

# Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon

Beth Gerwin

University of Lethbridge

Napoléon Bonaparte constitue-t-il un mythe? Certes, l'ancien Empereur peut rappeler à l'esprit des figures mythologiques tirées de la tradition ethno-religieuse<sup>1</sup>: par exemple, un Prométhée grec se moquant des dieux, leur dérobant le feu du soleil par la force de sa propre ambition; ou un nouveau Christ descendu émanciper son peuple (dans ce cas, de la monarchie

---

<sup>1</sup> Le terme est pris de Philippe Sellier (1984), p. 113. Cette distinction entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire est observée par Pierre Brunel, Frédéric Monneyron et Joël Thomas, entre autres.

légitimiste), mais trahi par les siens et sacrifié par des ennemis qui ne comprenaient pas sa mission sur terre<sup>2</sup>. Ces analogies avec des mythes ont été proposées dans la littérature du dix-neuvième siècle et jusqu'à dans la critique du vingtième : selon un des ces critiques, « l'Empereur joue, dans la mythologie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, un rôle analogue à celui qu'ont tenu, dans la littérature homérique, Achille ou Hector » (Descotes, 1967, p. 6)<sup>3</sup>. Toujours est-il que, d'après les commentateurs des mythes littéraires, Napoléon lui-même se qualifie difficilement comme mythe, pour la raison assez évidente qu'il était un individu historique, quoique légendaire, et qu'il n'est ni archétype, ni personnification d'un symbole. Il est d'autant plus remarquable, alors, que le nom de Napoléon apparaisse très souvent dans l'index des figures mythiques des volumes consacrés au mythe littéraire. Si Napoléon et sa légende ne constituent pas un mythe à proprement parler, il est néanmoins clair que l'Empereur ne peut pas non plus être simplement exclu de toute mythologie. La plupart des critiques du mythe littéraire se contentent de le ranger parmi les figures mythiques du genre « politico-héroïque »<sup>4</sup>; car sa réalité historique est souvent subordonnée aux images et aux impressions de sa personnalité et de son génie. « Ici », affirme Philippe Sellier, « "mythe" renvoie à la magnification de personnalités » selon « un genre littéraire bien connu : l'épopée. Ainsi s'explique

---

<sup>2</sup> Parmi d'autres écrivains, Marie-Catherine Huet-Brichard (2001, p. 32-3) élabore ces deux analogies mythiques de Napoléon.

<sup>3</sup> En 1960, un numéro spécial de la revue *Yale French Studies* portait le titre suivant : « The Myth of Napoléon ».

<sup>4</sup> L'expression est de Philippe Sellier (1984, p. 117), qui qualifie ainsi Alexandre, César, Louis XIV et Napoléon; d'autres commentateurs reprennent et le terme et l'exemple de Napoléon, y compris Pierre Brunel dans sa préface au *Dictionnaire des mythes littéraires* (p. 13).

qu'avec ces grands mythes politiques fonctionne toujours de façon prévalente le "modèle" héroïque de l'imagination » (p. 117). Dans le cas de Napoléon, il s'agit d'un trope d'héroïsme que l'Empereur a lui-même consciemment créé et encouragé pendant sa vie et que la littérature occidentale, avant et après sa mort, a exagéré dans un sens ou un autre<sup>5</sup>.

À partir d'une existence devenue légende et à travers sa régénération dans la littérature, Napoléon serait alors, selon le mot de Pierre Brunel, l'exemple par excellence de « tout ce que la littérature a transformé en mythes » (p. 14). Au sujet de cette transformation, Marie-Catherine Huet-Brichard précise que le « personnage historique [...] ne naît pas mythe, il le devient dans un voyage de texte en texte » (p. 31-32). Parlant de l'exemple de Napoléon, elle propose que le personnage historique évolue vers le mythe littéraire « en s'arrachant à l'Histoire pour être reconstruit comme personnage héroïque » (p. 32). Cependant, cette transition entre actant historique et héros littéraire mythique ne se passe pas sans rencontrer certains points de résistance. D'abord, il faudrait se demander comment l'Empereur qui a terrorisé l'Europe, ensanglanté son propre pays, restructuré l'administration de la France moderne et dont l'impact juridique résonne toujours à travers le monde pourrait en effet « s'arrach[er] à l'Histoire ». Même cette possibilité admise, à l'intérieur du champ littéraire se trouve un conflit entre la représentation en tant que mythe littéraire, qui n'est

---

<sup>5</sup> Les représentations de Napoléon sont restées très divisées, et pas toujours selon les affiliations nationales les plus immédiates : ainsi, l'ancien empereur sera caractérisé comme mégalomane admirable par Byron (voir Root, 1990) ou comme architecte social dénué de scrupules à la poursuite de son ambition par Vigny (voir Sungolowsky, 1960).

« évidemment [...] pas tenu pour vrai » (Sellier, 1984, p. 115)<sup>6</sup>, et celle qui prétend à une précision historique — à savoir, le réalisme naissant à l'époque de l'Empire. C'est justement cette problématique qui semble troubler un des plus ardents et prolifiques des écrivains admirateurs de Napoléon, Honoré de Balzac. Né contemporain du « petit caporal », adolescent et écrivain en herbe sous le Premier Empire, Balzac aurait contribué par la suite de façon exemplaire, selon nombreux de ses lecteurs, à la création du héros mythique napoléonien. En même temps, Balzac cherche partout dans son œuvre à reprendre les événements historiques dans leur réalité la plus banale et dans leurs conséquences les plus complexes — et sa représentation fréquente de Napoléon n'y fait pas exception. Cette célèbre mission d'historien social, traçant les effets les plus étendus des grands événements du siècle, rime avec la volonté plus répandue de se souvenir de l'histoire récente et de ses conséquences pendant cette même période, mais reste quelque part en conflit avec la classification répétée de Balzac parmi les contributeurs les plus dévoués au mythe croissant de Napoléon.

### ***Balzac, entre réalisme et mythologie***

Il est important, avant de procéder à l'analyse de ce Napoléon mythique chez Balzac, d'examiner les relations entre mythe,

---

<sup>6</sup> Sellier distingue de manière explicite le détail réaliste, qui est, « comme souvent chez Balzac, la petite notation destinée à faire vrai », et le détail mythique, qui fait partie d'un système de sens codifié : par exemple, Adonis enseveli dans un champ de laitues sauvages, code « de la frigidité et de l'impuissance sexuelle » (p. 115).

mythe littéraire et personnage historique. Même si, pour les critiques du mythe littéraire des années 1980 et suivantes, le mythe littéraire se distingue du mythe ethno-religieux par le fait qu'il n'est pas tenu pour vrai, la mythification littéraire d'une personne historique cherche tout de même à réunir deux discours qui, pour leur part, touchent explicitement au vrai : d'un côté, le discours du récit historique (qui prétend à une certaine véracité) et, de l'autre, celui du mythe (un mythe étant accepté par définition comme « une *histoire vraie* » selon des mythologues tels que Mircea Eliade [1957, p. 22]). Cependant, la réalité urgente imposée par le récit historique et celle imposée par le récit mythique ne sont pas semblables; pour reprendre le vocabulaire des mythologues, l'une existe dans le temps « profane » des circonstances temporelles, tandis que l'autre a lieu dans un temps « sacré », le *illud tempus* qui n'a aucun rapport avec les événements concrets de l'histoire<sup>7</sup>. Passer entre ces deux ordres constitue, notamment, le mystère déterminant de la foi religieuse : Eliade donne l'exemple de Jésus-Christ, qui, pour les chrétiens, était forcément historique, mais qui ouvrait justement la possibilité d'abolir le temps profane, définitivement mais aussi à chaque moment, dans l'actualisation du temps sacré par moyen du *logos* mythique de la messe (Eliade, 1957, p. 29-30). Dans l'évolution du mythe littéraire, c'est le passage vers l'imaginaire qui se substitue à cet acte de foi. En cheminant entre deux réalités déjà très disjointes, le mythe littéraire ne transporte pas l'auditeur (ou plutôt le lecteur) dans le temps sacré du mythe, mais l'invite néanmoins à s'éloigner de toute restriction historique.

---

<sup>7</sup> Voir l'introduction de Bryan Rennie (2001), p. xiii.

Cette abstraction du temps profane est propre à la littérature, y compris celle qui vulgarise (pour reprendre le mot préféré de Dumas) l'histoire concrète; dans ce sens, le mythe littéraire souligne le fait que toute histoire rapportée s'éloigne du moment temporel de l'événement. Déjà, la mission réaliste de Balzac l'obligeait à harmoniser la volonté de témoigner des détails concrets et des faits actuels avec la création d'un univers imaginaire des agents de ces mêmes faits : en un mot, de respecter ce qu'il identifiait comme la vraisemblance, sans y sacrifier la création du « vrai » littéraire à travers l'imaginaire<sup>8</sup>. En reprenant une figure aussi complexe et incontournable que Napoléon, Balzac fait face à un nouveau défi : témoigner d'une croyance quasi sacrée dans le statut mythique de cet individu, sans pour autant oublier l'importance des récits historiques profanes qui l'entouraient, même les faits les plus incroyables (par exemple, les récits des atrocités de la guerre). Certainement, la représentation de Napoléon qui en résulte s'annonce complexe, sinon contradictoire. Pour sa part, à travers le mythe politico-héroïque promulgué par moments dans son œuvre, Balzac cherche certainement à exagérer les exploits historiques de ce Napoléon légendaire, qui émerge comme figure du mythe fondateur : par exemple, comme l'ingénieur d'un nouvel ordre social, comme un génie militaire ou comme l'incarnation, pour ses soldats dévoués, du père idéal. Néanmoins, Balzac cherche également à troubler ce mythe qui menace de faire oublier l'histoire concrète vécue, menace à laquelle il résiste justement en insistant sur les liens du mythe avec le temps profane des événements issus du régime de Napoléon, à travers leurs effets les plus étendus. Le

---

<sup>8</sup> Voir à ce propos Sprenger (2008), qui cite les *Œuvres divers* (t. II) de Balzac.

mythe littéraire de Napoléon, ce n'est pas finalement Balzac qui le construit en tant que tel, puisqu'il tient à sa mission de secrétaire de la société. Plutôt, le mythe se fait et se défait dans ses écrits par le moyen des divers personnages qui ont été touchés par l'ambition fulgurante de Bonaparte et qui, en vivant et en racontant leur vie, manifestent les conséquences intenses et antinomiques d'une période glorieuse mais traumatisante de l'histoire française.

### ***Le passé revisité***

Ce n'est bien sûr pas uniquement en littérature que l'importance de la préservation du passé récent prit l'avant dans l'esprit des Français autour des années 1830 et 1840. La Monarchie de Juillet se donna comme mission de favoriser le souvenir du passé de la France comme moyen de consolider le régime d'alors, y compris le passé récent dominé par la présence de Bonaparte. Notamment, c'est Louis-Philippe qui, en 1840, a orchestré le retour des cendres de Napoléon, dans une grande cérémonie destinée à mettre en scène la confiance en la monarchie. L'ex-Empereur des Français, défunt, fixé dans le temps et préservé comme une curiosité de musée, ne pouvait poser aucune menace vis-à-vis de l'actualité politique<sup>9</sup>. Dans le domaine artistique, cette confiance a même permis un acte, interdit pendant la Restauration, qui a contribué au mythe littéraire grandissant de Napoléon, car après 1830, les dramaturges et directeurs de théâtre pouvaient représenter l'Empereur sur scène au lieu d'être obligés de l'évoquer à

---

<sup>9</sup> Voir Mellon (1960), p. 72-73.

travers des effets ou des discours indirects (Samuels, 2004, p. 117). Pour sa part, écrivant à la même époque, Balzac ne tenait sans doute pas à l'idée d'un Napoléon neutralisé par le passage du temps, pas plus qu'il ne voyait les événements du passé comme consacrés à l'oubli et incapables de revenir troubler le présent. Au contraire, il avait déjà choisi de réanimer Napoléon dans des récits comprenant des scènes de guerre, les années entourant les exils, les Cent Jours, et surtout les souvenirs encore vivaces de l'ancien Empereur pendant la Restauration. Partout dans son œuvre, la présence, l'impact, les souvenirs de Bonaparte se font ressentir; dans ce sens, la dette d'inspiration créatrice de Balzac envers Bonaparte reste, selon la critique, énorme. En fait, Jean Tulard, dans *Le Mythe de Napoléon*, se demande si « les fresques de Delacroix et *La Comédie humaine* auraient [...] été concevables sans Napoléon » (p. 6) et propose même que Napoléon soit compris comme « le héros central » de toute la *Comédie humaine* (p. 77). Cependant, il ne faut pas passer trop vite entre cette prolifération manifeste d'allusions à un Napoléon qui hantait encore toute la société qu'il avait délaissée et un acte d'abstraction et de vénération faisant de Napoléon un mythe plutôt positif qui échapperait aux circonstances de son temps. Il existe, dans la critique, la notion que Balzac admirait Napoléon presque sans réserve, avec une naïveté enfantine<sup>10</sup>. Même quand ils ne vont pas aussi loin, les commentateurs de la représentation balzacienne de Napoléon semblent en accord avec la déclaration de Maurice Descotes : « Balzac n'a pas cessé d'être favorable à la personne et à l'œuvre de l'Empereur. » (p. 225)<sup>11</sup> Il est presque obligatoire,

---

<sup>10</sup> Voir par exemple Besser (1969), p. 129-130.

<sup>11</sup> Jean Tulard va plus loin : « À tout moment transpirait chez Balzac, débarrassé des hésitations d'Hugo ou des réserves de Stendhal, une

dans ce contexte et selon l'exemple de la critique, de citer comme preuve de ce fanatisme l'existence d'un buste de Napoléon que le très jeune écrivain, récemment arrivé à Paris, aurait gardé sur son bureau, statuette portant une inscription enthousiaste mais ambiguë : « Ce qu'il n'a pu achever par l'épée, je l'accomplirai par la plume. »<sup>12</sup> Ambition typiquement balzacienne; mais peut-être faut-il néanmoins entendre plus dans ces mots que le désir d'un jeune artiste d'imiter la volonté indomptable et mythique de Bonaparte. Car ici s'exprime aussi le projet du futur romancier, à savoir de transformer sa plume en instrument qui tracerait l'histoire d'action en action et qui achèverait, certes, de glorifier un chef mythique, mais surtout d'inscrire les récits obscurs et intimes des soldats et des demi-soldes de la Grande Armée. Ces histoires, commencées par « l'épée » de Napoléon mais éclipsées par l'éclat de l'individu, restent à s'accomplir par le texte, comme elles se sont accomplies dans la vie, dans la souffrance et la misère qui, elles aussi, sont les conséquences personnelles de cette « épée » historique transformée en mythe par une mémoire nationale revalorisée mais toujours trop sélective.

Il est intéressant que presque tous les passages tirés de la *Comédie humaine* en tant que preuves de l'admiration énorme de Balzac pour l'ancien Empereur aient tendance, en même

---

admiration profonde et sincère pour Napoléon. » (1971, p. 82). Cependant, dans le chapitre consacré à Balzac, Descotes nuance de manière importante la représentation de Napoléon par Balzac.

<sup>12</sup> Les mots exacts varient selon la source, et la statuette elle-même n'a jamais été retrouvée. Selon une notice inédite établie par Hervé Yon, le meilleur texte est la version citée ci-dessus, tirée de Philarète Chasles dans le *Journal des débats*, samedi 24 août 1850 (entre autres sources postérieures). Je remercie vivement Roger Pierrot, de la Bibliothèque nationale, pour ces renseignements. Hugo reprend ces mots dans *Littérature et philosophie mêlées*, comme l'explique Besser (1969), p. 132.

temps, à fluctuer linguistiquement et à garder une ambivalence de sens qui s'entend ailleurs dans le texte. Prenons comme exemple un célèbre passage du roman *Autre étude de femme* (1832-1842). L'ouverture de ce discours est souvent citée dans le contexte du mythe de Napoléon, car elle représente de manière explicite le lien établi par Balzac entre l'Empereur et la qualité qu'il voyait comme la plus essentielle du mythe du génie, c'est-à-dire la volonté pure. C'est le baron de Canalis qui s'extasie : « "Qui pourra jamais expliquer, peindre ou comprendre Napoléon? Un homme qu'on représente les bras croisés, et qui a tout fait! [...] singulier génie qui a promené partout la civilisation armée sans la fixer nulle part; un homme qui pouvait tout faire parce qu'il voulait tout" » (Balzac, 1842, p. 700-701). L'Empereur est ici le modèle exagéré de tous les personnages balzaciens admirables et impitoyables qui « peuvent tout parce qu'ils veulent tout »<sup>13</sup>; ainsi il est doté par les paroles du baron d'un pouvoir abstrait et presque surhumain. Mais les commentateurs qui citent ce texte lisent rarement jusqu'à la fin de cette même tirade, au moment où le ton change et où les conséquences historiques dévastatrices sont évoquées : « "Et, après nous avoir fait peser sur la terre de manière à changer les lois de la gravitation, il nous a laissés plus pauvres que le jour où il avait mis la main sur nous. Et lui, qui avait pris un empire avec son nom, perdit son nom au bord de son empire, dans une mer de sang et de soldats" » (p. 701). Maurice Descotes, qui prend en compte ces dernières paroles,

---

<sup>13</sup> La même qualité est attribuée au jeune Henri de Marsay dans *La Fille aux yeux d'or*, mais de façon à faire comprendre son égoïsme : « Henri pouvait ce qu'il voulait dans l'intérêt de ses plaisirs et de ses vanités. Cette invisible action sur le monde social l'avait revêtu d'une majesté réelle [...]. » (Balzac, 1835, p. 1085) Ce même de Marsay, admirateur de Napoléon, se trouve justement parmi les auditeurs de Canalis dans la citation d'*Autre étude de femme*.

suggère néanmoins que même « l'effondrement de son œuvre ne condamne pas Napoléon; il contribue à le placer hors nature » (p. 244). Cependant, il ne faut pas négliger que la voix de Balzac impose ici une reconnaissance des conséquences cruelles et insensées de la brillance du génie : les faits indéniables de la dévastation financière et du nombre incalculable de pertes de vies. Si les images évoquent un certain *pathos* (comme nous verrons également dans l'image de Gros du champ de bataille à Eylau), et même si les personnages auditeurs de cette création et modération de mythe ne semblent pas faire attention au ton sombre final, le discours ne rappelle pas moins le fait cru des centaines de milliers de soldats morts sans gloire et montre la conscience, au-delà d'un mythe abstrait, de la souffrance et de la perte imposées par cette volonté prodigieuse et irrésistible, conscience qui forme un contrepoint au mythe.

Il est clair que la création du mythe politico-héroïque risque de participer à l'oubli sélectif et même à la distorsion des faits passés, faute que reproche Balzac aux régimes qui ont suivi l'Empire. Cette distorsion se produisait facilement chez les écrivains aussi : Maurice Samuels cite l'exemple d'une pièce de théâtre qui montrait Napoléon en train de pardonner à son présumé assassin, homme qu'en réalité, il a fait exécuter (Samuels, 2004, p. 131, n. 70). Ainsi, le lecteur de Balzac doit rester sensible à la mise en avant des souvenirs individuels et aux tensions textuelles qui émergent lors de leur sublimation dans l'image mythique. Dans *Le Mythe de Napoléon*, Jean Tulard prévient contre la tentation d'assimiler la lecture de Napoléon dans la littérature à « la structure logique du mythe », ce qui ne fait que conduire à des « banalités sur le Héros » (p. 8). « Le grand mérite du mythe napoléonien », explique Tulard, « c'est

cette ambiguïté, cet écartèlement de la figure de Napoléon entre une légende noire et une légende dorée. Souvent le même auteur sert l'une et l'autre alternativement, ainsi Hugo » (p. 9). De même Balzac, car Tulard est parmi ceux qui voient que les avis des personnages, et ainsi de l'auteur, varient énormément : « *La Comédie humaine* est surtout le carrefour où se rencontrent les opinions les plus diverses sur Napoléon, où se superposent les images les plus contradictoires de l'Empereur, où brillent les différentes facettes du mythe » (p. 77)<sup>14</sup>. Encore faut-il noter que ces opinions variables peuvent être prononcées par un même personnage, que celui-ci en soit entièrement conscient ou non. Surtout chez Balzac, la tension entre le récit historique et la construction de mythe marque souvent ce changement de perspective. Pour le personnage balzacien, la tentation de s'éloigner de l'histoire en faveur du mythe de Napoléon est dangereuse, car cela mène à se laisser séduire par le mythe qui dépasse la temporalité et, par la suite, de souffrir d'autant plus des réalités historiques et psychologiques qui sont les conséquences des faits accomplis. Rappelons ici que, bien que le mythe parle toujours des actes d'une personne ou d'un personnage particulier, il signifie au niveau universel. Son importance ne se comprend pas par rapport à la spécificité historique; comme le suggère Eliade, le mythe « relate un événement qui a lieu dans le temps primordial » (1963, p. 15) et transporte l'auditeur dans le temps sacré. Par ailleurs, selon Lévi-Strauss, non seulement le mythe est-il détaché de tout moment historique — il est même qualifié de « machine à supprimer le temps » (Lévi-Strauss, 1964, p. 24) —, mais il n'a

---

<sup>14</sup> Descotes écrit aussi à ce propos : « Balzac est trop profondément romancier pour n'avoir pas su concevoir, au gré de ses personnages, des Napoléons très différents » (p. 235).

pas d'auteur. « Quand un mythe est raconté, » est-il expliqué dans *Le Cru et le cuit*, « des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle » (p. 26). Au moment où, dans un texte de Balzac, on fait l'éloge de Napoléon en tant que mythe (ou que l'Empereur lui-même manifeste des qualités surhumaines), cette qualité surnaturelle est évidemment ressentie par ses auditeurs. Tout en sachant que la personne qui parle est un individu qui a vécu un moment dans l'histoire de l'Empire et que le récit est celui d'un événement localisé dans le temps, les auditeurs ont néanmoins tendance à oublier cette spécificité et à se perdre, comme le veut le mythe, dans la puissance du *logos*. Cet oubli momentané reste problématique, dans la mesure où Balzac, selon un procédé profondément moderne, garde comme mission dans *La Comédie humaine* de situer l'individu dans son contexte temporel précis, unique et irrécupérable. La tension créée volontairement par Balzac entre mythe et histoire semble répondre à l'ambiguïté du projet de définir le chef de cet Empire.

### **« “Ce que doit être l'Empire français” » : Une ténébreuse affaire**

Comme le remarquent beaucoup de commentateurs, le cas de l'ancien soldat de l'Empire est sans doute privilégié par Balzac, à cause en partie de la connaissance personnelle qu'avait le romancier de ces individus remarquables et tragiques<sup>15</sup> et aussi

---

<sup>15</sup> Plusieurs commentateurs de Balzac en parlent : voir par exemple Maurice Descotes sur l'époque (1830) où Balzac est entré dans « un milieu d'anciens

de la qualité narrative de leurs histoires. Cependant, ce n'est pas l'unique perspective qu'il adopte en examinant la puissance évidente de Napoléon et la création d'un mythe. La fascination de Bonaparte vis-à-vis de l'aristocratie était célèbre, et Balzac s'intéresse également à la possibilité que cette admiration était mutuelle, même parmi la noblesse la plus fière et la moins susceptible d'être séduite par un usurpateur sans légitimité. La présence vivante de l'Empereur reste souvent à l'origine de l'effet mythique, semblablement à l'impact non reproductible propre à l'œuvre d'art originale, la fameuse aura décrite par Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Là où l'ancien membre de la Grande Armée revoit sélectivement le contact passé avec son chef, en cherchant — nous le verrons plus loin — à comprendre et même à reformuler son présent, un personnage sceptique envers Napoléon doit subir le choc du charisme de l'individu légendaire afin de participer, même de façon temporaire, au mythe de ce chef révolutionnaire. Ainsi, dans *Une ténébreuse affaire* (1841), roman classé comme un des épisodes de la Terreur, c'est finalement l'Empereur mythique lui-même qui prendra la parole et entrera en conversation avec une interlocutrice peu ordinaire. Ce personnage central est la très jeune Laurence de Cinq-Cygne, aristocrate qui déteste le nom de Napoléon et dont la famille est à plusieurs reprises entraînée dans des complots contre l'Empereur et ses proches. Son esprit, son sens de l'honneur et sa fierté, qualités admirables de cette jeune comtesse, lui interdisent de croire entièrement à la puissance de Napoléon et aux conséquences de son régime. Même quand elle est mise en garde contre des imprudences par

---

soldats où le souvenir de Napoléon restait très vif » (p. 227), et plus loin sur le modèle réel pour Philippe de Sucey dans *Adieu* (p. 256, ff.).

un vieil ami, le marquis de Chargebœuf, elle ne peut penser à cette figure devenue mythique qu'avec sarcasme : « Selon le marquis, les temps étaient bien changés, et personne ne pouvait plus savoir ce que deviendrait l'Empereur. "Oh!, dit Laurence, il deviendra Dieu" » (Balzac, 1841, p. 611).

L'« affaire » indiquée par le titre du roman concerne le coup monté contre les cousins et le garde-chasse de Mlle de Cinq-Cygne, tenus responsables d'un événement que Balzac puise dans la vraie histoire de l'enlèvement mystérieux en 1806 d'un sénateur de Napoléon. Une fois les tribunaux du Premier Empire épuisés comme recours des accusés, la comtesse cherche à s'adresser directement à l'ultime juge afin de déclarer l'innocence de ses amis devant l'incarnation des lois napoléoniennes impersonnelles. Laurence poursuivra son audience jusque sur le champ de bataille et, par conséquent, se met en voie d'observer cet empereur dans toute sa complexité : en tant non seulement qu'administrateur brillant, mais aussi que petit caporal devenu chef de l'armée impériale. Errant au bord de la rivière Saale, elle retrouve Napoléon par hasard (et ne le connaît pas d'abord) à la veille de la bataille d'Iéna (14 octobre 1806). Le contexte temporel et physique désigne déjà cette interaction comme quelque chose qui sort des conventions de l'espace et du temps, car c'est la veille intemporelle d'une date qui sera marquée dans l'histoire des victoires célèbres, et la comtesse et le vieux marquis qui l'accompagnent se trouvent arbitrairement « en avant de l'avant-garde de l'armée française » (p. 679) dans un *no man's land* sans définition. Anticipant la rencontre recherchée, qui « certes dépassait les proportions ordinaires de la vie privée » (p. 677), la comtesse se prépare à une transformation radicale de son identité. Comme si elle allait elle-même mourir et

survivre simultanément à cette bataille, elle réfléchit : « Pour Laurence, s'humilier devant cet homme, objet de sa haine et de son mépris, emportait la mort de tous ses sentiments généreux. "Après cela", dit-elle, "la Laurence qui survivra ne ressemblera plus à celle qui va périr" » (p. 677). La première surprise pour cette jeune femme qui se prépare, elle aussi, à la guerre, c'est la banalité historique de la présence de l'Empereur sur le champ de bataille, car il arrive sur scène discrètement, un des deux « officiers » anonymes interpellés par Laurence et « dont l'uniforme était caché par des surtouts en drap » (p. 678). Le marquis qui accompagne Laurence s'exclame tout d'un coup : « "Mon Dieu! [...] j'ai peur que nous n'ayons parlé à l'Empereur!" ». En effet, quand Laurence regarde de nouveau l'officier, elle ne voit plus une représentation banale réaliste, mais un portrait mythique : « L'un des deux officiers, l'Empereur enfin, vêtu de sa célèbre redingote mise par-dessus un uniforme vert, était sur un cheval blanc richement caparaçonné. Il examinait, avec une lorgnette, l'armée prussienne au-delà de la Saale » (p. 679).

Cette image immortelle du pouvoir impérial incarné frappe physiquement la comtesse et lui fait pressentir un moment qui sort effectivement du temps profane : « Elle fut saisie d'un mouvement convulsif, l'heure était arrivée » (p. 679). Par la suite, dans le bivouac du chef de l'armée, Laurence se trouve éblouie malgré elle par l'incarnation du paradoxe de Napoléon dans ses divers aspects : d'abord la réalité humaine — « Ses bottes, pleines de boue, attestaient ses courses à travers champs » (p. 680) —, ensuite l'aspect impérial — « son célèbre uniforme vert [...] faisait admirablement bien valoir sa pâle et terrible figure césarienne. Il avait la main sur une carte dépliée, placée sur ses genoux », — et surtout la

puissance de sa voix, qui varie entre un ton de « feinte brusquerie », de « colère » et de « bonhomie » (p. 680-6811). Comme ailleurs dans l'œuvre de Balzac, ce moment de pure construction mythique se voue à montrer le pouvoir indéniable de cette figure héroïque, mais aussi les illusions qui fleurissent autour d'elle chez d'autres personnages. Pour sa part, Laurence de Cinq-Cygne tombe immédiatement sous le charme des paroles de son interlocuteur; plus précisément, elle est ensorcelée par sa manière, son regard et le ton de sa voix. Chose étonnante chez ce personnage perspicace et critique, Laurence ne prête que peu d'attention au sens exact de ses mots — les faits historiques, pour ainsi dire, qui auront leurs conséquences — et n'écoute que le style en oubliant la substance. Quand la comtesse se met à genou devant Napoléon et lui rend le placet qui devrait établir l'innocence et garantir le pardon de ses amis accusés, l'Empereur lui jette « un regard fin et lui dit "Serez-vous sage enfin? Comprenez-vous ce que doit être l'Empire français?..." » (p. 681). Le sens de ces mots est volontairement opaque, fait dont Laurence est en quelque sorte consciente, mais la comtesse est néanmoins transportée par la seule présence de Napoléon : « Ah! je ne comprends en ce moment que l'Empereur », dit-elle vaincue par la bonhomie avec laquelle l'homme du destin avait dit ces paroles qui faisaient pressentir la grâce » (p. 681).

Ce sont les paroles de la comtesse qui surprennent ici, car son « pressenti[ment] » de grâce n'est renforcé en rien par le texte. Le sens rhétorique des paroles de Napoléon place l'importance de l'Empire au-dessus de toute considération individuelle, sens qui ne sera que confirmé de façon à ne plus être ambigu par la suite, sinon pour l'interlocutrice de Napoléon, au moins pour le lecteur de Balzac. Pendant que

Laurence affirme l'innocence des accusés, Napoléon rejette la pertinence de la culpabilité en contexte de guerre en montrant le champ de la bataille qui s'annonce. «Voici, dit-il avec son éloquence à lui qui changeait les lâches en braves, voici trois cent mille hommes, ils sont innocents, eux aussi! Eh bien, demain, trente mille hommes seront morts, morts pour leur pays! [...] Sachez, mademoiselle, qu'on doit mourir pour les lois de son pays, comme on meurt ici pour sa gloire» (p. 681-682). Le sacrifice inévitable des innocents, conséquence cruelle d'une guerre qui se joue également devant l'ennemi et devant la loi, est rendu entièrement explicite; cependant, la comtesse, à la suite de ce discours, « crut à une commutation de peine pour Michu, et, dans l'effusion de sa reconnaissance, elle plia le genou et baisa la main de l'Empereur » (p. 682). La réalité cruelle de la perte de vie à venir est censée être sublimée en une manifestation de gloire, aussi simplement que les « lâches » sont changés en « braves », Laurence en admiratrice de l'Empire, et Napoléon en figure mythique bienveillante. Mais tout cela ne s'effectue qu'à travers la suppression volontaire de l'Histoire, composée des histoires individuelles des personnes traumatisées. Si le mythe s'arrache à l'histoire, les agents et les victimes ne s'y arrachent pas; c'est également la réaction tardive de la comtesse, qui, face à Michu devant l'échafaud, constate enfin sa crédulité face au mythe majestueux de Napoléon : « "Je croyais t'avoir sauvé" », avoue-t-elle, « "mais l'Empereur m'a trompée par gracieuseté de souverain" » (p. 683). Loin de la présence de Napoléon, Laurence perd le contact avec le mythe; en effet, comme elle l'avait prévu, elle a été transformée à plusieurs reprises par sa confrontation avec l'Empereur; maintenant, sans illusions, elle ne peut que rentrer « dans son château désert » pendant que la gloire nationale se

déploie sans avoir changé de cap. Non seulement Michu meurt-il selon les lois, mais parmi les quatre jeunes nobles graciés après l'audience de la comtesse avec Napoléon, « les deux frères [Simeuse] moururent ensemble sous les yeux de l'Empereur [...]. L'aîné des d'Hautesserre mourut colonel à l'attaque de la redoute de la Moscowa, où son frère prit sa place », ce dernier étant alors renvoyé, comme Laurence, « grièvement blessé » (p. 683), en corps comme en esprit.

### ***Comment se souvenir de l'Empereur?***

Ainsi se manifeste chez Balzac ce qu'on pourrait appeler la tentation de faire des mythes, tentation ressentie de façon exemplaire par les personnages ayant eu un contact direct avec Napoléon. Parmi ces personnages figurent les anciens soldats de Napoléon — surtout ceux qui sont blessés, souffrants, et traumatisés — dont la loyauté et l'admiration envers leur chef fascinaient Balzac. Si, comme le propose Maurice Descotes, « la raison la plus profonde du “miracle” napoléonien est probablement, pour Balzac, l'identification quasi parfaite de l'Homme et de son peuple » (p. 254), cette identification mythique s'incarne dans la Grande Armée, représentation démocratique de la collectivité nationale : « Il n'est pas de gloire que la France refuse à Napoléon, de sacrifices qu'elle ne lui consente car, en lui, c'est elle-même qu'elle honore » (p. 255)<sup>16</sup>. Ce manque de recul critique se manifeste le plus clairement

---

<sup>16</sup> C'est une problématique qui me semble tout à fait actuelle au début du XXI<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où la critique de la politique militaire est presque tabou, de crainte de critiquer implicitement les militaires et, par association, l'identité nationale (ou le mode de vie d'un pays) en tant que telle.

chez certains des anciens soldats, personnages qui s'engagent entièrement dans la mythification néanmoins problématique de l'Empereur, rendant « la narration plus vivante et plus pittoresque[ , car] le personnage historique est traité ainsi plus aisément en héros de légende » (p. 232). Parmi les romans les plus cités à ce propos figure *Le Médecin de campagne* (1833), en particulier l'épisode de la création de mythe conté par l'ancien soldat Goguelat<sup>17</sup>. L'évocation de ce texte par Natalie Petiteau est bien évocatrice : elle propose que « la scène balzacienne du récit de Goguelat laisse croire [...] à l'existence d'une ferveur des petits en faveur de l'empereur déchu et d'un culte, dans nombre de chaumières, pour un souverain dont seuls les bienfaits auraient laissé trace dans la mémoire de ses anciens sujets » (1999, p. 37). Petiteau est ici sensible au problème de la mémoire sélective dans le « culte » de l'Empereur, mais ne suggère pas que l'écrivain lui-même en était conscient. Cependant, c'est ici que nous voyons un exemple, non seulement de la construction directe du mythe de Napoléon par un des fameux personnages "demi-solde" de Balzac, mais aussi de la puissance de la parole liée à ce mythe politico-héroïque.

Le célèbre extrait du *Médecin de campagne* sert à illustrer la création de mythe — en tant que mythe de la création — de façon presque hyperbolique. Vers la fin d'une veillée où l'on a conté des histoires fantastiques (présentées, à la façon des mythes, comme des « histoires véritables »), les auditeurs

---

<sup>17</sup> Cet épisode, avec certaines modifications, a été publié séparément à plusieurs reprises, soit seul (par Baume, sous le titre *La Veillée. Histoire de Napoléon contée dans une grange par un vieux soldat*, et signé Balzac), soit dans un volume collectif (*Un Million de curiosités napoléoniennes. Histoires drolatiques de Napoléon I<sup>er</sup>. Comme quoi Napoléon n'a jamais existé, etc.*, par Balzac, A. Tousez, F. Soulié, J.-B. Pérès, etc. Paris : Passard, Librairie-Éditeur, coll. « Petite Encyclopédie Récréative », 1863).

implorent l'ancien soldat Goguelat : « "Racontez-nous l'Empereur!" » (Balzac, 1833, p. 520). Cette transformation de l'Empereur en « conte », une fois lancée par Goguelat, durera pendant des pages : en commençant par ses origines « prophéti[ques] » (p. 520), en continuant avec ses exploits héroïques, et à tout moment ponctuée par des refrains soulignant la qualité surnaturelle des événements et de leur agent : « "Un homme aurait-il pu faire cela? [...] Était-ce naturel?" » (p. 522 et 524). Par le style et par le sujet de sa tirade, y compris avec l'apparition à trois reprises de « l'Homme Rouge », qui est l'avant-courrier des gloires de Napoléon et « "un fait véritable [dont] Napoléon [...] a parlé lui-même" » (p. 527), Goguelat s'investit entièrement dans la construction du mythe de son maître et y entraîne son public. Dès le premier exemple tiré de l'histoire connue des exploits de Napoléon, il est question, pour Goguelat, de transformer jusqu'à ses propres souvenirs afin de les conformer au format du mythe :

"Il est sûr et certain qu'un homme qui avait eu l'imagination de faire un pacte secret pouvait seul être susceptible de passer à travers les lignes des autres, à travers les balles, les décharges de mitraille qui nous emportaient comme des mouches, et qui avaient du respect pour sa tête. J'ai eu la preuve de cela, moi particulièrement, à Eylau. Je le vois encore : il monte sur une hauteur, prend sa lorgnette, regarde sa bataille et dit : « Ça va bien! »" (p. 521)

Les actes de mythification — le « "pacte secret" » de Napoléon avec Dieu, sa survie miraculeuse, le présent intemporel de ses actions (il « "monte [...], prend [...], regarde [...] et dit" ») — s'entremêlent avec la représentation déformée des moments rappelés par le soldat, car celui-ci n'a certainement pas pu entendre les mots de Napoléon monté « 'sur une hauteur' » pour déclarer que « "Ça va bien!" », d'autant plus que ces mots

n'ont aucun rapport vraisemblable avec la bataille tragique d'Eylau, dont la victoire est restée indécise et qui aura fait dans les quarante mille morts. Le courant discursif du mythe politico-héroïque, une fois engagé, montre sa puissance à faire dériver même la mémoire des témoins historiques les plus immédiats.

Il est d'autant plus important de noter, alors, qu'avant d'entamer son discours, Goguelat est présenté de façon à contraster avec son rôle de soldat qui se perd dans l'élaboration du mythe de Napoléon, notamment en ce qui concerne son hésitation à (re)prendre la promulgation du mythe. Au moment où Goguelat prend la parole, Balzac fait remarquer qu'il porte les traces douloureuses de son vécu sous Napoléon : il a « ce regard noir, tout chargé de misère, d'événements et de souffrances qui distingue les vieux soldats » (p. 520). Encore plus significative est sa réponse initiale aux paysans qui désirent, à travers lui, toucher au temps sacré du mythe, car il est clair que Goguelat préférerait ne pas acquiescer. Il proteste en disant : « "La veillée est trop avancée [...] et je n'aime point à raccourcir les victoires" ». L'heure convient au récit mythique, mais non pas au genre d'histoire que l'ancien soldat voudrait présenter : un rapport fidèle d'une victoire particulière accomplie par un groupe d'individus :

"Racontez-nous l'Empereur!" crièrent plusieurs personnes ensemble.

"Vous le voulez, répondit Goguelat. Eh bien, vous verrez que ça ne signifie rien quand c'est dit au pas de charge. J'aime mieux vous raconter toute une bataille. Voulez-vous Champaubert, où il n'y avait plus de cartouches, et où l'on s'est astiqué tout de même à la baïonnette?"

"Non! l'Empereur! l'Empereur!" (p. 520)

Quand l'histoire est transformée en discours, ni la vitesse d'une « charge, » ni le rituel d'un « pas » qui s'emploie au spectacle d'une parade militaire ne suffiront à transmettre de façon fidèle l'expérience acquise par les participants; en effet, « ça ne signifie[ra] rien » ». Les structures rhétoriques et les généralités caractéristiques du mythe menacent de vider de sens un récit qui se veut plutôt historique, voire réaliste. Cependant, comme Goguelat, Balzac reconnaît que le récit mythique est plus *countable*, plus acceptable par son public; et l'impact de ce mythe est sans aucun doute foudroyant (sa popularité parmi le lectorat de Balzac l'atteste). Dans le roman, la tirade se termine uniquement grâce à l'intervention abrupte de Genestas, ancien officier de l'Empire et auditeur clandestin de cette narration, qui se trouve bouleversé par ce qu'il entend et qui sort brusquement pour y participer, vraisemblablement malgré lui. Transporté, il rajoute lui-même au mythe : « “Et la cavalerie, donc!” s'écria Genestas en se laissant couler du haut du foin [...] », quoiqu'il rappelle à travers son intervention le fait que « “Napoléon [était] impatient de ne pas voir avancer sa bataille vers la conclusion de la victoire” » (p. 537). Finalement, l'effet de son apparition est de rompre la mystique du mythe : Genestas se reporte avec les auditeurs dans le temps profane et se trouve « tout honteux de sa sortie en se voyant au milieu d'un cercle silencieux et stupéfait »; il s'en sort en leur offrant de l'argent « pour boire au petit caporal » (p. 537)<sup>18</sup>. Il se retourne ensuite vers son hôte en disant : « “J'ai fait des bêtises

---

<sup>18</sup> Balzac a finalement choisi ici d'employer le terme « petit caporal », qui renvoie au début de carrière de Napoléon et à ses origines modestes; des éditions antérieures présentent des mots beaucoup plus vagues, tels « à son honneur » (*Un Million de curiosités napoléoniennes* [op. cit.]) et « à l'honneur de la France et de lui... » (*La Veillée. Histoire de Napoléon contée dans une grange par un vieux soldat* [op. cit.]).

[...]. Rentrons vite! Ces aigles, ces canons, ces campagnes!... je ne savais plus où j'étais" » (p. 537). Visiblement, l'ancien officier a été emporté dans le temps par l'évocation d'un Napoléon purement héroïque, vers un moment dénaturé, où ses propres expériences et son historique se trouvent brouillés par le récit mythique et atemporel de Goguelat. Ce qui est clair, c'est que ce glissement du temps et cette confusion entre mythe et mémoire ne constituent pas une évasion agréable, mais au contraire donne un sens d'inquiétante étrangeté, en invitant son sujet à sublimer une expérience terrible dans un mythe de gloire. En contraste avec les autres auditeurs de Goguelat, mais tout comme cet autre ressortissant de la Grande Armée, Genestas fait directement l'expérience du conflit entre le mythe et le retour en arrière vers une histoire réelle qui reste profondément personnelle, à moitié refoulée et à jamais marquante.

### ***Mythe et propagande : « La Bataille d'Eylau » de Gros***

Un des phénomènes qui caractérisent la mythification politico-héroïque de Napoléon est que pendant sa vie, Bonaparte lui-même était un membre très actif de ce projet collectif. Les commentateurs de l'Empire sont tous d'accord pour dire que son chef était un manipulateur par excellence de la presse et des beaux-arts au service de la propagande empirique. Déjà le génie militaire se convertissait en fin politicien et réussissait à transformer les événements menant à son ascension en de glorieuses généralités. Parmi les grands peintres qui furent sollicités pour représenter Napoléon, seul Antoine-Jean Gros a eu

l'occasion de le suivre sur les champs de bataille<sup>19</sup> et, pour cette raison, les tableaux les plus célèbres de Gros montrent un mélange particulier de création mythique et de témoignage historique. Sa toile colossale, *La Bataille d'Eylau* (Salon de 1808), est l'une des plus commentées, comme le montre un livre de Christopher Prendergast qui y est consacré, *Napoleon and History Painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*. Ce qui intéresse Prendergast est la tension chez Gros entre, d'un côté, sa mission d'observateur artistique et réaliste et, de l'autre, son rôle désigné par Napoléon d'artisan d'une légende. C'est cette tension que Prendergast identifie comme la qualité la plus imposante de *La Bataille d'Eylau*; présentant sa lecture générale de l'image, Prendergast écrit :

The formal composition of the picture can be said to reproduce the tri-partite schema of Renaissance and Baroque religious painting: in the foreground the tormented souls of the dead, in the centreground the Redeemer (or his delegate), in the background the heavens radiating the aura of divinity. But as Gros's picture reproduces this schema, it also wrecks it, the brute carnage of its foreground and the apocalyptic atmosphere of its background inevitably putting questions to the assurance of its centreground. (p. 8)<sup>20</sup>

Le geste doublé, qui suit et qui détruit le schéma des tableaux religieux, sera ce qui fait du tableau de Gros une œuvre profondément moderne. Sans doute Gros participe avec cette

---

<sup>19</sup> Voir entre autres Munhall (1960), p. 8.

<sup>20</sup> « La composition formelle du tableau reproduirait le triple schéma de la peinture religieuse du Baroque et de la Renaissance : au premier plan les âmes des morts au supplice, au centre le Rédempteur (ou son délégué), à l'arrière-plan les cieux rayonnant de l'aura divine. Cependant, tout en reproduisant ce schéma, le tableau de Gros le détruit : le carnage brut au premier plan et l'atmosphère apocalyptique à l'arrière-plan mettent inévitablement en question l'assurance présentée au centre. » Je traduis.

œuvre à la construction et la promotion du mythe de Napoléon, et apparemment avec succès, car Napoléon lui-même a beaucoup aimé le tableau, et, selon encore une légende, aurait donné de manière ostentatoire sa propre croix de la Légion d'honneur à l'artiste devant le Salon stupéfait<sup>21</sup>. En revanche, le tableau a valu au peintre de vives condamnations du public et des critiques de son époque, justement parce que Gros cherche à y réintroduire un important aspect historique, à savoir les contingences et les conséquences brutales de la guerre, rarement mises en scène.

Si Prendergast s'arrête longtemps dans son analyse de *La Bataille d'Eylau* sur la sensation d'angoisse provoquée justement par les figures des mourants et des corps gelés en premier plan du tableau, c'est pour cause. Ces figures ne sont point les images indifférenciées ou grotesques des condamnés de l'enfer, ni des nus artistiquement placés (comme c'est le cas dans un croquis de la même scène de Meynier<sup>22</sup>); au contraire, elles représentent les corps fragmentés de soldats individuels, reconnaissables comme les victimes françaises et étrangères de l'Empire. Ainsi, l'angoisse du spectateur dépasse une simple réaction de peine et d'horreur provoquée par le *pathos* des nobles victimes la guerre. Elle répond plutôt à deux niveaux de signification dans le premier plan du tableau : d'abord à l'horreur de la mort insensée de chaque individu perdu pour une cause qui, dans le tableau comme dans les annales historiques, semble austère et indécise; ensuite à l'incertitude manifestée dans l'image par rapport au rôle de ce Napoléon pâle et tragique, arrivant après le massacre dont il est

---

<sup>21</sup> Voir Prendergast, p. 7; il cite Charles Zieseniss (1971), « Napoléon au Salon de 1808 », Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, p. 205-215.

<sup>22</sup> Prendergast (p. 170) inclut la reproduction du croquis de Charles Meynier, rival du tableau de Gros, Napoléon parcourant le champ de la bataille d'Eylau le 9 février 1807 (1807, Musée National du Château de Versailles).

censé être à la fois le témoin, le rédempteur et la cause. De même que Gros présente, consciemment ou pas, une inquiétude perceptible envers la gloire de l'Empereur, Prendergast souligne plus loin le fait que, selon les représentations de Napoléon dans la littérature de ce même début de siècle, l'Empereur reste justement une énigme, « a figure around whom fluctuate so many mythical identities (either assumed or imposed) that it is impossible to anchor that fluctuation in anything we might confidently specify as a recoverable historical "truth" » (p. 22)<sup>23</sup>. Distinguant ainsi les multiples identités de Napoléon, Prendergast propose que ce qui se perd parmi ces mythes, c'est le contact éventuel avec une quelconque « vérité » historique, vérité qui s'annonce cependant urgente pour comprendre comment bien assimiler l'Empereur dans l'histoire du pays qu'il a aidé à se redéfinir. Cette perte provoque une crise de représentation chez l'artiste réaliste, qui se donne comme mission de parler de Napoléon par rapport à son contexte historique concret. Ce que Prendergast identifie chez Gros est également perceptible chez Balzac, qui, à travers une œuvre vouée à explorer les effets de Napoléon pendant et surtout après l'Empire, ressent et transmet cette même inquiétude à l'égard de la représentation d'une énigme qui ne se fixe pas dans son identité historique.

### ***Vivre et mourir selon le mythe : le cas du colonel Chabert***

Ironiquement, c'est la mission d'établir la véracité historique de leurs expériences qui motive le récit de beaucoup de

---

<sup>23</sup> « une figure entourée de tant d'identités mythiques (assumées ou imposées) qu'il est impossible de les ancrer dans quelque chose qui pourrait se préciser comme une "vérité" historique récupérable. » Je traduis.

personnages balzaciens, et notamment de celui qui est revenu de cette même bataille tragique et indécise d'Eylau, le protagoniste éponyme du *Colonel Chabert* (1832). Le parcours de l'ancien colonel met précisément en scène l'impossibilité de rentrer et de s'ancrer de nouveau dans l'histoire post-napoléonienne tout en gardant intact un héroïsme vécu sous l'Empereur. Déjà s'agit-il de trouver un public disposé à écouter un ancien soldat dans ce nouveau monde de la Restauration qui, comme le montrent les jeunes clercs à l'ouverture du roman, s'embrouille dans l'administration que Napoléon avait auparavant rationalisée. Ce qu'il faut au passé, c'est un adepte du nouveau régime monarchique qui puisse néanmoins entendre un langage sortant de ce passé, qui puisse laisser de côté la rhétorique du procès-verbal et croire à l'authenticité improbable des récits de guerre. Chabert trouve enfin un tel auditeur exceptionnel incarné dans l'avoué Derville. Quand il se présente à minuit passé, la « lucidité parfaite » avec laquelle le colonel raconte des « faits si vraisemblables, quoique étranges » (Balzac, 1832, p. 324) — de sa propre mort supposée, de son enterrement alors qu'il est encore vivant et de son émergence du tombeau — réussit, pareillement au réalisme de Gros, à émouvoir et à captiver son interlocuteur. En même temps, et justement comme si Chabert était sorti du célèbre tableau d'Eylau, les détails qui fournissent des preuves à l'appui de l'histoire d'un revenant de l'Empire provoquent un effet d'inquiétude et de désorientation. La participation au moment présent de la narration de l'aventure de Chabert et ainsi à la réanimation de ces moments terribles provoque chez ce conteur comme chez son auditeur la perte momentanée des repères temporels. Pour le colonel, l'impression laissée par les heures où il se trouvait écrasé sous des corps mourants dépasse

ce que sa mémoire arrive à préciser. Il déclare : « “quoique la mémoire de ces moments soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrances encore plus profondes que je devais éprouver et qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés!” » (p. 325) Transporté lui-même régulièrement au passé par la force inconsciente de ses souvenirs, non seulement Chabert convainc-t-il Derville par les détails de son histoire de survie, mais il le surprend et le transporte aussi : « “Monsieur, dit l’avoué, vous brouillez toutes mes idées. Je crois rêver en vous écoutant. De grâce, arrêtons-nous pendant un moment” » (p. 328). En d’autres termes, aussitôt après avoir entendu ces exploits napoléoniens personnels, Derville retombe dans une atemporalité analogue au mythe; par conséquent, il oublie aussi momentanément l’objet de la visite de Chabert, à savoir lancer un procès pour regagner sa fortune et son nom : « “Quel procès?” dit l’avoué, qui oubliait la situation douloureuse de son client en entendant le récit de ses misères passées » (p. 328).

Notons pour l’instant que ce procès recherché par Chabert, qui ramène Derville au moment actuel et qui rompt ainsi le temps abstrait de la narration, sera impossible (comme Derville le sait) : il ne donnera pas d’issue à l’ancien colonel sur le temps retrouvé. Afin de mettre cette impossibilité en perspective, traitons d’abord une question plus importante : pourquoi le récit fidèle des circonstances d’une mort manquée — extraordinaire mais néanmoins fondée sur des détails physiques et temporels exacts — provoque ici une sorte de désorientation en même temps qu’il persuade. Bien que l’effet puisse rappeler le mythe, le récit de Chabert devant Derville ne peut pas être qualifié en tant que tel. Chabert est le cas type de

l'intérêt de Balzac pour les anciens soldats qui cherchent à traduire clairement les faits de leur passé sous l'Empire dans les termes du présent : selon Maurice Descotes, « ce qui a attiré Balzac, c'est moins les exploits des compagnons d'Achille, des paladins de Charlemagne, que leur retour à une vie pour laquelle ils n'étaient pas faits » (1967, p. 261). Balzac fait en sorte que l'histoire de l'ancien colonel n'admet pas de généralisation, car les détails particuliers et horribles de l'évasion interdisent que l'on voie en Chabert une manière d'Hercule revenu du pays de la mort<sup>24</sup>. En même temps, il ne faut pas voir dans ces détails une illusion de référentialité exacte de la part de Balzac (pas plus que ce ne serait le cas pour Gros); selon le mot de Michael Riffaterre, le réalisme français n'est pas un exercice de mimétisme, mais se voue à la construction d'une « vérité fictionnelle », une vérité interne au texte qui prend constamment appui sur une vraisemblance historique connue<sup>25</sup>. Le témoignage historique résiste à l'abstraction du mythe, mais, qu'il le veuille ou non, il ne peut pas recopier et transporter des faits directement du passé au présent. Cette réalisation constitue l'apprentissage de Chabert à travers le roman, lui qui voudrait bien restaurer ses circonstances passées au présent, y compris son mariage, sa fortune et sa gloire en tant que soldat. Le colonel, en tant que narrateur de sa propre histoire, semble conscient que le désir de restaurer le passé au présent est voué à l'échec, dans sa vie

---

<sup>24</sup> En effet, un des détails du récit raconte la découverte d'un membre amputé dont Chabert a pu se servir pour déplacer les cadavres qui le couvraient, « "un bras qui ne tenait à rien, le bras d'un Hercule!" » (Balzac, 1832, p. 325). Ainsi le héros mythologique, explicitement présent, est l'assistant et non le modèle pour ce rescapé de la mort; autrement dit, il est invoqué comme simple outil pour la narration réaliste.

<sup>25</sup> Voir Riffaterre (1990).

interrompue comme dans la description mimétique : tout en parlant de procès et de vengeance contre sa femme, il avoue : « “par moments je ne sais plus que devenir” » (Balzac, 1832, p. 333). Même quand elle permet de se libérer de l’abstraction du mythe, la tentative de réanimer le passé risque à jamais de compromettre ce *devenir* historique des personnes et des nations. Le procès impossible de Chabert révèle également, pour Balzac, l’amnésie radicale imposée par chaque régime par rapport au précédent, y compris par la Restauration qui se veut l’héritière légitime directe d’un passé devenu lointain. Pour sa part, Chabert reconnaîtra enfin qu’un avenir lui est essentiellement inaccessible, tant qu’il reste attaché à son passé : « “Quand je pense que Napoléon est à Sainte-Hélène, tout ici-bas m’est indifférent” », explique-t-il à Derville lors de leur rencontre par hasard six mois plus tard; « “Je ne puis plus être soldat, voilà tout mon malheur” » (p. 370), un malheur résumé dans la perte définitive de son chef et de son existence d’autrefois.

À travers l’histoire contée à Derville et le fantasme d’un procès, ce que cherche Chabert est d’établir la vérité référentielle et éternelle de son passé : prouver sa validité mimétique, montrer qu’elle correspond à une vérité hors-texte et non simplement à une vraisemblance textuelle. Dans ce sens, la nécessité de se fier à la vérisimilitude constitue la crise de ce héros peu ordinaire, comme elle est également, plus généralement, la crise du projet réaliste. Balzac méditait ailleurs sur ce problème : en 1833, dans une lettre à Madame Hanska, il imaginait une suite (jamais écrite) au *Médecin de campagne*, intitulée *La Bataille*, sur « Essling avec toutes ses conséquences », mais qu’il désignait déjà comme « un livre impossible », car sa mission serait de transporter le lecteur directement sur le champ de bataille : « Il faut que dans son

fauteuil, un homme froid voie la campagne, les accidents de terrain, les masses d'hommes, [...] vous lirez à travers la fumée, et le livre fermé, vous devez avoir tout vu intuitivement et vous rappeler la bataille comme si vous y aviez assisté » (Balzac, 1990, p. 22-23). Même en imaginant ce « comme si » mimétique irréalisable, Balzac est conscient qu'il s'agirait également d'évoquer des éléments moins réalistes, et de façon indirecte, car il faudrait que ce même lecteur « sente dans chaque articulation de ce grand corps, Napoléon, que je ne montrerai pas » (*ibid.*). Pour sa part, Chabert n'arrive pas à se réconcilier au compromis nécessité par la narration réaliste : à savoir transmettre des faits par le moyen d'une vérisimilitude fictive qui les rend vraisemblables et ainsi communicables dans le langage. Par conséquent, lorsque Derville propose que, pour poursuivre un procès contre la comtesse, « il faudra peut-être transiger » (Balzac, 1832, p. 333) et arranger les faits pour les faire passer dans le langage juridique, Chabert répond avec une observation qui semble invoquer un fait cru : « "Transiger, répéta le colonel Chabert. Suis-je mort ou suis-je vivant?" » (p. 333) Cependant, cette question de forme rhétorique, qui marque le refus d'entrer dans le jeu des signifiants, restera dans ce texte sans réponse. L'ancien colonel demeurera justement à mi-chemin entre la vie et la mort, sans que l'on puisse se décider de quel côté mieux le ranger — un état qui dure depuis son enterrement. En fait, avant et pendant l'audience avec Derville, Chabert est présenté systématiquement comme mort, non seulement par le narrateur qui le désigne comme « le défunt » (p. 323), mais par Chabert lui-même, qui s'identifie sans hésitation comme « le colonel mort à Eylau » (p. 317 et 322) et qui présente sa propre histoire comme « "l'événement qu'il faut bien appeler [s]a mort" » (p. 324). Ainsi, il ne s'agit pas

d'une mise en question de la vraisemblance de sa narration, quoiqu'il dise être par moments « "convaincu de l'impossibilité de [sa] propre aventure" » (p. 327). Bien plutôt, Chabert tient ici à une deuxième version de l'histoire, selon laquelle il serait effectivement mort à la manière de maints héros napoléoniens. En d'autres termes, face à la faillite du langage référentiel, l'ancien colonel choisit, au début et surtout à la fin du roman, de l'abandonner entièrement, y compris dans ses détails « si vraisemblables, quoique étranges » (p. 324) et de croire plutôt lui-même au mythe de Napoléon.

C'est peut-être cette dévotion de Chabert vis-à-vis du mythe qui est ressentie dans le texte au moment où Derville, écoutant pour la première fois son récit de survie, se trouve transporté avec lui, même par une narration historique détaillée. Mais cette qualité touche aussi au paradoxe de l'existence de Chabert, qui vérifie d'abord sa mort à Eylau, cherchant ainsi à se conformer à la version fautive des événements soutenue par Napoléon : l'histoire mythique mais autoritaire de son sacrifice héroïque. C'est le cas extrême de la tragédie des demi-soldes décrit par Descotes : « Leur vie est ruinée : leur sommaire honnêteté leur interdit de trahir la cause qu'ils servaient » (1967, p. 261). Dans ce roman, ce n'est pas le statut de Napoléon qui est explicitement remis en cause entre mythe et fait historique, mais celui de Chabert entre vivant et mort, ce débris humain qui incarne l'horreur de la bataille sanglante et de sa conclusion indéterminée. Bien qu'il désire vérifier son identité avant et pendant la guerre avec des détails historiques, Chabert préserve avec passion l'image idéalisée de Napoléon, l'homme que ce soldat orphelin appelle son unique « "père" » (Balzac, 1832, p. 331), le protecteur pour qui il serait bien mort et qui lui a été arraché depuis : « "Ah! s'il était debout,

le cher homme! et qu'il vît *son Chabert*, comme il me nommait, dans l'état où je suis, mais il se mettrait en colère. Que voulez-vous! notre soleil s'est couché, nous avons tous froid maintenant" » (*ibid.*). C'est dans un crépuscule mortuaire que Chabert existe depuis le coucher de son soleil, crépuscule qui date non pas de la défaite de Napoléon, mais du moment où le colonel blessé et amnésique est sorti de la fosse, incarnant tout ce que la guerre ne peut pas supprimer ou refouler de souffrance et de traumatisme, un revenant qui ne peut que ternir la légende de son Empereur triomphant.

En survivant, Chabert est devenu une sorte de témoin malgré lui de la nature artificielle du mythe de Napoléon. S'il préfère toujours ce mythe à la vraisemblance de sa propre histoire, néanmoins son attachement initial au procès-verbal montre que ce mythe ne domine pas son esprit sans un certain conflit. Ce que Chabert n'arrive pas à réconcilier par rapport au mythe, c'est le geste contradictoire d'amour et d'abandon que manifeste Napoléon envers son soldat dévoué. Il explique à Derville :

“Ma mort fut annoncée à l'Empereur, qui, par prudence (il m'aimait un peu, le patron!), voulut savoir s'il n'y aurait pas quelque chance de sauver l'homme auquel il était redevable de cette vigoureuse attaque. Il envoya [...] deux chirurgiens en leur disant, peut-être trop négligemment, car il avait de l'ouvrage : « Allez donc voir si, par hasard, mon pauvre Chabert vit encore? » Ces sacrés carabins, qui venaient de me voir foulé aux pieds par les chevaux de deux régiments, se dispensèrent sans doute de me tâter le pouls et dirent que j'étais bien mort.” (p. 323-324).

Ce compte rendu ne peut être, bien sûr, que la pure invention de Chabert, parlant en tant que narrateur omniscient, transportant ainsi son auditeur et préservant Napoléon dans sa

mémoire comme un roi mythique et un père idéal. La tragédie de Chabert se déroule du moment où ce père mythique n'est pas — comme le roi Priam auprès du héros Hector — venu en personne récupérer le corps de son fils tombé, vérifier lui-même en pleurs son décès et faire son deuil. Auprès de Chabert, le « roi-père » a choisi d'envoyer un remplaçant, faux pas qui garantit dans les contes et les mythes la rupture de communication et la mésaventure. Si le mythe ici se montre problématique, le ton réaliste adopté par Chabert révèle simplement un chef militaire préoccupé, qui pense déjà à autre chose au moment d'apprendre la mort de son colonel. Par conséquent, cette mort restera aussi incomplète que la victoire de Napoléon : toutes les deux seront, d'un côté, affirmées par leur sujet comme par les annales historiques et le mythe du héros napoléonien; et de l'autre côté, déniées par la présence et la narration tragique de l'unique personne capable de les réfuter. Chabert dit très tôt souhaiter une mort virtuelle, la mort de l'inconscient et une rupture nette avec le passé : « "Si ma maladie m'avait ôté tout souvenir de mon existence passée" », regrette-il, « "j'aurais été heureux!" » (p. 327-328) Autrement dit, si le colonel Chabert était bien « mort » à Eylau, le vagabond « Hyacinthe »<sup>26</sup> aurait pu vivre dans l'innocence d'un vieillard sans souvenir conscient ni rêve inconscient : une existence entièrement au présent, sans obligation de transiger entre mythe et fait en se fiant à la vraisemblance. Mais le souvenir sélectionné pratiqué par les régimes n'est pas disponible pour les individus, à part dans le traumatisme. Incapable de transporter le passé au présent et refusant de

---

<sup>26</sup> Ainsi se présente Chabert en 1840 quand Derville le croise et le salue avec le titre du colonel Chabert : « "Pas Chabert! pas Chabert! je me nomme Hyacinthe, répondit le vieillard. Je ne suis plus un homme..." » (p. 372).

démentir le mythe historique, Chabert choisit finalement de se réfugier et de vivre dans ses souvenirs, et même ses mots dégénèrent dans les souvenirs fragmentés d'un fou qui se croit toujours au passé : « "Feu des deux pièces! vive Napoléon!" » (p. 372). En effet, pour reprendre l'expression de Marie-Catherine Huet-Brichard, c'est Chabert et non pas Napoléon qui réussit à « s'arrach[er] à l'Histoire » (2001, p. 32) pour exister selon un mythe qui l'éloigne de sa propre histoire de survie, en attendant sa mort déjà accomplie.

Comme l'explique Mircea Eliade, pour ceux qui y croient, c'est le mythe au lieu de l'histoire qui prend la priorité, offrant « la seule révélation valable de la réalité » (1957, p. 22). Mais pareillement au tableau de Gros, le récit du colonel Chabert sert à perpétuer *et* à mettre en question le mythe de Napoléon. Le lecteur est invité à tout moment à détourner les yeux du premier plan et à croire à la mort de Chabert déclarée par cette figure béatifique et sage de l'Empereur; cependant, les faits sont là, dans leur recreation vraisemblable, dans les corps entassés comme dans la vie « manquée » (Descotes, 1967, p. 262) d'un demi-solde revenu miraculeusement mais sans identité dans le monde postnapoléonien. Ainsi, il semble exister chez Balzac au moins deux Napoléons : le Napoléon abstrait, le phénomène de volonté, l'être mythique qui séduit à travers sa seule présence, matérielle ou virtuelle, et aussi le Napoléon qui est la cause de faits personnels et historiques, y compris des moments de traumatisme, la force qui a dévasté les individus qui lui étaient les plus fidèles, tout cela pour finalement préparer sa propre annulation dans la Restauration. Balzac ne met pas en question ce mythe, ni dans son existence ni dans sa puissance, mais il le met en perspective. Il le soumet au projet réaliste, montrant à la fois l'importance de ce mythe, sa véracité soutenue par les

personnes ayant eu un contact avec l'Empereur, et aussi son danger : substituer cette vérité mythique inventée à la vraisemblance qui se connaît fictionnelle et qui est l'unique moyen de représenter le passé sans se vouer à carrément y vivre. Si le mythe réussit à changer les lâches en braves, Balzac ne propose pas qu'il réussisse pour autant à changer toute mort en mort héroïque, ni qu'il ait mis tout survivant sur le chemin de la gloire de son héritage.

### Bibliographie

- BALZAC, Honoré de. (1976 [1842]), *Autre étude de femme*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 655-729.
- . (1976 [1832]), *Le Colonel Chabert*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 291-373.
- . (1977 [1835]), *La Fille aux yeux d'or*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, p. 1039-1112.

- . (1990), *Lettres à Madame Hanska*, ed. Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. I.
- . (1978 [1833]), *Le Médecin de campagne*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, p. 349-602.
- . (1977 [1841]), *Une ténébreuse affaire*, dans Pierre-Georges Castex (dir.), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, p. 451-695.
- BESSER, Gretchen R. (1969), *Balzac's concept of genius: the theme of superiority in the « Comédie humaine »*, Genève, Droz.
- BRUNEL, Pierre. (dir.) (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.
- DESCOTES, Maurice. (1967), *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque de littérature et d'histoire ».
- ELIADE, Mircea. (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- . (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. (2001), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1964), *Le Cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon.
- MELLON, Stanley. (1960), « The July Monarchy and the Napoleonic Myth », *Yale French Studies: The Myth of Napoleon*, n° 26, p. 70-78.

- MONNEYRON, Frédéric et Joël Thomas. (2002), *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- MUNHALL, Edgar. (1960) « Portraits of Napoleon », *Yale French Studies: the Myth of Napoleon*, n° 26, p. 3-20.
- PETITEAU, Natalie. (1999), *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Seuil.
- PRENDERGAST, Christopher. (1997), *Napoleon and History Painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*, Oxford, Clarendon Press.
- RENNIE, Bryan (dir.). (2001), *Changing Religious Worlds: the Meaning and End of Mircea Eliade*, Albany, NY, SUNY Press.
- RIFFATERRE, Michael. (1990), *Fictional Truth*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press.
- ROOT, Christina M. (1990), « History as Character: Byron and the Myth of Napoleon », dans Stephen C. Behrendt (dir.), *History and Myth: Essays on English Romantic Literature*, Detroit, Wayne State University Press, p. 149-165.
- SAMUELS, Maurice. (2004), *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca et London, Cornell University Press.
- SELLIER, Philippe (1984), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, n° 55, octobre, p. 112-126.
- SPRENGER, Scott. (2008), « Balzac et la critique comme autocritique, ou la vérité de l'in vraisemblable », *L'Année balzacienne : Balzac critique*, n° 9, p. 81-103.

SUNGOLOWSKY, Joseph. (1960), « Vigny's Unmythical Vision of Napoleon », *Yale French Studies: the Myth of Napoleon*, n° 26, p. 63-69.

TULARD, Jean. (1971), *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin.

### Résumé

Balzac admirait Napoléon Bonaparte, à qui il se comparait même, dans le domaine des lettres. Cependant, il ne va pas de soi que Balzac ait cherché à faire de l'Empereur un mythe littéraire, qui s'arracherait à l'Histoire et aux conséquences collectives et individuelles de ses actes. L'importance de Bonaparte pour la création de la *Comédie humaine* est incontestable, mais une relecture des textes où Balzac semble glorifier Napoléon — notamment *Une ténébreuse affaire* et *Le Médecin de campagne* — laisse voir une représentation souvent ambiguë du pouvoir à la fois héroïque et despotique de l'Empereur. Passant par le célèbre portrait de Napoléon dans le tableau d'Antoine-Jean Gros, *La Bataille d'Eylau*, l'article reprend enfin *Le Colonel Chabert*, montrant que la tentation de faire de Napoléon un mythe est pour Balzac un danger, car elle finit par faire oublier la réalité vécue et menace ainsi la vraisemblance qui sous-tend la représentation réaliste.

### Abstract

Balzac admired Napoleon Bonaparte, and even compared his task as a writer to the history-making of the Emperor. This is not to say, however, that Balzac sought to portray him as a literary myth, detached from History and exonerated from the

collective and individual consequences of his acts. While Bonaparte's importance for the creation of the *Comédie humaine* remains incontestable, a re-reading of texts where Balzac seems to glorify Napoleon — in particular *Une ténébreuse affaire* and *Le Médecin de campagne* — reveals an ambiguous representation of the Emperor's heroic and often despotic power. After examining the famous portrait of Napoleon in Antoine-Jean Gros' *La Bataille d'Eylau*, the article turns to *Le Colonel Chabert*, revealing how the temptation to mythologize Napoleon is finally seen by Balzac as dangerous, threatening both the memories of a lived experience and the *vraisemblance* that upholds realist representation.