



**TRABAJO FIN DE MÁSTER**  
**MÁSTER EN ESTUDIOS FRANCESES Y FRANCÓFONOS**

LE CULTE DES ANCÊTRES D'APRÈS PATRICK RAMBAUD : UNE  
VISION CONTEMPORAINE DU ROMAN HISTORIQUE.

**Alumno:** Manuel Echeazarra Ortiz de Apodaca

**Tutora:** Dra. Laura Eugenia Tudoras

Curso académico: 2020-2021

Convocatoria: Septiembre 2021

## **RESUMÉ :**

Patrick Rambaud a publié entre 1997 et 2006 quatre romans dont l'action se déroule pendant l'époque du Premier Empire et dans laquelle les principales figures historiques de l'époque, à commencer par Napoléon Bonaparte, jouent un rôle majeur et se mêlent avec d'autres personnages issus de l'imagination de l'auteur. Ce fait, uni à l'exhaustif travail documentaire de la part l'écrivain, contribue à créer une certaine difficulté d'encadrement de ces ouvrages, car le propos de Rambaud paraît parfois basculer entre celui de l'historien et celui du romancier. Du point de vue thématique, la tétralogie représente une nouvelle approche du mythe de Napoléon Bonaparte, ainsi qu'une révision des approches littéraires de ce mythe les plus classiques du XIXe siècle, notamment celle de Balzac et celle de Stendhal. Dans ce sens tout le long de ces romans la vision tendant à la démystification ironique et à la méfiance envers les puissants, si caractéristique de Rambaud, s'impose finalement sur n'importe quelle autre considération.

**Mots-clés :** Rambaud, littérature française contemporaine, figures historiques, mythe de Napoléon, démystification ironique.

## **RESUMEN:**

Patrick Rambaud publicó entre los años 1997 y 2006 cuatro novelas cuya acción se desarrolla durante la época del primer imperio y en las cuales las principales figuras históricas de la época, comenzando por Napoleón Bonaparte, juegan un papel protagonista y se mezclan con personajes nacidos de la imaginación del autor. Esta circunstancia unida al trabajo exhaustivo de documentación por parte del escritor contribuye a generar una cierta dificultad a la hora de encuadrar estas obras puesto que el impulso que anima a Rambaud parece ser en algunas ocasiones el del historiador y en otras el del novelista. Desde un punto de vista temático, la tetralogía representa sobre todo una nueva aproximación al mito de Napoleón Bonaparte, así como una revisión de las aproximaciones más clásicas del siglo XIX, especialmente las de Balzac y Stendhal. En este sentido, a lo largo de las cuatro novelas la visión tendente a la desmitificación irónica y a la desconfianza hacia los poderosos, tan característica de Rambaud, se impone sobre cualquier otra consideración.

**Palabras clave:** Rambaud, literatura francesa contemporánea, figuras históricas, mito de Napoleón, desmitificación irónica.

## SOMMAIRE :

1. Introduction.
  - 1.1. Objectifs de la recherche.
  - 1.2. Méthodologie.
  - 1.3. État de la question.
2. Le Premier Empire par Patrick Rambaud.
  - 2.1. *La Bataille*.
  - 2.2. *Il neigeait*.
  - 2.3. *L'Absent* et *Le Chat botté*.
3. Historiographie, histoire populaire ou roman historique.
  - 3.1. L'héritage balzacien.
  - 3.2. Discours historique et discours littéraire.
  - 3.3. Le discours de Patrick Rambaud.
  - 3.4. L'explosion de l'histoire dans les années 90.
4. Personnages de fiction : catégories différentes.
  - 4.1. La dimension des personnages dans le roman historique traditionnel.
  - 4.2. Les personnages de la tétralogie de Patrick Rambaud.
    - 4.2.1. Où sont les héros de Rambaud ?
    - 4.2.2. Les figures historiques.
    - 4.2.3. Les personnages semi-historiques.
    - 4.2.4. Les personnages dépourvus d'une dimension historique spécifique.
  - 4.3. Les romans de Rambaud selon la catégorie de personnages dominante.
5. Les grands thèmes et les références littéraires.
  - 5.1. L'inutilité et l'horreur de la guerre.
  - 5.2. Napoléon, entre le mythe et l'histoire ; la vérité précaire. Balzac, Stendhal et Hugo dans l'œuvre de Patrick Rambaud.
  - 5.3. Dumas et les romans du temps qui passe.
6. *Le sacre de Napoléon*, un texte commémoratif.
7. Conclusion.
8. Bibliographie.

## 1. INTRODUCTION :

*La Bataille*, paru chez Grasset en 1997, est un roman de Patrick Rambaud qui a remporté le Prix Goncourt et le Grand Prix du roman de l'Académie française. Le titre, l'action et la conception même de cette œuvre s'inspirent directement d'un projet inachevé d'Honoré de Balzac. Jusqu'à ce moment-là Rambaud, né à Neuilly-sur-Seine en 1946, était connu principalement pour son travail de journaliste dans la revue *Actuel* pendant les années soixante-dix. Il s'y était spécialement distingué comme pasticheur à ton parodique, ayant produit main-à-main avec Michel-Antoine Burnier plus d'une quarantaine d'œuvres de ce genre, notamment *Le Roland Barthes sans peine*, en 1978. Dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix Rambaud cultive des genres différents, sans lâcher point sa veine moqueuse, qui lui rend des succès tels *Virginie Q.* ou *Mururoa mon amour*, deux parodies du style de Marguerite Duras. Quoiqu'il en soit, le lauréat *La Bataille*, récit complet de la bataille napoléonienne d'Essling, inaugure en 1997 un cycle de romans dont l'action s'encadre sous le Premier Empire et qui marquent un tournant dans la bibliographie de Rambaud.

Après le succès du premier titre, Grasset publie en 2000 *Il neigeait*, roman qui remporte le Prix Ciné-roman-Carte noire. Tout comme en ce qui concerne *La Bataille*, les faits politiques et militaires qui jalonnent la grande aventure de Napoléon Bonaparte sont les principaux protagonistes de cette œuvre. Il faut par ailleurs indiquer que l'action de ces deux romans a été transposée en bande dessinée avec succès par le scénariste Frédéric Richaud et par le dessinateur Ivan Gil ; ainsi, les six tomes des BD *La Bataille* et *Bérézina* ont paru chez Dupuis entre 2014 et 2019. Quelques années auparavant, en 2003 et en 2006 respectivement, Patrick Rambaud a publié, encore chez Grasset, les deux derniers volumes de sa série à propos de l'épopée napoléonienne : *L'Absent* et *Le Chat botté*.

L'objet de la recherche que je présente par la suite est précisément composée de ces quatre romans qui, en raison de leur thématique, se distinguent d'une façon nette du reste de l'œuvre de Patrick Rambaud. Il est impossible, bien évidemment, de détacher une partie du travail d'un écrivain de l'ensemble de sa bibliographie. Cependant, il est important d'insister ici sur le fait que mon analyse prétendra pointer les projecteurs sur cette partie concrète de l'œuvre de Patrick Rambaud, les quatre romans de son cycle napoléonien. Je voudrais tout simplement ajouter que, pour clore le cercle thématique en ce qui concerne cet auteur, j'inclurai à la fin de ma recherche un court chapitre dédié à

l'album *Le sacre de Napoléon*, publication commémorative du bicentenaire de cet événement, qui a paru en 2004 chez Michel Lafon avec des textes de Patrick Rambaud et des illustrations de Pierre-Jean Chalençon.

### **1.1. Les objectifs de la recherche :**

Il faut tout d'abord souligner que l'objectif général de cette recherche est celui d'offrir une analyse la plus détaillée possible des quatre romans qui font l'objet d'étude. Visant à atteindre ce propos final et principal, nous établirons un tas d'objectifs intermédiaires qui devront nous guider dans l'approche des œuvres analysées. De cette manière, le premier défi dans ce parcours sera d'atteindre une compréhension complète du contenu des quatre romans. Il faudra à cet égard connaître en profondeur les quatre récits, leurs personnages principaux et les intrigues qui s'y déroulent.

Deuxièmement, il faudra déterminer de la façon la plus exacte possible quelle est la nature des textes que l'on est en train d'analyser. En effet, nous avons parlé jusqu'ici de *romans* ; par ailleurs, à cause du sujet et du décor, l'on pourrait très rapidement ébaucher qu'il s'agit tout simplement d'une série de romans historiques. Néanmoins, il faut se rappeler que d'un côté le *roman historique* est une catégorie très contestée par une bonne partie de la critique, ainsi que par beaucoup des écrivains qui l'ont pratiquée, à commencer par Patrick Rambaud lui-même. D'un autre côté, il faut aussi attirer l'attention sur la frontière qui sépare le discours historique du discours littéraire purement fictif, car, d'après certains théoriciens, cet écart n'existerait pas. Il faudrait donc encadrer les textes de Patrick Rambaud dans le contexte de ces débats soit critiques soit théoriques.

Une fois la nature des textes établie, le troisième objectif intermédiaire est celui de déterminer les caractéristiques les plus marquantes des personnages de ces quatre volumes de Patrick Rambaud. En effet, quel que soit le résultat de l'analyse de la nature de ces œuvres, le rôle qu'y jouent les différents types de personnages peut être toujours problématique quand il s'agit de récits qui mettent sur scène des figures historiques. Pour examiner cet aspect des textes d'une façon convaincante, il faudra le faire sous la perspective d'autres œuvres et d'autres auteurs qui auront précédemment déployé des recours littéraires similaires.

Finalement, et dans une ligne d'analyse voisine de la précédente, il sera nécessaire d'extraire la moelle thématique rambaudienne, ainsi que ses antécédents littéraires. En effet, à part la farouche critique des puissants, si caractéristique de la trajectoire de

l'écrivain, il y a d'autres sujets qui marquent d'une manière déterminante la nature des quatre récits de la série napoléonienne. Les souligner et déterminer les sources littéraires qui ont pu influencer ou même inspirer Patrick Rambaud est la dernière voie qui devra nous conduire à une compréhension minutieuse de *La Bataille* et des trois volumes qui l'ont suivi.

### **1.2. Méthodologie :**

La méthodologie à employer est simple et tout à fait déterminée par les objectifs que nous nous étions marqué. Vis-à-vis de la réalisation de ces objectifs, je vais tout d'abord faire deux lectures de chacun des ouvrages sélectionnés. Le résultat de ces lectures sera une profonde et minutieuse recension de chacun des romans ; ces recensions seront exposées au fil du bloc 2 du présent travail.

Par la suite, et visant la détermination de la nature exacte des textes que l'on est en train d'analyser, je vais confronter dans le bloc 3 ces textes avec les différentes positions théoriques qui ont été soutenues le long de l'histoire par rapport aux rapports entre le discours historique et le discours fictif, lors de la représentation des événements du passé plus ou moins récent. J'espère vraiment mériter l'indulgence de M. Rambaud sur ce point, car parmi les opinions d'autres auteurs, l'on va faire usage de celles de Roland Barthes et de Claude Lévi-Strauss. Autrement dit, en essayant d'élucider la nature du discours rambaudien, je me fonderai sur les positions théoriques des parodiés pour éclairer le discours du parodiant.

Hors le chapitre 5 du présent travail, qui sera dédié à l'album commémoratif sur le sacre de Napoléon que j'ai déjà nommé, le bloc final de l'analyse de la tétralogie de Rambaud s'occupera de l'identification des sujets majeurs des romans de la série. J'en ferai usage pour mieux éclairer la signification et l'atteinte de chacun d'entre eux, de certaines œuvres classiques de la littérature française du XIXe et du XXe siècles dont, selon mon interprétation, la tétralogie napoléonienne de Patrick Rambaud se montre comme étant fidèle débitrice.

### **1.3. État de la question :**

Peut-être à cause du succès critique et public que le roman *La Bataille* a-t-il obtenu (sans parler des importantes distinctions que l'on a déjà signalées) ou peut-être à cause de l'intérêt que la figure d'Honoré de Balzac continue-t-elle à provoquer au sein de la culture française, ce roman a déjà été étudié par certains théoriciens à l'égard de

questions différentes. L'attention critique sur les trois volumes qui ont suivi a, cependant, significativement diminué. Quant aux analyses générales de la totalité de la tétralogie, pourvu que l'on puisse appliquer ce terme-là à la série napoléonienne de Rambaud, il n'y en a, à ma connaissance, aucune.

Une fois ce point de départ établi, il faut tout d'abord éclaircir que, bien que le propos de ce travail ne soit pas de nature historique, les textes analysés sont quand même tellement imprégnés d'histoire qu'il faudra parfois y vérifier certains aspects. Dans ces occasions je me fonderai presque toujours sur les opinions de Jean Tulard, notamment sur son *Napoléon*, édition 2010 de Pluriel.

Quant à la question de la détermination de la vraie nature des textes qui font l'objet de l'analyse de cet essai, je ferai plutôt appel à deux travaux, l'un plus général et l'autre plus concret : *History, a Literary Artifact? The Traveling Concept of Narrative in/on Historiographic Discourse*, de Julia Nitz et *The historical text as a literary artifact* de Hayden White. Une brève révision des quatre œuvres de Rambaud visant à les comparer avec les idées principales de ces deux essais devrait nous aider à établir s'il s'agit de romans historiques ou s'il faudrait les classer dans le cadre d'un genre romanesque différent. Ces deux textes et d'autres qui y sont cités devront, de la même manière, nous aider à souligner la porosité de la frontière entre le discours littéraire fictif et celui de l'histoire, une question qui pourrait éclairer certains aspects intéressants de la tétralogie de Rambaud.

Au moment de comparer la construction des personnages de Patrick Rambaud face à celle des auteurs que l'on encadre traditionnellement dans la catégorie de roman historique, je vais me fonder sur l'essai qu'Isabelle Durand Le-Guern a publié chez Armand Colin, *Le roman historique*. Il s'agit d'une œuvre brève, mais assez exhaustive et compréhensible qui se pose des questions d'une façon générale sur la nature de ce genre, par ailleurs si contesté, à la lumière notamment des conceptions de Georges Lukacs et de Claude Bernard.

Finalement, je vais me laisser guider par les travaux d'un groupe d'auteurs et théoriciens différents, lors de l'encadrement de la tétralogie rambaudienne par rapport aux sujets principaux et aux références littéraires les plus significatives que l'on perçoit dans son discours. Ainsi, j'analyserai la représentation de la guerre chez Rambaud surtout à la lumière de ces deux essais : *De la campagne d'Italie à Waterloo, la scène de bataille dans le roman*, de Michel Delon et *Le récit de guerre : narration et focalisation dans «*

*La Débâcle* », de David Baguley. À l'heure d'essayer d'établir le niveau et la nature de la contribution de Patrick Rambaud par rapport à la question de l'utilisation et de la construction du mythe de Napoléon I<sup>er</sup> dans la littérature française, je vais citer notamment les travaux de Beth Gerwin, Sviatlana Hanchar et, à nouveau, Isabelle Durand-Le Guern : *Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon, Stendhal et Napoléon : la naissance d'un mythe* et *Napoléon face à l'Europe : usages, mythes, représentations*, respectivement.



## **2. LE PREMIER EMPIRE PAR PATRICK RAMBAUD :**

Comme il a déjà été établi, le noyau du travail que le journaliste et écrivain Patrick Rambaud a dédié à Napoléon I<sup>er</sup> et à son entreprise impériale est constitué par les romans *La Bataille*, *Il neigeait*, *L'Absent* et *Le Chat botté*, publiés chez Grasset dans les années 1997, 2000, 2003 et 2006 respectivement. Il faut d'abord affirmer qu'il y existe une liaison thématique évidente et incontournable parmi ces quatre romans : l'Empereur Napoléon et les événements qui ont marqué son œuvre politique et militaire. Hors cela et l'atmosphère générale de critique amère et ironique au pouvoir et aux puissants, si caractéristique de l'auteur, il s'agit d'une série de romans qui sont en réalité bien différents des uns des autres. Je vais par la suite résumer les traces les plus remarquables de chacun de ces romans pour essayer d'établir les différences et les similarités que l'on trouve entre eux.

Tout d'abord, il faut distinguer les deux premiers des deux derniers. Si nous essayions d'abstraire les quatre récits de leurs contextes historiques, nous pourrions affirmer que *La Bataille* et *Il neigeait* sont des romans de guerre, nettement, sans aucun doute, tandis que *L'Absent* et *Le Chat botté* seraient plutôt deux romans d'intrigue politique, voire d'espionnage. En effet, la guerre, sa cruauté et son inutilité sont les protagonistes absolus des deux premiers volets de la série. Il s'agit de deux romans qui ont un rythme vertigineux dont l'objectif principal paraît celui de transmettre au lecteur l'impression la plus vive possible des combats et de leurs conséquences. Toute l'action se passe en quatorze jours dans le cas de *La Bataille*, qui est avant tout le récit complet de la bataille d'Essling, et en trois mois dans celui d'*Il neigeait*, qui raconte l'histoire de la presque totalité de la campagne russe de la Grande Armée.

*L'Absent* et *Le Chat botté* sont aussi dotés d'un rythme narratif très agile, mais les événements qui font partie de la trame s'écoulent pendant une période plus étendue : une année pour le premier et jusqu'à deux dans le cas de *Le Chat botté*. La guerre y est présente aussi, mais toujours dans un deuxième plan, comme une sorte de décor ; les hommes politiques, leurs décisions et leurs destinées, notamment ceux de l'Empereur Napoléon I<sup>er</sup> constituent le noyau de ces récits-là ; les personnages se situent dans un contexte de crise et, par conséquent, tout y reste bien plus incertain. Examinons donc les trames principales et les traits les plus marquants de chacun de ces quatre romans.

### **2.1. La Bataille :**

D'une manière très éloquente la dernière dédicace de ce roman dit : « À Monsieur de Balzac, avec mes excuses ». À travers ce recours, Rambaud fait remarquer à ses lecteurs que le récit de la bataille d'Aspern-Essling a été en réalité un projet d'Honoré de Balzac, que l'auteur de la *Comédie humaine* n'est jamais parvenu à aboutir. Rambaud nous apprend dans l'appendice historique de la fin du roman quelques-unes des idées que Balzac a laissées autour de ce projet finalement abandonné ; en balzacien, elles s'orientaient très clairement vers l'idée de la rigueur historique et de la description détaillée des faits. Il me paraît évident que ce plan définit la colonne vertébrale du parcours que Rambaud a décidé de suivre cent soixante ans plus tard dans *La Bataille*. L'auteur lui-même nous l'indique dans les notes historiques finales quand il établit l'objectif littéraire de « ressusciter la Bataille d'Essling avec le plus d'exactitude possible » (Rambaud, 2020a : 276).

De cette manière nous trouvons que la perspective prédominante tout au long de *La Bataille* est celle du colonel Lejeune, un jeune officier de liaison attaché au Major Général Berthier, chef d'État-major de l'Empereur. Nous examinerons plus loin les stratégies que Rambaud déploie par rapport à ses personnages, cependant, il faut d'abord souligner le fait que personne ne pourrait offrir une vision plus complète et à la fois plus détaillée du cours d'une bataille qu'un tel officier. En effet, le colonel Lejeune et son collègue Périgord parcourent continuellement le décor de l'action avant, pendant et après la bataille, car ils sont responsables de la communication entre les têtes des différents corps de l'armée, les maréchaux et les généraux, et la direction suprême, celle de l'Empereur et de son État-major, notamment Berthier. Cette condition permet à Lejeune de montrer au lecteur tous les coins de l'action ; ses yeux deviennent une sorte de microscope qui peut passer rapidement du détail le plus précis dans n'importe quel front vers une vision plus générale du haut commandement auquel il est, à la fin, attaché.

Rambaud ajoute à l'histoire purement militaire de Lejeune une intrigue amoureuse personnelle où l'objet du désir du colonel est Mlle Krauss, une jeune autrichienne chez laquelle Lejeune loge lors de son séjour à Vienne. L'objectif de cette petite histoire d'amour est à mon avis celui de faire un double clin d'œil littéraire. D'une part, parce qu'elle sert à l'auteur à situer Henri Beyle (connu plus tard par Stendhal) au milieu de la péripétie personnelle du colonel Lejeune. D'autre part, parce que nous pouvons, je crois, considérer cette intrigue amoureuse en quelque sorte comme une caricature ironique des histoires d'inspiration plutôt romantique auxquelles les auteurs canoniques du roman historique du XIXe siècle (M. Balzac parmi eux) sont si attachés.

Dans ses efforts pour décrire tous les aspects de la bataille et en offrir une perspective la plus exhaustive possible, Rambaud se sert aussi des yeux et des aventures de deux combattants qui croisent le chemin du colonel Lejeune à des moments différents et dont les parcours se croisent aussi près de la fin de la bataille : le cuirassier Fayolle et le voltigeur Paradis. Ces deux personnages jouent aussi, à mon avis, un double rôle dans le récit d'Essling : premièrement, Rambaud nous présente à travers eux le visage du vrai combattant, ils représentent le peuple qui meurt ; deuxièmement, leur vision permet à l'auteur d'arriver au paroxysme de l'horreur que les yeux des officiers d'État-major difficilement peuvent atteindre. En effet, le premier portrait de Fayolle est celui du soldat sans scrupules, du combattant professionnel qui ne se soucie que de tuer et de ne pas se faire tuer. À travers sa péripétie tout le long de la bataille d'Essling, dès le viol de la paysanne autrichienne morte jusqu'à son suicide brutal pendant la deuxième nuit, l'auteur nous montre quelques-unes des anecdotes et des images les plus violentes du récit. La guerre est l'échec absolu qui efface toute trace d'humanité et Fayolle paraît finir par s'en rendre compte : « Et si la paysanne de l'autre nuit n'avait jamais existé ? Il posa sa torche sur le lit qui s'enflamma, puis il appliqua contre sa tempe le pistolet du capitaine Saint-Didier et se fit sauter la cervelle » (Rambaud, 2020a : 276).

Le voltigeur Paradis est à son tour un paysan pratique et naturellement intelligent qui a été arraché de chez lui pour aller mourir pour des causes dont il est ignorant et, surtout, absolument insouciant. Il change de mission plusieurs fois tout le long de la bataille et son attachement final au groupe de soldats d'ambulance par ordre du docteur Percy permet à Rambaud de montrer les images les plus vives et les plus effrayantes des blessés et des milliers de morts que le combat produit. Dans ce contexte, Paradis voit la guerre du point de vue de l'homme moyen ; son filtre nous la montre dépouillée de n'importe quelle prétention de gloire. Ainsi, Rambaud parvient à nous montrer la mort brutale du général comte Saint-Hilaire sur la table du chirurgien qui s'apprête à scier sa jambe gangrenée tout simplement comme quelque chose de stupide et d'inutile. Le doute trivial qui reste chez le voltigeur après avoir assisté le docteur est celui de savoir si le général aurait le « droit à une sépulture ou si on attendait de le ramener à Vienne » (Rambaud, 2020a : 276).

Cette scène de la mort de Saint-Hilaire est l'une des nombreux moments dans *La Bataille* où le monde des généraux et des maréchaux prend contact avec celui des simples soldats. En effet, la bataille d'Essling a été à tel point dure et meurtrière que beaucoup de chefs y ont été grièvement blessés ou ont, directement, trouvé la mort, notamment le

maréchal Lannes dont l'agonie constitue une ligne conductrice très significative de la dernière partie du récit. En fait, l'une des réussites les plus marquantes de l'œuvre de Rambaud est celle d'offrir un portrait complet et bien fondé des collaborateurs principaux de Napoléon et de leurs relations avec celui-ci et parmi eux, sans pour autant ralentir le rythme du récit ou nuire à sa vivacité. Grâce à une combinaison très sage d'anecdotes et d'événements plus généraux, *La Bataille* nous montre aussi un côté intime de l'Empereur et de ses collaborateurs les plus immédiats. Celle-ci est l'une des stratégies que Rambaud utilise pour mettre l'accent ironiquement sur la manière à travers laquelle les circonstances et les décisions des puissants, notamment celles de Napoléon, ont une influence immédiate dans le cours du combat et, par conséquent, dans les vies des milliers d'hommes qui y luttent.

Ainsi, la voix narrative, toujours à la troisième personne, plonge dans la pensée de quelques-uns des chefs militaires français les plus significatifs lors de leurs interventions dans le récit, en utilisant fréquemment le style indirect libre. Nous en trouvons un bon exemple dans le premier chapitre au moment où le colonel Lejeune rencontre le maréchal Masséna dans son cantonnement viennois : « On le savait voleur, on le disait rancunier, mais l'Empereur avait cette fois encore besoin de sa science des armes » (Rambaud, 2020a : 17). À travers ce même procédé Rambaud nous apprend les querelles entre les maréchaux (gascons tous les deux) Lannes et Bessières, qui éclatent violemment lors de la première nuit devant Aspern en flammes. Peu après, nous assistons à l'éloquente scène au cours de laquelle les ennemis autrichiens chantent au loin *La Marseillaise* (hymne interdit comme séditieux par l'Empire), tandis que Lannes et Masséna, désormais maréchaux, ducs et grands propriétaires, pensent à leur passé de patriotes pauvres, que ce chant avait si fréquemment enflammés (Rambaud, 2020a : 157).

En général, la photographie que l'écrivain nous offre est celle que l'on peut attendre dans le cercle immédiat d'un tyran tout-puissant comme Napoléon I<sup>er</sup> : de la loyauté presque absolue envers le leader entremêlée avec des querelles et des jalousies réciproques chez les collaborateurs. Il faut se rappeler que beaucoup de ces hommes ont en 1809 entre quarante et quarante-cinq ans, qu'ils ont déjà connu un succès militaire sans précédent et qu'ils se sont fortement enrichis. La chance militaire de l'Empire vient de tourner, ne fût-ce que légèrement, et l'état de guerre continu commence à être perçu par quelques-uns d'entre eux comme un poids très lourd. Dans ce sens le dialogue entre Lannes et son aide de camp, le capitaine Marbot, dans la séquence que nous venons de souligner est tout à fait éloquent : « —Votre Excellence, c'est bien la première fois que je

vous entends douter. – Ah bon ? En Espagne je devais douter en silence » (Rimbaud, 2020a : 157).

Dans ce contexte Rimbaud nous présente un Napoléon plutôt politique qu'humain. Il agit parfois en militaire, parfois en tyran et parfois en propagandiste. Ce dernier aspect fait partie de l'un des thèmes fondamentaux de ce roman et des suivants. En effet, Napoléon I<sup>er</sup> a été l'un des premiers dirigeants politiques et militaires qui a fait un usage systématique de la propagande. Il en était un vrai maître et, en s'appuyant sur ce fait, Rimbaud réfléchit tout le long de *La Bataille* sur la valeur de la vérité dans un contexte général de mensonge intéressé. Dans ce sens, le combat conclu, le maréchal Lannes, moribond, conseille à Napoléon de ne pas écouter son entourage et lui prie d'arrêter la guerre. Quand l'Empereur revient à son logement, il ordonne à son secrétaire d'écrire : « –Le maréchal Lannes, ses dernières paroles. Il m'a dit : je désire vivre si je peux vous servir » (Rimbaud, 2020a : 223).

Nous trouvons donc dans *La Bataille* le Napoléon homme politique, mais aussi le militaire qui dirige chaque détail de l'action de ses troupes et ne reste pas loin des hommes qui se battent. Il est à son aise dans ce décor et y conduit ses collaborateurs avec de l'intelligence. Par rapport à ses relations avec ceux-ci, les traits les plus remarquables du caractère de l'Empereur sont, d'après Rimbaud, les accès de colère et l'ironie. L'anecdote du pont cassé au cours de laquelle Napoléon gifle le général Bertrand et le qualifie de traître est un bon exemple de colère (Rimbaud, 2020a : 192), tandis que l'ironie est permanente chez le chef suprême, peut-être, d'une certaine façon, transmise par le narrateur lui-même.

Malgré les histoires des personnages réels ou fictifs, le noyau du récit est le développement de la bataille d'Aspern-Essling. Le roman commence le 16 mai 1809 et conclut le 30 mai 1806, mais la plupart de l'action se situe pendant le 21 et le 22 mai, les jours de la bataille, concrètement, quatre sur sept chapitres. Le deuxième chapitre décrit les événements du jour précédent, tandis que les chapitres premier et septième fonctionnent comme introduction et conclusion des faits, des personnages et de leurs péripéties. L'histoire de la bataille d'Essling, épisode marquant de la campagne que l'Autriche lance contre Napoléon en avril 1809, est celle d'un franchissement qui échoue. En effet, les troupes françaises arrivées à Vienne et ayant reçu la capitulation de cette ville le 12 mai, avaient besoin de traverser le Danube pour poursuivre et détruire l'armée de l'Archiduc Charles. Après un échec au nord de Vienne, Napoléon décide d'essayer au sud-est, dans un endroit où le fleuve se divise en trois bras, laissant au milieu un îlot de

6 km de long et 4 km de large, plus que suffisant pour héberger une concentration de troupes considérable (Brun, 2009 : online).

Le premier mouvement de l'Empereur est de faire passer le 2<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> corps d'armée (maréchaux Lannes et Masséna) à travers trois tronçons de pontons. Ils doivent s'emparer des villages d'Aspern et d'Essling de telle façon qu'une éventuelle retraite sur la rive droite reste franche. L'état-major français, en présumant que l'Archiduc marchait en retraite, a toujours imaginé un rapport de forces bien moins négatif pour leurs intérêts. Cependant, l'Archiduc, loin de se replier, conçoit le projet de lancer un coup très violent et d'y compromettre une grande partie de ses forces. Ainsi, il veut piéger les corps d'armée qui traversent le Danube pour infliger aux français le plus grand nombre de pertes possible.

Pendant la nuit du 20 au 21, le passage commence. Les divisions des généraux Molitor et Boudet prennent facilement des positions à Aspern et à Essling. Cependant, l'attaque de l'Archiduc surprend les Français qui doivent se mettre à la défensive jusqu'à la nuit. Le combat est très violent. À quatre heures du matin du 22 les Français reprennent l'offensive, convaincus que le passage successif de nouveaux effectifs et la continuité de l'approvisionnement peuvent renverser peu à peu l'avantage numérique autrichien. La victoire paraît à portée des armes françaises jusqu'au moment où les Autrichiens parviennent à casser le grand pont, celui qui connecte l'île de Lobau et la rive droite, laissant les forces françaises complètement isolées les unes des autres (Brun, 2009 : online).

Pour empêcher que le franchissement échoué finisse par devenir une retraite fatale, l'Empereur ordonne à nouveau de maintenir les positions jusqu'à la nuit. Les corps d'armée de Lannes (mort à cause de ses blessures quelques jours après la bataille) et de Masséna (blessé) se battent avec fierté et parviennent à tenir face aux attaques des Autrichiens, encore plus violentes que celles de la veille. À cinq heures du matin du 22 au 23, le maréchal Masséna est le dernier combattant français qui passe le petit pont, qui sépare la rive gauche de l'île Lobau. Jusque-là plus de 40.000 hommes d'une part et de l'autre ont laissé la vie sur le champ de bataille.

## **2.2. Il neigeait :**

« L'EXPIATION

Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.

Pour la première fois l'aigle baissait la tête.

Sombres jours ! l'empereur revenait lentement,

Laissant derrière lui brûler Moscou fumant.  
Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche.  
Après la plaine blanche une autre plaine blanche.  
On ne connaissait plus les chefs ni les drapeaux.  
Hier la grande armée, et maintenant troupeau.  
Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre »  
(Victor Hugo, 1987 : 230).

Trois années après le premier roman de la série, éditions Grasset publie en 2000 le deuxième, *Il neigeait*, dont l'action est située dans le cadre de la campagne russe de 1812 et dont le titre est extrait de *L'Expiation*, poème de Victor Hugo qui fait partie du recueil *Les Châtiments* (1853). Le récit débute en septembre, peu après la bataille de la Moskova ou de Borodino, justement le jour où les troupes de la Grande Armée arrivent auprès des portes de Moscou ; son noyau principal finit trois mois après, avec le passage dramatique de la Bérézina. Le septième chapitre fonctionne cependant comme une sorte d'épilogue où les personnages principaux se rencontrent à Paris par hasard le printemps suivant. La structure de blocs d'*Il neigeait* est assez similaire à celle du premier volume de la tétralogie, car nous y trouvons presque le même nombre de pages divisées en sept chapitres. Tout de même, ce récit ajoute un petit passage introductif qui joue le rôle d'éventuel chapitre zéro. Le narrateur en tire profit pour mettre ses lecteurs au courant de deux événements qui, ayant eu lieu en 1811 et en 1812, avaient décisivement contribué à pousser la Grande Armée vers le cœur de la Russie : d'une part, la continuité dynastique assurée par l'héritier, fils de Napoléon et de la nouvelle Impératrice, Marie-Louise d'Autriche ; d'autre part, le manque d'engagement du gouvernement du Tsar vis-à-vis du blocus des produits britanniques que la France essayait d'imposer sur toute l'Europe continentale.

Bien qu'il s'agisse aussi d'un roman de guerre et que nous y rencontrions bien des personnages historiques dont nous avons fait la connaissance dans les pages de *La Bataille*, *Il neigeait* est, à mon avis, une œuvre assez différente de celle-ci. Il y a tout d'abord une différence de perspective : le premier roman de la série se circonscrit presque exclusivement au développement d'une bataille, dont le contexte temporel et géographique est nécessairement très restreint, tandis que dans le cas du deuxième, le lecteur est face à une campagne complète ou, au moins à une bonne partie de ladite campagne. Peut-être à cause de cela, la conception des personnages principaux et leur développement par rapport à la trame principale y sont bien différentes. En effet, à la différence que dans *La Bataille*, dans *Il neigeait*, le fil du récit est conduit dès le début



jusqu'à la fin par les aventures de deux personnages complètement fictifs : le capitaine D'Herbigny, des dragons de la garde, et M. Roque, jeune secrétaire au service du Baron Fain, le chef de l'administration napoléonienne en campagne. Contrairement à n'importe quel personnage de *La Bataille*, ceux-ci sont des types humains qui évoluent avec le récit, peut-être parce que la succession d'événements dont ils sont témoins à travers les semaines les contraignent à cela.

Le capitaine D'Herbigny, né au sein de la petite noblesse normande, est un militaire professionnel, un vrai vétéran de la Grande Armée qui a déjà conduit ses hommes à travers plusieurs campagnes. Il arrive à Moscou en tête de sa compagnie, avec son domestique, Paulin, responsable notamment du maintien des uniformes de son maître. Malgré les apparences et l'asymétrie de classe, la relation entre ces deux personnages est plutôt de loyauté et d'amitié, soudée par une origine géographique commune et une ancienne camaraderie, car Paulin accompagne son maître depuis leur départ de Normandie. Le jeune Sébastien Roque est aussi originaire de Rouen, bourgeois et ancien clerc chez un avoué, selon nous apprend D'Herbigny, qui le voit par hasard au moment de son arrivée à Moscou faisant partie du convoi de la maison de l'Empereur (Rimbaud, 2020b : 27).

Le dernier côté du triangle des personnages fictifs dans *Il neigeait* est formé par la troupe de Mme Aurore Barsay, un groupe de comédiens français que Sébastien rencontre quand il explore le sous-sol du Kremlin. Ils avaient été engagés par le comte Rostopchine, gouverneur de Moscou, et, surpris par l'invasion française, attendaient cachés l'arrivée de leurs compatriotes (Rimbaud, 2020b : 37). Parmi les membres de la troupe, Mlle Ornella, qui devient immédiatement une sorte d'objet de désir inatteignable pour le jeune Roque, et le grand Vialatoux jouent un rôle important et expérimentent aussi une évolution significative tout le long de l'aventure.

Quant aux personnages historiques, nous rencontrons notamment le major général Berthier, l'intendant général comte Daru, le Baron Fain, Murat, le prince Eugène, le général Saint Sulpice des dragons de la garde, Henri Bayle ou M. Constant, aide de chambre de l'Empereur. De toutes manières, par rapport à ce qui se passait dans *La Bataille*, il est évident que dans *Il neigeait* la prépondérance de la péripétie personnelle et de la perspective de Napoléon s'agrandit, tandis que celles des autres chefs de la Grande Armée tendent à s'effacer. L'invasion de la Russie tout comme la route de Moscou vers l'est jusqu'en Inde est le rêve de l'Empereur et Rimbaud détache cette fois-ci très nettement sa voix de celles de ses collaborateurs. L'unique exception est peut-être



celle du marquis de Caulaincourt, diplomate au service direct de l'Empereur, ancien ambassadeur auprès du Tsar et celui qui l'accompagne lors de son retour à Paris. Rambaud place le secrétaire Roque dans la voiture de ces deux personnages dans le chapitre six, *L'échappée*. Grâce à cet artifice littéraire nous sommes témoins des conversations entre Napoléon et l'ambassadeur pendant ce voyage de presque deux semaines dont, d'ailleurs, l'on connaît presque tout par Caulaincourt lui-même à travers ses mémoires (Tulard, 2021 : 394).

Le récit de la malheureuse campagne de Russie est donc présenté par le narrateur successivement à travers la vision de chacun des personnages du triangle que nous venons de décrire et des personnages secondaires qui les entourent, mais aussi de celle des personnages historiques, notamment l'Empereur lui-même. Ainsi, dans le premier chapitre, *Moscou en 1812*, Rambaud nous montre un Moscou qui, vu de loin, semble une merveille pleine de lumière et d'exotisme, mais qui, abandonné par ses habitantes et le feu commencé, va aussitôt devenir un vrai piège pour les envahisseurs. Lors de l'entrée de l'armée dans la ville, nous trouvons le capitaine d'Herbigny en basculant sans aucun prétexte un paysan perturbé dans les eaux de la Moskova, où celui-ci tombe et se noie (Rambaud, 2020b : 21). Vers la fin du chapitre le narrateur utilise le style indirect libre pour nous montrer la réflexion intérieure de Napoléon, conscient des difficultés, mais obsédé par le pouvoir et fasciné par le récit de Voltaire de la campagne russe de Charles XII de Suède, échouée un siècle avant (Rambaud, 2020b : 41-42). L'échec du monarque suédois et la route d'Alexandre le Grand vers l'Asie constituent, d'après Rambaud, deux des idées qui occupent l'esprit de l'Empereur d'une façon obsédante pendant toute la campagne russe.

Le deuxième chapitre, celui qui s'occupe de l'incendie qui a fait brûler les trois quarts de la ville, est, par le pouvoir des images de confusion, du sauve-qui-peut et de la cruauté, une avance de ceux qui constituent le noyau central du roman : le quatrième et le cinquième. La fin de ce deuxième chapitre et la totalité du troisième, *Les décombres*, sont conçus par l'écrivain comme une étape de transition du point de vue narratif et de changement pour les deux personnages fictifs principaux. Ainsi, au milieu du feu, le capitaine d'Herbigny n'hésite pas à tuer le majordome de l'hôtel Kalitzine, où il loge avec ses cavaliers, ou à tirer profit de la situation désespérée de la troupe de comédiens pour abuser de Mlle Ornella et de Catherine. Or, dans le troisième chapitre, l'écrivain nous situe face à un D'Herbigny qui est compatissant pour la première fois, lors du

suicide de la nonne qu'il avait rencontré au couvent de la Nativité et à laquelle il s'était senti si attaché (Rimbaud, 2020b : 119).

De même, depuis qu'il a failli se faire tuer pendant l'incendie et après sa conversation avec Henri Beyle sur l'incendie de Rome et les mensonges des historiens républicains, Sébastien Roque a changé. Au début de *Les décombres*, le narrateur nous l'indique explicitement : « l'incendie avait fortifié son égoïsme » (Rimbaud, 2020b : 94). Désormais, sans abandonner son caractère plutôt aimable et tendant à la sympathie envers autrui, Sébastien essaiera de tirer profit de sa situation, ce qui le conduira à se placer le plus près possible de l'Empereur. Il y réussit, grâce à sa maîtrise du langage et de la communication, et finit par s'intégrer dans la censure impériale à son retour à Paris. Rimbaud utilise cette liaison du secrétaire Roque avec le pouvoir à travers la langue pour prolonger sa réflexion sur le côté propagandiste de Napoléon et des hommes puissants en général. Comme dans *La Bataille*, le romancier questionne tout le temps la valeur de la vérité dans le domaine de l'histoire et dans celui du reste des sciences sociales.

À la fin, isolé de son empire et face à la négative du Tsar à toute négociation, Napoléon ordonne la retraite le 19 octobre ; la pression de l'armée russe de Koutouzov le contraint à reprendre la route de l'aller (Tulard, 2021 : 394). À partir de ce moment-là, les troupes se précipitent vers le désastre. Les personnages de Rimbaud en sont témoins privilégiés et les chapitres cinquième et sixième nous font plonger dans l'horreur de la guerre de la main de Roque, de D'Herbigny et des comédiens. Le premier, en sous-secrétaire, fait partie du cortège qui suit Napoléon ; il partage une voiture avec le Baron Fain, une famille de civils français et deux blessés. D'Herbigny sort de Moscou à la tête de sa maigre compagnie. Le capitaine et ses cavaliers voyagent chargés des blessés mais aussi du produit du pillage que, comme tant d'autres, ils ont amplement pratiqué lors de leur séjour dans la capitale russe (Petiteau, 2012 : 1051). Les comédiens, à leur tour, ont été séparés les uns des autres. Pendant la retraite et le passage de la Bérézina, nous accompagnerons aussi Mlle Ornella et le grand Vialatoux. La proximité de D'Herbigny et Sébastien avec l'Empereur permet à l'auteur d'offrir aussi le point de vue de celui-ci par rapport aux événements qui s'écoulaient.

Le récit acquiert à ce point un rythme très haut ; les changements de point de vue sont constants et, surtout, très efficaces. Rimbaud nous expose à la cruauté, à l'horreur, à l'inutilité de la guerre avec toute la force et la vivacité d'un discours absolument graphique et éloquent. Personne n'a raison ; il y a seulement la mort dans le cadre d'un sauve-qui-peut désespéré qui atteint alternativement russes et français. Dans ce sens, la

narration ne nous épargne pas les images et les situations les plus dures et explicites. Nous y trouvons, par exemple, la cruauté des fricoteurs qui découpent des biftecks d'un cheval vif pendant la nuit sans que l'animal s'en rende compte à cause du froid (Rimbaud, 2020b : 181). Il y a aussi l'horreur qui effraie le capitaine D'Herbigny dans la grange où ce qui semblait être des sacs de grain est en réalité des centaines de soldats morts et gelés (Rimbaud, 2020b : 225). Les scènes de pillage et assassinats parmi les traînards et les déserteurs français ou ceux des partisans russes en massacrant les Français qui restent en arrière sont aussi très vifs et explicites. Bref, le narrateur réussit à placer ses lecteurs au milieu d'un désastre militaire et humain dont, du côté français, « on évalue les pertes totales en morts, prisonniers ou déserteurs à trois cent quatre-vingt mille soldats » (Tulard, 2021 : 394).

Le sixième chapitre fonctionne comme épilogue à l'horreur des précédents : une fois le Niémen dépassé et l'encerclement russe évité, Napoléon laisse son armée sous le commandement de Murat, Berthier et le prince Eugène, et rentre à Paris. Rimbaud situe donc ses lecteurs à travers cette métaphore, à la vérité qu'il attribue à la guerre, toujours projetée et déclarée par les puissants, mais exécutée et soufferte par les peuples. Ainsi, Mlle Ornella meurt cruellement assassinée sans atteindre la Bérézina et le capitaine D'Herbigny laisse en Russie une main et aussi le nez, tombé à cause du froid dans une autre scène effrayante, au moment où il se présente aveugle et blessé auprès du général Saint-Sulpice (Rimbaud, 2020b : 258). Parmi les personnages fictifs principaux, seulement le grand Vialatoux, grâce à son ingéniosité, et Sébastien Roque s'en sortent plus ou moins heureusement de l'aventure. Dans le cas de ce dernier, la raison est bien claire : il a réussi à se situer du côté des puissants. Nous en avons la certitude lorsque, dans le chapitre final, il rencontre Paulin et D'Herbigny effondrés dans une situation d'extrême pauvreté et pénibilité. Après le suicide du capitaine, la réflexion du jeune censeur se projette tout simplement vers son vieux désir d'acheter la terre et le titre d'Herbigny (Rimbaud, 2020b : 265-271).

### **2.3. *L'Absent et Le Chat botté :***

Le troisième volume de la tétralogie de Rimbaud et le quatrième, parus chez Grasset en 2003 et 2006 respectivement, partagent, malgré la distance chronologique qu'il y existe entre les deux récits, bien des points en commun. Tout d'abord, comme j'ai déjà souligné, ce sont des romans d'intrigue politique. En effet, les deux histoires se passent pendant d'époques de crise, c'est-à-dire le temps où les hommes politiques et les

militaires essayent d'une façon ou d'une autre de comploter pour s'emparer du pouvoir ou, tout simplement, pour en profiter autant que possible. Dans n'importe quel cas, nous parlons d'un domaine dans lequel Buonaparte se débrouille en vrai maître. Dans le cas du premier récit, nous sommes placés face au moment où Napoléon, à l'âge de quarante-trois ans, se voit contraint à abdiquer pour la première fois et à s'exiler en Elbe ; dans celui du deuxième, l'action s'étend dès la chute de Robespierre, quand le futur Empereur a vingt-cinq ans, jusqu'à son mariage avec Joséphine de Beauharnais, deux années plus tard. Dans les deux cas la guerre est latente, presque omniprésente, cependant les opérations ont lieu hors du décor principal. Bref, nous y connaissons un autre Napoléon : l'homme politique et l'intriguant, plutôt que le militaire.

La deuxième similarité entre ces romans vis-à-vis des deux précédents est précisément le rôle de Napoléon : dans *L'Absent* et dans *Le Chat botté* Buonaparte est sans doute le personnage principal ; en fait, les deux titres y font allusion directe. Désormais, son regard ne sera pas un regard parmi ceux d'autres personnages historiques, comme c'est le cas dans les deux romans de guerre de la série ; dans ces derniers récits de la série, la voix et l'état d'esprit de Napoléon seront toujours ceux qui marqueront le rythme du discours narratif. Il faut souligner d'ailleurs les raisons qui mènent Rambaud à écrire parfois *Buonaparte*, avec le u retrouvé : dans *Le Chat botté* parce que telle était l'orthographe du nom de famille de l'Empereur avant son accès au pouvoir ; dans *L'Absent*, car tel est le sobriquet que les royalistes utilisent pour remarquer son origine étrangère. Quoi que ce soit, Napoléon est le caractère dominant, bien qu'il partage la scène principale avec deux personnages fictifs dans chacun des deux récits : l'espion et police Octave Sénécal, qui devient le chef de sa sécurité tout au long de *L'Absent*, et le muscadin Saint Aubin, secrétaire du jeune général Buonaparte au ministère de la guerre, dans le cas de *Le Chat botté*.

*L'Absent*, tout comme *Il neigeait*, commence par un extrait introductif ; celui-ci est suivi par six chapitres. Dans la préface, Patrick Rambaud nous mène d'une façon très visuelle et cinématographique jusqu'au matin du 29 mars 1814, le moment où, près de la fin de la campagne militaire des alliés en France, Napoléon sort des environs de Troyes et prend la route de Fontainebleau escorté par ses chefs civils et militaires principaux : Ney, Berthier, Lefebvre, Druot, Caulaincourt et Bertrand. Cette première image fixée, au début du premier chapitre, nous connaissons à Paris Octave Sénécal, police et espion bonapartiste, qui vient de s'infiltrer dans le groupe royaliste du Marquis de La Grange, dirigé par le comte Semallé, l'un des agents les plus actifs en faveur du retour des

Bourbons dans l'époque (Tulard, 2021 : 417). Sénécals, qui sera désormais le fil conducteur de la narration, se fait passer pour le chevalier de Blacé, un ancien émigré qu'il a trouvé par hasard et qu'il a tué en s'appropriant de ses lettres de recommandation (Rimbaud, 2019 : 32).

Ce chapitre est une sorte d'explosion de l'intrigue et du mensonge : personne n'est celui qu'il fait semblant d'être et tout le monde conspire. Les alliés sont aux portes de Paris, l'Impératrice s'est enfuie avec Cambacérès et le Roi de Rome, et l'intrigant Talleyrand reste le maître de Paris. Chez lui, le lecteur est témoin du comble de la feinte, le moment où Talleyrand fait semblant de s'enfuir lui aussi de Paris, mais ses bagages sont tous vides (Rimbaud, 2019 : 39). Sans aucune intention de s'en aller, l'ancien clergé joue ses cartes auprès des alliés et torpille les tentatives de Napoléon pour renverser sa situation politique ou, du moins, pour défendre les droits de son fils. Au milieu de cette confusion, Sénécals essaie de rétablir le contact avec l'espionnage bonapartiste à Paris, mais Sébastien Roque, déjà Baron D'Herbigny et dont la présence ici marque la liaison de ce récit avec le précédent, ne pense qu'à fuir (Rimbaud, 2019 : 26). Par la suite, le groupe de Semallé, avec la participation de Sénécals ou du faux de Blacé, réussit à donner un coup de main auprès du conseil de la Seine, qui finira par être décisif pour précipiter la situation en faveur de Louis XVIII (Tulard, 2021 : 418).

Jouant encore à l'espion royaliste, Sénécals arrive à Fontainebleau, où il rend compte de tout ce qu'il a découvert, auprès du Duc de Bassano, qui le conduit jusqu'à Napoléon. Dès ce moment, l'espion fait partie du service personnel de l'Empereur, d'abord en aide de chambre vigilante et, dès la sortie en exil, comme responsable de sa sécurité personnelle (Rimbaud, 2019 : 96). Les deux personnages principaux du récit sont donc déjà ensemble : d'un côté le personnage historique, Napoléon, de l'autre, celui que Rimbaud invente et utilise comme narrateur superposé, Sénécals. Désormais Octave, en chroniqueur qui recueille ses expériences sur un carnet de notes, nous rendra compte des circonstances qui entourent la vie de Buonaparte dès son abdication complète et sa tentative de suicide en Fontainebleau en avril 1813 (Rimbaud, 2019 : 131-141), jusqu'à son retour en France en février 1814 incluant l'exil en Elbe, petite île située entre la Corse et la côte italienne de Livorno. Ce recours permet à l'écrivain de nous rendre un portrait psychologique très précis et détaillé de Buonaparte. En fait, Rimbaud lui-même affirme dans une interview de 2009 que dans *L'Absent* : « (...) la caméra est plus près. Ce volume est moins scope-couleurs que les deux autres, mais on se rapproche du bonhomme, parce que c'est la seule période de sa vie où il est humain » (Sénécals, 2009).

En effet, de la main d'Octave nous témoignons de la défection à Fontainebleau de quelques-uns des collaborateurs de plus proches de l'Empereur, comme M. Constant, l'aide de chambre, ou Roustan, son fidèle mamelouk (Rambaud, 2019 : 151). Déjà en route, le voyage jusqu'au port de Saint Tropez devient difficile et dangereux au Midi, un territoire traditionnellement peu favorable à Buonaparte. Nous y voyons un Sénécal chaque fois plus proche de l'Empereur en son rôle de chef de la sécurité. Ainsi, lui et Napoléon s'étonnent quand, camouflés en courriers, une hôtelière leur dit qu'elle déteste l'Empereur parce qu'« il a tué mon fils, le monstre ! Et mon neveu, et de tas de jeunes ! Dans nos vignes, y'a plus que de vieux et de veuves » (Rambaud, 2019 : 179). De cette manière, le Buonaparte le plus humain est mis en face des vraies conséquences que ses décisions provoquent sur les gens communs. Finalement, le groupe s'embarque sur le navire anglais *Undaunted*. Napoléon traverse ainsi la Méditerranée vers l'île d'Elbe, accompagné notamment par Bertrand, qui fera son chef civil, Drouot, qui sera le gouverneur de l'île, et Cambronne, pour commander le maigre détachement militaire que les alliés ont accepté de lui assigner. Octave Sénécal y est toujours, bien évidemment, pour nous rendre compte de tout.

Dès le moment que le drapeau du nouveau royaume monte à Portoferraio, principale ville d'Elbe, le 4 mai 1814 (Rambaud, 2019 : 218), Napoléon récupère son rôle de monarque hyperactif, même si cette fois ses sujets sont les à peine dix mille habitants de l'île. Ensuite, il entreprend la tâche de transformer la vie et l'économie de son nouveau territoire et, cela visant, il déclenche un tourbillon d'améliorations techniques et productives et s'apprête à fomentier la construction de nouvelles infrastructures. À la fin, sa seule présence transforme l'île en développant aussi le tourisme : « il n'y avait qu'une auberge à son arrivée, mais avec tous les gens qui viennent le voir comme au zoo, il y en a bientôt trois ou quatre » (Sénécal, 2009).

Bien sûr, cette profusion de projets précède bientôt d'un surplus de financement. Cette circonstance contribue à lier d'une façon assez touchante l'Empereur omniprésent avec M. Pons de L'Hérault, l'administrateur des mines d'Elbe, qui, d'abord, dénie la cession des rendements de mines antérieures à l'arrivée du nouveau souverain, mais qui, à cause du pouvoir de séduction de celui-ci, finit par s'engager à lui corps et âme (Rambaud, 2019 : 268). De la même manière, Rambaud nous fait témoins de l'arrivée en Elbe de comploteurs français et italiens, de tueurs à gage et d'une foule d'aventuriers. Dans ce contexte, Octave se débrouille aisément et l'Empereur considère ses chances de reprendre le pouvoir en France.

À la fin, il y a un tas de facteurs déterminants qui précipitent le retour de Buonaparte en France. Premièrement le non-respect par le gouvernement français du financement engagé lors du traité de Fontainebleau et les rumeurs selon lesquelles Talleyrand et les alliés prétendaient pour lui un exil plus lointain et plus dur. Deuxièmement, le danger réel qui planait sur la vie de l'Empereur dont la fin était cherchée sans pause par une succession de complots mieux ou moins bien organisés par ses ennemis. Finalement, toutes ces circonstances ajoutées aux rapports qui arrivaient de la France sur l'impopularité croissante du gouvernement monarchique et l'ambition insatisfaite du personnage l'emportent. Le 26 février 1815 l'Empereur et une poignée d'hommes lèvent l'ancre à bord de l'*Inconstant* et se dirigent vers les côtes françaises (Tulard, 2021 : 428). Le début des Cent-Jours marque la fin de l'action de *L'Absent*, qui prend son terme peu après le débarquement de Napoléon. Rambaud, en maître absolu de l'ironie, tire profit du moment pour placer l'homme tout-puissant face à la réalité de sa vraie taille. Il le fait à nouveau à travers Octave Sénécal, qui, étant le jour du débarquement à la recherche de victuailles, soutient la conversation suivante avec l'hôtesse d'une auberge :

- « – Vous voulez quoi ? L'auberge est fermée.
  - Et ce bouillon ?
  - C'est pour la petite.
  - Elle est malade ?
  - Très malade, monsieur. Elle a la rougeole.
  - L'Empereur vient de débarquer aujourd'hui...
  - Quel empereur ?
  - Comment ça ? Nous n'en avons qu'un !
  - Et puis quoi ?
  - Je pensais vous acheter des vivres, du vin...
  - C'est fermé, je vous dis.
  - Vous n'êtes pas émue ?
  - Si, la rougeole c'est dangereux.
  - Je veux dire, par le retour de Napoléon.
  - Qu'il vienne, qu'il s'en aille, qu'il revienne, nous ça change pas, et puis je vous l'ai déjà dit, la petite a la rougeole.
  - Oui, j'ai entendu...
  - Entendu, mais pas compris.
  - Que faut-il comprendre ?
  - Pour nous, il n'y a rien de plus important au monde que cette vilaine rougeole »
- (Rambaud, 2019 : 251)



La trame de *Le Chat botté* se développe autour des péripéties de trois personnages tout à fait différents. On pourrait dire que les deux premiers fonctionnent en épitomés des deux types principaux d'hommes politiques de l'époque. D'un côté, Delormel, représentant du Calvados à la Convention, homme prudent et intelligent, mais dépourvu de scrupules, qui s'est installé bien près du sommet du pouvoir pour s'en servir autant que possible. À l'opposé de celui-ci, nous rencontrons Saint Aubin, un jeune muscadin (jeunesse parisienne bourgeoise et anti jacobine) dont le père et la mère ont été massacrés à Rennes par les jacobins ; il sert à la cause royaliste avec toute la naïveté et l'idéalisme de ses vingt ans. Finalement et au-dessus de tous les autres, le protagoniste de ce roman, comme il a déjà été signalé, est Napoléon Buonaparte, général d'artillerie âgé de vingt-cinq ans, qui s'était distingué dans le siège de Toulon deux ans auparavant et se trouve maintenant en congé à Paris, à la recherche d'une position qui comble son ambition personnelle. Le titre du roman fait allusion au sobriquet par lequel les sœurs Permon, filles d'une amie de la famille Buonaparte, désignaient le jeune officier, à cause des grandes bottes qu'il utilisait à l'académie militaire.

Rimbaud fixe le point de départ de ce roman le 9 Thermidor de l'an II du calendrier révolutionnaire (27 juillet 1794), c'est-à-dire, le jour de la chute de Robespierre. Le récit nous rend dans le prélude l'une des chroniques possibles de cet événement, à la fin de laquelle deux de nos personnages, Saint Aubin et Delormel, se rencontrent pour la première fois auprès de l'échafaud du dictateur. D'une manière presque immédiate, dans le début du premier des cinq chapitres qui suivent, Saint Aubin, se moquant des jacobins avec d'autres muscadins au café de Chartres après une « promenade civique », rencontre par hasard Napoléon et Junot, son aide de camp ; le général leur réprimande pour leur légèreté et ils discutent. La tension entre l'idéalisme du premier et le pragmatisme ambitieux du second constitueront désormais l'un des fils conducteurs de la narration.

La situation sociale et économique en France l'hiver et le printemps qui suivent la chute de Robespierre n'est pas facile. La Convention se sent faible et reste prise entre deux feux. D'un côté, le climat durcit, les ravitaillements échouent, les prix des matières premières montent ; en somme, les masses parisiennes souffrent du froid et de la faim, elles menacent de se soulever. De l'autre côté, les muscadins, dont les putschistes thermidoriens se sont servis pour se débarrasser de Robespierre, commencent à se montrer de plus en plus royalistes, dérangeant les hommes forts du nouveau régime,



notamment Paul Barras, chef militaire des forces loyales à la Convention et « véritable vainqueur du 9 Thermidor. » (Tulard, 2021 :75).

À part Barras et Delormel (Letourneur en réalité), tout le long de *Le Chat botté* nous rencontrons Tallien, Fréron, Louvet, Thérésia Tallien ou Joséphine de Beauharnais, la future Impératrice, parmi ceux qui sont près de la Convention. Buonaparte, qui a connu Barras et Fréron à Toulon, s'approche d'eux à la poursuite d'une ascension dont la lenteur l'exaspère. Se basant sur quelques traits précis et très éclairants, Rambaud nous offre un Napoléon bien humain et crédible. En effet, nous découvrons un homme qui fascine au tête-à-tête, mais qui ne se sent pas à l'aise dans le grand monde (Rambaud, 2008 : 39, 47). Le futur Empereur manque de vraies convictions politiques, mais, en militaire, il se montre attaché à l'ordre et à la discipline (Rambaud, 2008 : 39, 101). Enfin, Buonaparte déteste Paris et les français (Rambaud, 2008 : 57) ; « il se voulait italien et plus précisément toscan, avec des ancêtres présumés à Florence... » (Rambaud, 2008, 143). La capitale française n'est pour lui qu'un obstacle qu'il faut contourner pour satisfaire son ambition.

Du point de vue de l'action, *Le Chat botté* est clairement divisé en trois blocs temporels : le premier s'étend dès la chute de Robespierre jusqu'au soulèvement des masses populaires le 20 mai 1795 ; le deuxième, de là jusqu'à l'émeute des sections royalistes parisiennes (3-5 octobre 1795) ; la partie finale du récit nous raconte le mariage de Napoléon avec Joséphine Beauharnais et le départ de celui-là pour rejoindre l'armée républicaine de l'Italie. Pendant le premier bloc, la Convention se soucie principalement de contrôler le mouvement populaire, qui demande du pain et le retour à la Constitution de l'année 92. Napoléon, qui reste discrètement banni, manœuvre à la recherche des meilleures options pour lui, non seulement sur le plan professionnel, mais aussi sur le plan personnel. Saint Aubin à son tour jouit de la proximité des muscadins au pouvoir : il touche un bon salaire du ministère de la guerre sans être obligé de s'y présenter et occupe donc son temps à l'action politique et à sa liaison amoureuse avec la belle et jeune Mme Delormel.

Après l'échéance de l'insurrection populaire du 20 mai, la préoccupation du gouvernement se dirige vers le royalisme croissant. La situation des muscadins change ; le gouvernement commence à faire pression sur eux et Saint Aubin se voit contraint à travailler dans le ministère pour éviter la conscription obligatoire. Il y rencontre Buonaparte, qui, faute d'obtenir un commandement dans l'artillerie, a obtenu au moins un destin à la Commission des plans de campagne (Rambaud, 2008 : 159). Le jeune

muscadin s'engage de plus en plus avec le royalisme à travers la section LePeletier, or il n'échappe pas à la capacité de séduction du général corse et, de son côté, il travaille loyalement à la Commission. Le soulèvement des sections royalistes contre la nouvelle Constitution et les décrets d'août 1795, et leur défaite face aux forces du Directoire, commandées par Barras et par Buonaparte marqueront définitivement la destinée de celui-ci et celle de Saint Aubin.

En effet, un stratagème de Buonaparte donne l'excuse aux forces du Directoire pour annihiler l'émeute et la plupart des amis de Saint Aubin, notamment son inséparable Dussault, sont massacrés au couvent des filles-Saint-Thomas, quartier général de la section LePeletier. Saint Aubin s'y échappe à la dernière minute, grâce à l'aide d'un curé (Rimbaud, 2008 : 240). La défaite des sectionnaires contribue à consolider la nouvelle Constitution et le pouvoir du Directoire dont l'unique membre fictif dans le récit de Rimbaud est Delormel, qui joue le rôle de Letourneur, le vrai directeur (Rimbaud, 2008 : 304). Napoléon est proposé par Barras et nommé par la Convention, général en second de l'armée de l'intérieur. Sa situation sociale et économique change radicalement et il essaie de la consolider à travers un mariage avantageux avec la veuve Rose (Joséphine) de Beauharnais. Quand Buonaparte est finalement appelé par Barras et par Carnot pour remplacer Scherer à la tête de l'armée d'Italie, il veut emmener Saint Aubin avec lui. Celui-ci, face à l'obligation de choisir entre la conscription et le service à Buonaparte se suicide chez Delormel, et ferme ainsi le cercle tragique de son destin :

« – Saint Aubin...

– Le jeune idiot s'est tué. Votre majordome arrive en courant pour vous l'apprendre.

Au moment où Nicolas, affolé, était à leur hauteur, Buonaparte rentra dans sa calèche en pestant :

– Petit imbécile » (Rimbaud, 2008 : 296).

### 3. HISTORIOGRAPHIE, HISTOIRE POPULAIRE OU ROMAN HISTORIQUE :

« – En fait, j’essaie de mettre en scène des petits morceaux de notre passé,  
– Pourquoi ?  
– D’abord par goût, ensuite par curiosité, enfin pour transmettre ce que je crois avoir compris, à ma mesure. C’est la version européenne du culte des ancêtres. [...] Les ancêtres font partie de nos vies, comme en Asie, comme dans la Rome des Césars » (Rimbaud, 2019 : 356).

Si l’on compare l’auto-entretien qui met fin à *L’Absent*, dont cet extrait fait partie, avec la réflexion que Patrick Rimbaud introduit dans la note historique de la fin de l’épisode premier et plus connu, *La Bataille*, il faut remarquer une évolution assez éloquente par rapport aux objectifs et à la conception de l’œuvre de la part de l’écrivain. Effectivement, dans le premier cas Rimbaud, interviewé par lui-même, partage avec ses lecteurs l’idée, qui n’est pas d’ailleurs tout à fait originale, du culte des ancêtres et s’obstine à nier le caractère de « roman historique » de ses travaux littéraires autour de l’épopée napoléonienne. Dans le cas de la note finale de *La Bataille*, au contraire, il ne seulement avoue cette nature romanesque-historique, mais il en donne une définition. De cette façon, d’après Rimbaud, « Un roman historique c’est la mise en scène des faits réels. » ; il ajoute que, selon Alexandre Dumas, « seul le romancier est impartial : il ne juge pas, il montre » (Rimbaud, 2020a : 276). La question est donc proposée par Rimbaud lui-même : concernant sa tétralogie napoléonienne, s’agit-il d’une série de romans historiques ou, au contraire, sommes-nous face à quatre ouvrages différents, d’un ton plutôt didactique pouvant dépasser d’une certaine façon le domaine du roman en ce qui concerne l’élaboration du discours historique ?

#### 3.1. L’héritage balzacien :

Pour essayer de répondre à cette question, il faudrait d’abord plonger dans la première source d’inspiration que Rimbaud avoue avoir eu au fil de son commentaire à *La Bataille* : Honoré de Balzac. En effet, bien qu’il ne le fasse pas d’une façon explicite et directe, l’auteur de *La Bataille* se réclame héritier de celui de *Les Chouans*, dans la mesure où il affirme entreprendre une tâche que Balzac avait laissée inaccomplie : la description romanesque de la bataille d’Essling. Balzac, nous apprend Rimbaud dans ses notes historiques, avait conçu ce projet littéraire dans le contexte des *Scènes de la vie militaire*, mais il n’avait jamais fini par le prendre au sérieux (Rimbaud, 2020a : 276).

*La Bataille* serait donc une sorte de continuation du travail balzacien, dont la nature et les objectifs par rapport à l'histoire et à la sociologie de son temps sont aussi ambitieux que connus.

D'une façon générale, l'auteur de la *Comédie humaine* a beaucoup de fois établi sa vocation de remplir à travers le roman un espace qui, d'après lui, n'a pas mérité l'intérêt des spécialistes en histoire qui l'ont précédé. Ainsi, il nous parle de « l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs » (Balzac, 1855 : 26). D'une façon similaire, dans sa préface de *Les Chouans* de l'année 1828 Balzac affirme sa volonté de « mettre l'histoire de son pays entre les mains de tout le monde ». Pour accomplir cela, il veut être le porte-parole d'une histoire qui ne soit pas « un état civil de la nation, un squelette chronologique » (Balzac, 2017 : 436). De cette façon, Balzac, en héritier fidèle de Walter Scott, défend toujours le roman comme instrument efficace de transmission de la vraie histoire. « Le roman ne serait rien, si dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails » (Balzac, 1855 : 35). Ainsi, dans *Les Chouans*, l'histoire d'amour entre Mlle de Verneuil et le Marquis de Montauran ne serait qu'une sorte de véhicule qui permet au romancier de décrire rigoureusement (à son avis) l'état des choses dans la Bretagne postrévolutionnaire.

En fait, la première moitié du XIXe siècle est le moment où certains écrivains assument en France la tâche de guider le peuple d'un point de vue politique et moral en interprétant les événements collectifs passés et présents. En suivant l'analyse classique de Lukacs, l'on peut affirmer que la Révolution française a placé le peuple comme acteur de l'histoire pour la première fois. Dans ce contexte, un groupe d'auteurs partant de points de vue politiques qui ne sont pas nécessairement coïncidents, comme Hugo, Dumas ou Balzac, s'approprient à jouer ce rôle d'atteinte clairement politique qui tâche d'agiter la conscience du peuple à travers l'histoire en s'appuyant sur le roman. L'une des conséquences de ce mouvement est la relation plutôt problématique que la fiction et l'histoire maintiendront pendant tout le XIXe siècle (Leguen, 1996 : 99). Chez Balzac, cette problématique est accentuée par son dessein de faire coexister à tout prix la représentation du réel et l'invention fictionnelle dans un parcours qui, d'après Christelle Girard, « entraîne précisément la canonisation du genre » (Girard, 2014 : 52).

Bref, chez Balzac nous trouvons la recherche de la vérité à travers la peinture précise du comportement et des mœurs d'une série de personnages vraisemblables dont l'histoire s'encadre dans un contexte géographique-temporel concret que l'auteur tâche de décrire fidèlement. Ce procédé narratif, qui s'adapte fort bien à la description de la

société et d'un temps très proche à celui de l'écrivain, le but avoué de l'ensemble de la *Comédie humaine*, ne s'ajoute peut-être pas aussi bien à la description minutieuse d'un épisode guerrier concret. En fait, après *Les Chouans*, Balzac n'a pas persévéré dans le domaine strictement historique et il l'a à peine fait dans le domaine militaire. Selon l'opinion, peut-être controversée, mais intéressante quand même, de René Guise, cela aurait provoqué un certain degré de frustration chez Balzac à cause de n'avoir réussi à être qu'un romancier, tandis que « Walter Scott lui apparaissait comme un historien » (Guise, 1975 : 372). Aline Mura, par contre, pense qu'il aurait été impossible pour Balzac d'écrire *La Bataille*, car chez lui c'est l'écriture même, ce qui est la bataille. Dans ce sens, elle cite Pierre Michon, qui affirme que :

« La farce est un combat. Si Balzac n'a jamais mené à bien son grand projet de *La Bataille*, qui devait être son opus majeur et dont *Chabert* comme *Adieu* sont des fragments, c'est [...] que la bataille est le *modus scribendi*, le sujet qui écrit, l'énonciation, et elle ne saurait être le thème, l'objet, l'énoncé d'un livre – sinon par redondance » (Mura, 2015 : 362).

Dans le cas d'Essling, il ne vaut pas la peine de spéculer sur la description de cette bataille que Balzac aurait délivrée à la postérité puisqu'il a finalement décidé de ne pas la composer. L'auteur de la *Comédie humaine* nous a cependant laissé des traces éloquentes par rapport à ses intentions ; Rambaud récolte les fruits dans ses notes historiques de *La Bataille*. Il nous apprend par exemple que, dans une lettre à Mme Hanska, Balzac commentait son projet en affirmant qu'il voulait que « dans son fauteuil, un homme froid voie la campagne, les accidents du terrain, les masses d'hommes (...), admire le détail et l'ensemble de cette lutte, (...) ; à la première page le canon gronde, il se tait à la dernière ; » (Rambaud, 2020a : 274). L'écrivain hébergeait donc apparemment le projet de faire une description détaillée, crue et plutôt technique de la bataille d'Essling. Un texte pareil aurait représenté, comme l'on a souligné, une nouveauté dans le contexte de l'œuvre balzacienne ; sa conception a sans doute constitué un vrai point de départ pour *La Bataille* de Patrick Rambaud.

### **3.2. Discours historique et discours littéraire :**

Encore en essayant de répondre à la question sur le rapport des œuvres qui nous occupent et ce qu'on connaît par science historique, il faut aussi se demander si celle-ci existe vraiment comme une entité complètement séparée du discours littéraire. En fait, la disquisition autour de la scientificité de l'historiographie est aussi ancienne que

l'apparition dans la Grèce du Ve siècle avant J.-C. de ceux qu'on considère les fondateurs du récit historique occidental : Hérodote et Thucydide. En effet, tandis que l'on pourrait affirmer que le premier s'approche à l'histoire d'une façon plus libre et littéraire, en héritier des maîtres de la littérature épique, le deuxième le fera d'une perspective que l'on qualifierait à l'heure actuelle de plus scientifique. En fait, d'après le spécialiste en littérature grecque C. M. Bowra, Thucydide n'avait aucun intérêt pour les faits qu'il ne pouvait pas vérifier personnellement (Bowra, 2008 : 244). Quoi qu'il en soit, il faut souligner que l'approximation d'Hérodote a eu moins de succès que celle de son immédiat successeur, car, d'un point de vue général, les historiens grecs qui les ont suivis ont essayé de fonder la construction de leurs récits historiques sur l'observation directe des faits. Ils méprisaient généralement, de même que Thucydide, tout ce qui restait hors de portée de leurs sens (García Gual, 2006 : 14).

Tel est le point de départ de l'article dans lequel Julia Nitz trace le parcours de la relation entre histoire et narrativité jusqu'à nos jours. Ce texte nous apprend d'une façon très éclairante les tournants successifs qui ont marqué cette relation. Ainsi, il y a un premier moment de la pensée occidentale, du moyen âge jusqu'à la fin de la période néoclassique (deuxième moitié du XVIIIe siècle), pendant lequel l'historiographie est considérée comme un genre littéraire quelconque, ainsi que le théâtre ou la poésie ; les historiens organisent donc leurs récits selon les structures typiques de la narration de fiction (Nitz, 2013 : 72). Néanmoins, tout le long du XVIIIe siècle l'impact du positivisme et de la pensée scientifique sur la philosophie occidentale propulse la conception de l'histoire comme une autre science positive dont l'objet d'étude serait une prétendue vérité historique objective. De cette façon et malgré les doutes de quelques sceptiques, ce que Nitz appelle « le tournant réaliste » menace le long mariage entre histoire et littérature. Cette conception scientifique de l'histoire est cependant très rapidement mise en doute par le « tournant subjectif ». Effectivement, avant la fin du XIXe siècle, l'opinion selon laquelle le discours de l'historien est nécessairement influencé par son idéologie est déjà amplement étendue tout le long de l'Europe occidentale (Nitz, 2013 : 73).

Les années soixante du XXe siècle, à leur tour, sont témoins de l'apparition de ce que Julia Nitz appelle « le tournant narratif ». La thèse principale qui en est derrière est très nette : il n'y a aucune différence substantielle entre la narration historique et n'importe quelle autre narration littéraire. Il est donc plus important et plus révélateur de

se concentrer sur la forme du discours historique que de le faire sur son contenu ou sur sa relation avec une éventuelle et toujours problématique réalité de référence (Nitz, 2013 : 74). Les notions théoriques qui soutiennent les postulats principaux de cette position critique, souvent complexes d'un point de vue conceptuel, sont issues de domaines scientifiques différents comme celui de la sémiologie, celui de l'anthropologie ou celui de l'histoire. Un examen un peu plus en détail de quelques-uns de ces concepts peut nous aider, j'en suis sûr, vis-à-vis de notre question sur l'historicité des textes de Rambaud qu'on est en train d'analyser.

Je voudrais souligner tout d'abord, la vision de l'histoire en tant que science que l'anthropologue Henri Lévi-Strauss décrit à la fin de son essai *La Pensée sauvage*, de l'année 1962. D'après Lévi-Strauss l'histoire serait un « ensemble discontinu » de niveaux temporels différents à travers lesquels il est impossible d'établir une ligne de prolongation naturelle. Ainsi par exemple, si l'on veut se déplacer de la catégorie des ans vers celle des siècles, un bond s'avèrerait toujours nécessaire. De la même manière les espaces creux de chaque catégorie ne pourront être complétés qu'à travers le recours à l'immédiate supérieur (Lévi-Strauss, 2020 : 311). Dans ce contexte, l'anthropologue français distingue entre deux types d'histoire : l'histoire faible et l'histoire forte. La première est celle qui s'oriente vers la biographie et vers les anecdotes. Ce type d'histoire est la plus riche en information mais la plus pauvre en ce qui concerne l'intelligibilité. En revanche, l'histoire deviendra plus forte au fur et à mesure qu'elle examinera une période plus ample et une réalité plus générale. Ce type d'histoire réussit à transmettre une compréhension majeure d'elle-même, mais son niveau d'information est bien moins riche (Lévi-Strauss, 2020 : 312).

Quoi qu'il en soit, c'est Roland Barthes dans un article de 1967, *Le discours de l'histoire*, celui qui justifie de la façon la plus précise la prééminence de la forme sur le contenu dans le discours historique. Parmi d'autres idées et concepts, Barthes en détaille deux qui peuvent être aussi très éclairantes vis-à-vis de notre analyse. D'un côté, il nous parle de « l'illusion référentielle », qui surgit quand l'historien fait disparaître le « je » de son discours et laisse parler le référent en essayant de créer une objectivité tout à fait fictive. « Cette illusion », affirme Barthes, « n'est pas propre au discours historique » ; elle est aussi utilisée par beaucoup de romanciers, notamment à l'époque réaliste (Barthes, 1967 : 69). D'un autre côté, le sémiologue français souligne aussi l'idée de « l'effet de réel » comme paradoxe dominante dans le sein du discours historique. En



effet, nous y constatons une confusion entre référent et signifié, où celui-ci disparaît au profit d'un « réel » tout-puissant qui, en réalité, n'a qu'une existence linguistique, c'est-à-dire, en tant que signifié ; une fois que le discours intervient, affirme Barthes, « le fait ne peut être défini que d'une manière tautologique » (Barthes, 1967 : 73). Il vaut la peine de remarquer aussi, suivant Barthes, l'énorme importance que l'effet de réel acquiert dans le contexte de notre civilisation où il est la pierre angulaire du développement, parmi d'autres genres spécifiques, à nouveau, du roman réaliste (Barthes, 1967 : 74).

L'historien nord-américain Hayden White dans son essai le plus célèbre, *Metahistory*, de l'année 1973, part de la thèse de Roland Barthes. Nos références à sa pensée seront extraites de l'article *The Historical Text as a Literary Artifact*, au fil duquel il analyse les questions les plus importantes et polémiques de *Metahistory*. En effet, son point de départ est la considération du discours historique comme une fiction narrative dont la nature est bien plus proche de celle du reste des discours littéraires que de celle des discours d'autres sciences (White, 2010 : 1537). Sur cette base l'historien américain souligne l'importance de la notion de « emplotment » que l'on pourrait peut-être traduire par « mise en intrigue ». Ainsi, White soutient qu'une série d'événements historiques ne constitue pas une histoire d'elle-même ; au contraire, les événements doivent être organisés par l'historien qui, au cours de cette organisation, peut en supprimer quelques-uns, en souligner d'autres, subordonner les uns aux autres ou à l'envers...

En somme, une intrigue doit être bâtie et l'historien l'accommodera aux structures classiques de la narration, de façon à présenter finalement un récit tragique, comique, romantique ou ironique (White, 2010 : 1539). En fait, les ouvrages historiques que White considère « classiques » contiennent toujours, d'après lui, des tentatives d'accommoder les faits selon une intrigue adéquate, tout en tentant aussi d'envisager d'autres intrigues plausibles (White, 2010 : 1547). Ce serait, au risque peut-être de trop simplifier, la différence pour Hayden White entre les bons et les mauvais historiens.

La dernière des idées-forces de l'article de White est liée à l'hypothèse principale de son essai *Metahistory* et se concentre sur la notion du mode figuratif du langage dominant au sein d'un discours quelconque. D'après White, l'instrument dont une discipline comme l'histoire fait usage pour rendre compréhensible l'objet de son étude, c'est-à-dire le passé, est le langage commun plus ou moins soutenu. En effet, à la différence des cas des sciences comme la physique ou la chimie, l'histoire manque d'un argot technique qui lui soit propre et exclusif. Dans ces conditions-là, le mode figuratif



dominant dans le discours de l'historien serait le moyen le plus important à travers lequel celui-ci fonde les sujets qui deviennent finalement les objets représentés par son ensemble narratif. Ainsi, l'on dirait que quand l'historien appréhende les faits qui sont dans un document historique, il est normalement guidé d'une façon dominante par l'un des quatre modes tropologiques principaux : la métaphore, la métonymie, la synecdoque ou l'ironie. En fait, selon White, le manque de conscience linguistique du professionnel de l'histoire pourrait lui faire imaginer qu'il a trouvé plutôt qu'imposé la forme de son récit (White, 2012 : 1548-1549).

### **3.3. Le discours de Patrick Rambaud :**

Si nous jugeons l'œuvre de Rambaud par rapport à la conception de l'historiographie de Thucydide, il faut souligner, bien évidemment, que son discours ne peut pas être bâti sur des faits vécus, car Patrick Rambaud est né en 1946, tandis que l'action de ses récits se déroule à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles. Tout de même, il faudrait remarquer un propos très clair de la part de l'auteur de se renseigner dans les sources premières. « J'ai donc recherché les témoins », avoue Rambaud à la fin de *La Bataille*. « Heureusement, ils ont laissé des Mémoires et des souvenirs écrits » (Rambaud, 2020a : 275). De la même manière, questionné sur son opinion à propos de Napoléon dans une interview de l'année 2003 dans L'Express, l'écrivain répond : « J'essaie seulement de le montrer tel qu'il était d'après les gens qui l'ont connu. » Un peu plus haut, dans la même interview, qui coïncide avec la publication de *L'Absent*, il insiste sur la question en déclarant sa satisfaction pour avoir fait la trouvaille des *Souvenirs* du comte de Sémallé, qui lui « ont servi à décrire les complots royalistes du début du roman. » et dont même l'historien Jean Tulard n'avait pas connaissance (Sénécal, 2003 : sp).

Cette volonté sans ambiguïté de s'inspirer des sources primaires ou originelles se manifeste très clairement dans les notes que Rambaud ajoute à la fin de chacun des romans de sa série qu'il appelle *Notes historiques* (*La Bataille* et *Il neigeait*), *Notes pour les curieux* (*L'Absent*) ou *Notes et propos* (*Le Chat botté*). Le romancier nous offre à travers ces épilogues explicatifs des détails historiques, des annotations personnelles et aussi une vue exhaustive des œuvres dont il a fait usage pour la composition de chaque épisode. Ces bibliographies apparaissent détaillées par chacun des thèmes que le récit aborde. Ainsi, par exemple, dans *La Bataille*, elle est divisée en six catégories différentes, à savoir : sur la campagne de 1809 et son déroulement, sur l'armée, sur l'époque et sur

Vienne, sur Napoléon et, finalement, sur Stendhal. Grâce à cette liste, le lecteur apprend, par exemple, que le colonel Lejeune a effectivement existé et qu'il a laissé un volume de mémoires militaires et personnelles, *Mémoires, de Valmy à Wagram*. Rambaud souligne dans ce point l'influence de cette œuvre sur la composition d'un personnage dont, d'après lui, il a « peu inventé ». De la même manière, il tire profit de l'annotation bibliographique pour avouer que, en revanche, l'amitié du colonel avec Stendhal et l'existence même de Mlle Krauss, ne sont que des produits de son imagination (Rambaud, 2020a : 277).

Si l'on observe les textes de Rambaud à la lumière de la distinction de Lévi-Strauss entre histoire faible et histoire forte, il paraît clair que, d'un point de vue général, l'ensemble narratif est construit sur la base des détails biographiques et sur le pouvoir explicatif des anecdotes. Au cas où nous considérerions ces textes comme étant des textes historiques, nous serions face à un discours dont l'auto-intelligibilité serait faible. Dans d'autres mots, si, en tant que lecteurs, nous faisons l'exercice de nous dépouiller de toute notre connaissance préalable sur le contexte historique, nous trouverions parfois des difficultés pour avoir une idée complète sur la marche générale des événements qui font partie des récits. Or Rambaud utilise fréquemment des stratégies narratives différentes pour essayer d'élever le projecteur et faire ainsi augmenter l'auto-intelligibilité de ses récits. Examinons quelques stratégies dans le contexte des quatre volumes de la tétralogie.

Tout d'abord, il faut mettre l'accent sur un sujet qui n'est pas à proprement parler une stratégie narrative, mais plutôt une circonstance du récit, la période de l'action. Suivant Lévi-Strauss, le discours sera plus intelligible dans la mesure où celui-ci s'occupera d'une période plus étendue. Cet écart reste évident si nous faisons attention aux différents volumes de la tétralogie de Rambaud. En effet, il est facile de constater que *La Bataille*, dont l'action se déroule pendant deux semaines, est moins intelligible d'un point de vue historique que *Le Chat botté*, roman qui s'occupe des événements politiques qui ont lieu à Paris et en France tout le long d'une période de deux années. Tandis que dans le premier nous obtenons une information bien plus détaillée de la bataille d'Essling, dans le deuxième, les renseignements que l'auteur nous offre, bien qu'infiniment moins détaillés, nous sont plus utiles pour encadrer l'action du récit dans la période historique dans laquelle ils ont eu lieu et, de cette façon, pour nous en construire une idée pleine de signification.

L'une des stratégies narratives que Rambaud utilise dans *La Bataille* pour atténuer cet effet et essayer ainsi d'offrir au lecteur une vision plus générale du contexte historique est celle de rendre accès à la pensée de certains des personnages réels les plus significatifs. En effet, en utilisant fréquemment le discours indirect libre, Patrick Rambaud tire profit de la voix intérieure de L'Empereur, de Masséna, de Bessières ou de Lannes et leur fait évoquer leur passée pour le mettre en relation des circonstances du présent narratif et avec l'ensemble des relations qui les entremêlent. La position de ces personnages à la tête de l'Empire permet au narrateur de délivrer effectivement des détails historiques qui contribuent à mieux contextualiser les événements du récit. La brève notice biographique du maréchal Bessières au début du chapitre 3 en est un très bon exemple :

« Il n'avait jamais approuvé la vulgarité de la Révolution ni l'asservissement des prêtres. Un moment suspect, il avait dû se cacher à la campagne chez le duc de la Rochefoucauld avant de gagner l'armée des Pyrénées, puis celle d'Italie, dans l'entourage de ce Bonaparte dont il aida le coup d'État et pour lequel il inventa un corps de prétoiriens qui allait devenir la Garde impériale » (Rambaud, 2020a : 88-89).

Les dialogues entre les personnages de cette catégorie produisent un effet très similaire. On a déjà évoqué celui qui a lieu entre le maréchal Lannes et son aide de camp, le capitaine Marbot, et qui contribue à souligner subtile et efficacement la relation politique et militaire entre la campagne autrichienne de 1809 et le conflit qui avait éclaté en Espagne pendant l'année précédente (Rambaud, 2020a : 156). Dans cette même ligne, *La Bataille* se ferme par une scène très éloquente : l'Empereur, le colonel Saint Croix et le maréchal Masséna examinent sur la rive gauche du Danube les préparatifs de l'armée française pour une nouvelle attaque aux troupes de l'Archiduc. Quand Napoléon demande le nom du plateau où les autrichiens ont installé leur camp, tout en affirmant que celui-ci sera le lieu où l'on placera la tombe de l'Archiduc, on lui répond : « Wagram, Sire » (Rambaud, 2020a : 270). De cette manière le narrateur met en relation chronologique la bataille d'Essling, qui vient d'avoir lieu, et l'étape suivante de la campagne autrichienne de 1809, la bataille de Wagram.

Il faut finalement souligner les deux chapitres introductifs du deuxième roman de la série, *Il neigeait*, et du troisième, *L'Absent*. À travers eux Rambaud renseigne le lecteur à propos des circonstances et du moment historique exact dans lequel chacun de ces deux romans commence. De cette manière, il réussit à augmenter significativement l'auto-

intelligibilité des deux récits. Ainsi, dans le cas des trois premières pages d'*Il neigeait*, l'écrivain nous présente un dialogue entre deux personnages imaginaires dont les noms et les identités sont omises. L'un d'eux évoque le 20 mars 1811, jour de la naissance du fils de Napoléon et de sa deuxième épouse, Marie Louise d'Autriche. L'informateur mystérieux tire profit de ce fait pour éclaircir les causes principales du déclenchement de l'invasion de la Russie par la Grande Armée et introduire de cette façon les faits qui vont faire partie de l'histoire prête à commencer : « - mais comment la victoire rapide qu'il prévoyait s'est-elle transformée en tragédie ? - Laissez-moi vous raconter. » (Rimbaud, 2020b : 9).

D'une façon différente, mais également effective, l'introduction de *L'Absent* réussit à mettre le lecteur au courant de la situation militaire et politique de Napoléon et de la France dans son ensemble, au moment même où le récit commence. En fait, les trois paragraphes de la première page se suffisent pour nous en donner une description tout à fait éloquente et détaillée ; le deuxième de ces paragraphes n'occupe qu'une ligne : « L'Europe envahissait la France » (Rimbaud, 2019 : 9). Les deux pages suivantes servent à nous rendre compte de l'humeur de Bonaparte et de ses collaborateurs principaux face à leur situation militaire, d'ailleurs presque désespérée. Au milieu d'un décor de défaite et de délabrement, Napoléon, Berthier, Caulaincourt, Ney, Bertrand, Lefebvre et Drouot se lèvent à Troyes et prennent de bon matin la route de Sens pour arriver à Fontainebleau, le lieu où l'Empereur finira par signer sa première abdication.

Il est aussi, je pense, très intéressant d'analyser la tétralogie de Patrick Rimbaud selon les concepts barthiens de « l'illusion référentielle » et de « l'effet du réel ». Quant au premier, il est évident que sa présence se fait constante tout le long des quatre volumes : à part le jeu métalittéraire des annotations de M. Sénécals dans le cas de *L'Absent*, le narrateur ne se manifeste point. Il se met à l'écart et laisse aux personnages un semblant de liberté totale. En fait, la citation d'Alexandre Dumas que l'on trouve dans les notes historiques de *La Bataille* et à laquelle j'ai déjà faite référence dans ce chapitre, « seul le romancier est impartial », pourrait être interprétée comme une sorte de proclamation du pouvoir de cette « illusion référentielle ».

D'une manière similaire, « l'effet du réel » est à mon avis omniprésent dans le discours narratif de Rimbaud. Cela devient encore plus évident chaque fois qu'une anecdote déjà recueillie dans une source que l'on puisse considérer primaire apparaît dans le récit du romancier. Celui-ci serait le cas, par exemple, de la mort du porte-aigle qui

cache des monnaies dans son cou. Dans cette scène le narrateur nous montre les rangs des cuirassiers de la Garde impériale de Dorsenne en train d'être décimée. Au moment le plus dramatique de leur charge désespérée, une balle décapite l'un des porte-aigles qui « avait eu l'idée de cacher ses économies dans sa cravate ». Bien évidemment, les pièces d'or coulent partout en créant un contraste très émouvant avec la cruauté extrême de la bataille (Rimbaud, 2020a : 220). Les anecdotes d'une telle précision et richesse descriptive contribuent sans doute à augmenter l'effet de véracité du récit. Elles font semblant d'être incontestablement authentiques, de constituer donc un vrai référent, quand, en réalité ne sont que la reproduction d'une anecdote recueillie par un historien de l'époque, en l'occurrence Lucas-Dubreton, selon la note que l'auteur nous rend à la fin du roman (Rimbaud, 2020a : 275).

De cette manière, ce type d'anecdotes, qui n'ont bien évidemment qu'une existence purement linguistique, jouent un rôle principal dans le discours de Rimbaud, notamment dans les cadres de *La Bataille* et d'*Il neigeait*. En effet, l'écrivain lui-même détache l'importance des Mémoires et des historiens « friands d'anecdotes » dans la construction de sa propre version des faits, une fois constaté le manque d'objectivité des spécialistes (Rimbaud, 2020a : 275). Toutefois, ces deux concepts de « l'illusion référentielle » et « l'effet du réel » difficilement peuvent nous aider dans notre disquisition autour de l'historicité des travaux de Patrick Rimbaud, car Barthes les leur attribue, comme l'on a déjà mentionné, tant aux historiens qu'aux auteurs de romans prétendument réalistes. Ils sont, cependant, très illustratifs et servent à souligner la minceur de la ligne qui sépare ces deux catégories de discours, pourvu qu'elle existe.

D'après Hayden White, l'une des caractéristiques qui rendent le discours historique et le discours narratif fictionnel équivalents c'est ce qu'il appelle « emplotment » et que nous avons traduit par « mise en intrigue ». Il est clair que chacun des quatre romans de la série napoléonienne de Patrick Rimbaud s'occupe d'un tas de faits que l'auteur accommode aux structures narratives classiques. Ainsi, de mon point de vue, nous trouvons dans *La Bataille* un récit typiquement tragique dont la mort du maréchal Lannes serait la synthèse finale de la destruction qui s'empare de tout.

De même, *Il neigeait*, ferme d'une double fin tragique, le suicide du capitaine D'Herbigny et, avant, la destruction de l'armée au Bérézina. Cependant, le registre comique joue aussi un rôle absolument principal dans ce roman, qui déploie aux yeux du lecteur la chute ironique de l'édifice idéologique sur lequel le capitaine a bâti sa vie

personnelle et professionnelle. L'ironie, qui dans *La Bataille* se manifeste par ce que le narrateur nous montre de la vie des personnages historiques et de leurs interrelations, dans *Il neigeait* constitue le contexte général. En effet, les lecteurs connaissent ce que Napoléon, ses maréchaux et D'Herbigny ne conçoivent point : la défaite et la destruction complète qui, peu après la catastrophe de Bérézina, traînera, non seulement l'armée de Russie, mais aussi le régime impérial que celle-ci défend et soutient.

*Le Chat botté* est structuré en réalité d'une façon assez similaire à celle d'*Il neigeait*. Les lecteurs comptent aussi sur une information capitale dont Barras, Delormel, Saint Aubin ou même Buonaparte manquent : le fait que ce dernier deviendra maître absolu des destins de la France et des Français. Ce fait marque un cadre général ironique qui trempe permanentement un récit qui, de la même manière que le précédent, nous mène vers un final tragique, en l'occurrence le suicide du jeune Saint Aubin. Ce dénouement symbolise, de mon point de vue, la disparition de tout ce qu'il y a de naturel et de vrai face à l'hypocrisie et le mensonge qui entourent le pouvoir et ceux qui l'exercent.

Ce thème, qui est sans doute l'un des grands thèmes de la bibliographie de Rambaud, est aussi omniprésent dans *L'Absent*, bien que la structure de ce récit soit plus difficile à identifier. En effet, d'après les indications que l'auteur lui-même nous rend dans l'interview de 2003, dont nous avons déjà parlé, dans ce cas l'action évolue du registre tragique de Fontainebleau vers le registre absolument comique, qui marque tout le séjour de Buonaparte à Elbe. En fait, la dédicace de l'œuvre au metteur en scène italien Dino Risi nous met sur une piste dont Rambaud déclare dans la même interview : « Voilà exactement ce que j'essaie de faire : glisser dans le récit historique des choses loufoques, drôles ou complètement idiotes » (Sénécal, 2003 : sp). Il s'agit, en effet, d'un récit articulé d'une façon plutôt comique. D'ailleurs, l'ironie produite par le contraste entre information et désinformation joue un rôle encore plus dominant que dans les autres romans de la série. Dans *L'Absent*, les personnages principaux, Buonaparte et Sénécal, sont des symboles évidents de ce thème, car l'un et l'autre maîtrisent l'art du mensonge et de la tromperie. Nous y trouvons une tension ironique constante qui en découle de ce que les uns savent et les autres ignorent.

#### **3.4. L'explosion de l'histoire dans les années 90 :**

Après cette longue parenthèse autour du « tournant narratif » et de son rapport avec le discours rambaudien, revenons brièvement sur l'article de Julia Nitz et voyons

comment les historiens ont répondu d'une façon générale à leur nouveau statut de « simples » narrateurs.

D'un côté, il faut tout d'abord souligner que, au contraire de ce qu'on pourrait attendre, les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix du XXe siècle ont témoigné d'un intérêt sans précédent pour l'histoire. Selon Richard J. Evans, cité par Nitz, cet intérêt serait issu de la disparition d'autres sources d'identité comme la classe sociale ou le bloc géopolitique, qui ont tendu à s'effacer avec la fin de la guerre froide. De cette façon, nous connaissons à cette époque-là un essor du genre de l'histoire populaire, soit sous la forme de films, de documentaires de TV ou de romans. Grâce à la popularisation de ce genre, le grand public se penche sur l'histoire à travers des œuvres qui présentent une fiabilité scientifique hautement incertaine.

Parallèlement, dans le domaine de l'histoire la plus académique, l'autorité de la troisième personne tend à être abandonnée pendant ces années quatre-vingts et quatre-vingt-dix au profit d'une lecture qui va devenir fréquemment plus personnelle et à travers laquelle l'historien offre sa propre vision et son interprétation des événements historiques, sans pour autant renoncer à la prétention de véracité. D'une certaine façon, d'après Evans, la voix de l'auteur augmente en intensité ce que le texte ne gagne pas toujours en termes de profondeur et de qualité. Dans ce contexte donc, l'historiographie ne s'oriente pas vers la méthode des conjectures ou de l'inférence visant à présenter auprès de l'étudiant les lectures différentes possibles d'un même tas de faits (dans d'autres mots, l'on ne pratique pas ce que Hayden White qualifiait de grande histoire). Au contraire, cette époque produit une explosion de travaux qui se présentent sous une prétendue autorité dont ils manquent souvent, et qui sont, par ailleurs, composés à l'aide de techniques narratives typiques de la fiction littéraire ou du cinéma. Nous voilà devant des représentations de l'histoire dont le prestige se fonde sur la clairvoyance éventuelle d'un historien particulier (Nitz, 2013 : 76-77).

Nous avons constaté donc d'un côté la relativité de l'existence même du discours historique. D'un autre côté, l'on a montré comment la publication de la tétralogie napoléonienne de Patrick Rambaud coïncide avec une étape très féconde en termes de production de fiction historique populaire, mais aussi d'historiographie caractérisée par un haut degré de subjectivité (dans d'autres mots d'un discours historique plus douteux encore). Quant à la première question, celle de la séparation entre le discours historique et le reste des discours littéraires, elle dépasse longuement le propos de ce travail ; mon

objectif n'étant que de souligner à quel point cette frontière est floue et de susciter le doute chez le lecteur. Par rapport à la problématique que l'histoire a vécue dans les années immédiatement précédentes à la parution des romans de Rambaud, je crois qu'il faudrait les détacher très nettement de n'importe quelle catégorie de ce qu'on connaît par histoire, soit la plus académique soit la plus populaire.

Il est vrai que chez Rambaud nous sommes devant un discours bâti sur les détails biographiques de personnages réels qui interagissent entre eux, mais aussi avec des personnages imaginaires. Il est clair aussi que leur péripétie personnelle se développe d'une façon vraisemblable dans un contexte très nuancé quant au respect des faits prétendument réels (car, revenant à Barthes, personne ne peut confirmer ou nier avec certitude leur véracité). Cependant, la construction même de tous types de personnages, le détail et l'organisation d'anecdotes, le rythme et la vivacité du discours narratif, ainsi que le verve et l'éclat de la prose font de ces œuvres, à mon avis, des magnifiques romans. Le type de discours littéraire que Rambaud pratique naît, je pense, d'une tradition romanesque très puissante en France et qui remonte à Hugo, Dumas ou Balzac. Nous voilà donc revenus chez Balzac, l'instigateur du premier roman de la série et le point de départ de ce bloc qu'on s'appête à conclure.



#### 4. PERSONNAGES DE FICTION : CATÉGORIES DIFFÉRENTES :

« Il peut arriver que Napoléon devienne le personnage principal d'une reconstruction biographique (pour ne pas parler d'un roman historique) qui tente de le faire vivre de nouveau à son époque, reconstruisant ses actions et même ses sentiments. Dans ce cas, Napoléon devient très semblable à un personnage de fiction. Nous savons qu'il a vraiment existé, mais pour participer à sa vie nous essayons d'imaginer son monde passé comme s'il était le monde possible d'un roman » (Eco, 2010 : Pph. 85).

Nous pourrions bien sûr classer les personnages des récits de Patrick Rambaud en fonction de leur dimension historique ; pourtant, si nous faisons attention à ce qu'Umberto Eco affirme dans la citation précédente (et je crois que le sémiologue italien a tout à fait raison), il faudrait toujours remarquer qu'en tant que protagonistes de romans, comme il a été défendu plus haut, ils sont tous des personnages fictifs. En effet, suivant Eco, le Napoléon de Rambaud serait un personnage de fiction imaginé par l'écrivain, qui, cependant, l'élabore en comptant sur les savoirs préalables que son caractère de figure historique lui rend. En revanche, le capitaine d'Herbigny, par exemple, serait un personnage cent pour cent inventé, ne possédant apparemment aucun antécédent historique univoquement identifiable. Eh bien, le mélange et l'interaction constante entre les uns et les autres constitue l'une des notes caractéristiques de la tétralogie napoléonienne de Patrick Rambaud. Par ailleurs, il faut faire attention car, chez Rambaud, il n'est pas toujours facile d'élucider si un personnage est à demi historique ou ne l'est pas du tout.

##### **4.1. La dimension des personnages dans le roman historique traditionnel :**

Dans son *Le roman historique*, Georges Lukacs fait une analyse très précise de la construction des personnages de celui qu'il considère le père de ce genre, Walter Scott. Ainsi, d'après le philologue marxiste hongrois, le héros de Scott « est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen. » (Lukacs, 1977 : 33). Autrement dit, le personnage central des romans scottiens (*Waverley*, *Morton*, *Ivanhoe*...) est un homme normal, quelqu'un qui jouit d'une certaine position et possède un tas de bonnes qualités, mais pas du tout un être idéal ou un héros dans le sens classique du terme. Il faudrait chercher l'explication de ce choix, selon Lukacs, dans la tendance permanente chez Scott à expliquer les crises fondamentales de l'histoire de la Grande Bretagne à travers la « voie moyenne » de son incontournable conservatisme. D'ailleurs, affirme Lukacs, ce type de

personnage démontrerait aussi une volonté claire de « dépassement du romantisme » de la part du romancier écossais.

Cependant, ces héros moyens, qui sont normalement des personnages fictifs, cohabitent aussi avec d'autres dont la figure possède une dimension historique et sont donc connus par les lecteurs. En marxiste, Lukacs affirme que pour Scott « la grande personnalité historique est le représentant d'un mouvement important [...] qui embrasse des larges fractions du peuple » (Lukacs, 1977 : 38). Ce serait la raison pour laquelle les personnages appartenant à cette catégorie n'évoluent jamais au cours des romans de Scott. En effet, d'après Lukacs, l'écrivain écossais nous les présente « toujours achevés ». Cependant, ce fait ne veut pas dire que les figures historiques de Scott deviennent de simples clichés ou personnifications exemplaires de groupes sociaux concrets. Au contraire, l'un des talents les plus significatifs que le théoricien hongrois remarque chez l'auteur d'*Ivanhoe* est, précisément, celui de savoir individualiser ses personnages historiques du point de vue de leurs caractères.

Isabelle Durand-Le Guern nous avertit dans son analyse autour du roman historique que le mélange et l'interaction de personnages historiques avec des personnages fictifs pose un problème littéraire qui n'est pas facile à résoudre. Cette théoricienne indique concrètement qu'une telle stratégie peut « nuire à la vraisemblance » du récit (Durand-Le Guern, 2008 : 102) ; à cet égard, elle nous montre les approches que quelques romanciers du genre ont utilisés pour contourner ce problème. Ainsi, Durand-Le Guern parle de méthode scottienne pour qualifier la stratégie de laisser les grandes figures historiques dans un côté de l'intrigue principale du roman. Richard Cœur de Lion, par exemple, joue un rôle important d'un point de vue évocateur dans *Ivanhoe*, cependant, ses interventions concrètes en tant que personne physique sont brèves et peu substantielles du point de vue de leur incidence dans l'intrigue. *Cinq-Mars* de Vigny est un exemple tout à fait inverse, car les figures de Louis XIII et du cardinal Richelieu ont un poids très significatif dans le récit. En fait, le romancier français, cité par Durand-Le Guern, annonce dans la préface de cette œuvre son intention de « ne pas devoir imiter les étrangers », en faisant allusion au maître écossais (Durand-Le Guern, 2008 : 105).

Une stratégie différente consiste à placer dans un rôle important de l'intrigue un personnage historique peu connu ou tout à fait inconnu du grand public. Durand-Le Guern fait référence s'appuyant sur le cas de Victor Hugo dans *Le Siècle des Lumières*, de l'écrivain cubain Alejo Carpentier. Effectivement, Carpentier respecte l'historicité

dans ce roman en construisant son personnage sur les circonstances vitales qu'on connaît de son antécédent historique et en tire profit pour l'incorporer d'une façon crédible et effective au centre de son récit fictionnel. Quoiqu'il en soit, il est évident que la mise en scène des figures historiques dans l'intrigue des récits fictionnels est l'un des enjeux les plus importants pour les auteurs du roman historique. En fait, dans une citation recueillie aussi par Durand-Le Guern et qui paraît faire référence directe à notre analyse, Alejo Carpentier doute de la possibilité même de créer un roman à partir d'une grande figure historique « du type Napoléon » (Durand-Le Guern, 2008 : 103). Voyons donc si, par contre, Patrick Rambaud en a été capable et essayons de vérifier quelles sont ses stratégies par rapport à cette question.

#### **4.2. Les personnages de la tétralogie de Patrick Rambaud :**

Si, après la lecture de sa tétralogie, l'on essaie d'encadrer les héros de Rambaud dans le schéma que nous venons d'esquisser, c'est-à-dire dans le cadre des personnages traditionnels du roman historique, l'on constatera que cela n'est pas chose facile. En effet, pourvu que nous puissions leur appliquer un tel titre, il faut tout d'abord affirmer que les héros des œuvres napoléoniennes de Patrick Rambaud présentent des profils absolument différents les uns des autres. Une deuxième circonstance qu'on remarque très rapidement est celle de la répétition : il y a des personnages qui parcourent la totalité du cycle, notamment Napoléon Bonaparte ; il y a aussi des personnages que nous trouvons dans deux ou trois romans, Henri Bayle, Sébastien Roque ou le Major général Berthier, par exemple ; finalement, il y en a beaucoup qui apparaissent dans un seul roman. La question se complique un peu plus encore quand nous nous rendons compte que les personnages qui apparaissent plus d'une fois ne jouent pas forcément le même rôle dans un roman que dans d'autres ou que leurs personnalités subissent des évolutions très évidentes tout le long du cycle. Bref, il faut bien classer le collectif des créatures de Rambaud pour mieux analyser les principales d'entre elles et tenter de s'approcher des stratégies narratives auxquelles leurs élaborations répondent.

#### ***Où sont les héros de Rambaud ?***

Essayons de le faire selon deux critères différents : leur historicité et l'importance de leur rôle au cours de chacun des romans. En fonction du premier critère, nous dirons qu'un personnage est « historique » quand, à notre avis, son élaboration se base sur une figure historique réelle. Par contre, quand nous estimerons que le personnage est tout à fait inventé, nous lui rendrons le titre d'inconnu ou « non-historique ». Dans le contexte

de cette taxonomie, il y a trois personnages que nous considérerons hors-catégorie ou « semi-historiques » : le colonel Lejeune et Henri Bayle, qui apparaissent dans les deux premiers romans de la série, et le directeur Delormel de *Le Chat botté*. Je les appellerai semi-historiques à partir d'une convention absolument arbitraire, qui n'a rien à voir avec le sens que Lukacs rend au terme dans son analyse du roman historique.

Quant au degré d'importance que les personnages prennent dans les différents romans de la tétralogie, je considérerais chaque ouvrage séparément et placerais leurs personnages sur trois échelons différents. Ainsi, nous parlerons de personnages « secondaires », « importants » ou « conducteurs ». Cette troisième catégorie sera constituée uniquement par les personnages dont la perspective sert à Rambaud à développer son récit, Octave Sénécals et Napoléon dans le cas de *L'Absent* par exemple. L'appartenance d'un individu à chacun des autres échelons, bien que plus intuitive, est hautement subjective. En réalité, la classification que je propose est arbitraire par définition, car elle s'appuie toujours sur la perspective du lecteur individuel, moi-même en l'occurrence. Dans ce sens, il vaut la peine de souligner que même lors de la catégorisation historique/non-historique, il faut se méfier de Patrick Rambaud, telle est sa maîtrise à l'heure de construire un personnage littéraire parfaitement achevé, se basant sur une figure historique connue ou inconnue du lecteur.

Quoi qu'il en soit, si nous assignons un point à chaque personnage secondaire, deux points aux importants et quatre points aux conducteurs, la table des personnages principaux de la tétralogie pourrait bien avoir l'air de celle-ci :

| TYPE | NOM             | LE CHAT BOTTÉ |             |          |   | TOTAL |
|------|-----------------|---------------|-------------|----------|---|-------|
|      |                 | LA BATAILLE   | IL NEIGEAIT | L'ABSENT |   |       |
| H    | Napoléon        | 2             | 2           | 4        | 4 | 12    |
| H    | Berthier        | 2             | 2           | 1        | 0 | 5     |
| NH   | S. Roque        | 0             | 4           | 1        | 0 | 5     |
| SH   | C. Lejeune      | 4             | 0           | 0        | 0 | 4     |
| NH   | D'Herbigny      | 0             | 4           | 0        | 0 | 4     |
| NH   | Octave Sénécals | 0             | 0           | 4        | 0 | 4     |

|    |              |   |   |   |   |          |
|----|--------------|---|---|---|---|----------|
| NH | Saint Aubin  | 0 | 0 | 0 | 4 | <b>4</b> |
| SH | Henri Beyle  | 2 | 1 | 0 | 0 | <b>3</b> |
| H  | Caulaincourt | 0 | 2 | 1 | 0 | <b>3</b> |

L'information concernant le critère d'historicité reste sur la première colonne. Après le nom du personnage, qui est sur la deuxième, la ponctuation assignée à son rôle est montrée sur la colonne qui est au-dessous de chaque titre ; la dernière contient tout simplement l'addition des quatre ponctuations précédentes. De cette façon, Napoléon serait, d'après cette classification, le personnage les plus déterminant dans l'ensemble des quatre romans, atteignant douze points : il en reçoit deux en raison de son rôle dans chacun des deux premiers, qui est qualifié d'« important », et quatre à cause de sa considération de « conducteur » dans chacun des autres. De même, Sébastien Roque, qui est l'un des personnages que je considère « conducteurs » dans *Il neigeait*, atteint un point de plus que D'Herbigny, qui à mon avis jouit de la même considération dans ce roman, grâce à son apparition comme secondaire dans *L'Absent*. Si l'on étendait cette liste à tous ces personnages qui reçoivent au moins deux points, nous en compterions trente-cinq au lieu de dix.

### ***Les figures historiques :***

La première des figures historiques de notre table est donc Napoléon Bonaparte ou « Buonaparte », comme on l'appelait encore à l'époque de *Le Chat botté*. Il faut souligner d'abord que le Napoléon de *La Bataille* est complètement différent de celui d'*Il neigeait* ou de celui des romans qui ferment la tétralogie. Je ne fais pas référence ici à une différence de personnalité ou à une évolution psychologique ou de caractère. La disparité dont je parle est liée à la nature et à la composition de Napoléon en qualité de personnage littéraire. En effet, dans *La Bataille*, Napoléon n'est que le commandant en chef de l'armée française ; il nous est montré en tant que tel et seulement en tant que tel. Les seuls traits de son caractère que Rambaud nous offre sont ceux qui sont en relation avec la bataille et son développement, qui est le vrai protagoniste du récit. *Il neigeait*, comme il a déjà été souligné est l'histoire d'une campagne, mais d'une campagne dont l'un des moteurs décisifs est le rêve d'un homme, l'Empereur. Dans cette mesure, la figure de Bonaparte s'agrandit et son profil se concrétise de plus en plus, notamment dans l'avant-dernier chapitre, *L'échappé*, où le personnage Bonaparte avoue d'une certaine

manière devant Caulaincourt. C'est là où il s'autoaffirme, par exemple : « Si les européens comprenaient que j'agis pour leur bien, je n'aurais pas besoin d'armée » (Rimbaud, 2020b : 27).

Tout de même, le Napoléon des deux premiers romans pourrait bien sembler cette figure historique que l'écrivain met à l'écart dans son récit pour ne pas prendre le risque, dont Durand-Le Guern parle dans son analyse. L'information historique sur le Bonaparte de ces deux périodes est abondante et dans cette mesure la marge de manœuvre du narrateur se réduit. La situation sera bien autre dans le cas de *L'Absent* et de *Le Chat botté*. Effectivement la période de l'exil en Elbe est la plus sombre du Bonaparte public, selon l'explication de l'auteur lui-même (Sénécal, 2009), tandis que le temps de l'action de *Le Chat botté* est celui où le futur Empereur est encore en train de commencer à devenir un personnage public. De cette manière, l'information historique sur la figure de Bonaparte est moins abondante pendant ces deux périodes et la marge de manœuvre du narrateur est donc plus large.

En effet, Rimbaud accepte le risque de faire de Bonaparte son personnage principal dans *L'Absent* et dans *Le Chat botté*, bien qu'il l'oblige à partager le centre de la scène avec deux personnages fictifs : Octave Sénécal dans le premier récit et Saint Aubin dans le deuxième. Quoi qu'il en soit, l'écrivain nous rend dans les deux romans un Bonaparte en personnage littéraire tout à fait complet et achevé. Ainsi, nous y rencontrons un homme qui souffre, qui s'impatiente, qui fait des calculs, qui ambitionne et qui s'enthousiasme. Le dictateur du suicide manqué et le jeune homme amoureux de Joséphine qui souffre de cruels accès de jalousie sont surtout des personnages vigoureux et crédibles. Il faudrait aborder une analyse historique d'une profondeur différente pour juger le niveau de concordance entre le Napoléon de Rimbaud et celui des sources historiques disponibles. Tout de même, en tant que personnages littéraires, l'on peut affirmer, à mon avis, que l'Empereur en exil de *L'Absent* et le jeune général ambitieux de *Le Chat botté* sont tout à fait convaincants. Dans leur composition, Rimbaud réussit à les situer sous le projecteur sans nuire à la vraisemblance de son récit ni tomber dans le cliché, les deux dangers sur lesquels Durand-Le Guern nous avertit dans son essai sur le roman historique.

Quant aux autres figures historiques qui participent dans la série napoléonienne de Rimbaud, l'on pourrait dire peut-être qu'elles expérimentent collectivement un effet similaire à celui qui touche Bonaparte : celles qui jouent un rôle prééminent dans les deux

premiers romans sont développées d'une façon moins complexe en tant que personnages littéraires que celles qui le sont dans les deux derniers. Étant la plupart des premiers des chefs militaires de l'Empire, leurs rôles dans le cadre de la narration s'écartent très peu de leurs rôles supposés dans le cadre des faits historiques que le romancier essaie de décrire. Si nous prenons, par exemple, Berthier, le lecteur fait la rencontre avec lui au début de *La Bataille*. L'écrivain présente le personnage à la manière simple et efficace qu'on a déjà soulignée dans la recension de ce livre :

« L'affaire de Berthier, comme d'habitude, était d'obéir. Fidèle, exemplaire, il exécutait les intuitions de son maître, ce que lui conférait un énorme pouvoir, des dévouements intéressés et pas mal de jalousies » (Rimbaud, 2020a : 11).

En effet, le lecteur trouve presque toute l'information nécessaire pour comprendre le rôle du major général Berthier dans l'armée française qui prend part à la Bataille d'Essling, dont la description est le centre de gravité du roman. Le caractère de Berthier, en tant que personnage littéraire, ne change pas non plus tout le long d'*Il neigeait*, récit au cours duquel ses obligations en qualité de major général de l'armée sont toujours l'aspect le plus important de sa fonction narrative. Rimbaud nous donne çà et là des coups de pinceau par rapport au côté le plus humain du major général, par exemple, le moment où l'Empereur lui ordonne de demeurer avec l'armée au lieu de l'accompagner de retour à Paris (Rimbaud, 2020b : 232). Tout de même, le romancier semble peu soucieux d'approfondir car il n'en a pas besoin pour accomplir ses desseins littéraires. On pourrait dire, je crois, que les figures historiques de *La Bataille* et d'*Il neigeait* sont en termes généraux plutôt des personnages instrumentaux que des héros autonomes avec des caractères développés. Peut-être que la seule exception soit le maréchal Lannes dont la mort en combat lui confère un rôle très frappant de héros tragique. Quoiqu'il en soit, il s'agit aussi dans ce cas d'un rôle hautement symbolique et, dans ce sens, également instrumental et schématique.

Les personnages littéraires construits à partir de figures historiques connues que nous retrouvons dans *Le Chat botté* possèdent en revanche un caractère apparemment moins déterminé par leur antécédent historique. Si nous prenons par exemple les cas de Paul Barras, Joséphine de Beauharnais ou Teresa Cabarrús (Mme Tallien), il est facile de remarquer que Rimbaud prend plus de risques dans la construction de ces personnages littéraires. En effet, parfois le romancier leur fait dire et penser des choses qui paraissent être plus liées au propos artistique de son récit qu'au rôle, vrai, imaginé ou attribué, de

ces figures dans le contexte des faits qui encadrent ce récit. Ainsi, par exemple, quoique l'auteur s'appuie apparemment sur un solide corps de recherche historique autour des personnages, nous pouvons voir qu'un dialogue du détail et de la vivacité de celui que Napoléon, Joséphine, Mme Tallien et Barras nouent dans le chapitre 3 de ce roman est très difficile à imaginer dans le contexte des relations entre les figures historiques de *La Bataille* ou d'*Il neigeait* :

- « – Je vois... Je vois des hommes... quatre, six, d'autres encore...  
– Ce n'est pas un mystère ! dit Thérésia en riant.  
– Tu es mariée mais je vois un homme plus grand et plus riche...  
– Son nom ? s'amusait Barras, devinant que Buonaparte parlait de lui.  
[...]  
– Et moi ? dit Rose de Beauharnais en montrant sa main. Je serai princesse ?  
[...]  
– Princesse ? mais à côté de Barras, vous l'êtes déjà.  
– menteur ! dites-moi en vrai.  
– Princesse, sans doute un jour... Je vois un château, peut-être un palais, peut-être les deux...  
[...]  
– Thérésia, dit Rose, si nous allions voir un véritable devin pour vérifier les prédictions du général ? » (Rimbaud, 2008 : 112).

Le cas de *L'Absent* est à nouveau plus proche de celui de *Le Chat botté*, excepté le fait que dans ce récit le rôle de Bonaparte est si prédominant qu'il éclipse d'une certaine façon l'éclat des autres figures historiques qui y apparaissent. Cependant, et si nous faisons référence à nouveau à l'analyse de Durand-Le Guern, il est clair que les figures principales dans *L'Absent* n'ont pas la dimension historique qu'avaient certaines de celles de *Le Chat botté* ; comme il a déjà été remarqué, ce fait laisse à l'auteur une marge de manœuvre plus vaste à l'heure de construire ses personnages littéraires. En effet, le Grand maréchal Bertrand et, spécialement, le Marquis de la Grange ou André Pons de L'Hérault ne jouissent pas de la reconnaissance du grand public au même niveau que l'Impératrice Joséphine ou que Paul Barras. Tout de même, il faut présumer, comme toujours chez Rimbaud, une intention ferme de fidélité envers les antécédents historiques. Dans le cas de Pons de L'Hérault, par exemple, son *Souvenirs et anecdotes de l'île d'Elbe* est cité par le romancier comme l'une des sources principales dont il s'est servi dans sa composition de la période de l'exil de l'Empereur sur cette île (Rimbaud, 2019 : 371).

### ***Les personnages semi-historiques :***



Comme il a été déjà établi, « semi-historiques » n'est qu'une catégorie arbitraire que j'utilise pour situer trois personnages qui sont importants dans le contexte de notre tétralogie et dont l'historicité je considère problématique dans un certain sens. Le premier de ces personnages est le colonel Lejeune, protagoniste principal de *La Bataille*. Nous avons appris au chapitre précédent que Lejeune a effectivement existé et que ses *Mémoires, de Valmy à Wagram*, ont été la base sur laquelle Rambdaud a construit son personnage littéraire. Cependant, nous avons aussi remarqué que les relations les plus importantes qu'il entretient au cours du récit et qui marquent décisivement son profil, son amour pour Mlle Krauss et son amitié avec Henri Beyle, sont absolument inventées.

Par ailleurs, ce qui rend difficiles la composition et l'encadrement d'un personnage fictif à partir d'une figure historique n'est pas le fait que la figure en question ait vraiment existée ou pas, sinon précisément son caractère de figure, autrement dit, la connaissance et les préjugés préalables du lecteur par rapport au personnage ; à mon avis, cette idée est implicite dans les analyses de Lukacs et de Durand-Le Guern. Dans ce sens, malgré son existence réelle et ses mémoires, nous ne devrions pas considérer, je pense, le colonel Lejeune comme étant un personnage historique.

En fait, Lejeune est sans aucun doute, dans le contexte de toute la tétralogie, celui qui ressemble le plus au héros scottien que Lukacs décrit dans la première partie de son œuvre canonique sur le roman historique. En effet, tout comme Waverley, Morton ou Ivanhoe, Lejeune est un homme courageux, mais pas extraordinaire. D'un côté, il tient vigoureusement face aux situations de danger qu'il doit affronter au cours de la bataille et développe son métier d'une façon professionnelle et rigoureuse. D'autre part, sa liaison amoureuse avec Mlle Krauss contribue à souligner son élan de héros classique. Cependant, d'un autre côté, le colonel Lejeune de Rambdaud est aussi un amant trompé et, de la même manière, un gradé qui entretient des relations dangereuses avec l'ennemi, même si elles finissent par n'avoir aucune importance du point de vue de l'action militaire.

Le deuxième personnage que je considère hors-catégorie par rapport à son historicité est précisément Henri Beyle, l'ami supposé du colonel Lejeune dans *La Bataille*, qui paraît aussi, fugace mais intensément, dans *Il neigeait*. En effet, il est bien connu qu'Henri Beyle est le nom réel qui se cache derrière le pseudonyme Stendhal. On pourrait affirmer, bien sûr, que Stendhal est une figure historique, mais pourrait-on appliquer le même titre sur Henri Beyle ? Du point de vue de la perspective du lecteur

moyen, je ne le crois pas. En fait, si nous le considérons dans le cadre des romans de Patrick Rambaud, le cas d'Henri Beyle est très similaire à celui du colonel Lejeune. À savoir : le futur écrivain était effectivement à Vienne et à Moscou pendant les temps du déroulement des deux histoires et il travaillait vraiment dans l'intendance de l'armée sous les ordres de son oncle, Daru. Cependant, son amitié avec Lejeune, son malheureux amour pour Mlle Krauss et ses rencontres avec Sébastien Roque à Moscou sont aussi absolument inventés.

Une fois de plus, cependant, lors de la classification de ce personnage, il faut prendre en compte le souci de vraisemblance et de rigueur historique de Rambaud. Comme dans le cas des mémoires du colonel Lejeune, les annotations stendhaliennes recueillies dans le premier volume de ses *Œuvres intimes* dans la Pléiade, sont une source de premier ordre pour l'auteur de notre tétralogie. En fait, autant dans les notes historiques de *La Bataille* que dans celles d'*Il neigeait*, l'auteur s'en déclare débiteur. De cette façon, nous lisons dans les premières : « J'ai mis dans la bouche de mon Henri Beyle des propos qu'il avait vraiment tenus, autant que possible. » (Rambaud, 2020a : 282). À mon avis, nous y trouvons la clé de l'une des réussites incontestables de Patrick Rambaud : le narrateur s'inspire fidèlement du Beyle réel, mais il réussit à créer un personnage qui est tout à fait fictif du point de vue du lecteur et qui fonctionne merveilleusement bien dans le « monde possible » de son roman.

Cette vertu de Rambaud est d'autant plus remarquable dans le cas du dernier personnage que je situe dans la catégorie des semi-historiques. Il s'agit de Delormel, le député et puis directeur, à demi inventé par l'écrivain dans *Le Chat botté*. Le moment où ce politique plutôt sympathique et intelligent, mais aussi malin et sans scrupules, se fait de plus en plus familier pour le lecteur (chapitres 1-3), il est inévitable de se demander s'il est ou il n'est pas directement inspiré d'un personnage historique. En effet, Delormel s'ajoute aussi bien au couple formé par Fréron et Barras, ceux qui gouvernent à peu près la France après la chute de Robespierre, qu'il ne paraît pas du tout moins historique que les deux autres. L'intensité de cette confusion augmente chez le lecteur quand l'on apprend que Delormel s'assied à côté de Barras, de Carnot, de La Révellière-Lépeaux et de Rewbell en qualité de membre du premier Directoire issu de la Constitution de 1795.

Une fois de plus, les explications que Rambaud nous offre à la fin de son récit servent à dissiper nos doutes. Effectivement, dans le deuxième point de ses « Quelques précisions » l'écrivain éclaircit : « Le véritable Directeur, à la place de mon personnage

fictif, Delormel, se nommait Letourneur. Je l'ai éliminé parce qu'il était nettement moins intéressant que les autres » (Rimbaud, 2008 : 304). Cependant, Rimbaud ne résiste pas à la tentation de raconter par la suite une anecdote assez éloquente sur la mesquinerie attribuée au vrai Directeur, ce qui nous fait évoquer à nouveau le Delormel fictif qui, comme Letourneur, est aussi un homme notamment obsédé par l'argent et les économies. La limite entre ce qui est partiellement historique et ce qui est tout à fait fictif reste à nouveau floue grâce à la maîtrise du romancier parisien à l'heure de composer et développer ses intrigues et ses personnages littéraires.

***Les personnages dépourvus d'une dimension historique spécifique :***

« Le capitaine d'Herbigny se sentait ridicule. Enveloppé dans un manteau clair dont le rabat flottait sur les épaules, on devinait un dragon de la Garde au casque enturbanné de veau marin, crinière noire sur cimier de cuivre, mais à califourchon sur un cheval nain qu'il avait acheté en Lituanie, ce grand gaillard devait régler les étriers trop courts pour que les semelles de ses bottes ne raclent pas le sol » (Rimbaud, 2020b : 11).

Le premier paragraphe d'*Il neigeait*, celui dont nous venons de lire le début, est consacré à la présentation aux lecteurs du Capitaine D'Herbigny, le personnage le plus émouvant du roman et peut être de toute la tétralogie de Rimbaud. Une fois de plus, nous sommes témoins de la maîtrise de notre auteur par rapport à la description de caractères, car les contradictions, qui sont l'un des traits les plus marquants de la personnalité du capitaine, sont déjà envisagées au fil de sa présentation. En effet, à travers la première image de d'Herbigny qu'il nous rend, Rimbaud réussit à transmettre quelque chose de bizarre : nous y remarquons un dragon de la Garde qui porte fièrement ses attributs militaires, mais nous apprenons aussi qu'il chevauche sur une monture naine et qu'il a perdu la main droite en combat. L'image est si éloquente qu'elle paraît une métaphore de l'armée française arrivant aux portes de Moscou. D'Herbigny et Paulin, son domestique, y sont intégrés et se disposent à marcher tout de suite sur le sol de l'ancienne capitale russe.

À partir de ce moment, l'on pourrait peut-être qualifier l'histoire du capitaine de *Bildungsroman* à l'inverse. Si nous prenons la définition de ce type de roman que Lukacs offre dans *La Théorie du roman*, citée par Isabelle Durand-Le Guern, le philologue hongrois en donne deux traits fondamentaux : la mise en scène de « l'homme problématique » et la réussite de celui-ci à l'heure de trouver « son identité dans une insertion heureuse. » (Durand-Le Guern, 2008 : 102). Dans le cas du capitaine, il y a

certainement un homme problématique qui se confronte à une situation incertaine et subit un processus d'apprentissage et de dépassement. Cependant, à la fin de ce processus, l'« insertion » de d'Herbigny n'est pas du tout heureuse. Au contraire, le résultat de tout ce qu'il expérimente au fil d'*Il neigeait*, le conduit à une crise absolue de valeurs et, ultérieurement, à la mort. De cette manière, le dragon de la Garde qui au début du roman ne tient pas à d'autres scrupules qu'à ceux du courage et de la loyauté militaires, expérimente une transformation qui culmine le moment où il feint de présenter au général Saint-Sulpice sa brigade anéantie :

- « – Mon général, dit d'Herbigny au garde-à-vous.
- Quoi ? dit le blessé.
- Capitaine d'Herbigny, 4<sup>e</sup> escadron, à vos ordres.
- Herbigny...
- Vous m'avait confié la brigade.
- Où est-elle ?
- Ici, mon général !
- Je ne comprends pas...
- La brigade, c'est moi ! dit le capitaine en se frappant la poitrine » (Rimbaud, 2020b : 258).

Le personnage du capitaine D'Herbigny, d'ailleurs, ne peut pas être complètement perçu sans prendre en compte l'interrelation qui le lie avec Paulin, son domestique. En fait, au cours de l'action nous observons une sorte d'inversion à travers laquelle Paulin, qui, au début du roman, est un serviteur, c'est à dire un sujet dépendant de son capitaine, finit par se dépouiller de cette condition et devient l'unique appui de d'Herbigny à partir du moment où, à la fin de la malheureuse campagne, celui-ci perd la vue et sa condition de militaire actif. L'image à moitié ridicule de la première description du capitaine D'Herbigny, son humanité débordante, tout comme la loyauté et le bon sens de Paulin, rendent inévitable la comparaison entre les personnages rimbaudiens et le couple Don Quichotte et Sancho. L'aveuglement, autant physique que mental du capitaine et sa mort finale paraissent confirmer la pertinence de cette identité.

Cependant, si l'on reprend ces traits principaux qui, d'après Lukacs, définissent les héros traditionnels du *Bildungsroman*, nous pourrions attribuer, je crois, tous les deux à Sébastien Roque, l'autre personnage clé d'*Il neigeait*. Effectivement, de même que ceux de D'Herbigny, les yeux du secrétaire adjoint Roque, attaché au service de l'Empereur, sont les lunettes à travers lesquelles Rimbaud nous montre tout le dramatisme de la

retraite française de Moscou. Tout comme le capitaine, Sébastien subit ici la souffrance extrême, l'incertitude et l'apprentissage. Néanmoins, malgré l'amour contrarié et l'expérience répétée de la mort, il est finalement capable de trouver son chemin et de s'en sortir d'une façon plus ou moins heureuse. De cette manière, le clerc timide et naïf du début du roman devient un officier civil déterminé et près du pouvoir. En fait, Roque participe au « dépouillement » figuré du capitaine D'Herbigny en achetant le domaine normand et la baronnie qui appartiennent à celui-ci par héritage.

Il faut finalement ajouter par rapport au personnage fictif Sébastien Roque, qu'il appartient à la chaîne grâce à laquelle le romancier réussit à lier les intrigues des trois premiers volumes de la série. La séquence de cette « chaîne de personnages » est en effet : Henri Beyle (*La Bataille*) ; Henri Beyle / M. Roque (*Il neigeait*) ; M. Roque (*L'Absent*). En fait, malgré l'apparent manque d'importance du rôle de Beyle dans le deuxième roman, la longue conversation sur l'historiographie latine qu'il maintient avec le jeune secrétaire à la fin de l'incendie moscovite (Rimbaud, 2020b : 87) s'insère au centre de l'un des thèmes principaux de la tétralogie, comme l'on analysera par la suite. De la même manière l'interchange d'opinions et même de coups entre le Roque dirigeant de la censure impériale et le policier bonapartiste Octave Sénécals dans *L'Absent*, constitue une scène fondatrice de l'intrigue de ce roman (Rimbaud, 2019 : 27-28).

Ce Sénécals, dont le nom est emprunté de *L'Education sentimentale* et dont le prénom est celui du personnage que Jean Renoir joue dans *La règle du jeu* (Sénécals, 2009), est l'un des derniers fonctionnaires fidèles à l'Empereur à la veille de la première abdication de 1814. Personnage qui nous offre l'une des perspectives prédominantes dans *L'Absent*, il est présenté par l'auteur, à l'opposé de Sébastien Roque, comme un être plutôt obscur au début, qui devient de plus en plus clair au fur et à mesure que le récit se développe. De toute façon, l'évolution de son caractère est bien moins remarquable que celle des personnages principaux d'*Il neigeait*. Il faudrait peut-être en chercher la raison dans le fait qu'Octave Sénécals joue le rôle du témoin-narrateur. En effet, à travers les notes que l'ancien policier prend sur son carnet, Rimbaud introduit une deuxième voix narrative, ce qui constitue une stratégie unique dans l'ensemble de la tétralogie : « Subalterne [...], il (Sénécals) se changeait alors en témoin, la seule manière qu'il avait trouvée de se faire valoir » (Rimbaud, 2019 : 183). La condition de témoin finit par s'imposer chez Sénécals à celle d'intrigante et le personnage de la fin de *L'Absent* est surtout, comme celui du début, un serviteur loyal de Bonaparte.

À la différence de Sénécal, le partenaire le plus important du général Buonaparte dans *Le Chat botté* est un jeune homme, porteur d'un nom bien balzacien, qui, malgré les apparences, ne réussit pas à se débrouiller aux alentours du pouvoir. Placé par Rambaud dans un temps incertain, entouré d'arrivistes et d'escrocs qui n'aspirent qu'à combler leurs ambitions particulières, Saint Aubin ne se plie pas. Au contraire, il s'en tient à ses engagements personnels et à ses convictions, d'une telle manière que son destin ne peut être finalement que la mort violente. Dans ce sens, et bien qu'encadré dans un contexte tout à fait différent, l'on pourrait affirmer que Saint Aubin est un personnage symétrique à celui du capitaine D'Herbigny. Tous les deux subissent effectivement un processus de catharsis, à la fin de ce procès, quand ils comprennent, ils ne réussissent pas à assimiler leurs réalités respectives et se suicident. En somme, Saint Aubin, tout comme D'Herbigny, joue l'archétype du héros tragique et sa mort devient d'un point de vue narratif le contrepoids de l'ascension du général Buonaparte.

#### **4.3. Les quatre romans selon le type de personnages :**

Il est facile d'inférer de la description des personnages que nous venons de détailler que les quatre romans de la tétralogie napoléonienne de Patrick Rambaud sont très différents les uns des autres par rapport à cette question. En fait, l'unique coïncidence générale qui lie les quatre ouvrages du point de vue des personnages, est la présence de Napoléon Bonaparte, même si, comme nous avons souligné, son rôle et sa nature n'y présentent pas beaucoup de similitudes.

De cette façon, *La Bataille* est surtout un récit dans lequel les personnages construits sur des figures historiques bien connues acquièrent un poids important du point de vue de l'histoire et de l'action ; ils sont d'ailleurs présentés vis-à-vis du lecteur dans leur rôle de figures historiques. Parmi les personnages issus uniquement de l'imagination de l'auteur, les plus remarquables sont sans doute Paradis et Fayolles, le fantassin et le cuirassier respectivement. Leur fonction est cependant hautement symbolique et, par conséquent, leur relevance en tant qu'individus n'est pas grande. À mi-chemin se situent le colonel Lejeune et Henri Beyle, inspirés de personnages historiques, mais dont les péripéties personnelles dans le roman sont plutôt inventées. Il faut ajouter finalement, que, en général, personnages inventés et figures historiques se conduisent dans *La Bataille* sur de plans différents.

Quant aux personnages complètement inventés, *Il neigeait* est, de mon point de vue, le grand roman de la tétralogie. Sébastien Roque et, surtout, le capitaine D'Herbigny

y règnent d'une façon incontestable. Cependant, nous y trouvons aussi d'autres qui sont inoubliables, comme Paulin, le Grand Vialatoux ou Mlle Ornella. Même, certains dont la participation dans l'intrigue n'est pas longue partagent aussi l'individualité et la profondeur des précédents ; c'est le cas de M. Sautet ou du docteur Fournereau, par exemple. L'addition de toutes ces voix font d'*Il neigeait* un roman choral au cours duquel Rambaud incorpore de plus en plus de témoins de l'horreur de la campagne et de l'inutilité de la guerre. Par rapport aux figures historiques, il faut surtout souligner le rôle croissant au long du récit de l'Empereur, dont le rêve et l'ambition conduisent tant d'êtres à la mort. Quoi qu'il en soit et malgré le rapprochement final entre Roque et l'Empereur, les personnages complètement fictifs apparaissent encore dans *Il neigeait*, nettement séparés des figures historiques.

Tout comme *Il neigeait*, *Le Chat botté* est un roman choral où Rambaud incorpore une multiplicité de voix. Ce caractère du récit est même remarquable dans les noms de certains chapitres comme *Les arrivistes* ou *Les deux France*, qui font allusion à des sujets collectifs plutôt qu'individuels. Le poids principal de l'intrigue est conduit, comme nous avons déjà indiqué, à travers le tête-à-tête entre Napoléon et Saint Aubin, mais d'autres personnages comme Delormel et son épouse, Barras, Junot, Mme Permon ou Joséphine, partagent fréquemment le centre de la scène. En fait, la caractéristique la plus remarquable de ce roman par rapport aux personnages, est sans doute la réussite de l'écrivain à l'heure de mélanger dans l'action ceux qui sont issus de son imagination et ceux qui possèdent des antécédents historiques concrets. Rambaud les fait tous partager la scène et le résultat d'un point de vue strictement narratif est crédible, cohérent et très vif, brillant à mon avis.

Dans *L'Absent*, comme dans *Le Chat botté*, les personnages des deux catégories interagissent sur le même plan. En fait, le nœud du récit est partagé dans ce cas par l'Empereur exilé et par l'espion Sénécal, personnage tout à fait inventé. Du point de vue de la composition des personnages littéraires, ce roman est conçu d'une façon similaire au précédent, bien que le résultat final soit bien moins choral, en raison de la relevance du rôle qu'y jouent Bonaparte et Sénécal. Quoi qu'il en soit, dans ce cas-là l'intégration de toutes sortes de personnages est tout aussi bien réussie du point de vue narratif que dans le cas de *Le Chat botté*.



## 5. LES GRANDS THÈMES ET LES RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES :

### 5.1. L'inutilité et l'horreur de la guerre :

« La troupe traversa des rangs d'éclopés qui s'étaient rassemblés dans les rivages. Le vent les couvrait de poussière. Ils se protégeaient du soleil fort avec de feuilles de roseaux. Quelques-uns se traînaient au Danube pour y vomir, d'autres étaient secoués de spasmes ; ils étaient des centaines, ils gémissaient, ils criaient, ils râlaient, ils bredouillaient des phrases incompréhensibles, ils déliraient, ils essayaient de vous attraper le pantalon d'une main faible, ils vous insultaient, ils voulaient en finir d'une façon ou d'une autre et voilà pourquoi on avait écarté toutes les armes en état de fonctionner, les épées, les baïonnettes, les couteaux avec lesquels ils se seraient volontiers ouvert les veines pour ne plus souffrir et disparaître » (Rimbaud, 2020a : 201).

Si nous revenons sur le concept d'intelligibilité du discours historique que l'anthropologue Henri Lévi-Strauss décrit dans *La pensée sauvage*, nous nous mettrons face à l'idée de la perspective sous laquelle un récit de guerre peut être conçu et développé. En effet, une perspective plus générale nous rendra toujours une histoire plus compréhensible, tandis qu'une perspective plus concrète, plus orientée vers l'expérience particulière de certains des acteurs nous rendra une histoire plus riche et détaillée, mais beaucoup moins intelligible (Lévi-Strauss, 2020 : 312). De la même manière que c'est seulement à partir de la Révolution française que les peuples acquièrent un rôle significatif dans la construction littéraire du discours historique, c'est aussi à partir de cette époque que les écrivains incorporent aux récits de guerre des perspectives différentes de celles des figures historiques qui dirigent les armées. L'on pourra donc opposer un récit de guerre « ramené [...] aux expressions individualisées et immédiates » (Baguley, 1983 : 79) au récit traditionnel qui adopte toujours la perspective de l'historien ou celle des états majeurs. En fait, « dans la plupart des cas [...] les deux registres s'interpénètrent » dans la fiction moderne (Baguley, 1983 : 79). Quoiqu'il en soit, le choix de l'auteur va dépendre du niveau d'information qu'il veut offrir au lecteur mais aussi du type de message qu'il veut lui transmettre.

De cette manière, Michel Delon souligne l'importance de la perspective du combattant dans le *Jérôme* de Pigault-Lebrun, roman paru en 1805. Dans son analyse *De la campagne d'Italie à Waterloo, la scène de bataille dans le roman*, Delon constate l'alternance entre les « nous » de l'armée entière et les « je » du protagoniste, qui, engagé dans l'armée républicaine, prend part aux batailles de Montebello et de Marengo. Cette



alternance sert à l'auteur, d'après Delon, à nous montrer « une guerre qui n'a plus grand-chose de juste » (Delon, 2020 : 98). En fait, la vision critique de Pigault-Lebrun vis-à-vis de la guerre et de ceux qui y traînent les peuples pourrait être interprétée comme une « mise en cause de l'Empereur » (Delon, 2020 : 97) ; or, l'action du roman a lieu pendant la campagne d'Italie de l'année 1800, moment où Napoléon n'est encore que Premier Consul. De cette manière, Pigault-Lebrun réussirait à épargner la figure de Bonaparte de sa mise en question générale de la guerre en tant qu'instrument politique des puissants.

Le choix de la perspective et la focalisation sont aussi des traits absolument significatifs de l'immortelle recreation de la bataille de Waterloo que l'on trouve dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. En fait, l'écrivain utilise le jeu de perspectives de la bataille pour souligner le contraste entre les attentes de son héros et ce qu'il finalement constate. En effet, Fabrizio, le personnage stendhalien, est à la recherche d'une bataille conçue d'un point de vue général, qui contient sa lutte de masses et son héroïsme. Ce qu'il trouve, par contre, c'est la saleté et la cruauté de la lutte corps à corps, c'est-à-dire, la perspective du combattant individuel. Du point de vue de la position de l'écrivain face à la guerre, le roman de Stendhal a, d'après Delon, des points en commun avec le *Jérôme* de Pigault-Lebrun. En effet, celui-ci « associait l'absurdité de la guerre et la confiance dans Napoléon garant des acquis de la Révolution. [...] Stendhal associe lui aussi l'horreur de la guerre à l'enthousiasme pour ce que peut encore incarner Napoléon » (Delon, 2020 : 101). Bref, le lecteur de *La Chartreuse de Parme* est mis en face de l'horreur de la guerre, sans que les causes et les raisons de celle-là soient frontalement questionnées.

Peut-être l'effort le plus sérieux de la littérature française du XIXe siècle pour reconstruire l'arrière-plan d'une bataille tout en plongeant les lecteurs dans la perspective des combattants individuels est-il celui que Zola entreprend dans *La Débâcle*. En effet, la chronique zolienne sur la bataille de Sedan et l'effondrement militaire du Second Empire réussit à nous offrir une photographie tout à fait complète de la bataille grâce à la maîtrise que le romancier montre des « techniques de la focalisation » et de « l'emploi de la figure du témoin » (Baguley, 1983 : 81). Dans *La Débâcle* Zola nous fait écouter effectivement la voix des combattants qui se trouvent au premier rang, en construisant entre autres, « la perspective de la troupe se souciant moins de la gloire que de la soupe » (Baguley, 1983 : 82), ce qui a constitué une originalité pour l'époque et qui a été, par ailleurs, éloquemment critiquée. Le doigt accusateur de Zola, cependant, se dresse dans

ce roman plus envers les dirigeants civils et militaires, qui n'ont pas été capables d'efficacement préparer et conduire la campagne, qu'envers le fait même de la guerre. En effet, le romancier insiste tout le long du récit « sur l'aveuglement de l'armée française, armée qui sera longtemps guettée par un ennemi qu'elle ne peut voir. » (Baguley, 1983 : 85). Avec *La Débâcle*, la littérature française n'est pas encore arrivée, de mon point de vue, au niveau de la délégitimation de la guerre en tant que telle.

Il faudra attendre la fin de la Grande Guerre pour constater une évolution de la perspective que l'on confère aux récits de guerre, et qui implique, cette fois-ci, une position de critique frontale envers la guerre et ses conséquences. En effet, d'après Baguley, « des romanciers tels que Barbusse et Dorgelès limitent [...] la perspective du roman militaire au point de vue du soldat de rang ou à celui de l'escouade, renonçant totalement à la tâche de reconstruire [...] la bataille. » (Baguley, 1983 : 78). En effet, dans *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, paru en 1919, nous trouvons des fréquentes descriptions de la veine de celle-ci-après, qui présentent une ressemblance évidente avec la citation de Patrick Rambaud du début de ce chapitre :

« Des morts, il y en avait partout : accrochés dans les ronces de fer, abattus dans l'herbe, entassés dans les trous d'obus. Ici des capotes bleues, là des dos gris. On en voyait d'horribles, dont le visage gonflé était comme recouvert d'un masque épais de feutre moisi. » (Dorgelès, 2021 : 182)

Il est facile de constater qu'il s'agit ici de mettre le lecteur directement face au non-sens de la bataille et de marquer par rapport à la guerre un point de vue radicalement contraire. Selon Dominique Viart, ces œuvres constituent une vraie réactualisation du modèle réaliste et leur « souci principal est de témoigner de l'horreur des combats et de la fraternité des tranchées » (Viart, 2015 : 34-35). Nous sommes arrivés donc à ce que Baguley qualifie de « degré zéro de l'intelligibilité historique » et en adoptant cette perspective dans le récit de guerre, l'écrivain assume une position politique et morale ouvertement pacifiste.

*La Bataille* et *Il neigeait* sont, à mon avis, des romans débiteurs de cette tradition et de ce point de vue, dans la mesure où la perspective du combattant sur la bataille est amplement contemplée par le narrateur. Le premier roman de la série utilise d'une façon très efficace les techniques de la focalisation pour combiner les points de vue les plus généraux (notamment celui de Napoléon et de son état-major), qui nous permettent de suivre parfaitement le cours de la bataille, avec d'autres plus concrètes, qui envisagent

d'une façon très crue les horreurs du combat tête à tête. Comme l'on a déjà souligné, les perspectives du cuirassier Fayolle et celles du voltigeur Paradis tâchent de traîner le lecteur au centre de l'anéantissement absurde de la guerre. Les scènes que Rambaud nous montre sous les yeux de ces personnages expriment une vision absolument critique vis-à-vis du fait militaire et de ses conséquences. Ainsi, Isabelle Durand-Le Gern écrit sur ce roman : « De fait, la description de la bataille d'Essling par Rambaud s'attache à souligner l'illégitimité et l'absurdité du combat mené par Napoléon. La guerre y apparaît comme une véritable boucherie [...] » (Durand-Le Guern, 2008 : 58).

Dans le cas d'*Il neigeait*, nous pourrions considérer la position du narrateur comme encore plus critique et pessimiste par rapport à la guerre et au rôle qu'y joue l'Empereur. En effet, dans les trois premiers chapitres, le rêve de Napoléon est indéniablement établi comme le moteur principal de la campagne russe, tandis que dans le quatrième et le cinquième, les funestes conséquences de cette campagne sont décrites de la façon la plus crue et la plus vive. Au cours de cette partie du roman toutes les perspectives narratives s'orientent dans la même direction : l'horreur et la mort. Après le désastre, le sixième chapitre, *L'échappée*, nous montre un Napoléon qui fuit à Paris laissant ses armées et ses collaborateurs en terre étrange et hostile.

## **5.2. Napoléon, entre le mythe et l'histoire ; la vérité précaire. Balzac, Stendhal et Hugo dans l'œuvre de Patrick Rambaud :**

Nous avons déjà souligné la présence effective de Balzac et de Stendhal dans le cœur même de la tétralogie rambaudienne : Balzac, en tant qu'inspirateur direct du premier roman de la série ; Beyle-Stendhal, à son tour, en tant que personnage dans ce premier roman, *La Bataille*, et dans le deuxième, *Il neigeait*. Dans cette ligne, il faudrait ajouter la respectueuse dédicace de *La Bataille* : « À monsieur de Balzac avec mes excuses », ainsi que les résonances évidemment balzaciennes du nom de Saint Aubin, personnage fictif principal dans *Le Chat botté*. Cependant, l'influence de ces deux écrivains, tout comme celle de Victor Hugo, ne se limite pas à ces aspects plutôt formels et bien évidents. Elle est, par contre, beaucoup plus enracinée, comme nous pouvons constater, si l'on place sous le projecteur deux des thèmes dont Rambaud se soucie tout le long des quatre œuvres analysées et qui apparaissent fréquemment entremêlés : d'un côté, l'influence de la propagande politique et, par conséquent, la précarité de la vérité historique ; d'un autre, le traitement littéraire de la figure de Napoléon Bonaparte,

personnage qui, dès le moment de sa mort, s'est situé d'une certaine manière à mi-chemin entre le mythe et l'histoire.

Dans ce sens, Montserrat Morales Peco nous explique comment Napoléon a été l'objet d'une sorte de rêverie épique pour plusieurs générations d'écrivains et à quel point faudrait-il situer l'origine de ce courant chez le personnage historique lui-même. En effet, Morales constate l'obsession du général Bonaparte, vivant pour contrôler l'information sur ses faits civils et militaires, notamment à travers les *Bulletins de la Grande Armée*, qui à cette époque-là devaient paraître sur toute la presse française, et à travers *Le Moniteur*, journal officiel du régime. (Morales, 2020 : 151). Après une période d'intense discrédit lors des grands désastres militaires (1812-1815), la défaite de Waterloo fait tomber Napoléon, selon Morales, dans une étape d'ignorance absolue qui coïncide avec la Restauration. Cependant, à partir de la disparition physique du Bonaparte réel, en 1821, et notamment depuis la parution du *Mémorial de Sainte Hélène*, pamphlet rédigé sur l'île de ce nom par le Comte Las Cases sous la dictée de Napoléon, l'enthousiasme pour le personnage se renouvelle chez certains jeunes écrivains français. Parmi eux, Morales souligne l'importance de Balzac, de Stendhal et d'Hugo, comme participants décisifs de la construction mythique du personnage. (Morales, 2020 : 152).

Beth Gerwin, dans son exhaustif article *Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon*, se montre en accord avec Morales quant à l'extension et l'origine du mythe napoléonien. Ainsi, elle parle « d'un trope d'héroïsme que l'Empereur a lui-même consciemment créé et encouragé [...] et que la littérature occidentale a exagéré [...] dans un sens ou un autre. » (Gerwin, 2013 : 50). Bien évidemment, un personnage historique réel ne vient pas au monde en tant que mythe ; d'après Marie-Catherine Huet-Brichard, il y existe un processus à travers lequel le personnage est arraché de l'histoire et refait littérairement comme figure héroïque ; il s'agirait donc d'une sorte de « voyage de texte en texte » (Gerwin, 2013 : 50). Il est précisément sur ce point que Gerwin situe le conflit de Balzac par rapport à Napoléon : le romancier doit négocier entre l'impulsion qui l'attire vers la représentation du personnage en tant que mythe et son credo réaliste, qui l'oriente très fermement vers la relation vraisemblable des faits réels (Gerwin, 2013 : 51-52).

Cette tension est surmontée dans la *Comédie humaine* grâce à un système narratif selon lequel l'écrivain fait entendre au lecteur les voix d'une série de personnages fictifs 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 » (Gerwin, 2013 : 54). L'un des mérites indéniables de ce procédé est celui de présenter une vision de l'Empereur bien plus ambivalente que celle que l'on pourrait attendre d'un admirateur « sans réserve » de Napoléon (Gerwin, 2013 : 55). L'historien Jean Tulard, cité par Gerwin souligne la relevance de cet équilibre entre « une légende noire et une légende dorée » de l'Empereur, que l'on trouve si clairement chez Hugo, mais aussi chez Balzac. (Gerwin, 2013 : 59). En réalité, ce dernier dans la *Comédie humaine* fait de la construction littéraire du mythe un processus métalittéraire qui se développe au fil des yeux du lecteur. Ainsi par exemple, dans le cas de la fameuse veillée de *Le Médecin de campagne* :

« À bien des égards, le récit de veillée imaginé par Balzac dans *Le Médecin de campagne*, s'est imposé dans l'imaginaire national pour figurer la parole des anciens soldats de Napoléon dans les campagnes françaises au XIXe siècle. Ce récit homérique, délivré par un vieux grognard à un auditoire de paysans fascinés, est devenu un morceau d'anthologie de la légende napoléonienne et une représentation commune de sa diffusion parmi les populations rurales après 1815. Le succès de ce texte – et ses nombreuses rééditions – doit beaucoup à une mise en scène qui place le lecteur en témoin silencieux de l'élaboration de cette légende populaire de Napoléon – décrite ici à la manière d'un processus mystérieux se déroulant dans cet « infini d'en bas » d'ordinaire inaccessible au regard des notables et qui fascine pour cela même les contemporains de Balzac » (Marly, 2013 : 113).

Le rôle de Stendhal dans la construction et la transmission du mythe de Bonaparte n'est pas moins important que celui de Balzac. En fait, les activités du romancier grenoblois à l'arrière de l'armée française pendant les campagnes de 1809 et 1812, que Patrick Rambaud récrée avec exactitude, lui ont permis d'avoir une connaissance directe de la figure historique de Napoléon Bonaparte « et ce qu'il a vu », d'après Sviatlana Hanchar, « ne l'a réconcilié point avec Napoléon ». Tout de même, la primitive considération de Napoléon comme sauveur de la Révolution ressuscitera chez l'écrivain à partir de 1816, moment où il entreprend la rédaction de *Vie de Napoléon* (Hanchar, 2012 : 45). Cet ouvrage dans lequel le métier de l'écrivain de fiction et celui de l'historien convergent chez Stendhal constitue une approche qui, tout en étant apologétique, héberge néanmoins un certain degré d'ambivalence envers la figure historique analysée. Ainsi, selon François Vanhoostuyse, dans la *Vie de Napoléon* « le rédacteur [...] protège le grand homme de ses adversaires en faisant son procès à leur place » (Vanhoostuyse, 2017 : 8).

Tout de même, il faut affirmer avec Hanchar que « ce n'est qu'avec les romans de Stendhal que le sujet napoléonien s'est découvert avec toute sa puissance. » (Hanchar, 2012 : 46). En effet, nous avons déjà rappelé la magnifique recreation que le romancier nous offre dans *La chartreuse de Parme*, roman paru en 1839, de la bataille de Waterloo vue par les yeux de Fabrice del Dongue, un héros qui vit subjugué par la figure du « Napoléon libérateur d'Italie » (Hanchar, 2012 : 46). D'une façon pareille, le jeune Lucien, héros de *Lucien Leuwen*, roman de 1834, est un admirateur inconditionnel de la « gloire militaire de Napoléon », ce qui, par exemple, le pousse « au 27e Régiment de Lanciers » après son expulsion de l'école polytechnique (Hanchar, 2012 : 49).

Quoi qu'il en soit, c'est surtout dans *Le rouge et le noir*, roman paru en 1831, que Stendhal place le thème de la formation de la légende napoléonienne bien au centre du récit. Julien Sorel, héros issu d'une famille obscure, est fasciné par la gloire de Bonaparte, qu'il connaît à travers les récits douteux d'un oncle, « vieux médecin de régiment », et à travers les bulletins de la Grande Armée et *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, « livres privés du regard critique et impartial dans l'interprétation de la personnalité de Napoléon » (Hanchar, 2012 : 47). L'obsession de Julien n'a donc rien à voir avec le vrai Napoléon ; elle est soutenue par un mythe qui dans cette époque-là est en pleine construction. En fait, d'après Hanchar, Stendhal joue le rôle du propagandiste dans *Le rouge et le noir* et « réhabilite le bonapartisme » en le présentant « comme un nouveau catéchisme de la jeunesse française » (Hanchar, 2012 : 48). Il s'agit bien du même Henri Beyle qui en 1812, en tant que personnage de Patrick Rambaud, cause avec Sébastien Roque en face de la ville Moscou incendiée :

« – Et nous ? Que va-t-on dire de nous, monsieur Beyle ?

– Des horreurs, sans doute, monsieur le secrétaire. Voulez-vous une autre figure ?

(Rambaud 2020b : 87)

Nous avons déjà esquissé certains des traits du caractère que Patrick Rambaud attribue à chacun des quatre Napoléons de sa tétralogie. S'il fallait les contextualiser par rapport à l'approximation à la figure historique de l'Empereur, nous devrions souligner sans doute que le regard du romancier se montre d'une façon générale tout à fait démystificateur. Isabelle Durand-Le Guern attribue très clairement ce caractère au Napoléon du premier roman de la série quand elle affirme que Patrick Rambaud dépeint « un Napoléon à l'aube de son déclin, incarnant le tyran liberticide plutôt que le sauveur de la révolution. » Dans ce cadre, comme l'on a déjà évoqué, la guerre nous est montrée

comme « une véritable boucherie » absurde et dépourvue de sens et « les passages consacrés aux portraits de Napoléon, à ses petites manies et à ses grosses colères, ne fait qu'en souligner plus crûment la vanité. » (Durand-Le Guern, 2008 : 58). Le Napoléon de *La Bataille* est en somme un homme plutôt qu'un héros ; « il est un grand homme malgré lui, malgré ses petites choses justement » (Durand-Le Guern, 2008 : 55).

Le Napoléon d'*Il neigeait* insiste sur la même idée de démystification dans des paragraphes comme le suivant, qui nous apprend les misères de la santé déclinante du grand conquéreur : « De plus en plus souvent il glissait une main sous le gilet pour comprimer des spasmes qui le tordaient entre l'estomac et la vessie ; il souffrait en pissant goutte à goutte une urine bourbeuse. » (Rimbaud, 2020b : 40). De la même manière, Rimbaud nous montre un Napoléon qui doute, et qui s'indigne : « Il n'y avait donc aucune précaution ? Faut-il que je sois partout. » (Rimbaud, 2020b ; 129), hurle-t-il lors de la destruction de l'artillerie du général Sebastiani. Dans l'ensemble, la réflexion critique envers la tyrannie s'accroît dans *Il neigeait*, à travers la connexion évidente que le romancier établit entre les rêveries de l'Empereur autour d'Alexandre le Grand et la conquête de l'Inde (Rimbaud, 2020b : 123), et le désastre absolu auquel il conduit finalement son armée, si crûment détaillé au cours des chapitres 4 et 5. Au chapitre 6, *L'échappée*, comme l'on a déjà souligné, nous retrouvons un Napoléon fuyant qui essaie de se justifier auprès de ses collaborateurs.

Dans *L'Absent* et dans *Le Chat botté*, le registre démystificateur de Bonaparte est très évident aussi, malgré l'écart chronologique entre un récit et l'autre. Dans le premier, par exemple, Rimbaud nous met face à la tentative de suicide de Napoléon à Fontainebleau, en s'empoisonnant, et y fait dire au docteur Yvan : « Sire, quand on veut se tuer on prend un pistolet » (Rimbaud, 2019 : 143). En fait, l'incapacité de Napoléon à se tuer, après avoir envoyé autant de monde à la mort est l'un de thèmes sous-jacents de ce roman. Dans *Le Chat botté* deux bons exemples d'épisodes ridicules chez Buonaparte sont sans doute les difficultés réitérées du personnage pour se faire remarquer en public et, surtout, ses intrigues en vue de se procurer un bon mariage. À cet égard, le Napoléon de Rimbaud produit stupeur et un éclat de rire à Mme Permon, vieille amie de sa mère qui vient de perdre son mari deux semaines auparavant, quand il lui propose de se marier « dès que les convenances du deuil le permettront » (Rimbaud, 2008 : 263).

Comme nous avons déjà indiqué, les échos Balzaciens et Stendhaliens chez Rimbaud se trouvent aussi dans la préoccupation que celui-ci montre vis-à-vis de l'écart



entre la vérité et la vraisemblance quand l'écrivain se confronte à un récit historique, ce qui d'ailleurs est une question toute proche de celle que nous venons d'exposer. Ce questionnement pourrait nous faire revenir sur la vision de Victor Hugo qui, dans son dernier roman, *Quatrevingt-treize*, se pose aussi des questions sur la relation entre l'histoire et la légende :

« L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique.

La vérité légendaire c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste, l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentané l'homme éternel » (Hugo, 2014 : 248).

Ce roman, qui, de la même manière que la tétralogie de Rambaud, entremêle sur scène des personnages réels et d'autres complètement inventés, constituerait, du point de vue de Guy Rosa, une sorte de dénonciation du roman historique « en le pratiquant ». En effet, d'après Rosa, la thèse de ce dernier roman Hugolien serait d'explicitement que la « vanité de l'effort accompli pour que l'histoire rejoigne la fiction démontre l'impossibilité de faire fonctionner comme un seul texte le discours de l'historien et celui du romancier » (Rosa, 1975 : 343). Je ne veux pas dire pour autant que l'on puisse exactement mettre en connexion cette thèse avec aucun des romans de Rambaud, qui, par ailleurs, ne sont pas, à mon avis, des romans de thèse. Cependant, il est clair, je pense, que nous trouvons chez Rambaud un discours sous-jacent qui met en question de façon permanente l'existence même de la vérité historique et se questionne sur les limites qui séparent celle-là de la légende.

Dans *La Bataille*, ce questionnement s'explique premièrement à travers la présence de Stendhal, qui dans un sens se situe comme un spectateur qui laisse au lecteur pénétrer dans les faits. S'agit-il du romancier ou plutôt du propagandiste ? semble nous demander Rambaud. La question des derniers mots du maréchal Lannes, que nous avons déjà évoquée, est sans doute un échantillon à propos du même thème. Dans *Il neigeait*, Rambaud continue à s'appuyer sur Stendhal pour orienter notre attention vers le manque de fiabilité du discours humain. La conversation entre Beyle et Roque sur les historiens aristocratiques romains, qu'on a aussi déjà évoquée, est absolument claire à cet égard. Ce dialogue marque, par ailleurs, le moment à partir duquel, Sébastien Roque va significativement améliorer sa position professionnelle et personnelle, grâce à sa maîtrise



du discours écrit, qui, vue du point de vue de l'entourage de Napoléon, sert à cacher la vérité plutôt qu'à la manifester.

Ce sujet gagne encore plus d'importance dans le cas de *L'Absent* qui, comme nous l'avons déjà souligné, est un vrai roman du mensonge et de la ruse. La valeur du discours y est mise en question notamment par le personnage d'Octave Sénécals, qui finit par devenir une sorte de deuxième narrateur : « Dans ses cahiers, Octave se cantonnait aux faits. Quiconque les lirait à son insu n'apprendrait rien de ses pensées. » (Rimbaud, 2019 : 259). Recherche consciente donc de la vérité des faits ou pratique du témoignage comme « la seule manière qu'il avait trouvé de se faire valoir » (Rimbaud, 2019 : 183) ? Quoiqu'il en soit, il s'agit à nouveau d'une allusion évidente à la précarité de la vérité transmise par le discours officiel.

### **5.3. Dumas et les romans du temps qui passe :**

« –Vingt ans après, tout a changé. Sous Mazarin, nos mousquetaires sont déphasés : la ruse, la négociation, la politique ont remplacé l'honneur. Avec l'avènement du jeune Louis XIV, dans *Bragelonne*, la raison d'État l'emporte, la noblesse est écartée au profit de la bourgeoisie [...] Nos Mousquetaires traversent cette époque précise, quand la société se transforme autour d'eux. Ils ont des nostalgies, mille regrets, mais aucun remords. Ils ont perdu à la fin leurs illusions. C'est le plus beau roman du temps qui passe » (Rimbaud, 2019 : 357-358).

La citation ci-dessus est extraite du début des *Notes pour les curieux* qui servent à clore *L'Absent*, concrètement de l'auto-entretien qui donne son titre au présent travail et qui a été précédemment évoqué. Si l'on interprète ce faux entretien dans sa littéralité, le message de l'auteur est assez clair : il ne pense pas qu'il écrive de romans historiques ; ce que Patrick Rimbaud recherche est de « mettre en scène de petits morceaux de notre passé » et les moteurs qui l'impulsent sont le plaisir d'apprendre et celui de transmettre à ses lecteurs ce qu'il a cru comprendre le long du processus d'apprentissage. De la même manière, Rimbaud établit, comme nous venons de lire, que *Vingt ans après* et notamment *Bragelonne*, d'Alexandre Dumas sont les romans du temps qui passe par excellence ; en fait il met en question la catégorisation du cycle des Mousquetaires dans le cadre des romans historiques car là aussi, le protagoniste est le temps, non pas les personnages, dont la périπέtie ne pourrait pas être transposée sur d'autres périodes historiques. Cependant, si l'on lit entre les lignes et l'on revient sur les quatre récits de la tétralogie, le temps qui passe tout comme la nostalgie que forcément ce passage nous laisse assume à mon avis la dimension de sujet majeur dans une bonne partie de ces romans.

Ainsi, en continuant à lire l'entretien de la fin de *L'Absent*, nous trouvons tout d'abord un chant de l'écrivain à son enfance et à sa génération en forme d'éloge enthousiaste de la connaissance de l'histoire que les enfants des années cinquante acquerraient à travers les « hebdomadaires de bédé, qu'on nommait *illustrés* ». « Grâce aux journaux *Tintin* et *Spirou* », affirme Rambaud, « à sept ans nous étions familiers de Surcouf, de Vauban, de la guerre des Boxers ou de Marco Polo » (Rambaud, 2019 : 357). Il y a ici une reconnaissance très honnête des sources littéraires qui ont nourri le premier âge de l'auteur, mais il y a aussi un clin d'œil évident et nostalgique à une époque déjà passée. Cette nostalgie devient encore plus évidente un peu plus loin, quand Rambaud explique son concept du culte aux ancêtres : « Et puis, plus nous avançons dans la vie, plus les morts nous entourent. [...] Nous cheminons avec ce cortège de fantômes familiers, et les livres savent les ressusciter » (Rambaud, 2019 : 359). Le sentiment pour le temps qui passe devient, à mon avis, quelque chose de plus important qu'une simple allusion ou une définition plus ou moins heureuse de deux romans d'Alexandre Dumas dont Rambaud, ceci est clair, se sent débiteur.

En effet, si l'on revient sur les trois premiers romans de la tétralogie, il est facile de constater que la douleur et la nostalgie causées par le passage du temps constituent une sorte de décor qui reste en arrière-plan par rapport à presque tout ce qui se passe au cours des intrigues. Ce sentiment est, d'abord, très lié au sujet de la démystification de Napoléon que nous venons d'exposer : le Napoléon que Rambaud nous présente « n'est plus le général révolutionnaire forçant le destin » (Delon, 2020 : 104). Autrement dit, il n'est plus dans la fleur de son âge ni d'un point de vue physique ni d'un point de vue mental ; l'ironie paraît être parfois l'unique défense qui lui reste.

De la même manière, si l'on analyse l'encadrement des romans d'un point de vue politique, il faut remarquer que le pouvoir et le prestige du régime Impérial n'est plus au sommet. Au début de *La Bataille*, l'Empereur lui-même nous présente le contexte : « La flotte anglaise mouille au large de Naples, le Tyrol se rebelle [...]. Le meilleur de notre armée s'épuise en Espagne. » (Rambaud, 2020a : 39). Si le moment militaire n'est plus du tout stable le printemps de 1809, que dire de l'automne de 1812 à Moscou. La Grande Armée d'*Il neigeait* n'est même plus une armée française à proprement parler, mais un mélange de troupes affamées d'origines et provenances nationales différentes qui manquent l'esprit militaire et la discipline des armées du temps du consulat et des premières années de l'Empire : « On avait dû fusiller pour indiscipline la moitié du

bataillon espagnol. Les trente-mille soldats autrichiens [...] s'écartaient volontiers des combats » (Rimbaud, 2020b : 41), nous apprend aussi Napoléon.

Tout de même, le comble de la décadence militaire et politique du régime impérial et de ses faucons, est encadré à merveille par Rimbaud dans l'incipit de *L'Absent*. Le romancier y construit une scène tout à fait cinématographique, dans laquelle nous découvrons l'Empereur et ses collaborateurs les plus proches et les plus puissants en train de partager un « cabriolet d'osier » et « deux carrioles » (Rimbaud, 2019 : 11) sur la route de Sens, dans leur retraite vers Fontainebleau.

D'une manière similaire, si l'on porte le regard sur les personnages qui entourent l'Empereur, les allusions au temps perdu sont tout aussi nombreuses. En fait, nous en avons déjà souligné un bon tas, à cause de la force dramatique que dégage beaucoup d'entre elles. Dans ce sens, l'allusion de la fin du deuxième chapitre de *La Bataille* au passé républicain de Lannes et de Masséna et le contraste dudit passé avec leur condition de grands seigneurs, plutôt accommodés, en 1809 est très éloquent. Dans la même ligne, les pensées de Lannes pendant la dernière nuit qu'il couche avec Rosalie, sa maîtresse, reflètent une mélancolie que paraît annoncer sa mort prochaine : « il adorait sa femme, mais elle était si loin et se sentait trop seul » (Rimbaud, 2020a : 81).

Dans *L'Absent* l'ambiance générale est absolument languissante, spécialement pendant les chapitres qui précèdent le départ en exil de Napoléon et de son cortège. Rimbaud réussit à nous transmettre cette sensation d'une manière spécialement vive du moment où Bertrand et Sénéchal espionnent beaucoup de dignitaires et serviteurs qui sont en train d'abandonner Napoléon dans la nuit, presque en cachette :

« Octave et Bertrand considéraient avec nostalgie cette file interminable de voitures et de cavaliers aux lances verticales qui s'effaçaient dans la nuit de Fontainebleau.

– Ne ressentez-vous pas quelque-chose de funèbre dans ces échos de roues et de sabots ?

– J'allais vous en faire part, monsieur le comte, mais regardez...

[...]

– Les rats ! Là-bas, nous ne serons pas nombreux à servir Sa Majesté. »

(Rimbaud 2019 : 151)

Bref, je n'oserais pas dire que le culte des émotions que le passage du temps produit sur nous est un trait dominant dans le caractère des personnes qui se sentent attirées vers l'histoire. Cependant, la lecture de la tétralogie napoléonienne de Rimbaud

m'invite à penser que le goût de l'histoire que l'auteur avoue et cultive se nourrit chez lui d'une certaine émotion nostalgique. De toutes manières, ce qui est certain c'est que quelque chose de semblable à cette nostalgie se trouve déposée sur une grande partie des aventures collectives et des histoires personnelles que Rambaud nous présente dans ces quatre romans. Cette sorte de mélancolie ajoute, par ailleurs, un tel degré d'humanité aux personnages rambaudiens qu'on finit par se demander s'il ne s'agirait tout simplement d'un recours strictement littéraire.

## 6. *LE SACRE DE NAPOLEÓN, UN TEXTE COMMÉMORATIF* :

« Lorsqu'il avait choisi de fonder une nouvelle dynastie, son entourage lui avait proposé de le couronner roi. Il avait refusé. Il préférait remonter dix siècles, revenir à Charlemagne, se rattacher à l'Empire romain » (Rimbaud, Chalençon, 2004 : 19).

Le Premier Empire est aussi le cadre historique et thématique de l'album souvenir de 155 pages *Le sacre de Napoléon*, paru chez Michel Lafon en 2004, année du bicentenaire de cet événement, avec des textes de Patrick Rimbaud et des illustrations de Pierre-Jean Chalençon. Ce travail est présenté par la maison éditoriale indépendante dans le bloc *Beaux livres*, qui constitue l'un des points forts de son catalogue. Nous y trouvons d'autres livres de thématique napoléonienne comme, par exemple, *Napoléon l'esprit des lieux*, d'Annabelle Matter, Alexis Gerard et Jean-Christophe Buisson. Je qualifie le texte de commémoratif ou d'album souvenir car, malgré l'indéniable soin quant aux détails et l'ampleur de la documentation dont Rimbaud et Chalençon font usage lors de sa composition, il s'agit tout simplement d'un texte illustratif de l'événement à proprement parler. Autrement dit, il n'y existe pas de propos d'encadrement historique ou d'analyse ; dans *Le Sacre de Napoléon* nous trouvons tout simplement un témoignage de l'éclat d'une journée dont l'importance, par ailleurs, a été basée fondamentalement sur les principes de l'image et de la propagande.

Effectivement, avec son couronnement à Notre-Dame Napoléon culmine le renversement progressif et plutôt pacifique du régime issu du coup d'État du 18 Brumaire an VIII (9 novembre 1799) et s'empare du pouvoir absolu en prêtant serment comme « représentant couronné de la Révolution triomphante » (Tulard, 2021 : 173). Le processus qui mène Bonaparte du premier consulat à la tête du nouvel empire est le résultat de la convergence d'un tas de circonstances politiques et sociales ; ce processus passe, par ailleurs, par certaines étapes intermédiaires. Le consulat à vie issu du plébiscite du 2 août 1802 a été suivi par une réforme législative, qui « renforçait considérablement les pouvoirs du Premier Consul » (Tulard, 2021 : 164), en même temps qu'un retour progressif aux formes monarchistes, telles que, l'institution de la Légion d'honneur, qui préparaient le terrain pour le changement de régime. Finalement, la faiblesse des oppositions politiques, la maîtrise bonapartiste à l'heure de gérer la propagande et l'aspiration à une stabilité fondée sur l'hérédité du pouvoir convergent dans la

Constitution de mai 1804, dont l'une des conséquences formelles les plus sensationnalistes est, sans doute, le sacre de Napoléon.

En fait, d'après Pascale Fautrier, biographe de Bonaparte, « La cérémonie du sacre, à Notre-Dame, le 2 décembre 1804, inaugure le règne du faux » (Fautrier, 2021 : 299). En effet, l'on pourrait parler de faux sacre, car malgré la présence du Pape, Napoléon se couronne soi-même ; l'on pourrait parler de fausse république, car, à travers le sacre, elle devient monarchie ; l'on pourrait, finalement, parler de faux empire à cause de la peu croyable inspiration de tout l'apparat esthétique du nouveau régime sur le Saint Empire romain d'Occident de Charlemagne. Le comble de la fausseté dans la cérémonie du sacre serait, selon Fautrier, le tableau de David où Madame Mère est représentée, « alors qu'elle se trouvait à Rome avec Lucien (Bonaparte) » (Fautrier, 2021 : 300). Bref, tout dans la journée du sacre n'est qu'apparence et l'album de Rambaud et de Chalençon en constitue une photographie très bien documentée et extrêmement minutieuse.

Quant aux présentations de l'œuvre, Jean Tulard inaugure le volume avec une préface dans laquelle l'historien nous rappelle que le Pape et la religion ne jouaient dans l'événement que le rôle d'un « trompe-l'œil destiné à délégitimer Louis XVIII, qui, lui, n'avait pas été sacré » (Rambaud, Chalençon, 2004 : 11). La cérémonie a été donc, d'après Tulard, aussi magnifique que, au fond, dépourvue de toute spiritualité. Par la suite, le Comte Alexandre Walewski, descendant de l'Empereur, nous rend dans l'avant-propos un exercice de politique-fiction en analysant les considérations que Napoléon a faites par rapport au sacre et en imaginant ce qui aurait pu se produire si elles avaient été différentes. Son Altesse Impériale le Prince Napoléon, tête de la Maison Impériale, souligne finalement dans l'introduction le caractère de propagande politique de toutes les œuvres d'art et de l'iconographie que son aïeul a soigneusement conçues et promues pour la cérémonie du sacre. De cette manière, selon l'héritier de l'Empereur, « les artistes du temps furent les premiers artisans de la communication de leur souverain » (Rambaud, Chalençon, 2004 : 14).

Quant au texte de Rambaud à proprement parler, nous pouvons le diviser en deux blocs : le texte principal ou texte long et les petits morceaux de texte qui accompagnent chaque illustration. Quoiqu'il en soit, ces petits morceaux sont si nombreux et informatifs qu'il faut leur conférer une importance équivalente à celle du texte long. En effet, à travers ces légendes des photos, les auteurs parviennent à nous rendre une quantité infinie de détails autour de la cérémonie et de son iconographie matérielle et immatérielle. De

cette façon, par exemple, Rambaud tire profit d'un gravé des architectes Percier et Fontaine, chargés de redécorer la cathédrale de Notre-Dame, pour nous rappeler la composition exacte du cortège impérial qui marche « à travers des rues étroites » (Rambaud, Chalençon, 2004 : 37). En fait, au-delà de la page 61 ces morceaux de texte qui accompagnent les illustrations s'emparent complètement de l'album et nous rendent compte d'une façon absolument détaillée des vêtements, des broderies, des armes impériales, des instruments de pouvoir, des croquis de David, des designs d'Isabey... Bref, de tout ce qui est important et significatif dans l'explosion propagandiste et iconographique du sacre.

Le texte long, pour sa part, est divisé par Rambaud en deux chapitres : *Ce dimanche 2 décembre*, qui va de la page 19 à la 29, et *C'est l'heure du couronnement*, de la 59 à la 61. Au cours des deux blocs la voix du narrateur, en historien, utilise la troisième personne en combinant l'imparfait et le présent historique en fonction du niveau de détail de chacune des scènes. Le premier bloc commence le matin du 2 décembre et s'étend jusqu'à l'arrivée du couple impérial à l'archevêché de Paris, à côté de Notre-Dame, ou « Napoléon et Joséphine reçoivent leurs manteaux de velours rouge brodés de branches de laurier, d'olivier et de chêne » (Rambaud, Chalençon, 2004 : 29). Dans ce premier chapitre, Rambaud, toujours ironique, nous dévoile certains traits du caractère de l'Empereur, qui est plutôt « économe » malgré son indéniable « sens des mises en scène » (Rambaud, Chalençon, 2004 : 20). De la même manière, nous apprenons les circonstances qui ont conduit le Pape à Paris pour le sacre et les petits problèmes politiques mais aussi domestiques, que la cohabitation temporelle avec celui-ci cause à Bonaparte. À part l'ironie, le goût de l'anecdote, qui est si caractéristique de Patrick Rambaud, joue dans ce bloc un rôle majeur.

Le deuxième chapitre s'occupe de la cérémonie à proprement parler. Parmi les détails, Rambaud nous y apprend deux des « faussetés » du sacre que nous venons de mentionner : le couronnement par lui-même, qui était tout à fait prévu et que l'on avait déjà négocié avec le Pape (Rambaud, Chalençon, 2004 : 59), et la présence de Mme Mère dans le tableau officiel du sacre, celui de David qui immortalise le moment où Napoléon met la couronne sur la tête de Joséphine. En fait, cette anecdote sert à l'auteur à revenir sur le sujet de l'attention que Napoléon conférait à la propagande : « Le général Bonaparte, dès l'Italie, avait saisi l'extrême importance des images pour écrire l'Histoire,

voilà pourquoi il s'entourait de peintres, de graveurs et de scribes » (Rimbaud, Chalençon, 2004 : 60).

À la fin de l'album, les auteurs nous rendent une bibliographie très complète, ainsi qu'un petit schéma chronologique des événements qui se sont achevés sur le sacre de Napoléon (Rimbaud, Chalençon, 2004 : 152-155). Le parallélisme avec les quatre romans de thématique napoléonienne de Patrick Rimbaud devient donc ici très évident.



## 7. CONCLUSION :

Si nous nous en tenions à la définition de roman historique avec laquelle Durand-Le Guern ouvre l'étude sur ce genre, il faudrait avouer qu'il est difficile d'encadrer la tétralogie de Patrick Rambaud dans cette catégorie romanesque. En effet, cette définition assigne au roman historique trois propositions fondatrices : « un récit fictif » situé par l'écrivain au « passé de l'humanité » et qui « se nourrit de cette réalité vécue » (Durand-Le Guern, 2008 : 9). Dans le cas de la tétralogie de Rambaud, le récit n'est que très partiellement fictif et, surtout, il ne se nourrit pas de la réalité historique esquissée, mais prétend être précisément question de l'évolution de cette « réalité vécue ». Rambaud lui-même souligne cet aspect quand il parle de « mettre en scène des petits morceaux de notre passé » (Rambaud, 2019 : 356). En fait, d'après Aleksandar Hemon, cité par Jean Meyer dans son article « Historia y ficción, hechos y quimeras », l'objet de l'histoire serait ce qui est effectivement arrivé, tandis que celui du roman serait ce qui aurait pu arriver (Meyer, 2010 : 20). De ce point de vue, l'appartenance à n'importe quelle catégorie de roman des œuvres analysées serait, pour sa part, assez hasardeuse.

Dans ce sens, si l'on fait attention aux messages de l'auteur, il est facile de constater que l'une des stratégies qu'il développe tout le long des quatre volumes de la série, est celle de semer le doute chez les lecteurs par rapport à son propos en ce qui concerne la vérité historique. D'une part, Rambaud défend éloquemment le rôle du romancier comme « le seul qui », d'après Dumas, « est impartial » (Rambaud, 2020a : 276) ; d'une autre part, il paraît vouloir renier ce titre. Rappelons-nous, par exemple, la citation de Diderot au début du chapitre 5 de *Le Chat botté* : « Il est bien évident que je ne fais pas un roman [...] Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable » (Rambaud, 2008 : 251). C'est donc l'écrivain lui-même qui, vis-à-vis de cette question, prend une position certainement ambiguë.

À mon avis, il y a deux traits absolument caractéristiques dans les romans de la série napoléonienne de Rambaud dont la combinaison permet à l'auteur de soutenir cette sorte de jeu de confusion entre l'histoire 'vraie' et la fiction historique. À savoir, premièrement, l'exhaustivité de la documentation ; deuxièmement l'indéniable maîtrise qu'il montre à l'heure de mettre en scène des personnages réels et, par la même occasion, d'autres personnages qui sont issus de son imagination et de leur faire interagir d'une façon vive, dynamique et convaincante. Ces deux caractéristiques sont, par ailleurs, celles

qui constituent l'originalité des œuvres que nous venons d'analyser et celles qui définissent le mieux de la contribution de Patrick Rambaud à l'ensemble de la littérature à sujet historique.

Quant au premier trait, il faut ajouter que cette minutie du travail de documentation de Rambaud, matérialisée dans la clarté des bibliographies et dans l'exactitude des notes historiques, a été fréquemment vanté dans le cas de *La Bataille* ; Michel Delon en donne un bon exemple dans l'article que nous avons déjà cité (Delon, 2020 : 104). En fait, tous les quatre romans sont sans doute très bien réussis par rapport à cet aspect qui, par ailleurs, est un trait marquant chez notre auteur. En effet, on a récemment entendu dire à Patrick Rambaud, interviewé à l'égard de sa série parodique sur la politique française de la dernière décennie : « J'observe et je raconte, voilà tout » (Van Reeth, 2019 ; 14'). Dans d'autres interviews, que l'on peut facilement trouver sur l'internet, questionné sur son système de travail, Rambaud parle de ses « dossiers », dossiers sur des personnages, dossiers sur des situations... Bref, en ce qui concerne les incursions de l'écrivain dans les sentiers de l'histoire, l'on pourrait peut-être adapter la phrase précédente et lui faire affirmer : « J'étudie, j'apprends et je raconte, voilà tout ». Un système enfin, celui des dossiers, hérité du vieux journalisme et qui, chez Rambaud, s'avère comme étant tout à fait efficace.

Si le soin extrême du travail documentaire pourrait nous conduire à classer ces œuvres de Rambaud dans le domaine de l'histoire, le processus de conception des personnages et leurs interactions nous conduit décidément à les encadrer dans le domaine du roman. En effet, la construction des personnages et leur mise en scène, si remarquables chez Rambaud, est ce qui le contraint finalement à la vraisemblance romanesque. Autrement dit, et de retour à l'univers de Balzac et de son roman réaliste, 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 » (Gerwin, 2013 : 53).

En ce qui concerne les sujets dominants de ces quatre romans, il y a à mon avis un substrat thématique qui est commun et qui se montre à l'arrière-plan de l'ensemble : la méfiance du romancier à l'égard du pouvoir et de ceux qui l'exercent. Un écrivain comme Rambaud, qui a atteint le titre d'« anti-chanteur du pouvoir » (Potet, 2017 : sp) à cause de ses parodies farouches de la classe politique française de notre temps ne pourrait nous offrir qu'une vision pessimiste et négative des tout-puissants de la période postrévolutionnaire, y compris, naturellement Napoléon Bonaparte. Ainsi, nous avons

souligné la manière dont, notamment dans *La Bataille* et dans *Il neigeait*, Rimbaud « s'attaque au mythe napoléonien » (Durand-Le Guern, 2008 : 54) et nous en montre une image plutôt dépourvue de gloire et d'héroïsme. En fait, la vision la plus bienveillante de Bonaparte se trouve sans aucun doute dans les pages de *L'Absent*, justement au moment où le personnage a perdu le pouvoir. Ce roman est l'unique dans lequel le romancier nous montre un Bonaparte qui nous rappelle celui dont les libéraux de la première moitié du XIXe siècle ont voulu, d'après Alice Gérard, « la réhabilitation tout au moins du beau Consulat » (Gérard, 1998 : 36). Quoiqu'il en soit, c'est précisément dans *L'Absent* où, à travers la conversation entre Sénécals et l'aubergiste que l'on a déjà évoquée, Rimbaud condense finalement sa conception entre ironique et méprisante à l'égard des puissants et des conséquences que leurs actions produisent chez le peuple.

Parmi ces conséquences, la plus extrême en raison des effets qu'elle produit est la guerre. À mon avis, il faut aussi encadrer le traitement littéraire de la guerre et des batailles que Rimbaud nous offre dans les deux premiers romans de sa tétralogie sous le même parapluie thématique : la critique amère du pouvoir. Il est évident, je pense, que le regard du voltigeur Paradis, la mort du cuirassier Fayolle, la fin effrayante de Mlle Ornella ou le suicide du capitaine D'Herbigny sont des images qui visent à nous confronter avec les vrais résultats de l'ambition politique et militaire sans bornes. Ainsi, au fond de son cadre des campagnes de 1809 et 1812 de la Grande Armée, Rimbaud ne fait que nous mettre face à un tas de privilégiés profondément ambitieux qui conduisent les peuples vers l'anéantissement le plus absurde et le plus dépourvu de sens que l'on puisse concevoir.

Je ne voudrais pas finir ce travail sans une brève référence à l'héritage culturel de Patrick Rimbaud, car, de mon point de vue, elle est omniprésente tout le long des quatre romans que nous venons d'explorer. En fait, une simple promenade par certains des auteurs dédicacés de ces romans (Balzac, Paul Morand, Jean Renoir, Dino Risi, Arundhati Roy, Voltaire, Léo Ferré, Jean Tulard...) sert à nous révéler un écrivain qui se nourrit plus du cinéma, de la bande dessinée, du goût de l'histoire et de la lecture compulsive des classiques de la meilleure tradition littéraire que de la théorie ou de la critique postmodernes. À cet égard, nous avons déjà évoqué l'importance que Rimbaud accorde aux lectures de son enfance. Quant à sa jeunesse, le portrait que Philippe Lançon esquisse de lui sur *Libération* lors de l'obtention du Prix Goncourt pour *La Bataille* est tout à fait éloquent : « la littérature des années 60-70, avec ses théories et ses oukazes, n'est pas son

genre. Il [Rimbaud] s'enferme à la cinémathèque, assiste à l'hommage rendu à un Buster Keaton en larmes. Il y adore la grande comédie italienne » (Lançon, 1997 : sp).

Bref, *La Bataille*, *Il neigeait*, *L'Absent* et *Le Chat botté* sont issus de tout cet héritage culturel. L'on y trouve l'aventure de l'histoire, l'esprit du meilleur cinéma des années 60 et 70 et d'innombrables références et clins d'œil à la tradition poétique et romancière qui a nourri l'âme littéraire de Patrick Rimbaud. L'ensemble de toutes ces influences réussit à faire évoquer finalement chez le lecteur un immense amour pour la culture et une profonde attirance vers le passé, car « voyager dans le temps est » en effet, « un plaisir de gourmet » (Rimbaud, 2019 : 361).

## BIBLIOGRAPHIE :

- BAGULEY, David. « Le récit de guerre : narration et focalisation dans *La Débâcle* ». *Littérature*, no. 50, 1983, pp. 77–90. JSTOR, [www.jstor.org/stable/23802284](http://www.jstor.org/stable/23802284).
- BALZAC, Honoré de. « Avant-propos à la Comédie humaine », *Œuvres complètes de H. de Balzac*, A. Houssiaux, 1855, 1 (p. 17-32) (Exporté de Wikisource le 09-10-18).
- BALZAC, Honoré de. *Les Chouans*. Paris, Gallimard, 1972 (ed. Folio 2017)
- BARTHES, Roland. « Le discours de l'histoire ». *Recherches sémiotiques*, 1967 pp 63-84.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil. (Ed. Points Essais 1981)
- BOWRA, C. M. *Introducción a la literatura griega*, Madrid, Gredos, 2008.
- BRUN, Jean-François. « Le chaos d'Essling ». Dans *Revue du Souvenir Napoléonienne* n° 479, avril-juin 2009.
- CAMPION, Pierre. « Raisons de la littérature. Quatrevingt-treize de Victor Hugo ». Armand Colin, *Romantisme*. 2004/2 n° 124, pages 103 à 114.
- DELON, Michel. « De la campagne d'Italie à Waterloo, la scène de bataille dans le roman », *Lea 9* : pp. 93-106. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12419>.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle. *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle. « Napoléon face à l'Europe : usages, mythes, représentations ». *Buletinul Universitatii Petrol-Gaze din Ploiești, Seria Filologie* 2B:53-60.
- ECO, Umberto. « Quelques commentaires sur les personnages de fiction ». *Sociologies, dossier : Émotions et sentiments, réalité et fiction*, Paris, juin 2010.
- FAUTRIER, Pascale. *Napoléon Bonaparte*. Paris, Gallimard, 2011 (ed. Folio 2021).
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Historia, novela y tragedia*, Madrid, Alianza, 2006.
- GÉRARD, Alice. « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle ». Dans : *Romantisme*, 1998, n°100. Le Grand Homme. pp. 31-48.
- GERWIN, Beth. « Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon ». *www.revue-analyses.org*, vol. 8, n° 3, automne 2013.
- GIRARD, Christelle. « Canonisation du roman, pensée du romanesque : Balzac, “Les Secrets de la Princesse de Cadignan.” » *Littérature*, no. 173, 2014, pp. 35–53. JSTOR, [www.jstor.org/stable/24397411](http://www.jstor.org/stable/24397411).

- GUISE, René, « Balzac et le roman historique : notes sur quelques projets » *Revue D'Histoire littéraire de la France*, vol. 75, no. 2/3, 1975, pp. 353–372. JSTOR, [www.jstor.org/stable/40525213](http://www.jstor.org/stable/40525213).
- HANCHAR, Sviatlana. « Stendhal et Napoléon, la naissance d'un mythe ». Dans *Linguistique et méthodologie à l'école supérieure*. Université d'Etat Yanka Koupala de Grodno, 2012.
- HUGO, Victor. *Quatrevingt-treize*. Paris, Flammarion, 2002 (Ed. GF 2014).
- HUGO, Victor. *Antología poética. Anthologie Poétique*, Barcelona, Bosch, 1987.
- JONES, Colin. « The Overthrow of Maximilien Robespierre and the 'Indifference' of the People ». *The American Historical Review*, vol. 119, no. 3, 2014, pp. 689-713. JSTOR.
- LANÇON, Philippe. « Patrick Rambaud, portrait ». *Libération*, Paris, 1997. [https://www.liberation.fr/portrait/1997/11/18/patrick-rambaud-prix-goncourt-pour-la-bataille-se-cache-derriere-les-styles-et-les-auteurs-dont-il-e\\_220033/](https://www.liberation.fr/portrait/1997/11/18/patrick-rambaud-prix-goncourt-pour-la-bataille-se-cache-derriere-les-styles-et-les-auteurs-dont-il-e_220033/)
- LEGUEN, Brigitte. « Las ficciones de la historia: versiones del mito de Napoleón ». Dans *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. X, pp. 99-106, Madrid 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962 (Ed. Pocket 2020).
- LUKACS, Georges. *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965 (Ed. Petite bibliothèque Payot 1977)
- MARLY, Mathieu. « Les voix de la légende, réflexions la parole des anciens soldats de Napoléon dans les campagnes du XIXe siècle ». Armand Colin, *Romantisme*, 2013/2 n° 160, pages 113 à 122.
- MEYER, Jean. « Historia y ficción, hechos y quimeras ». Dans *Cide (Centro de Investigación y Docencia Económicas)*, n°63, México, 2010.
- MERLIO, Gilbert. « Le pacifisme en Allemagne et en France entre les deux guerres mondiales ». *IRICE, Les cahiers Irice*, 2011/2 n°8 pages 39 à 59.
- MORALES PECO, Montserrat. « Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo ». Dans *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Amieiro... [et al.]* ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

- MURA, Aline. « Balzac réinventé chez Pierre Michon, Jean Echenoz ou Régis Jauffret ». *Presses universitaires de France « L'année balzacienne »*, 2015/1 n° 16, pages 361 à 382
- NITZ, Julia. « History, a literary artifact? The traveling concept of narrative in/on historiographic discourse ». *Interdisciplinary literary studies*, Vol. 15, No. 1 (2013), pp. 69-85. Penn State University Press.
- PETITEAU, Natalie. « La campagne de Russie de 1812 mythes et réalités ». *Revue Des Études Slaves*, vol. 83, no. 4, 2012, pp. 1047–1060. JSTOR.
- POTET, Frédéric. « Patrick Rambaud, l'anti-chantre du pouvoir ». *Le Monde*, Paris, 2017. [https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/04/09/patrick-rambaud-l-anti-chantre-du-pouvoir\\_5108361\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/04/09/patrick-rambaud-l-anti-chantre-du-pouvoir_5108361_3260.html)
- RAMBAUD, Patrick. *La Bataille*, Paris, Grasset, 1997 (Ed. Le Livre de Poche 2020a).
- RAMBAUD, Patrick. *Il neigeait*, Paris, Grasset, 2000 (Ed. Le Livre de Poche 2020b).
- RAMBAUD, Patrick. *L'Absent*, Paris, Grasset, 2003 (Ed. Le Livre de Poche 2019).
- RAMBAUD, Patrick. *Le Chat botté*, Paris, Grasset, 2006 (Ed. Le Livre de Poche 2008)
- RAMBAUD, Patrick ; CHALENÇON, Pierre-Jean. *Le sacre de Napoléon*, Paris, Michel Lafon, 2004.
- ROSA, Guy. « *Quatrevingt-treize* ou la critique du roman historique ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, No. 2/3, Le Roman Historique (Mar. - Jun., 1975), pp. 329-343. <https://www.jstor.org/stable/40525211>
- SÉNÉCAL, Didier. « Interview avec Patrick Rambaud ». Paris, *L'Express*, 1 de septembre 2009.
- TULARD, Jean. *Napoléon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987 (Ed. Pluriel 2021)
- VANOOSTHUYSE, François. « Stendhal et l'historiographie bonapartiste, un problème de positionnement ». *Recherches & Travaux*, 90, 2017.
- VIART, Dominique. *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Armand Colin 2015.
- WHITE, Hayden. « The historical text as a literary artifact ». *The Norton anthology of theory and criticism*. Second edition, pp. 1536-1553, New York and London, Norton, 2010.