que sa fidélité ne date pas d'hier. Bref, Belmontet opère le geste symétriquement inverse de celui de Hugo dans ses *Châtiments*.

*

Le personnage central d'une des nouvelles de Borges, « Utopie d'un homme qui est fatigué », déclare :

Nous voulons oublier le passé, sauf quand il s'agit de composer des élégies. Il n'y a ni commémorations, ni centenaires, ni statues d'hommes morts. Chacun doit élaborer pour son compte les sciences et les arts dont il a besoin⁴⁴.

Pourquoi cette exception pour l'élégie ? Au-delà d'une dialectique, au fond assez commune, de la fabulation et du document dans l'écriture de l'histoire, la poésie-épitaphe sur la mort de Napoléon invite à une réflexion sur le statut de l'oubli en histoire et de la trace en poésie. Dans un livre infini (de sable) qui serait la littérature (*sub specie aeternitatis* dit le même personnage), seule l'élégie pourrait faire trace, comme seul genre capable de sauvegarder un lien avec le passé, mais un lien non narratif, un lien quelque peu oublié en fait, c'est-à-dire profondément mélancolique en ce qu'il feint d'avoir oublié l'objet perdu, en ce qu'il l'entoure d'un *sfumato* grisâtre et poussiéreux comme les vieux livres de Lebrun ou Belmontet, de Crébassol ou de Madame Bernard. D'une certaine façon, seule *l'écoute flottante* d'un tel corpus permettrait de percevoir la rumeur de la condition historique des vivants de 1821, permettrait de mesurer l'historicité d'un deuil sans mémoire obligée, sans archives ni fables, sans arts ni sciences, sans commémorations, statues ni monuments dans nos villes⁴⁵.

⁴⁴ Jorge Luis Borges, « Utopie d'un homme qui est fatigué », *Le Livre de sable*, [El libro de arena, 1975] Gallimard, Folio, 1978, p. 108.

⁴⁵ Paul Ricœur *op. cit.*, p. 86, cite Peter Homans, *The Ability to Mourn*, définissant les « monuments qui ornent nos villes » comme des « traces mnésiques ». La *trave* élégiaque est plus proche de l'*aura* (W. Benjamin) voire du halo.