

Introduction au dialogue : L'Aiglon et l'Héroï sme en question

L'étudiant : Pour éviter toute monotonie, pour rendre plus agréable un texte critique, j'ai, pour faciliter également son étude, dans le but avoué de la rendre plus vivante, invité à mes côtés et à votre rencontre, deux personnages, sans doute parfois équivalents, mais ô combien différents dans la pratique, un lecteur assidu de Rostand, dénichant des trésors chez les bouquinistes, et un spectateur fidèle qui n'oserait manquer une pièce du poète marseillais s'il était joué.

Le spectateur et le lecteur : Bonjour.

L'étudiant : Bonjour, messieurs. Je ferai, au gré de ma démonstration, appel à l'un ou l'autre de vous, car le théâtre, s'il est avant tout la scène, peut être aussi, pour reprendre l'expression chère à Musset, "*à lire dans un fauteuil*". L'intérêt d'une telle pratique s'accroît également lorsque nous tenons compte de la réalité de la recherche rostandienne, inexistante, et de l'actualité théâtrale : l'œuvre de l'auteur de Chantecler n'est accessible seulement, pour une bonne part du corpus, que par la lecture.

Le lecteur : J'ai lu pourtant - je remplis bien mon rôle, n'est-ce pas ? - que le succès de L'Aiglon fut fantastique !

L'étudiant : Exceptionnel même. Moins important semble-t-il que celui de Cyrano de Bergerac, mais le rôle du Duc de Reichstadt fut créé par l'actrice vedette de l'époque, travestie, Sarah Bernhardt, qui signait là l'un de ses plus grands triomphes après avoir incarné Hamlet et, pour la première fois sur scène, Lorenzaccio. Ainsi, après le héros élisabéthain, après une des figures du héros romantique, la "*reine de Paris*"¹ revêtit-elle pour la troisième fois le costume d'un jeune homme en ce 15 mars 1900.

Le lecteur : Etait-ce se choisir un nouvel héroï sme ?

L'étudiant : Peut-être. C'est là l'objet de notre étude. Il faut dire que l'héroï sme était déjà au cœur de l'œuvre théâtrale de Rostand au moment où il représente son Aiglon,

¹André CASTELOT, Ensorcelante Sarah Bernhardt, Librairie Académique Perrin, Paris, 1973, page 240.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

s'incarnant dans Cyrano de Bergerac, dont la figure héroïque que servira de modèle, certes dérisoire, il est vrai, pour le poilu vivant la réalité de la souffrance des tranchées, à la propagande militaire française de la première guerre mondiale, au détriment, néanmoins, de multiples aspects du personnage¹. Encore faudrait-il définir ce qu'est l'héroïsme, pour que tous, nous puissions partager ensemble une même réflexion.

Le lecteur : Vous allez nous citer le Dictionnaire historique de la langue française dirigé par Alain Rey²...

L'étudiant : Comment faire autrement ?

Héroïsme est ainsi un dérivé du 17^{ème} siècle de héros, avec le sens de "*force d'âme qui fait les héros*". Ce dernier nom est un emprunt assez tardif (14^{ème}) au latin classique *heros* "*demi-dieu*", "*homme de grande valeur*", du grec *hērōs* "*chef*", désignant les chefs militaires de la guerre de Troie comme Ulysse ou Agamemnon, puis, avec une signification religieuse, "*demi-dieu*" et "*homme élevé au rang de demi-dieu après sa mort*". Héros en tant que personnage principal d'une œuvre ou d'une histoire est plus tardif.

L'étude historique du terme permet donc, dans un premier temps, une esquisse quasi universelle du héros : le héros est un être humain, ou en partie seulement, mais cette part d'humanité est fondamentale, qui, par ses actes, par sa valeur intrinsèque, mais aussi par sa destinée hors du commun, se retrouve au-dessus des autres hommes, atteignant plus ou moins une réalité supérieure, la divinité. Le héros se distingue des autres hommes par son courage, par son âme, par son dévouement. Il est alors, souvent, une figure de l'excès, du paroxysme, dans le bien comme dans le mal, bien que le terme soit marqué positivement.

Ceci ayant été établi, vous comprendrez aisément, amis lecteur et spectateur, que l'héroïsme peut prendre bien des visages différents. Le terme est d'ailleurs rarement employé seul et se complète souvent d'un adjectif décisif pour sa définition. L'héroïsme cornélien, l'héroïsme romantique, ou encore l'héroïsme racinien par exemple, sont autant d'héroïsmes différents, dont les héros n'ont pas les mêmes motivations et les mêmes rapports au monde, même s'ils correspondent tous, plus ou moins, à la définition que j'ai donnée plus tôt.

Je vous propose donc de partir à la recherche de la signification de l'adjectif *rostandien*, afin de dresser un portrait précis du Duc de Reichstadt.

¹Citons une adaptation théâtrale qui, d'après les biographes de Rostand, Emile Ripert par exemple, connut un grand succès : Jean SUBERVILLE, Cyrano de Bergerac aux Tranchées, Chiron.

²Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, Paris, 1998. L'étude de vocabulaire qui suit est tirée, sauf référence explicite, de l'article Héros, tome F-PR, page 1711.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Une première esquisse sera ébauchée par l'étude des techniques et moyens employés par Rostand pour la création de son personnage dans l'ensemble qui forme la pièce. Ses grands traits me seront livrés par la découverte des principales influences et inspirations poétiques et dramaturgiques qui agissent sur la création de l'œuvre.

Ses influences vont alors me pousser à interroger l'héritage héroïque que du Duc de Reichstadt : est-il le fils d'un héros de Corneille ou frère d'un jeune romantique à la sensibilité exacerbée ?

Enfin, puisque j'ai parlé d'héritage, il me faudra obligatoirement confronter le Duc avec Napoléon, son père, figure absente de la pièce, mais qui semble obstinément, avec obsession, être présente dans l'esprit du Duc.

Première journée :
La dramaturgie et la poétique de L'Aiglon :
influences et inspirations

L'étudiant : Laissez-moi d'emblée vous prévenir, aimable lecteur. Le cadre qui nous sert de décor, cette superbe tonnelle bercée par les vents basques de Cambo, ce paysage serein, qui semble chercher l'illumination de nos sens, qui nous impressionne par son calme, ne doit pas nous faire oublier notre rigueur scientifique : le développement qui suit repose pourtant sur un postulat de départ qui n'est qu'impression et non démonstration.

Le lecteur : Une fois n'est pas coutume.

L'étudiant : Vous avez raison. Cette impression se vérifiera et se démontrera à la fin de mon premier mouvement d'idées, renversant alors l'ordre logique de la réflexion. Je me donne ainsi les moyens que la critique rostandienne précédente n'a pas su m'offrir : puisque tout est à faire, le plus simple encore est de commencer par le commencement.

Le théâtre, plus que tout autre genre, fait la part belle à l'impression. Le spectateur, face aux acteurs, écoute de tous ses sens. Le texte littéraire lui paraît différent, transformé même par la présence de l'acteur. L'aiglon est Sarah Bernhardt. Il est aussi l'acteur qui reprendra le rôle. Mais ces deux aiglons ne sont pas les mêmes. Au théâtre, tout est affaire d'impressions, d'impressions changeantes. Il est donc nécessaire qu'une pièce s'appuie sur une permanence, un repère constant qui permettra toujours au spectateur de recevoir l'essentiel, la dramaturgie. Un metteur en scène pourra toujours déplacer la période où se déroule Roméo et Juliette, rien ne pourra empêcher que Roméo aime Juliette, que les Capulet haïssent les Montaigu, tel moment après tel autre, de telle manière après telle autre.

Aussi lecteur, sans vous offusquer, laissez-moi formuler une hypothèse quant aux rapports qui peuvent exister entre une dramaturgie et une forme d'héroïsme : à une dramaturgie et une poétique particulières correspondrait un héroïsme particulier. A l'héroïsme cornélien, un théâtre cornélien, à l'héroïsme romantique, un théâtre romantique.

En supposant que ce postulat se vérifie, l'étude de la dramaturgie rostandienne devient indispensable.

Le lecteur : A la suite de Paul Vernois, vous aviez constaté, lors de vos précédents travaux, je crois, que la pièce reposait sur une organisation fondée sur la perception par la

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

foule qui entoure le héros, mais aussi par les spectateurs, de la personnalité de Cyrano de Bergerac.

Le spectateur : Cette perception oscillait constamment entre deux pôles à la fois antithétiques et complémentaires, le pathétique et l'admiration.

L'étudiant : Ma conclusion mettait en lumière l'ambiguïté d'un tel constat : Cyrano est dans le même moment un être admiré et un être plaint¹. Il nous faut examiner, à son tour, puisque je constate que votre participation est active, le Duc de Reichstadt à la lumière de cette ambivalence. Pourtant, je vous propose maintenant, en laissant de côté cette préoccupation pour mieux y revenir, de faire un détour, qui étonnamment nous rapprochera plus vite de notre but.

Le spectateur : Nous nous fions à vos bonnes intentions.

L'étudiant : Vous n'avez guère le choix !...

L'Aiglon est un drame en six actes, je ne vous apprends rien. Laissons de côté pour l'instant le terme générique de drame pour nous interroger sur le nombre des actes. Il a ceci d'étonnant qu'il soit un nombre pair. En effet, depuis la renaissance des formes antiques du théâtre au 16^{ème} siècle, qui reprirent à leur compte les principes fondamentaux d'Aristote ou de Horace, nous savons qu'un nombre impair, trois ou cinq, est plus apte à rendre le mouvement général d'une pièce, l'acte médian représentant le moment où l'action bascule d'une position d'équilibre à une position qui ne s'équilibrera de nouveau qu'au dernier acte.

Une comédie de Molière en cinq actes, Tartuffe par exemple, s'organise suivant un modèle strict : deux actes d'exposition qui décrivent la position d'équilibre, les forces en présence et les tensions existantes entre ces forces, suivis d'un acte où elles s'ébranlent, s'entrechoquent. Les deux derniers correspondent alors à la résolution des conflits et des affrontements. Un tel procédé ne sera pas renié par le théâtre romantique car le principe de l'acte médian est un principe d'économie théâtrale : il évite l'écueil qui ferait une exposition trop longue ou un dénouement interminable. L'acte médian assure ainsi l'équilibre de la pièce par un effet de symétrie.

Le lecteur : En choisissant un nombre pair, Rostand s'opposerait donc à une technique efficace et qui a fait ses preuves, au risque sans doute d'un déséquilibre dramaturgique.

¹ Philippe BULINGE, L'héritage de la Samaritaine dans Cyrano de Bergerac, mémoire de Maîtrise soutenu en 1998.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Oui. Pour autant, l'efficacité de l'œuvre n'est pas, et ceci depuis le soir de la première représentation du 15 mars 1900, mise en doute. Tentons donc de répondre à ce paradoxe apparent.

Les six actes ne seraient pas à placer sur le même plan. En effet, si le sixième est bien plus court que les précédents¹, il se démarquerait davantage encore par sa finalité : l'action, au terme du cinquième acte, semblant définitivement achevée, le sixième ferait alors figure d'épilogue. Cyrano de Bergerac, aux dires de la critique, Paul Vernois en tête, présentait déjà un acte ultime plus court, stérile en terme d'action. Une telle constatation permet alors une séparation : un ensemble formé des cinq premiers actes étroitement unis, sur lequel viendrait se greffer un épilogue dont l'utilité est sans rapport avec l'action dramatique précédente. L'organisation des cinq premiers actes fonctionnerait alors suivant la dramaturgie de l'acte médian.

Le lecteur : Vous ne semblez pas convaincu.

L'étudiant : Il faut dire que j'avais déjà montré, pour Cyrano de Bergerac, la faiblesse d'une hypothèse excluant le dernier acte : marginal, cet acte ne se trouve ainsi jamais un nom, étant tantôt un épilogue, tantôt une apothéose².

Mais notre sérieux scientifique impose une vérification impartiale : l'acte III de L'Aiglon peut-il faire office d'acte central ? Est-il le moment où tout bascule ? Sans dévoiler tout mon jeu, il faut souligner que l'acte s'ouvre sur un grand espoir, l'espoir que l'Empereur Franz offrira la France à son petit-fils, et se clôt sur le désespoir du Duc de Reichstadt, victime de Metternich. Que la situation ait changé entre la première scène et la dernière, nul ne peut en douter. Mais l'acte IV, et la poursuite du complot visant à faire évader le fils de Napoléon, viennent nuancer ce propos: l'action engagée ne se poursuit-elle pas ? François n'a-t-il pas encore cette possibilité de fuite ? N'affronte-t-il pas l'œil railleur d'un Metternich qui ne peut que conclure :

*“ C'est à recommencer ! ”*³ ?

Ce bref constat montre donc que la dramaturgie de la pièce tente d'échapper à une pratique théâtrale qui structure et organise d'après l'action dramatique. L'acte III n'est pas médian, il n'est qu'une étape, et l'action se développe malgré lui. Ce constat nous oblige également à réintégrer le sixième acte dans l'ensemble formé par les cinq autres, acte devenant à part entière, lui aussi, une étape. Mais précisons encore notre réflexion : Cyrano de Bergerac n'offrait pas une particularité de L'Aiglon, laquelle n'a pas du laisser insensible le lecteur.

¹ Il est moitié moins long que les autres.

²Philippe BULINGE, op. cit., page 21.

³ Acte IV scène 8.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Vous parlez sans doute des titres particuliers des actes de L'Aiglon ?

L'étudiant : Oui, titres que le critique Paul Vernois regroupe, nous allons juger si cela est à juste titre, sous l'appellation "*dramaturgie d'allure cyclique*"¹.

Rostand, en effet, s'il a auparavant déjà titré ses actes, n'avait pas encore, et ne le fera plus, créé une si étroite relation entre son héros et ses titres. Le premier acte de Cyrano de Bergerac s'intitule, comme pourrait s'intituler un tableau, "*une représentation à l'Hôtel de Bourgogne*". Le titre du premier acte de L'Aiglon, quant à lui, n'est plus descriptif. Il n'appartient plus à ces dénominations qui rappellent l'intime lien existant entre un tableau pictural et un tableau dramatique. Les titres acquièrent-ils ainsi davantage de signification ?

Ils reposent sur une métaphore filée, en corrélation avec le titre même de la pièce, la tentative d'envol d'un aiglon. Aux six actes correspondent six visions de l'aiglon animal, métaphore du Duc de Reichstadt.

Le lecteur : Je les ai notés quelque part... Tenez :

Acte I	Les ailes qui poussent
Acte II	Les ailes qui battent
Acte III	Les ailes qui s' ouvrent
Acte IV	Les ailes meurtries
Acte V	Les ailes brisées
Acte VI	Les ailes fermées

L'étudiant : La lecture de ces titres admet une remarque initiale : les trois premiers actes présentent un verbe conjugué à l'actif, ayant pour sujet les ailes, tandis que les trois derniers montrent les ailes subissant l'action inscrite dans des participes passés aux valeurs passives. Le Duc de Reichstadt agira lors des trois premiers actes, subira l'action lors des trois suivants. Ou, pour le formuler différemment, l'action des trois premiers actes verra un Duc ayant encore prise sur les événements, tandis que les trois derniers seront le théâtre de son échec.

Le lecteur : Comment s'organise alors la transition ?

¹Paul VERNONIS, "*Architecture et écriture théâtrales dans Cyrano de Bergerac*", in Travaux de linguistique et de littérature, IV, 2, 1966, page 122.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Entre l'acte III et l'acte IV serait une période charnière : l'instant tragique où tout peut se nouer et se dénouer, l'instant où l'aigle peut s'envoler, l'instant où il peut sentir la pesanteur vaincre ses forces, les deux versants d'une même tension, agitée entre deux pôles. Mais la pièce résiste à une telle hypothèse, car l'instant tragique arrive trop tôt, comme nous l'avons montré plus haut.

Le spectateur : J'ai eu, il est vrai, l'impression, à la fin de l'acte III, que la pièce avait basculé, irrémédiablement, et qu'il ne restait plus à l'aiglon qu'une lente et longue descente aux enfers. Mais quelle fut ma surprise quand le Duc, aidé de Flambeau, libre et vivant, ainsi que de sa cousine, s'échappe victorieusement de l'emprise des sbires de Metternich !

L'étudiant : D'autant plus que la fuite se poursuit à l'acte suivant, sur la plaine de Wagram. Il n'y a ainsi pas de véritable adéquation entre le rythme supposé, donné par les titres des actes, et l'action dramatique proprement dite. Il faut pourtant nuancer cette affirmation. L'aiglon du début de l'acte IV est un aiglon résigné, résigné à vivre avec l'insouciance des archiducs :

“Cela fait un Don Juan quand un César avorte !”¹

Il sera, de même, davantage emporté vers Wagram par les conspirateurs, qui ont à l'avance tout organisé, qu'un membre actif du complot. Il en est l'objet, il n'en est pas l'instigateur. La passivité de l'aiglon est donc bien réelle à partir du quatrième acte.

Le lecteur : Laissez-moi soulever alors le paradoxe qui ressort de vos propos. Le troisième acte est l'acte où tout semble basculer, l'acte où l'action vire au tragique, mais celle-ci se poursuit au-delà de cet acte, véhiculant à la fois espoir et nouvelles craintes pour le Duc, alors que l'instant tragique doit briser toute action, la suite ne devant être que l'écroulement rapide des forces victimes.

L'étudiant : Vous énoncez là un principe fondateur de la tragédie. Nous y reviendrons. Le paradoxe, comme tout paradoxe, n'en reste pas un longtemps si nous acceptons de déplacer notre point de vue. Observons encore une fois les titres : Les actes III et VI sont, une fois mis de côté le problème actif-passif, antithétiques, voire “*d'allure cyclique*” pour reprendre l'expression de Paul Vernoy. Les ailes s'ouvrent pour être refermées. Les deux premiers actes ne seraient plus alors que des actes introductifs, en dehors d'une telle structure. Pourtant le complot est bel et bien présent dès le premier acte.

¹Acte IV, scène 4.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Il nous faut alors analyser la position de l'aiglon par rapport à ce complot, qui semble à lui seul supporter le poids de l'action dramatique. Le Duc de Reichstadt est passif dès le quatrième acte, se reposant sur les épaules des conspirateurs, nous l'avons vu. Mais il tergiverse déjà lors des deux premiers actes : hésitant à suivre les conspirateurs puis refusant à l'acte I, il accepte, avec une grande indécision que montre son hésitation, les trois petits points, l'offre de Flambeau, lors du deuxième :

*“J'accepte... Je fuirai...”*¹

Accord qui sera très vite remis en question, à cause de la promesse arrachée par l'Archiduchesse, lors de l'arrivée de l'Empereur Franz :

*“... Je dois tenter auprès de lui...”*²

De cette promesse et de sa réalisation découleront la rupture entre l'aiglon et son grand-père et les craintes de Metternich, d'où l'anéantissement psychologique de la scène 10 du troisième acte et la résignation du début de l'acte suivant. Mais il apparaît qu'en aucun cas, l'échec du complot pourrait être imputé à Metternich ou à l'un de ses sbires : les conspirateurs ne sont découverts, à l'acte V, par Sedlinsky uniquement parce que l'aiglon a trop tardé. Remarquez bien, lecteur et spectateur, que les autres circonstances, notamment le duel avorté avec le frère de Thérèse, Tiburce, ne sont destinés qu'à accélérer le cours de la chute de l'aiglon.

Le lecteur : Vous allez sans doute en conclure que tous les paradoxes constatés à propos de la dramaturgie, votre incapacité par exemple à trouver l'organisation de la pièce d'après l'action dramatique, ont pour origine le fait que l'action dramatique ne soit pas l'élément fondateur et structurant de la pièce.

L'étudiant : Disons plutôt que l'action dramatique n'assume pas à elle seule ce rôle. Tout se passe, pour L'Aiglon, d'une manière identique aux pièces précédentes de Rostand. Cyrano de Bergerac s'arc-boutait autour du gascon. De même, La Samaritaine semblait construite autour de la figure du Christ³. Ainsi se refermait l'étude de l'unité d'action dans ces deux pièces :

*“L'unité d'action rostandienne n'est plus alors une unité d'intrigue mais une recherche et une mise en lumière du personnage : Jésus et son projet qui le caractérise, le héros Cyrano. Le comportement du personnage n'est plus éprouvé à l'aune de la situation, c'est cette situation qui se plie pour éclairer le personnage.”*⁴

¹Acte II, scène 10

²Acte II, scène 10.

³Voir notre mémoire de Maîtrise, op. cit., première partie : organisation et structure des deux pièces.

⁴Philippe BULINGE, op. cit., page 27.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Cette conclusion semble effectivement pouvoir s'appliquer à L'Aiglon. Pourtant, il me paraît dangereux de comparer l'activité débordante d'un Cyrano, acteur plus qu'actif des différentes intrigues de la pièce, et la passivité, du moins, pour nuancer l'expression, l'inefficacité d'un Duc de Reichstadt, qui est avant tout l'objet des intrigues.

L'étudiant : Vous touchez là, étonnant lecteur, le cœur du problème dramaturgique de la pièce de Rostand. Nous savons, par l'étude des titres, que la situation du Duc de Reichstadt vire au cauchemar bien avant que le complot, l'action d'intrigue, échoue : c'est dire que le drame de L'Aiglon ne naît pas de l'échec de ce complot mais d'un autre facteur déterminant, qui, vous le devinez aisément, est l'aiglon lui-même, responsable de l'échec des conspirateurs. Si la pièce est construite autour d'un personnage, le drame de la pièce est alors le drame que vit ce personnage. L'Aiglon est un drame parce que l'aiglon vit un drame. D'où le véritable basculement de la pièce, qui se fait de l'acte III à l'acte IV, distinct de l'échec du complot, au début de l'acte V, et plus précoce.

Ceci ayant été établi, il faut, je crois, repartir en quête de notre analyse dramaturgique. Je vous avais promis un détour, nous l'avons suivi, et sommes arrivés à la conclusion que la pièce reposait sur les épaules du Duc, tout gravitant autour de lui.

Voilà qui est plus que suffisant pour reprendre les propos de Paul Vernois, pour qui Cyrano de Bergerac était une pièce oscillant entre deux pôles, le pathétique et l'admiration, suivant l'évolution de son personnage principal et central.

Le lecteur : Je veux bien vous suivre encore. Mais il faudra me prouver la véracité et l'efficacité d'un tel système pour L'Aiglon, d'autant plus, c'est là un avis personnel assumé pleinement, que cette pièce n'offre pas à ma connaissance ni de véritables morceaux de bravoure mettant en valeur le Duc de Reichstadt, comme la tirade des nez de Cyrano ou encore le récit du combat de la Porte de Nesle, ni les actes étonnants de ce même Cyrano.

L'étudiant : En effet, votre remarque est pertinente et pourrait très bien conclure à l'inutilité d'une telle recherche, dans la mesure où l'absence de la dimension de l'admiration semble, à première vue, flagrante. Néanmoins, la présence du pathétique, elle, est indéniable : le pathétique n'est-il pas, par exemple, la tonalité générale du dernier acte ?

Il me paraît nécessaire d'analyser de nouveau l'argumentation de Paul Vernois, à propos de Cyrano de Bergerac :

“A ne considérer que les ressorts de l'œuvre théâtrale, terreur, pitié, admiration, tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre d'un Corneille par exemple, on

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

s'aperçoit que nonobstant ses emprunts, Rostand ne garde finalement que l'admiration et dans une moindre mesure la pitié¹.

Terreur, pitié, admiration : les deux premiers termes sont d'Aristote, le dernier s'applique au théâtre cornélien - entre autres -, nous le verrons plus tard. Paul Vernois excluant la terreur, nous-mêmes constatant, à première vue, l'absence d'admiration, il ne resterait plus, pour L'Aiglon, qu'un fonctionnement et un objectif fondés sur la pitié et sa variante, le pathétisme, composante de la théorie aristotélicienne. Le conditionnel, encore une fois, est de rigueur.

Cette poétique met en place les éléments constitutifs de la tragédie, responsables de la catharsis. D'abord la péripétie : *“La péripétie est... le retournement de l'action en sens contraire ; et cela, pour reprendre notre formule, selon la vraisemblance ou la nécessité”*². Puis la reconnaissance : *“La reconnaissance - son nom même l'indique- est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance”*³. Et enfin, le troisième élément constitutif, dépendant des deux autres :

*“Voilà donc deux parties de l'histoire : la péripétie et la reconnaissance; Il y en a une troisième : l'événement pathétique... c'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre”*⁴.

Ceci posé, reprenons notre volume de L'Aiglon.

Nous avons observé que la pièce se structurait en dehors de son action principale, l'organisation du complot. Chaque événement interne de cette action influe pourtant sur le personnage de l'aiglon, afin de l'éclairer toujours davantage. Ces événements peuvent ainsi être conçus comme autant de péripéties participant à l'élaboration du personnage de Rostand.

Le lecteur : Mais, coupez-moi la parole si je m'égare, Aristote, lorsqu'il emploie le terme de péripétie, désigne, non pas tous les événements survenant au cours d'une pièce, mais un événement particulier, je cite le même passage que vous, l'événement qui entraîne *“le retournement de l'action en sens contraire”*.

Donc, puisqu'en me laissant encore la parole, vous semblez accorder quelque crédit à ce constat, une pièce ne peut avoir qu'une seule véritable péripétie.

L'étudiant : Je ne peux vous contredire. Mais, si nous postulons l'existence de plusieurs péripéties, qu'obtenons-nous ?

¹Paul VERNOIS, *“Architecture et écriture théâtrales dans Cyrano de Bergerac”* in Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg, IV, 2, 1966, page 125.

²ARISTOTE, Poétique, Livre de Poche, Paris, 1990, page 119.

³ARISTOTE, op. cit., page 120.

⁴ARISTOTE, op. cit., page 121.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Autant de pièces différentes, ce qui est absurde.

L'étudiant : Sauf si chaque péripétie fait partie d'un ensemble cohérent suivant les critères aristotéliens, chaque ensemble formant une petite pièce.

Le lecteur : Continuez, je vous écoute.

L'étudiant : Si l'action de la pièce est le complot, quelles en sont les péripéties, au sens moderne du terme ? La réponse à cette question nous permettra de vérifier l'hypothèse précédente.

Observons ce tableau qui tente de recenser les différentes péripéties et leurs effets sur le personnage de l'aiglon.

	<i>Sentiment de l'aiglon avant la péripétie</i>	<i>La péripétie scène et passage</i>	<i>Sentiment de l'aiglon après la péripétie</i>
I	Description extérieure : le Duc de Reichstadt est un personnage renfermé, triste.	scène 9 : apparition de deux conspirateurs déguisés : un Jeune-France et la comtesse Camerata, sa cousine. --> péripétie positive	Exaltation de l'aiglon racontant Austerlitz et la campagne de 1806 : l'histoire de son père. Puis, scène 12 avec sa mère, affirmation de son nom : <i>“Oui, Metternich, ce fat, Croit avoir sur ma vie écrit : “Duc de Reichstadt !” Mais haussez au soleil la page diaphane: Le mot “Napoléon” est dans le filigrane!”</i>
II	Antipathie affirmée contre son entourage (figure de son “emprisonnement” : la scène du pas prisonnier mais... scène 2) Mélancolie avec Prokesch, doute de ses capacités. <i>“je ne sais plus quel est mon nom”</i> (scène 4)	scène 6 : découverte des soldats de plomb, peint par Flambeau --> un conspirateur sur place puis arrivée de Flambeau, scène 9. --> péripétie positive	Exaltation et haine contre Metternich et Marmont. Colère contre ce dernier, scène 8, avec affirmation de son nom : <i>“Répondez ! Ce n'est plus le prince François-Charle (sic) C'est Napoléon Deux, maintenant qui vous parle !”</i>

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

III	Rupture consommée avec son grand-père, affirmation de son identité double, mais surtout fils de Napoléon : <i>“je suis Wagram vivant qui se promène !”</i> (scène 3)	scènes 8-9 : Flambeau est découvert par Metternich. --> péripétie négative	Affrontement avec Metternich (scène 10) -- > impossibilité de trouver son identité. Le Duc est-il un Habsbourg ou un Bonaparte ?
IV 1	Résignation du Duc qui veut devenir un Don Juan (scène 4). <i>“Cela fait un Don Juan quand un César avorte !”</i>	scène 7 : Le Duc surprend sa mère trahissant la mémoire de son père. --> péripétie positive	L'aiglon réaffirme ses origines, pour défendre la mémoire de son père (scène 7) : <i>“raison de plus pour moi d'être fidèle!”</i>
		Scène 9-10 : détails de l'organisation du complot donnés par Fanny et Flambeau. --> péripétie positive	L'aiglon doit cacher son identité et ne pas défendre la mémoire de son père --> Le duc n'affirme d'abord pas son identité pour ne pas mettre en péril le complot mais ses actes prouvent qu'il est un Bonaparte. Puis affirmation de son identité : <i>“C'est bien ! Mais tu te bats pour mon père, à ma place. Et c'est en toi, ce soir, un peu de moi qui passe !...”</i>
V	Espoirs du Duc : exaltation de l'aiglon qui rêve son règne futur, successeur de son père.	scène 2 : Le Duc ne veut plus partir pour sauver la comtesse Camerata, qui doit être assassinée par Tiburce à sa place. --> péripétie négative	L'aiglon ne veut pas perdre son identité profonde (scène 2) : <i>“C'est en voulant m'ôter le scrupule et la foi Qu'on veut m'assassiner vraiment !”</i>

¹ Cet acte est le plus complexe de la pièce: il est formé d'un entrelacement d'actions, plus ou moins indépendantes les unes des autres. Ainsi, la scène entre Marie-Louise et Bombelles, sous le regard du Duc, paraît, par exemple, absolument en dehors de l'action du complot: elle est une preuve supplémentaire, par la valeur de péripétie qu'elle représente, que tout concourt à la description du personnage de l'aiglon.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

	scène 3-4 : arrivée de la Comtesse et de Sedlinsky avec ses hommes --> péripétie négative	La plaine de Wagram, la bataille qui recommence et l'arrivée de son régiment autrichien --> L'aiglon accepte d'être un Bonaparte se sacrifiant en acceptant de rester un Habsbourg.
VI	L'aiglon est mourant. Plus de péripétie possible. L'aiglon achève sa vie sur le souvenir qu' il était le Roi de Rome, et un Napoléon : Le Duc de Reichstadt : <i>Maman !</i> Marie-Louise : <i>François !</i> Le Duc de Reichstadt (rouvrant les yeux) : <i>Napoléon.</i>	

Le lecteur : Laissez-moi formuler un premier commentaire, que vous ne reniez pas. Si les actes IV et V semblent posséder chacun deux péripéties, il est aisé de remarquer que la seconde dépend étroitement des effets sur le Duc de la première péripétie.

L'étudiant : Nous pouvons donc en conclure que ces couples de deux péripéties ne forment que deux simples péripéties.

Le lecteur : Je crois que cela est acceptable.

L'étudiant : Il y aurait ainsi une péripétie par acte. Puis-je pourtant dire que chaque acte forme un ensemble ayant la cohérence d'une pièce, sans pourtant oublier que ces actes ne sont pas de véritables pièces ?

Reprenons la conclusion à laquelle j'étais abouti lors de l'étude de la dramaturgie de La Samaritaine et de Cyrano de Bergerac :

“Si Rostand ne respecte pas effectivement l'unité de lieu au niveau général de la pièce, chaque acte ou tableau se déroule en un lieu unique et par conséquent en un temps réduit, quelques heures... Rostand respecte donc, à l'échelle de l'acte les unités de temps et de lieu”.¹

L'auteur de Chantecler opère de la même manière pour L'Aiglon et je pourrais rajouter qu'une forme d'unité d'action au niveau de l'acte transparait du tableau : une situation donnée est retournée en sens contraire par une péripétie. Chaque péripétie assumerait alors la fonction d'une péripétie aristotélicienne au niveau de l'acte, chaque acte fonctionnant comme une pièce.

Mais, parce que L'Aiglon est une pièce fondée sur un personnage, nous l'avons vu, ce que je nomme situation est en réalité un état d'âme du Duc de Reichstadt. La

¹Philippe BULINGE, op. cit., page 26.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

fonction principale, voire unique, de ces péripéties, à la lecture du tableau, est de changer la réponse du Duc à la question fondamentale “*qui suis-je ?*”. L'Aiglon est ainsi le drame de l'identité.

Le tableau suivant tente de résumer le précédent, en soulignant la quête d'identité du Duc de Reichstadt :

<i>Acte</i>	<i>Interrogation ou certitude</i>	<i>Péripétie</i>	<i>Réponse ou interrogation</i>
I	Qui est l'aiglon ?	positive	Affirmation de son hérédité paternelle
II	Suis-je capable d'être un Bonaparte ?	positive	Affirmation de son hérédité paternelle
III	Je suis un Napoléon	négative	Suis-je un Habsbourg ou un Bonaparte ?
IV	Je suis un Don Juan Habsbourg	positive	Je suis un Bonaparte
V	Je suis un Bonaparte	négative	Je serai un Bonaparte expiant en étant un Habsbourg
VI	Je suis un Bonaparte.		

La valeur positive ou négative de la péripétie détermine donc la réponse donnée et ressentie par l'aiglon : c'est dire combien cette recherche intérieure est dépendante de l'extérieur, c'est dire combien le regard des autres est primordial. Nous y reviendrons.

Pour l'instant, il nous suffit de montrer que cette quête ne peut que faire inmanquablement penser à la deuxième constituante aristotélicienne, la reconnaissance.

Le lecteur : Permettez-moi, encore une fois, pour éviter tout abus ou erreur, d'en préciser la définition selon Aristote :

“La reconnaissance - son nom même l'indique - est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance”¹.

L'étudiant : Accordez alors, à un étudiant consciencieux, un complément de définition de ce même Aristote :

“Quand donc la reconnaissance est une reconnaissance de personnes, tantôt il y a reconnaissance de l'une par l'autre, lorsque l'identité de cette dernière est manifeste, tantôt il faut une reconnaissance mutuelle”².

¹ARISTOTE, op. cit., page 120.

²ARISTOTE, op. cit., page 120.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Cette citation nous contraint à reprendre le thème de l'admiration, que nous avons du laisser de côté un plus tôt.

Le lecteur : La contrainte ne me paraît pas évidente.

L'étudiant : Ecoutez, vous allez comprendre.

L'Aiglon semble être, sur le point qui nous intéresse, une digne héritière de Cyrano de Bergerac. Le besoin d'admiration du héros éponyme du succès de 1897 s'exprimait par une recherche du regard de l'autre, par une représentation permanente. Mais Cyrano "*est non seulement un personnage qui cherche à se donner une image, mais aussi, et surtout, un personnage à la recherche d'une image : Cyrano cherche l'image d'une perfection qui se refléterait dans les yeux des gens qui l'admirent*"¹.

L'envie d'admiration répond donc à un double besoin : d'une part, elle permet une reconnaissance de sa valeur, réelle ou non, par les autres, d'autre part, elle permet une reconnaissance personnelle de soi, de ce que l'on voudrait être. Autrement dit, l'admiration est le moteur du passage de l'ignorance de ce que l'on est, à la connaissance de ce que l'on est ou paraît être, par ce qui nous est extérieur, les autres, ou par ce qui nous est intérieur, nous-mêmes.

Le lecteur : Vous réécrivez ainsi la définition d'Aristote en la rendant un peu plus complexe.

L'étudiant : Oui, Rostand ajoute une dimension supplémentaire : la reconnaissance de soi-même qui fonctionne comme la reconnaissance traditionnelle, un je essayant de découvrir un je profond.

Le lecteur : Est-ce écrire le problème du conscient et de l'inconscient ?

L'étudiant : Je ne crois pas, Freud n'en étant à l'époque d'écriture de la pièce qu'à ses premiers balbutiements, balbutiements très confidentiels. Mais, même si ce problème s'avère sous-jacent à toute œuvre littéraire, je préfère parler de doute existentiel, de quête du moi profond plutôt que de recherche de l'inconscient².

¹Philippe BULINGE, op. cit., page 68.

²Ce choix est évidemment personnel et il faudra bien, un jour, tenter une étude psychanalytique de L'Aiglon, ou de Cyrano de Bergerac, notamment à travers les rapports à la figure du Père.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Très bien. Puis-je néanmoins souligner une contradiction apparente de votre démonstration. Vous imputez le fonctionnement de la reconnaissance et de la quête identitaire à l'admiration. Or, n'est-elle pas une composante inexistante de L'Aiglon ?

L'étudiant : La différence la plus intéressante à décrire entre L'Aiglon et Cyrano de Bergerac, est que le Duc de Reichstadt n'est pas en représentation, n'est pas entouré d'une nuée de spectateurs, n'est pas un personnage endossant un rôle pour paraître meilleur, pour cacher sa tare. Le Duc de Reichstadt a la sincérité de la jeunesse, la foi qui permet de dire "*ceci est le bien, ceci est le mal*" sans compromis, autant de qualités, semble-t-il, qui lui coûteront cher.

Le lecteur : Il est vrai que le schéma fonctionnel de la pièce paraît inversé par rapport à celui de Cyrano de Bergerac : le gascon est adulé de la foule et quelques ennemis seulement s'opposent à ses désirs tandis que l'aiglon n'a que quelques soutiens réels, eux-mêmes isolés parmi une foule hostile.

L'étudiant : L'Aiglon ne repose pas pour autant sur un système négligeant l'admiration, au contraire. Le système dramaturgique nécessite cette même admiration, mais elle ne peut être obtenue au cours de la pièce. Parce qu'elle est indissociable de la quête identitaire, son absence relative entraîne l'inefficacité et la stérilité de cette quête. Parce qu'il oppose pathétisme et admiration, ce système se retrouve ainsi en déséquilibre, s'inclinant du côté pathétique.

Le lecteur : Le drame de l'aiglon viendrait donc de son incapacité à se rendre admirable des autres et de lui-même ?

L'étudiant : Oui, et de son incapacité, ceci découle de cela, à trouver une réponse à sa quête identitaire.

Le lecteur : L'acte VI, à la suite de la fin du cinquième, me semble pourtant une réponse à cette question.

L'étudiant : Je dois encore vous donner raison. Mais cette réponse n'est pas issue de l'admiration mais du pathétisme.

Oui, souvenez-vous, Aristote, au cours des citations précédentes, parlait d'un troisième élément constitutif de la tragédie, venant s'ajouter à la péripétie et à la

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

reconnaissance, “l'événement pathétique”¹. Or, il est incontestable que la fin de l'acte V, la scène du réveil du champ de bataille de Wagram, scène 5, correspond idéalement à sa définition : l'agonie du grognard Flambeau, à laquelle répondent les agonies des soldats du passé, le désespoir et le sentiment d'horreur du Duc de Reichstadt, sa douleur intérieure sont autant d'éléments susceptibles de créer un processus cathartique, de susciter pitié et crainte.

La catharsis apparaît ainsi être l'effet vers lequel tout concourt, aussi bien la péripétie que la reconnaissance et l'événement pathétique, dans la mesure où le pathétisme clôt la pièce. Pour Aristote, en effet, péripétie et reconnaissance doivent se combiner en vue de la catharsis, comme c'est le cas dans notre pièce :

*“La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie... car une reconnaissance de ce genre suscitera pitié ou crainte”*².

L'événement pathétique peut alors être conçu comme le point culminant d'un processus motivé par l'action conjointe de la reconnaissance et de la péripétie : il est à la fois la péripétie et la reconnaissance, il transforme le personnage, lui permet de répondre à sa quête de connaissance, ici identitaire, il est enfin l'événement permettant à l'auteur de susciter la catharsis.

Notre ami le spectateur - s'est-il endormi ? - n'a-t-il pas ressenti quelques frissons lui parcourir l'échine à la vision de la plaine dévastée et morbide de Wagram ou versé quelques larmes ?

Le spectateur : Bien qu'en vertu de mon silence vous puissiez supposer mon assoupissement, je suis resté éveillé et actif, et je me rappelais en moi-même, à l'instant en vous écoutant, une impression que j'ai eue, lors de la représentation. Il m'a semblé, au cours de cette fameuse scène que la pitié et la crainte étaient aussi bien ressenties par les spectateurs que par le Duc de Reichstadt.

L'étudiant : Cette impression est également juste pour la scène 10 du troisième acte, l'affrontement Metternich-Duc de Reichstadt autour du reflet dans le miroir.

Le lecteur : Où voulez-vous, tous deux, en venir ?

¹Pour rappel et par commodité, pour ne pas interrompre le cours de mon discours, voici la définition d'Aristote, page 120:

“Voilà donc deux parties de l'histoire : la péripétie et la reconnaissance; Il y en a une troisième : l'événement pathétique... c'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre”.

²ARISTOTE, op. cit., page 120.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Je crois qu'il faut conclure, en termes aristotéliens, à propos de la mise en œuvre de la catharsis, que cette mise en œuvre obtient un double résultat ou obéit à une double contrainte, d'une part en recherchant l'effet cathartique chez le spectateur, d'autre part en mimant cet effet cathartique à travers le personnage du Duc de Reichstadt.

Le spectateur : Autrement dit, Rostand rechercherait donc l'effet cathartique par l'utilisation d'une mimésis de cet effet.

L'étudiant : C'est ainsi faire, outre la mise en abîme de la dramaturgie elle-même, le pari d'une émulation possible entre le personnage principal et le spectateur. C'est croire que le théâtre repose en partie sur la capacité du spectateur à s'identifier au héros ou à se lier étroitement et de manière affective avec lui. C'est croire que le personnage doit être sympathique aux yeux du spectateur.

Le lecteur : Cette sympathie n'est-elle pas une caractéristique de la littérature préclassique ?

L'étudiant : Emile Faguet, le célèbre critique littéraire, contemporain de Rostand - l'information est importante car elle nous permet de situer l'état de la critique à l'époque de la création de L'Aiglon -, souligne ainsi que "*Corneille est en conformité avec le goût de son temps pour ce qui est du personnage sympathique... Il est bon d'avoir un ou plusieurs personnages, dont le public souhaite le succès et à qui il s'attache profondément*"¹. Nul ne peut nier que le Duc de Reichstadt, ainsi que Flambeau ou la comtesse Camerata par exemple, appartiennent à cette catégorie. Toute la sympathie du poète de La Samaritaine ne se retrouve-t-elle pas dans le quatrain de dédicace ?

*“Grand Dieu ! ce n'est pas une cause
que j'attaque ou que je défend (sic)...
Et ceci n'est pas autre chose
Que l'histoire d'un pauvre enfant”*².

Les exemples pourraient se multiplier. L'aiglon, parce qu'il est toujours présenté en victime, est, plus encore qu'un Cyrano de Bergerac à la force herculéenne, aurolé d'un voile de tendresse dans l'esprit et de l'auteur et du spectateur.

Le lecteur : Mais, pour Aristote, la définition du personnage tragique obéit à des règles bien précises, n'est-ce pas ?

¹Emile FAGUET, Dix-septième siècle : études littéraires, Paris, Boivin et Cie, page 109.

²Page de dédicace.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Les extrêmes psychologiques, un personnage entièrement mauvais ou entièrement vertueux, sont, en effet, à bannir *“car [la pitié] s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et [la crainte] s'adresse à notre semblable, si bien que ce cas-là ne suscitera ni pitié ni crainte”*¹.

Le fondateur du lycée précise alors sa définition du personnage tragique idéal, pour l'effet de la catharsis, *“un cas intermédiaire”* :

*“C'est le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur”*².

Le dernier terme est interprété différemment par Corneille. Pour lui, *“la signification du mot grec [traduit par erreur ou faute] peut s'étendre à une simple erreur de méconnaissance”*³. Ainsi, le personnage tragique n'est plus victime ni de ses passions, ni de ses vices. Il est victime de ce qui en dehors de lui. Il peut alors incarner une forme de perfection, qui suscite chez le spectateur un premier sentiment, l'admiration:

*“Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire”*⁴.

Le lecteur : Voilà de nouveau prononcé un terme, l'admiration, dont vous nous aviez promis un développement explicatif pour l'auteur qui nous intéresse.

L'étudiant : Nous y sommes.

L'admiration étant l'une des composantes clés de Cyrano de Bergerac et de son héros éponyme, il serait étonnant que Rostand, avec L'Aiglon, changeât du tout au tout et sa problématique et sa méthode de création des personnages. Comment situer alors le Duc de Reichstadt à la lumière de l'admiration?

Notre première réponse était bien évidemment que la pièce ne se souciait guère de cette considération, le héros n'étant pas du même acabit que Cyrano de Bergerac. Pourtant, l'admiration nous paraît totalement indissociable de la question, fondamentale pour L'Aiglon, de la reconnaissance, terme auquel nous pourrions substituer le terme cornélien de *“méconnaissance”*.

¹ARISTOTE, op. cit., page 122.

²ARISTOTE, op. cit., page 122.

³Pierre CORNEILLE, Discours de la Tragédie in Œuvres complètes, Paris, L'intégrale / Seuil, 1963, page 831.

⁴Pierre CORNEILLE, *“Examen”* de Nicomède in Œuvres complètes, Paris, L'intégrale / Seuil, 1963, page 521.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Quelle est, en effet, la fonction de l'admiration chez Cyrano, sinon la possibilité de se créer ou de se recréer une personnalité idéale, d'une part, et, d'autre part, de se chercher dans le regard des autres une image de soi dont on n'ait pas à rougir ?¹ Résumons ainsi notre propos : le principe de la reconnaissance est étroitement lié, jusqu'à en devenir indissociable, au fonctionnement de l'admiration, à la recherche d'admiration du personnage principal.

Observons maintenant L'Aiglon à la lumière de cette théorie.

Le lecteur : Je crois deviner la suite de votre démonstration : L'Aiglon ne présente pas véritablement de scènes où le Duc de Reichstadt est admirable aux yeux des autres personnages mais cette recherche n'en est pas moins existante.

L'étudiant : Vous avez vu juste. Citons simplement ces quelques vers de la fin de la scène 4 du deuxième acte, où nous soulignons nous-mêmes l'importance de l'admiration pour le Duc :

“Prokesch :

Prince, si tous les princes

Connaissaient ces tourments, ces doutes, ces effrois,

Il n'y aurait jamais que d'admirables rois.

Le Duc, avec un cri de joie, l'embrassant :

Merci, Prokesch ! - Ah ! ce seul mot me reconforte !”

Or la réplique de Prokesch est la réponse à la question fondamentale de L'Aiglon, énoncée par le Duc : “*Que suis-je ?*” qui trouve son pendant dans la question suivante : “*Que pensez-vous de moi ?*”².

L'importance du regard de l'autre est davantage encore perceptible, au cours du même acte, lors de l'affrontement entre le Duc et le Maréchal Marmont. Le premier, s'exaltant, s'échauffant, dénonçant la trahison du second envers son père, ressemble alors dans et pour les yeux de Marmont à Napoléon :

“Marmont :

Bien d'autres l'ont trahi, croyant servir la France !

Mais ils l'ont tous revu ! Voilà la différence !

Tous ils étaient repris ! - et je le suis, ce soir !...

Le Duc :

¹Voir mémoire de maîtrise.

²Acte II, scène 4, questions prononcées par le Duc de Reichstadt.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Pourquoi ?

Marmont :

Mais parce que je viens de le revoir !”¹

L'aiglon ne peut alors que s'écrier :

“Et c'est toi, par ton cri, qui m'aurais délivré

De ce doute de moi, si triste et qu'on exploite”².

Ces quelques illustrations me permettent donc de conclure que l'admiration est, tout autant pour Cyrano de Bergerac que pour L'Aiglon, une des composantes de la reconnaissance. Pourtant, il est indéniable, une fois encore, que l'admiration cornélienne n'est pas directement ou simplement adaptée à la poétique de Rostand.

Le spectateur : En effet, de la même manière que j'avais pu percevoir que la catharsis était rendue mimétiquement, de même, il me paraît maintenant évident, en vous écoutant, que vos propos vont aboutir à une conclusion équivalente.

L'étudiant : Charmante perspicacité ! Je ne peux rien, il est vrai, conclure de différent : l'admiration ne naît pas chez le spectateur vis à vis du héros, elle n'a pas fonction de ressort dramatique véritable comme l'entend Corneille. Au contraire, l'admiration est ressentie par l'aiglon comme un besoin, besoin nécessaire pour s'identifier au héros qu'il voudrait être. Il est ainsi le spectateur de son propre héros, un personnage, mimésis du spectateur face à l'héros. Nous ne pouvons qu'une nouvelle fois énoncer la question de l'identification.

Néanmoins, dans le même mouvement naît, du sentiment pathétique également, une forme d'admiration du spectateur réel pour le héros qui est dans une situation inconnue et impossible pour le premier. La réaction du Duc de Reichstadt, lors du cinquième acte, scène 2 et 3, au moment où il apprend que la Comtesse est en danger de mort amène, sans que nous puissions les départager, deux sentiments à priori contraire mais ô combien complémentaire, ceci étant d'ailleurs l'une des caractéristiques de la poétique de Cyrano de Bergerac³, nous l'avons vu.

Citons ainsi cette admirable réplique du Duc de Reichstadt, l'adjectif étant consciemment voulu :

“Partir, c'est abdiquer son âme”⁴

Ne pose-t-elle pas un problème au spectateur?

¹Acte II, scène 8.

²Idem.

³Voir mon mémoire de maîtrise, déjà cité, et la citation dans ce présent mémoire.

⁴Acte V, scène 2.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le spectateur : Je reconnais l'ambiguïté d'une telle formule. Dois-je admirer le Duc pour son intégrité? Dois-je le plaindre pour l'échec qui en découle? Sa grandeur d'âme ne cache-t-elle pas ainsi une faiblesse?

L'étudiant : Le pathétisme gagne-t-il jusqu'au sentiment d'admiration? Ne naît-il pas, d'ailleurs, de ce même pathétisme? Autant de questions qui resteront en suspens jusqu'à la formulation d'un nouveau principe dramaturgique et poétique, propre non seulement à Rostand, mais aussi, j'ose le dire, à tous les auteurs qui avec et après Corneille ont placé l'admiration au centre de leur pratique : le pathétisme est engendré par une situation telle, pathétique, que le héros doit se rendre admirable soit pour sortir de celle-ci, soit, tout simplement, pour assumer pleinement et dignement toute forme de fatalité intérieure ou extérieure.

Le lecteur : Permettez-moi de vous interrompre un instant, ceci afin de dresser le bilan, certes provisoire, de votre démonstration sur la poétique rostandienne dans L'Aiglon. Elle fonctionnerait donc suivant deux principes à la fois équivalents et complémentaires : d'une part trois ressorts dramatiques interviennent, la crainte ou terreur, le pathétisme et l'admiration, pour motiver une réaction du spectateur. Nous verrons plus tard laquelle, à savoir quelle forme de catharsis est recherchée dans cette pièce. D'autre part, ces trois ressorts sont également ressentis ou vécus par le personnage principal, qui devient alors leur mimésis : la poétique rostandienne est donc aussi fondée sur l'identification du spectateur au héros.

L'étudiant : Vous oubliez un troisième élément, qui couronne les deux autres : le principe de la reconnaissance qui est bien le cœur et de la pièce et du personnage du Duc de Reichstadt.

Le lecteur : Oui, je le reconnais. D'ailleurs, ces deux éléments, la pièce et le personnage, semblent si étroitement mêlés dans la poétique de Rostand que nous pouvons nous demander, et je vous pose la question, si ces deux aspects ne sont pas à l'origine d'une véritable nouvelle poétique?

L'étudiant : Il est encore trop tôt pour répondre positivement à une telle interrogation. Soulignons simplement que cette double particularité de la poétique et de la dramaturgie rostandienne nous ouvre de nouveaux horizons, pour l'étude notamment des influences du théâtre romantique qui va suivre.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Il ne faudra donc pas négliger la valeur mimétique du Duc de Reichstadt.

L'étudiant : Nous allons nous y atteler¹.

Le lecteur : Je suis curieux, d'une curiosité chargée de méfiance, de voir comment vous aller aborder l'étude de ce théâtre.

L'étudiant : Ne parlons-nous pas ici-même des influences qui ont joué dans la création de L'Aiglon? Certes, la simplicité de la poétique et de la dramaturgie romantiques n'est pas une réalité, mais Rostand lui-même nous offre sur un plateau l'auteur principal de ces influences, l'Auteur qui pourrait presque résumer à lui seul le romantisme.

Le lecteur : Victor Hugo, n'est-ce pas?

L'étudiant : L'auteur d'Hernani et de la préface de Cromwell lui-même.

Rostand n'a jamais caché son admiration, notons bien le terme, pour le poète du siècle. Ne lui doit-on pas en 1902, pour le centenaire de la naissance de Hugo, un émouvant poème narrant la traversée du village d'Hernani par le jeune Victor, superposée à la découverte des lieux par Rostand, Un soir à Hernani, où perce ce cri qui vient du fond du cœur, comme en écho au rapport de l'aiglon avec son père :

*“Et je marche en disant : “Maître, Génie, Hugo...
Souris, Père d'un siècle, aux humbles fils d'une heure!
Que quelque chose, en nous, de ce grand jour, demeure!
Donne-nous le courage et donne-nous la foi
Qu'il nous faut pour oser travailler après toi...”²*

Ce même Duc de Reichstadt, alors que sa fuite est sur le point de réussir, rêvant de son règne futur, montrera une admiration semblable pour le dramaturge romantique :

*“Mon père aurait voulu faire prince Corneille :
Je ferai duc Victor Hugo!”³*

Le lecteur : Soit. L'influence spirituelle de Hugo semble indéniable et suffisante pour motiver votre étude. Pourtant, il me semble qu'après nous avoir parlé longuement des unités, des ressorts dramatiques, d'une forme de rigueur à la fois classique et antique,

¹Je ne passerai bien évidemment pas en revue les problèmes des rapports entre la règle des trois unités et le théâtre romantique : j'ai déjà déjà plus haut traité de ces problèmes. Voir également mon mémoire de maîtrise, déjà cité, pages 25-27.

²Edmond ROSTAND, Un soir à Hernani, in Le Cantique de L'Aile, in Œuvres complètes illustrées, Pierre Lafitte, Paris, 1927, page 117.

³Acte V, scène 2.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

vous allez, sans devoir vous-même vous contredire, vous heurter à vos propres conclusions, puisque le romantisme s'est construit sur les ruines de ces systèmes¹.

L'étudiant : La destruction de ce système et la célèbre bataille d'Hernani vous font sans doute oublier que le classicisme et plus généralement le théâtre codifié d'après les principes d'Aristote et de ses disciples étaient, à l'aube du romantisme, "*décadents*", et je cite une édition scolaire, puisque "*réduits à un ensemble de recettes usées et de situations devenues banales*"². Ce n'est donc pas une littérature à son apogée qui est attaquée, celle-ci occupant toujours une place particulière dans les esprits des poètes romantiques, mais aussi de leurs successeurs. Hugo d'ailleurs, dans la préface de *Cromwell* précisera que "*nos grands poètes ont encore su faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes*"³.

La fin du 19^{ème} siècle littéraire, baignée encore de l'influence du romantisme, analysait les courants et époques précédents à travers ce prisme, avec, il est vrai, parfois quelques abus. Ainsi, pour Emile Faguet, et pour d'autres, Rostand serait, "*par delà le romantisme de 1820, l'héritier direct du romantisme de 1630, c'est-à-dire du romantisme proprement français*"⁴, c'est à dire l'époque des premiers balbutiements du classicisme, de l'apogée du baroque littéraire, du *Cid* de Pierre Corneille. Le critique précise alors leur différence fondamentale :

*"Ce qui distingue le romantisme de 1820 de celui de 1630, c'est que chez la plupart des romantiques de 1820, la sensibilité l'emporte sur l'imagination, non point chez un Hugo, mais presque chez tous les autres, ou tout au moins rappelle à elle l'imagination et prétend toujours la mettre à son service. Le romantique de 1630 est un homme qui sent très vivement [...] mais qui aime le plus souvent s'extérioriser, c'est-à-dire, pour ainsi parler, à confier sa sensibilité à son imagination qui l'agrandit, l'amplifie, l'enrichit, l'applique à d'autres qu'à lui-même, la répand sur l'univers"*⁵.

Retenons d'abord de ce subtil discours un premier élément : Rostand, poète parmi les poètes de l'imagination plus que de la sensibilité, mais Faguet précisera un peu plus loin que cette dernière ne lui est pas pour autant étrangère, est le poète du partage, de l'identification, de l'universalisme.

Le lecteur : Faguet rejoint ainsi votre démonstration précédente sur l'identification.

¹Est-il nécessaire de montrer que comme Hugo, pour Rostand, le drame est forcément en vers?

²LAGARDE et MICHARD, *XIX^{ème} Siècle*, Bordas, Paris, 1985, page 231. Les auteurs parlent de la tragédie décadente.

³Victor HUGO, Préface de *Cromwell*, in *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, page 86.

⁴Emile FAGUET, "*la vie et l'œuvre d'Edmond Rostand*", in *Œuvres complètes illustrées* d'Edmond Rostand, Pierre Lafitte, Paris, 1927, page XVI.

⁵Idem, page XVII.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Je le rejoins plutôt, avec modestie et respect, pour la question de l'influence de Hugo également. Quant aux rapports de l'imagination et de la sensibilité chez Rostand, je ne peux qu'acquiescer au raisonnement d'Emile Faguet : il semblerait que la figure de l'Empereur pour le Duc de Reichstadt soit identique à la figure de Hugo pour Rostand. Le Duc devient alors le double du poète : Rostand se projette dans son personnage, magnifiant sa situation, sublimant son caractère, ses rêves et ses passions.

Le lecteur : Habile conclusion qui vous offre idéalement une transition vers la question du sublime!

L'étudiant : Et bien évidemment celle du grotesque qui en est indissociable.

C'est Hugo le premier qui mit en avant l'idée que le drame devait être une peinture totale de la réalité :

“La muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau [...] Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit... Les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence”¹.

Cette théorie suppose alors deux implications fondamentales.

D'une part le drame doit être avant tout le lieu d'un mélange des genres, le lieu où la comédie rencontre la tragédie, parce que la vie et sa réalité ne sont pas uniformément l'un ou l'autre. Le drame, alors, *“tient de la tragédie par la peinture des passions et de la comédie par la peinture des caractères”²*. Mais, plus encore que cette simple rencontre, *“le drame est la poésie complète”³*, se servant à loisir des autres genres :

“L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement; il les résume et les enserme toutes deux”⁴.

D'autre part, le drame, par sa nature même, implique une nouvelle conception des rapports entre l'art et la nature :

“Tout ce qui est dans la nature est dans l'art”⁵

La vie est alors *“transfigurée en art”*, car il y a une *“limite infranchissable, qui sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature”⁶*. Le drame doit ainsi être considéré comme une véritable œuvre d'art, *“un miroir où se réfléchit la nature”*:

¹Victor HUGO, Préface de Cromwell, op. cit., page 69.

²Préface de Ruy Blas.

³Victor HUGO, Préface de Cromwell, op. cit., page 77.

⁴Idem.

⁵Idem, page 79.

⁶Préface de Cromwell.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

“Il faut que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme”¹.

Ceci ayant été établi, observons maintenant L'Aiglon sous ces différents angles.

Le lecteur : Il est certain que Rostand pratique le mélange des genres dans cette pièce.

L'étudiant : En effet, le comique alterne souvent avec le pathétique et le tragique, comme lors du troisième acte où Flambeau se dévoile en costume de la Garde impériale française, trompe de longs instants Metternich, celui-ci pensant se retrouver dans le même château quinze ans auparavant, scène digne des comédies de Molière, Flambeau étant finalement obligé de fuir sous les balles autrichiennes. S'en suit une scène émouvante entre Metternich et le Duc, où la condition tragique de l'aiglon est à son paroxysme.

Le lecteur : Et ce n'est sans doute qu'un exemple.

L'étudiant : Bien évidemment. Les alternances se produisent régulièrement au cours de la pièce mais il est parfois plus difficile de dissocier véritablement la comédie de la tragédie. Prenons, si vous le voulez bien, le premier acte, au moment où la jeune Thérèse de Lorget, scène 7, lit à haute voix quelques passages d'ouvrages tirés de la bibliothèque du Duc : le tragique naît des similitudes entre les situations lues et celle de l'aiglon, le comique, de la situation délicate dans laquelle se trouvent les auditeurs, dans la répétition de cette situation, chaque livre ouvert se référant implicitement au Duc.

Rostand parvient ainsi à un véritable mélange des genres, à créer une forme de théâtre qui mêle les genres jusqu'à la confusion de ceux-ci : il s'éloigne ainsi d'un Hugo qui renâclait à une telle confusion² mais la confusion est telle que le rire est toujours un peu jaune, le pathétique reprenant très vite son rôle prédominant dans la pièce. Ainsi, la situation précédente déjà analysée doit l'être de nouveau à rebours.

Le spectateur : Il est vrai que j'ai tout de suite pensé, quand vous avez mentionné ce passage, à une réplique de Gentz qui suit de peu la scène 7 :

“Le livre s'ouvre seul aux feuillets souvent lus!”³

L'étudiant : Ce vers change entièrement la couleur, pour reprendre un terme hugolien, de la scène précédente : l'ambiguïté n'est plus de mise, puisque ce vers est la preuve que

¹Idem, page 90.

²Voir la citation un peu plus haut.

³Acte I, scène 8.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

le Duc a conscience de sa condition, qui est tragique. Pourtant, le spectateur qui a ri, ne peut pas revenir, lui, sur son rire, et il ne peut avoir seulement qu'un goût amer sur le bout des lèvres.

Rostand est donc allé plus loin que son modèle, en poussant le mélange des genres jusqu'à la confusion, en écrivant une réalité toute théâtrale certes, mais qui sert très bien une conception double de cette réalité : le tragique et le comique d'une situation dépend du point de vue dont on se place. Et le drame de l'aiglon naîtra aussi de cette conception puisqu'elle est le signe du doute et que le personnage se heurtera toujours à la relativité des choses. Comment, en effet, répondre à la question "*qui suis-je?*" si les certitudes ne durent qu'un instant? Le mélange des genres est alors le signe d'une conception particulière du monde, profondément baroque, du changement permanent du monde dans lequel l'homme ne parvient jamais à se situer véritablement.

Au mélange des genres est également associé la poésie totale dans la pensée hugolienne. Il est intéressant de constater que l'alexandrin traditionnel change de tonalité suivant la situation de l'énonciateur. Ainsi, il atteint souvent le registre épique lors de l'évocation des grands faits de l'Empereur, telle la description de la bataille d'Austerlitz par le Duc.

Le lecteur : Rien d'étonnant en cela, puisque le genre épique a pour but de raconter les hautes actions.

L'étudiant : Je suis d'accord avec vous, à un détail près. Une bataille peut se décrire de deux manières, la première est employée par l'historien qui relate des faits et des conséquences, la seconde par le poète qui chante des louanges. L'une a presque valeur de reportage objectif, l'autre a sa part de création, d'imagination, de subjectivité.

Le lecteur : Soit.

L'étudiant : Ceci implique alors que les diverses répliques épiques du Duc présentent sa propre vision subjective de la réalité des faits. De cette même subjectivité naît ainsi, aussi, l'échec du Duc : la subjectivité et la relativité ne font pas bon ménage. L'âme du Duc s'élève en changeant de registre, le changement de registre est la preuve et l'expression de son élévation, mais elle s'éloigne dans le même mouvement de la réalité, seul lieu où l'action véritable, autre que le rêve, peut se développer.

La succession d'alexandrins laisse alors place à des strophes de vers hétérométriques, respectivement de douze et huit pieds, à l'instant où le Duc se laisse envahir par sa subjectivité, par ses rêves, acte V, scène 2, dont le vers central appuie bien

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

notre discours sur le problème de la subjectivité et de l'action, comme si la seule action possible se trouvait dans le rêve :

*“Je ferai... je ferai... je veux faire... je rêve...”*¹

Que dire également de toute la fin de ce même acte, où le registre poétique est sans cesse épique, pensons aux mouvements imaginaires des troupes, alors que ni le Duc ni les spectateurs ne peuvent savoir, avec une entière certitude, si ce qui se déroule devant leurs yeux est seulement dans l'esprit du Duc ou non ?

Le spectateur : On sent ainsi, à vous écouter, que l'illusion dont est victime l'aiglon est la même que subit tout spectateur. Parce que je me suis intéressé à mon sort, et à ma vocation profonde, parce qu'il m'a fallu me documenter, votre démonstration a réveillé en moi l'écho de cette subtile remarque de Robert Abirached, s'interrogeant sur la duplicité du personnage de théâtre, à la fois corps, par l'incarnation de l'acteur, et mots, ceux de l'auteur :

*“Les personnages en acquièrent une vérité d'évidence : ce qui était en suspension entre les mots surgit dans l'actualité de la représentation, et l'on serait tout prêt à croire que l'imaginaire fabrique dès lors du réel”*².

L'étudiant : Est-ce alors l'imaginaire du Duc, le personnage créé, ou celui de Rostand qui a fabriqué le réel du cinquième acte?

Le lecteur : Votre question semble présupposer une réponse.

L'étudiant : Elle est renfermée dans l'ambiguïté de sa formulation. En effet, le Duc se trouve lui-même, encore une fois, dans le même état d'esprit que celui de tout spectateur: réceptif aux signes de l'imaginaire qui l'entourent de plus en plus concrètement, pour ne pas dire réellement, et actif vis à vis de ceux-ci, réagissant, interagissant avec eux.

Le lecteur : Vous rejoignez de nouveau l'idée, clairement annoncée plus tôt, que le personnage principal est une mimésis du spectateur.

L'étudiant : Certes, mais cela n'est pas aussi simple, si nous considérons le principe hugolien du “*miroir de concentration*”.

¹Notons en complément la didascalie qui suit le vers et qui montre dans quel état d'esprit se trouve le Duc :

“Il va et vient, s'enivrant, s'enfiévrant...”

²Robert ABIRACHED, La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Tel Gallimard, 1994, page 69.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Je crois comprendre : si l'imaginaire du personnage du Duc se projette sur la réalité de la scène à un moment donné, alors l'ensemble de la réalité de la pièce peut être soumis à caution.

L'étudiant : Ou, autrement dit, est-ce que la pièce, qui est construite autour du personnage du Duc, n'est pas entièrement soumise à sa subjectivité? Est-ce que les autres personnages n'évoluent pas à travers le prisme du regard de l'aiglon?

Le lecteur : J'attends avec impatience les réponses à ces questions.

L'étudiant : Le principe de l'imitation, qui se cache derrière le terme de mimésis, n'est pas éloigné de celui du miroir, vous en conviendrez certainement. Le reflet d'un miroir est semblable à une imitation. Aussi, si nous partons du principe, je vous l'ai prouvé, que la pièce est entièrement axée sur la figure du Duc de Reichstadt, alors elle pourrait être le reflet entier de sa personnalité, elle concentrerait alors ses différents aspects à la manière d'un miroir.

Le lecteur : Mais Hugo, me semble-t-il, ne conçoit pas d'une telle manière ce principe dramaturgique : pour lui, le drame est le miroir d'une réalité complexe, qui englobe un ensemble aussi vaste que la société, et non pas ce miroir dans lequel se projette un personnage.

L'étudiant : Sauf évidemment si ce personnage endosse à lui seul la responsabilité de refléter une société, une conception du monde... Robert Abirached remarque d'ailleurs que :

“Si le théâtre n'est jamais exactement un reflet de la société où il se produit, il nous renseigne au moins sur l'image que cette société se fait d'elle-même et sur la manière dont elle essaie de poser, voire de dénouer, les problèmes qui l'occupent, en les soumettant à la représentation”¹.

Le premier problème soulevé étant évidemment la question de l'héroïsme, et toutes celles qui en découlent, en cette période charnière, entre la fin d'un siècle et le début d'un autre, course à la guerre.

Le lecteur : Rostand aurait donc inventé avec L'Aiglon le théâtre à la première personne.

¹Robert ABIRACHED, op. cit., page 97.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : La formule est intéressante, même si elle mérite d'être complétée par la question de l'identification : l'aiglon est le reflet de tous, ou du moins d'une certaine humanité. Mais elle mériterait également d'être davantage nuancée : certains composants, événements ou personnages de la pièce, ne peuvent être compris qu'à la condition de la présence de la subjectivité de l'aiglon.

Ainsi, la sympathie et l'antipathie pour les personnages de la part des spectateurs sont prédéterminées par leur propre sympathie ou antipathie vis à vis de l'aiglon.

Le lecteur : L'auteur rend donc sympathique aux yeux des spectateurs les personnages qui le sont aux yeux du Duc, et il compose de même les personnages antipathiques ou franchement hostiles, comme Metternich.

L'étudiant : Votre exemple est bien choisi. Il illustre parfaitement l'idée que les personnages sont ou trop bons ou trop cruels envers l'aiglon. La trahison de Marie-Louise est trop sans excuse, comme le pardon du Duc est trop parfait.

Le lecteur : Il est alors très délicat de dissocier la subjectivité du Duc de celle de Rostand lui-même.

L'étudiant : Effectivement, dans la mesure où nous pouvons dire que leur image se confond toujours davantage¹. La pièce ne vise donc pas à un réalisme dans la peinture des caractères, mais au contraire à la peinture d'une humanité, au sens le plus général possible, à la peinture des grands traits humains éternels.

En ce sens, la dramaturgie de *L'Aiglon* s'oppose dans son ensemble à la dramaturgie naturaliste prônée par Emile Zola², contemporain de Rostand. Pour l'auteur du *Naturalisme au théâtre*, déclare Jacques Robichez, "*l'auteur naturaliste recherchera avant tout la vérité psychologique. [...] Le drame naturaliste veut des individus et il les veut pris dans la vie moderne*"³. Ainsi, "*Harpagon est l'avare, Grandet est un avare*", tandis que le Duc de Reichstadt n'est pas seulement l'aiglon, il est aussi celui auquel on s'identifie, même si l'action se déroule près d'un siècle plus tôt.

Pour le dramaturge naturaliste, le mot d'ordre doit rester le réalisme, dans tous les compartiments de l'art théâtral : le décor, les costumes, la manière de jouer doivent être

¹J'arrête en ce point ma comparaison entre la poétique romantique et la poétique rostandienne mais un rapprochement intéressant vers Alfred de Vigny nous aurait permis de justifier encore une fois la pertinence de ma démonstration visant à en montrer les multiples inspirations : L'auteur de *Chatterton* ne parle-t-il pas, lui, de "*tragédie romantique*"?

²Nous utiliserons pour le développement qui suit l'essai de référence de Jacques ROBICHEZ consacré au *Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, Collection Références, 1957.

³Jacques ROBICHEZ, op. cit., pages 29-30.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

toujours plus exacts, rejoignant par là-même la doctrine romantique dans ses rapports à l'Histoire avec un grand H. Bien sûr, le réalisme naturaliste doit être absolu tandis que le romantique est supérieur, la différence venant simplement des termes employés dans le domaine théâtral puisque, pour Zola aussi, *“la vérité des planches et la vérité de la vie seront toujours distinctes : il est clair qu'il y aura toujours des conventions scéniques; le Naturalisme se propose seulement de supprimer celles qui sont inutiles et injustifiées, d'éliminer le plus possible le factice en sachant qu'il en restera toujours”*¹.

Je vous ai déjà fait part de la position de la dramaturgie rostandienne vis à vis de la réalité romantique : on voit facilement combien la même démonstration pourrait s'appliquer au réalisme naturaliste.

Le lecteur : Il me semble pourtant que Rostand, malgré une doctrine qui semble s'écarter toujours davantage de la sienne, ne cacha jamais sa sympathie pour l'un des rares naturalistes français, Henry Becque.

L'étudiant : Il fut d'ailleurs l'une des rares personnes à rendre visite au dramaturge mourant dans les plus complètes pauvreté et solitude. Ils n'étaient pas amis, Rostand estimait simplement le travail de Becque. Car il est un aspect de la création naturaliste que l'auteur de Chantecler ne peut renier :

*“C'est dans la conception de l'intrigue que le théâtre nouveau s'inspirera surtout des chefs-d'œuvre du XVIIème siècle. Bien loin d'être un habile fabricant d'intrigues à la façon de Scribe ou de Sardou, le dramaturge accordant la première place à la vérité humaine des caractères, lui soumettra l'enchaînement des faits; Il faut, dit Zola, “motiver une action par les tempéraments””*².

Le lecteur : La conception rostandienne de l'unité d'action semble, en effet, très proche d'une telle considération. Rostand semble seulement pousser le système dans ses derniers retranchements.

L'étudiant : Ajoutons à votre remarque l'importance de l'influence du XVIIème. Ajoutons encore que Rostand connaissait parfaitement l'œuvre d'Emile Zola³.

Le lecteur : La pratique théâtrale de Rostand n'est donc pas aussi isolée que veut le laisser penser la critique moderne dans son époque. Elle est plus en adéquation avec le

¹Jacques ROBICHEZ, op. cit., page 32.

²Jacques ROBICHEZ, op. cit., page 30.

³Edmond ROSTAND, Deux romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Emile Zola le roman sentimental et le roman naturaliste, Paris, Champion, 1921.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

courant naturaliste sous certains aspects qu'en rupture avec lui comme le laissent supposer les critiques théâtraux de 1900.

L'étudiant : Cyrano de Bergerac a été ainsi vue comme la réponse française au théâtre naturaliste et psychologique scandinave par la critique théâtrale, Francisque Sarcey en tête :

“Quel bonheur! Quel bonheur! Nous allons donc enfin être débarrassés et des brouillards scandinaves et des études psychologiques trop minutieuses et des brutalités voulues du drame réaliste”¹.

D'où la difficulté de porter sur l'instant un jugement irrévocable, cher spectateur!

Le spectateur : Vous avez raison. La critique a également considéré l'arrivée triomphante sur le devant de la scène de Rostand comme un coup quasi-fatal au théâtre symbolique :

“Puisque tout le monde parlait de victoire, il fallait bien qu'il y eût des vaincus”².

L'étudiant : Auriez-vous regardé mes notes?

Le spectateur : Si peu... J'ai l'ouvrage de Robichez entre les mains et je suis tombé, par hasard, sur ce passage qui sert de transition vers l'analyse des dramaturgies symbolistes :

“On pouvait envisager une réconciliation des classiques et des réalistes, on pouvait imaginer que les deux conceptions, en s'élargissant et en s'assouplissant, finiraient par se confondre. Les vrais révolutionnaires, les irréconciliables seront ceux qui, de prime abord et définitivement, tourneront le dos à la réalité immédiate”³.

L'étudiant : L'adjectif révolutionnaire est très bien choisi. En effet, le théâtre symboliste, tout du moins ses théoriciens, va s'évertuer à remettre en question la plupart des aspects théâtraux. Ainsi, l'acteur va devenir de plus en plus indésirable car il participe au processus d'immédiateté du texte, par sa présence mais aussi sa diction et plus généralement par son langage. De même, les décors et les costumes portent trop le signe d'une actualité. Jacques Robichez, prenez la page 50, cite Mockel pour justifier le choix symboliste :

“Le spectateur, voyant des hommes matériellement représentés et des personnages qui s'expriment à peu près en la langue de ses contemporains, est tenté

¹Cité par Emile RIPERT, Edmond Rostand, Sa vie et son œuvre, Paris, Hachette, 1968, page 95.

²Jacques ROBICHEZ, o. cit., page 443.

³Jacques ROBICHEZ, op. cit., page 33.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

d'apercevoir sur la scène une anecdote et un individu, non pas l'histoire éternelle de l'homme"¹.

Mockel ira même jusqu'à prôner l'obscurité complète dans la salle!

Pourtant, la citation se clôt sur un concept qui n'est guère lointain du concept universaliste de Rostand. Les deux théories visent au même but. Leurs doctrines n'en sont pas pour autant les mêmes. Néanmoins, il est des similitudes entre elles intéressantes à montrer, des différences également.

Commençons par ces dernières. La présence de l'acteur est un concept obligatoire chez Rostand car lui seul permet l'identification et la mimésis. De plus, nul ne peut nier l'importance de l'acteur pour des pièces jouées par les plus grands noms de l'époque : les rôles sont en partie, même infime, écrits pour des acteurs bien précis.

L'autre différence, plus profonde encore, tient à l'utilisation du langage, fondamentale pour le Symbolisme. L'hermétisme mallarméen, même si le terme est maintenant galvaudé et ne renferme pas tout Mallarmé, s'oppose, par sa déstructuration syntaxique, à ces vers rostandiens d'Un Soir à Hernani, où les poètes s'adressent à Hugo :

*“Un chant montait, de ceux que plusieurs voix reprennent.
“et dis-nous de chanter pour que tous nous comprennent!”*”²

Le lecteur : Ce sont des différences importantes.

L'étudiant : Suffisantes en tout cas pour dire que Rostand n'est pas un dramaturge symboliste.

Le lecteur : Il vous reste encore les points communs.

L'étudiant : Ils tiennent à l'art de la mise en scène. Ce dernier concept est très moderne en cette fin du 19^{ème} siècle : il faut reconnaître ce que doit le monde théâtral aux théoriciens symbolistes. Les décors doivent être signifiants et vivants. Tel est le cas de ceux de L'Aiglon.

La description des décors de l'acte second, par exemple, se superpose ainsi à la description de Napoléon au travail :

*“Le prince s'est installé là pour travailler ; une grande table couverte de livres, de papiers et de plans; une immense carte de l'Europe à moitié déroulée”*³.

Mais le théâtre doit aussi accueillir en son sein d'autres formes artistiques : la peinture, omniprésente dans L'Aiglon, la musique dont il nous est délicat de mesurer l'importance,

¹Jacques ROBICHEZ, op. cit., page 50.

²Edmond ROSTAND, Un Soir à Hernani, op. cit., page 118.

³Didascalie descriptive du début de l'acte II.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

mais il faut noter la force qui est donnée à l'adaptation cinématographique de Jean-Paul Rappeneau de Cyrano de Bergerac par la bande musicale, mais aussi le mime et la pantomime.

Ce dernier point nous intéresse au plus haut degré.

Le lecteur : Pourquoi?

L'étudiant : Parce que Rostand est l'auteur d'une pantomime qui connut un certain succès, Le Bois Sacré, preuve d'une tentative d'expérimentation de ces nouvelles dramaturgies.

Aussi est-il aisé de dire que dans L'Aiglon, pour l'aiglon, tout concoure au sens. Le personnage se retrouve dans un univers où tout est signifiant, dans lequel il doit trouver un sens à ce qu'il a en lui-même. Tout concoure au sens et le drame prend une nouvelle dimension : la réalité de L'Aiglon est d'autant plus subjective qu'il faut percevoir sans cesse les nouveaux sens qui se créent. Dans un univers de sens, le Duc de Reichstadt vit alors, aussi, le drame d'une incompréhension : se reconnaître, savoir qui l'on est, n'est-ce pas aussi comprendre, d'abord, dans quel monde l'on vit ?

Vous pouvez maintenant aisément concevoir, amis lecteur et spectateur, que mon postulat de départ s'est vérifié : parce que la dramaturgie de L'Aiglon, ainsi que sa poétique, doivent beaucoup aux grandes poétiques de la littérature, parce que la dramaturgie rostandienne offre suffisamment d'originalité, nous avons pu dresser ensemble un premier portrait de l'aiglon, ou du moins du drame qu'il vit.

Il nous faudra demain poursuivre cette description et fouiller davantage encore les méandres de sa psychologie pour enfin savoir quel héros est le Duc de Reichstadt. Notre recherche se poursuivra, avec notre postulat en tête, puisque après avoir étudié l'influence des dramaturgies, nous étudierons l'influence des héros issus de ces mêmes dramaturgies.

Deuxième journée : **L'Aiglon et les héroï smes en question**

L'étudiant : Nous sommes donc de retour, cher lecteur, sous cette tonnelle rafraîchissante, à goûter le temps qui passe, par l'intermédiaire d'une conversation qui, décidément, me plaît beaucoup.

Le lecteur : Qu'attendons-nous pour continuer?

L'étudiant : Le spectateur n'est pas loin d'être en retard.

Le lecteur : Le voici qui arrive, tout essoufflé et en nage.

Le spectateur : Pardonnez-moi, mes amis, mais la nuit a été rude. Que de questions sans réponse, que de problèmes soulevés sans être dévoilés! Il était toujours une interrogation pour passer devant mon esprit et gêner un sommeil qui refusait obstinément de me gagner.

L'étudiant : Et le jour venu, étonnement, Chantecler ne put vous réveiller?

Le spectateur : J'ai pu fermer un œil sur la promesse que je parviendrai ce matin même à vous arracher quelques réponses.

L'étudiant : Vous les aurez aujourd'hui, de peur que votre santé en pâtisse !

Le lecteur : Quel est donc notre programme?

L'étudiant : Nous avons vu hier les principales influences dramaturgiques et poétiques qui ont participé à la création de L'Aiglon. Nous verrons donc aujourd'hui quelles furent leurs influences profondes dans la conception de l'héroï sme rostandien.

Le lecteur : Vous allez ainsi comparer les héroï smes des différentes inspirations avec le Duc de Reichstadt.

L'étudiant : Je vous propose alors de commencer par l'héroï sme cornélien.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Je vous ai devancé. La nuit porte conseil et j'en ai trouvé dans la lecture de Paul Bénichou.

L'étudiant : Alors je n'ai plus qu'à écouter vos premières constatations.

Le lecteur : Pour le célèbre critique, le héros cornélien ne peut être compris sans considérer son rapport à la gloire :

“Les héros le disent assez : leur mobile est la gloire. C'est elle qui les transporte et les enthousiasme, elle aussi qui les durcit contre eux-mêmes quand elle se voit menacée par les mouvements naturels de l'instinct. L'élan du sublime où le moi affirme sa propre grandeur et l'injonction du devoir à laquelle il se plie procèdent du même mouvement glorieux”¹.

Cette citation m'a semblé importante, dans la mesure où la gloire semble indissociable de la figure de l'aiglon.

L'étudiant : Vous avez raison, tout ce qui touche de près ou de loin à l'histoire de Napoléon Ier ne peut se passer de considérer sa gloire, et Rostand n'y manquera pas.

Nous pouvons ainsi trouver vingt-cinq occurrences du terme *gloire* dans le texte de la pièce², ce qui est loin d'être négligeable et mérite donc toute notre attention, d'autant plus que l'utilisation du mot offre des particularités très intéressantes.

Le mot, ainsi, ne se retrouve pas dans toutes les bouches. Je pourrais d'ailleurs préciser que seuls les personnages sympathiques prononcent le terme : Thérèse de Lorget le prononce deux fois, le Jeune-France déguisé en tailleur pour homme, deux fois également, la Comtesse n'a le mot à la bouche qu'une fois seulement, tandis que Séraphin Flambeau le répète presque trois fois de suite. Mais celui qui utilise plus fréquemment le terme que les autres personnages est sans aucun conteste le Duc avec seize occurrences.

Le lecteur : Le terme est donc un élément qui permet la démarcation entre les personnages sympathiques et les personnages antipathiques.

L'étudiant : J'ai d'ailleurs quelques éléments pour montrer les rapports entre la gloire et la valeur antipathique de certains personnages.

Une occurrence de *gloire* n'est pas prononcée mais écrite en didascalie, concernant le Comte de Bombelles s'évertuant à faire la cour à Marie-Louise. Sur le point de vaincre une résistance de principe, l'acteur devant incarner le Comte doit se comporter ainsi :

¹Paul BENICHOU, article Pierre Corneille, Cédérom Encyclopaedia Universalis version 1.0, 1995.

²Le lecteur trouva le relevé de toutes les occurrences dans la deuxième annexe.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

“dégustant le plaisir de se venger de la gloire”¹

Cette gloire est bien sûr celle de Napoléon. L'expression est ici chargée d'ironie, montrant que les personnages antipathiques sont exclus de la sphère de la gloire : leurs motivations sont différentes, plus concrètes mais aussi moins grandes que celles des personnages sympathiques.

De même, il faut noter un problème d'édition qui éclaire l'idée que le mot distingue les êtres poussés par un sentiment supérieur des êtres bassement matérialistes. En effet, suivant les éditions, le terme gloire est remplacé, scène 10 du troisième acte, par le terme *or* et inversement. Notre édition de référence présente ce texte qui corrige, à notre avis, les erreurs précédentes :

Metternich

“Le vois-tu fabriquer de l'or dans une crypte?”

Le Duc

“Je le vois fabriquer de la gloire, en Egypte!”

Par l'utilisation de la figure du zeugme, Rostand parvient à opposer un Metternich dont l'essentiel de la vision du monde réside dans le concret, dans le matériel, il fabrique au sens concret du terme, à un Duc de Reichstadt qui, par l'abstraction de l'expression *“fabriquer de la gloire”*, présente un univers où prédomine ce qui est du domaine de l'idée, grande il va de soit, plus que du réel. Dans le même sens, il me faut citer ce vers prononcé par Flambeau, qui oppose la matérialité concrète, l'or, les prunes, au concept supérieur de la gloire :

“Ne s'est battu que pour la gloire, et pour des prunes”

Prononcer *“la gloire”* c'est donc prononcer l'équivalent d'un signe de ralliement, c'est dire que l'on appartient à la catégorie des êtres qui espèrent encore en ce mot, qui croient encore qu'avec ce mot rime le terme héros. C'est aussi le signe que, dans son attitude, l'âme prédomine.

Le lecteur : Et quelles observations allez-vous tirer du fait c'est le Duc, surtout, qui prononce le mot *“gloire”*?

L'étudiant : Un premier constat s'impose d'emblée comme une évidence. Le Duc, en effet, ne parle jamais de sa gloire, mais de la gloire de son père ou de la gloire qu'il ne peut obtenir. Aussi le mot est-il toujours prononcé, dans un premier temps, avec une pointe de regret ou d'amertume :

“Oui, pendant que mon cœur de gloire s'inquiète

¹Acte IV, scène 7.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

*J'ai ce diminutif, là-bas : la Gloriette!"*¹

L'acte II devient alors l'occasion d'exprimer une véritable obsession autour du terme : il devient source d'angoisse, de tourments et de désespoir. L'aiglon vit dans un univers où la gloire est absente dans son actualité, œuvre des Metternich de tout poil, mais un univers qui a été tant nourri de gloire dans le passé, qu'il la laisse transparaître de toutes parts : les livres des grands auteurs sont des gloires vivantes, l'histoire est imprégnée de gloire jusque dans les murs de ce château de Schoenbrunn où vécut son père, vainqueur de l'Autriche. Le Duc de Reichstadt n'est-il pas d'ailleurs le souvenir vivant et respirant d'une gloire éternelle ?

Tout le désespoir du Duc pourrait se renfermer dans cette interrogation. N'en a-t-il d'ailleurs pas conscience lorsque sa colère contre Metternich et son grand-père lui arrache ces vers :

*"Vous ne pouvez avoir pour moi que de la haine,
Puisque je suis Wagram vivant qui se promène!"*²

Le Duc est ainsi l'héritier de la gloire de son père. Il en est le dépositaire : du moins a-t-il conscience de devoir faire fructifier un capital. En effet, dès le premier acte l'idée de la gloire est associée à celle du devoir. Vouloir connaître la gloire, c'est d'abord s'en rendre digne. Refusant de partir avec la Comtesse, L'aiglon décide de se donner une année de travail pour mûrir :

*"J'aurai la conscience à défaut de génie :
Je vous demande encor (sic) trois cents nuits d'insomnie!"*³

Mais l'échec du Duc face à Metternich, à la fin du troisième acte, vient changer ses rapports avec la gloire. Il devient ainsi de son devoir d'agir pour que la gloire de son père et de tous ceux qui l'ont accompagné n'ait pas servi à rien. La gloire du passé a des conséquences dans le présent et il appartient au Duc d'en tirer le meilleur parti. Aussi se contraint-il à être le continuateur de l'œuvre paternelle :

*"Voici le fils de l'empereur
Oh! toute cette gloire, il faut qu'il te la rende,
Et qu'il te la rende en bonheur!"*⁴

Le Duc a ainsi un devoir non seulement envers la gloire de son père mais aussi envers ceux qui furent les acteurs de cette gloire, "les petits, les obscurs, les sans-grades"⁵, à la fois victimes et complices.

¹Acte II, scène 4.

²Acte III, scène 3.

³Acte I, scène 11.

⁴Acte V, scène 2.

⁵Acte II, scène 9.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Ceci explique donc que le réveil de la plaine de Wagram se fera sous le signe de la gloire.

L'étudiant : Oui, ce réveil fantasmagorique se fera sous le signe de l'ambiguïté qui la caractérise et qui a caractérisé l'état d'esprit de ses acteurs : l'horreur de la mort et de la blessure et le souffle glorieux, l'enthousiasme communicatif. Cette ambiguïté, qui frôle la contradiction, se retrouve en effet dans la figure proche de l'oxymore du vers qui suit, où l'aiglon s'adresse aux fantômes de Wagram :

*“O pauvres noms **obscurs** des ouvriers de **gloire!**”¹*

Le Duc comprend alors combien est injuste le sort qui distribue les lauriers de la gloire, combien même le terme, qui est de moins en moins un concept enthousiasmant, est dérisoire face à la mort et la souffrance de tant d'hommes. La gloire a quitté le domaine des fantasmes en se heurtant à la réalité concrète du sang sur la plaine. Les bras ne se lèvent plus pour les drapeaux, mais tâtent la nuit profonde en quête d'un peu d'eau. En rencontrant la réalité dans les derniers retranchements du fantasme de la gloire, l'aiglon se découvre une vérité.

Aussi son devoir n'est-il plus alors de continuer l'œuvre de gloire paternelle, même en parvenant à la transformer en bonheur et paix, mais de payer le prix de cette gloire, d'être “*expiatoire*”².

Le lecteur : J'aimerais savoir comment vous expliquerez le fait que la gloire réapparaisse à la fin de ce même acte.

L'étudiant : Notez d'abord que la gloire acquiert un nouveau statut que le spectateur ne peut remarquer. Nous n'avons plus affaire avec la gloire mais avec la **Gloire**. Le mot, et ce qu'il renferme, parviennent à une nouvelle dimension : l'abstraction est complète, la gloire n'appartenant plus qu'au domaine du rêve et de l'illusion, de telle manière qu'il devient difficile de définir le terme. Si le terme désigne le prestige, la réputation et l'hommage public qui en découlent dans sa version minuscule, bien que le terme se charge toujours davantage au cours de la pièce d'une valeur plus abstraite encore, le sens majuscule, qui est l'ultime étape de cette progression, est, en effet, plus problématique.

Le lecteur : Il m'a semblé que le terme perdait sa signification pour ne rester plus qu'un mot désignant le fantasme du Duc, ce dernier sachant éperdument que ce n'est et ne sera plus qu'un fantasme ou une illusion :

“Maintenant le côté glorieux!”

¹Acte V, scène 5.

²Idem.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

*La poudre que la charge, en passant, jette aux yeux!...*¹

L'étudiant : La Gloire est en effet, plus encore que le prestige, le terme qui va représenter inconsciemment dans l'esprit du Duc tout ce qu'il n'aura jamais : une vie palpitante qui ne peut être que surréelle et qui ne peut donc pas être, ou une vie - puis-je me permettre de prononcer le mot?- de bonheur.

Le lecteur : Je ne peux pourtant m'empêcher de noter un paradoxe apparent dans la création du personnage du Duc de Reichstadt : comment permettre l'identification ou l'émulation sans la gloire? Il me semble que l'identification fonctionne de cette manière chez Corneille.

L'étudiant : Vous avez raison, puisque l'admiration est au centre de sa poétique. Le héros cornélien est glorieux par "*l'élan du sublime où le moi affirme sa propre grandeur et l'injonction du devoir à laquelle il se plie*"². Le héros rostandien l'est, semble-t-il, de même : le Duc est glorieux par l'acceptation et l'accomplissement de son devoir, même si celui-ci signifie la mort de la gloire, mais aussi la négation du désir de gloire, et à court terme, la mort du moi, ce qui explique bien que le Duc n'a que très peu de temps à vivre et que le sixième acte ne sera que son agonie finale.

Pourtant L'Aiglon, c'est aussi et surtout la faillite de la gloire, de tout héroïsme fondé sur la gloire, puisque stérile. Le Duc est donc avant tout glorieux d'avoir compris la gloire.

Le lecteur : Ne s'agit-il pas simplement de la faillite de la gloire militaire et non pas de toute gloire?

L'étudiant : Vous soulevez là un problème épineux. Il est certain que le Duc, avant même la scène du réveil de la plaine, se doute des inconvénients, le mot est faible et euphémique, de la gloire militaire. Écoutons ces deux vers prononcés lors de la fameuse tirade où le Duc décrit son règne futur, où apparaît l'idée, vieille comme le monde chrétien, de la guerre juste :

*“La guerre, désormais, ce n'est plus la conquête,
Mais c'est le droit que l'on défend!...”*³

Ces mots sont sans doute motivés par la première scène du même acte. Flambeau, vétéran de Wagram, rencontre un paysan, vétéran autrichien, et s'instaure entre les deux

¹Acte V, scène 5.

²Paul BENICHO, op. cit..

³Acte V, scène 2.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

hommes un dialogue inspiré du Candide de Voltaire. Les deux soldats racontent la bataille, et son issue, d'une manière inattendue pour le Duc :

Flambeau

“ *Puis après, quelque officier noirci
Venait nous dire : on est vainqueur!*”

Le paysan

“ *A nous aussi.*”

Les soldats sont ainsi déjà les pantins de la gloire. Mais la conversation ne s'arrêtant pas là, les deux compères, ennemis de hasard, d'un hasard qui a pour visage ceux de leurs chefs, mentionnent un épisode de la bataille qui intéresse au plus haut degré le Duc, la mort de onze petits tambours et le chagrin de la cantinière qui les avait pris sous son aile :

“*Onze, qui, sans savoir ni le but ni le plan,
Marchait, heureux de vivre, en faisant ran plan plan !*”¹

L'aiglon se doute donc de la réalité de l'héritage paternel, au moment du réveil de la plaine mais aussi auparavant, lorsqu'il rêve de son règne futur. Mais sans doute n'imagine-t-il pas alors toutes les conséquences de cette gloire, et que juste ou non, une guerre reste un bain de sang.

Pour autant, en dehors de la tirade rêveuse de l'acte V, il n'est pas question d'autre gloire que la gloire littéraire. Je vous ai déjà parlé de l'aura de Hugo, mais aussi celle de Corneille dans cette même tirade. Mais son développement s'avère très limité : peut-être pouvons-nous voir dans l'œuvre elle-même, l'ensemble de la pièce, une démonstration de cette gloire, dont la plus grande victoire serait ce combat pacifiste contre la guerre.

Seule pourrait nous rester l'idée que le Prince acquerrait la gloire, non pas par la victoire militaire, mais par le bonheur de ses sujets, ou du moins par la grandeur de sa conduite : cette idée est simplement esquissée dans L'Aiglon par la volonté du Duc de se faire le champion de la liberté.

Le lecteur : Votre dernière remarque est intéressante. En effet, elle montre que pour Rostand, le héros doit posséder certaines qualités morales, que Corneille aurait nommées vertus.

¹Acte V, scène 1.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Vous avez raison. Néanmoins, l'auteur du Cid ne fait pas de la vertu ou des vertus, la qualité ou les qualités intrinsèques indispensables au héros, car "*le héros se gouverne par les démarches de l'orgueil*"¹.

Or l'orgueil est un élément clé de la conception du personnage de Cyrano de Bergerac : il est un composant indéniable de sa misanthropie². Ce même orgueil va être l'origine de son incapacité à conquérir Roxane. Il lui faudra alors, lors du dernier acte, renoncer à l'orgueil, choisir l'humilité.

Le lecteur : Ce dernier terme n'a pas été choisi par hasard.

L'étudiant : Non, bien sûr, car pour Bénichou, "*la seule vertu que ses héros (= ceux de Corneille) ignorent est l'humilité*"³.

Vous avez accepté ma démonstration sur les rapports entre la gloire et le Duc : vous m'accorderez alors que son angoisse face à la gloire est le signe d'un défaut d'orgueil ou d'un orgueil écrasé par une gloire trop grande, celle de son père, ou encore d'une humilité écrasante et débilante. Ainsi l'aiglon est-il humble de la même manière que Cyrano est orgueilleux : de manière malade. Mais le Duc n'est pourtant pas dénué d'orgueil :

*"Je me cabre, et m'emporte aux orgueils les plus fous!"*⁴

Le duc est un héros qui, de ce point de vue-ci, s'éloigne grandement de l'héroïsme cornélien car l'orgueil, s'il existe en l'aiglon, n'est pas assez fort pour devenir le moteur de sa course à la gloire⁵. L'orgueil sert alors à exprimer la grandeur du moi, elle ne permet pas de la soutenir. Tout s'organise comme si l'héroïsme cornélien était ainsi mis en question, plus encore que dans Cyrano de Bergerac, par la figure du Duc, dans ses fondements fondamentaux. Pouvons-nous pour autant décrire l'aiglon comme l'antihéros cornélien ?

D'autres éléments pourraient venir corroborer l'idée contraire, et, bien évidemment, d'autres accentuer cette impression.

Il va falloir pour éclaircir ce point, nous adresser à l'un des spécialistes de Corneille, le critique Serge Doubrovsky, auteur d'un très intéressant Corneille et la dialectique du héros⁶. Le critique ne cache pas sa principale source d'inspiration, le titre

¹Paul BENICHOU, op. cit..

²Philippe BULINGE, op. cit., pages 73 et suivantes.

³Paul BENICHOU, op. cit..

⁴Acte III, scène 10.

⁵Notons simplement l'échange entre Metternich, le Duc et Sedlinsky, acte IV, scène 8.

⁶Serge DOUBROVSKY, Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, collection Tel, 1963, 588 pages.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

de son ouvrage non plus : le philosophe allemand du 19^{ème} siècle Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

J'éprouve habituellement quelques réticences envers les études qui fonctionnent à rebours. Il y a, d'après moi, un grand danger à pratiquer cette technique, celui de faire dire à un auteur ce que du point de vue de la civilisation et de la culture, il ne pourrait en aucun cas dire. Pourtant l'essai de Doubrovsky est concluant. Ne le serait-il pas, je pourrai toujours comparer ses observations avec le texte de L'Aiglon, puisque Rostand, lui, vivait dans un monde qui n'ignorait pas Hegel.

Le mot clé de la philosophie hégélienne est sans conteste le désir. Il faudrait d'ailleurs parler d'un double désir : d'une part, le désir d'infini et d'absolu, l'idée qu'"*en nous subsiste toujours l'aspiration infinie, jamais satisfaite, toujours renaissante vers l'infini. C'est elle qui nous distingue de l'animal, sous la forme d'un insatiable désir, avant même tout éveil à la raison*"¹. D'autre part, "*le désir animal (de boire, de manger, par exemple) qui me "rappelle à moi", qui me définit comme moi. Ce désir des objets naturels ne pose, originellement, qu'un Moi "naturel", immergé dans la vie immédiate et qui peut s'apparaître uniquement comme sentiment de soi, non comme véritable conscience de soi*"².

L'homme est ainsi écartelé entre les deux pôles d'un Moi double : le Moi animal marqué par l'empreinte de la réalité immédiate, et le Moi humain qui cherche à se tendre vers l'infini, une certaine forme de la divinité au sens philosophique du terme.

Le lecteur : Cette dualité me fait penser à la dualité du Jésus de Rostand et de Cyrano de Bergerac que vous aviez découverte lors de votre précédent essai.

L'étudiant : Effectivement. Pour Rostand, à la suite en partie d'Ernest Renan, l'homme est à la fois corporellement et divinement humain :

*"Le Jésus de La Samaritaine est profondément humain : il a su, par sa volonté, élever son âme vers une certaine divinité, tout humaine, par une profonde exigence, devenir parfait"*³.

Mais ce qui est possible pour l'incarnation de Dieu sur terre ne l'est pas forcément pour un véritable être humain, dont la corporalité est plus difficile à vaincre :

"Cyrano est celui qui est vaincu par sa faiblesse alors qu'il montre tant de force, parce qu'il est vaincu par un ennemi qui est lui-même. Cyrano de Bergerac

¹Claude BRUAIRE, article Hegel, in Cédérom Encyclopaedia Universalis version 1.0, 1995.

²Serge DOUBROVSKY, op. cit., page 93.

³Philippe BULINGE, op. cit., page 85.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

mériterait ainsi d'être dénommée drame ou tragédie parce que cette pièce met en scène une humanité victime d'un destin : celui de sa chair"¹.

Le lecteur : Rostand est donc, sous cet angle, très proche de la philosophie hégélienne. Je pourrais d'ailleurs citer une remarque de Claude Bruaire, un peu longue mais essentielle, qui confirme cette impression et vos propos :

“La conscience humaine est malheureuse, aspirant à ce qu'elle ne peut être, désirant l'infini qu'elle ne peut obtenir, l'absolu qui la défie. Sa requête, sa soif d'être qui la constitue, est celle de l'impossible. Et l'homme est renvoyé à sa misère, à sa finitude, à la mort, dès qu'il croit accomplir le vœu de son existence : faire corps avec l'Infini, accéder à une vie divine, découvrir la terre promise de la béatitude. Tel semble l'inexorable destin qui nous frappe tous, croyants et incroyants. Hegel s'efforce de trouver la logique de ce destin qui envahit toute œuvre humaine, l'épuration de la nécessité qui nous situe dans le tragique de l'échec”².

L'étudiant : Votre intervention est pertinente. Mais je dois pourtant d'ores et déjà vous prévenir : il y a eu une véritable évolution dans la conception de l'héroïsme rostandien entre Cyrano de Bergerac et L'Aiglon, comme il y en aura une autre avec Chanteclerc. Mais il ne s'agit pas d'une révolution qui ferait table rase du passé : bien des éléments du héros Cyrano se retrouvent ainsi sous une forme ou une autre en l'aiglon.

Tel est le cas d'un autre concept hégélien dont nous comprendrons mieux le fonctionnement dans L'Aiglon, après l'avoir observé dans Cyrano de Bergerac, la dialectique de la reconnaissance :

“Chez l'homme, Moi animal et Moi humain coexistent, mais, pour qu'il y ait accession au règne véritable de l'humain, il faut que le désir humain l'emporte sur le désir animal. L'homme ne peut donc se définir comme homme qu'en se faisant reconnaître par un autre homme”³.

L'accession à cette humanité supérieure, par rapport à l'humanité animale, présuppose donc une relation à autrui. C'est l'autre qui donne, à l'homme, par son regard, la possibilité d'élévation.

Le lecteur : Vous aviez noté toute l'importance du regard de l'autre dans Cyrano de Bergerac pour le personnage éponyme.

¹Idem, page 87.

²Claude BRUAIRE, op. cit..

³Serge DOUBROVSKY, op. cit., page 93

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Oui, et autrui n'était pas, principalement car il ne faut pas oublier le public de Cyrano, n'importe qui, mais Roxane, la femme qu'il aime.

Or écoutons maintenant Doubrovsky préciser sa définition de la dialectique de la reconnaissance :

“Pour qu'il y ait avènement de la conscience et de l'humanité authentiques, il faut que le désir porte sur un autre désir, qu'il soit, suivant l'expression hégélienne, “désir d'un désir” : ainsi, dans l'amour, le désir humain ne se distingue du désir animal que si l'un des partenaires ne désire pas seulement le corps de l'autre, mais le “désir” de l'autre, s'il veut être aimé par l'autre, c'est-à-dire reconnu de lui”¹.

Toute la pièce tourne, cela est indéniable, autour de l'idée du désir, et aussi du désir de l'autre.

Cyrano désire, au sens noble du terme, sans connotation exclusivement sexuelle, Roxane, et Christian de même. Roxane désire Christian. Pourtant le schéma de la reconnaissance ne peut se mettre en place puisqu'il manque à Cyrano la beauté désirée par Roxane et à Christian l'esprit désiré par Roxane. Mais par la création du “*héros de roman*”², synthèse de l'esprit de Cyrano et du corps de Christian, Roxane se trouve devant un être qui répond parfaitement à son désir, qui est le désir vivant de son désir.

Le héros de roman créé pour remplir ce dessein, être conforme au désir de l'autre, permet alors l'élévation de Roxane, qui, désirant le désir de ce héros, c'est-à-dire son élévation, n'aime plus que son esprit. Il y a donc une reconnaissance idéale entre le héros de roman, la création de Cyrano et de Christian qui n'est bientôt plus que Cyrano, et Roxane.

Le lecteur : Cette reconnaissance ne me paraît pourtant pas viable, car Roxane ne reconnaît pas en Cyrano le héros de roman, mais un Christian qui est mort au moment même de la reconnaissance, quand Roxane dévoile son élévation.

L'étudiant : Vous avez encore une fois raison de souligner le déséquilibre réel qui existe entre Cyrano et Roxane : le premier, qui pourtant assume pleinement et seul le héros de roman après le départ pour la guerre des deux amis et la mort de Christian, désire parfaitement le désir de l'autre, tandis que Roxane ne désire pas le sien, mais celui du héros de roman. Ce déséquilibre peut encore être qualifié d'hégélien.

En effet, nous rejoignons ainsi la dialectique du Maître et de l'Esclave. Pour résumer la théorie de Hegel, et malheureusement la schématiser, il faut placer la reconnaissance dans son rapport à la mort :

¹Idem, page 93.

²Philippe BULINGE, op. cit., page 57.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

“Il n'existe qu'un seul moyen, selon Hegel, de prouver à l'autre qu'on est une conscience : c'est de s'élever précisément au-dessus de l'animalité, en s'élevant au-dessus de la vie. Car la vie est, pour le désir animal, valeur suprême. Le désir humain ou désir de reconnaissance par autrui devra donc se manifester par le risque volontaire de la vie, l'affrontement délibéré de la mort”¹.

La reconnaissance de l'un ne pouvant se faire par le mort de l'autre, il devient nécessaire que les deux restent en vie :

“L'un, sans y être aucunement “prédestiné” doit avoir peur de l'autre, doit céder à l'autre, doit refuser le risque de sa vie en vue de la satisfaction de son désir de “reconnaissance”. Il doit abandonner son désir et satisfaire le désir de l'autre : il doit le “reconnaître” sans être “reconnu” par lui. Or le reconnaître ainsi, c'est le reconnaître comme son Maître et se reconnaître et se faire reconnaître comme Esclave du Maître. Autrement dit, à son état naissant, l'homme n'est jamais homme tout court. Il est toujours, nécessairement et essentiellement, soit Maître, soit Esclave”².

Adapté au climat amoureux, vous comprenez bien que Cyrano est donc l'Esclave de Roxane, qui endosse ainsi le costume du Maître, puisque seul l'un des deux est reconnu par l'autre. Il faudra que Roxane comprenne que Cyrano était à lui seul le héros de roman pour que la dialectique est un espoir de changement. Mais la reconnaissance ne pourra être réciproque car il est trop tard et Cyrano est sur le point de mourir.

Le lecteur : Je n'ai rien trouvé qui puisse vous contredire, mais j'ai du mal à me faire à l'idée que Cyrano soit un Esclave.

L'étudiant : Je ne crois pas que l'on puisse être simplement Maître ou simplement Esclave d'autrui. Je crois au contraire, et la maîtrise de Cyrano vis à vis de Christian ou des autres personnages le prouve, que l'homme peut être Esclave et Maître suivant la personne qu'il côtoie, si celle-ci est Maître elle-même ou Esclave. Si bien que si Cyrano est l'Esclave du Maître Roxane, il est aussi le Maître de la plupart des autres personnages de la pièce, par un effet de contraste de la part de Rostand.

Mais il est aisé de comprendre que c'est le statut de l'Esclave hégélien qui intéresse au plus haut point Rostand, tandis que d'après Doubrovsky, c'est pour Corneille la Maîtrise seule qui est fondamentale :

¹Serge DOUBROVSKY, op. cit., page 94.

²A. KOJEVE, Introduction à la lecture de Hegel, page 15, cité par Serge DOUBROVSKY, op. cit., page 94.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

“Corneille, en quelque sorte, immobilise la dialectique au moment de la Maîtrise; on peut même dire que son théâtre tout entier constitue le moment de la Maîtrise en tant que tel”¹.

Il en va de même pour L'Aiglon. Nous avons vu précédemment que le problème de la reconnaissance était, dramaturgiquement et poétiquement parlant, une question fondamentale de la pièce.

Le lecteur : Permettez-moi cette remarque : le terme aristotélicien ne renferme pas, il me semble, le terme hégélien et inversement.

L'étudiant : Les deux reconnaissances supposent pourtant la présence de deux personnes. L'une devant reconnaître en l'autre un Maître ou un Esclave, et vice-versa pour Hegel, l'une devant reconnaître l'identité de l'autre et vice-versa pour Aristote. Dans les deux cas, il y a retournement de situation puisque les deux personnes ne sont plus, après la reconnaissance, sur le même plan qu'avant elle.

Le lecteur : Vous voulez ainsi nous dire que la quête identitaire du Duc est en réalité une quête hégélienne, les interrogations fondamentales de la reconnaissance *“suis-je un Bonaparte? suis-je un Habsbourg?”* devenant alors *“suis-je un Maître? suis-je un Esclave?”*.

L'étudiant : Exactement. Au problème de la reconnaissance aristotélicienne se superpose, pour ne pas dire se substitue, la question de la reconnaissance hégélienne, qui peut prendre la forme de l'angoisse du Duc face à sa propre grandeur, réelle ou non.

Le lecteur : L'essence de la dialectique du Maître de l'Esclave dans L'Aiglon trouve donc son moteur dans la thématique de la gloire?

L'étudiant : Oui, de la même manière que chez Corneille.

Je pourrais également vous rappeler que la gloire est le désir, pour ne pas dire le besoin vital, quasiment obsessionnel du Duc, et que la gloire s'obtient en même temps que la Maîtrise dans le théâtre de Pierre Corneille. Or ce besoin présuppose, toujours, la présence d'autrui. Et là est bien le drame que vit le Duc de Reichstadt, puisque tout au long de la pièce, il apparaît bien étrangement seul.

L'amour, qui est une composante clé de l'héroïsme cornélien, est bel et bien absent de la pièce. Que le lecteur ne se figure pas que les présences de Thérèse de Lorget

¹Serge DOUBROVSKY, op. cit., pages 94-95.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

et de l'Archiduchesse soient une contradiction évidente à mon propos! Il me suffirait de prononcer ce vers du Duc mourant :

*“Les femmes m’ont aimé comme on aime un enfant”*¹.

Les femmes n'ont donc pas aimé le Duc tel qu'il est, elles n'ont donc pas eu le désir de son désir.

L'amour absent, il est facile de comprendre comment la reconnaissance parfaite, mutuelle, s'avère impossible. L'aiglon est bien seul, bien plus seul que Cyrano de Bergerac, symbole pourtant de l'échec, déjà, de la reconnaissance amoureuse.

Si le personnage du Duc se situe, en effet, dans la logique de la dialectique hégélienne, nous ne pouvons manquer, alors, de rencontrer ces interrogations : quels sont les Maîtres, quels sont les Esclaves dans la pièce? A qui l'aiglon doit-il se mesurer pour devenir soit un Esclave soit un Maître?

Le lecteur : Questions difficiles, qui démontrent bien la solitude du Duc!

L'étudiant : Il faut sans doute pour y répondre tenter d'observer à la lumière de la dialectique les affrontements entre les personnages qui jalonnent la pièce.

La première fois que la véritable personnalité du Duc apparaît au public a pour lieu l'acte premier, scène huit, et une conversation presque anodine avec Gentz. L'homme, vieux libertin défraîchi, aigri, se trouble de plus en plus au contact du Duc et finit par reconnaître son regard :

*“C’est celui de quelqu’un qui s’exerce à l’Empire!”*²

Autrement dit, le regard du Duc est le regard de l'avènement de la Maîtrise : le Duc obtient une supériorité évidente face à Gentz. De même seront les affrontements du Duc contre ses précepteurs, Dietrichstein et D'Obenaus, ou encore contre le Maréchal Marmont qui reconnaîtra Napoléon dans *“l’œil étincelant”*³ du Duc.

Au contraire, je vais être obligé de nommer différemment l'attitude du Duc lorsqu'il affronte, autour du miroir qui renvoie son reflet, le Prince de Metternich, lutte tenace et violente autour de la question de la reconnaissance. Très vite, c'est Metternich qui va prendre à son compte le déroulement de l'échange. Orientant le dialogue pour pousser la résistance du Duc dans ses derniers retranchements, il obtient assez rapidement ce cri, le cri de l'Esclave :

*“Non! Je vous en supplie!”*⁴

¹Acte VI, scène 3.

²Acte I, scène 8.

³Acte II, scène 8.

⁴Acte III, scène 10.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Auquel répond comme un écho ce nouveau cri qui fait définitivement entrer l'aiglon dans la catégorie des Esclaves du Maître Metternich :

“Non! J'ai peur!”¹

La solitude de l'aiglon vient donc du fait qu'il est un véritable Esclave au milieu des autres Esclaves. Mais elle provient également de la nature même de son Maître : Metternich est-il un homme possédant une Maîtrise telle qu'elle pourra être suivie jusqu'au bout du monde?

Le lecteur : La Maîtrise de Metternich n'est en aucun cas comparable à celle de Napoléon.

L'étudiant : Alors, vous répondez négativement à ma question, et je vous en remercie. Non, Metternich n'est pas un véritable Maître. La preuve en est que, dialectiquement et historiquement parlant, le Prince ne conserve sa Maîtrise que par la vie de l'Esclave Duc de Reichstadt. Ce dernier mort, le Prince perd sa Maîtrise. Metternich tient la France par le Duc. Ce dernier mort, il perd son pouvoir, sa Maîtrise, et se trompe sur l'avenir de la France, pensant que Henri V régnera.

Mais je retiens également la perspicacité de votre remarque.

La problématique fondamentale de L'Aiglon réside, en effet, dans le dysfonctionnement de la dialectique hégélienne. L'aiglon vit dans un monde d'Esclaves. Il est lui-même un Esclave et les Maîtres brillent par leur absence. C'est un monde d'Esclaves que nous décrit la pièce, et non, comme le théâtre cornélien, l'univers des Maîtres. Aussi, si le héros est héros parce qu'il parvient à la Maîtrise alors L'Aiglon est la pièce de l'échec de l'héroïsme et du héros. Mais, sans doute, dire cela équivaudrait à aller vite en besogne, car oublier la présence de la figure de Napoléon qui représente le Maître par excellence, le Maître après lequel il ne peut plus y avoir de Maîtres, la comparaison étant toujours au désavantage du même groupe.

Mais je ne dois pas aller trop vite. Certains éléments doivent encore être apportés pour solidifier davantage ma démonstration.

Quoiqu'il en soit, je peux d'ores et déjà conclure que le théâtre cornélien est un théâtre des Maîtres alors que les personnages de Rostand sont des Esclaves désirant ardemment devenir des Maîtres et n'y parvenant véritablement pas.

Mais le héros cornélien échoue tout autant que le héros rostandien, à cause d'un aspect de sa personnalité, aspect que nous retrouvons aussi bien en Cyrano qu'en l'aiglon :

¹Acte III, scène 10.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

“Le drame du Narcisse héroïque que [...] c’est qu’il ne peut pas en fin de compte, s’aimer. Ce Moi, qui lui échappe en sa source vive,[...], ce Moi qui colle impitoyablement à lui est son calvaire. Négateur de l’Autre, il devient, avant tout, destructeur de lui-même [...] Sa Maîtrise, qui devait être immortelle Toute-puissance, ne s’atteint finalement que dans un spasme et ne dure que l’espace d’un paroxysme”¹.

Héros cornélien et rostandien se retrouvent donc sous le signe de l’échec : qu’il soit Maître ou Esclave, le héros est donc, étonnement car il attire l’admiration, car il permet aussi l’identification, celui qui est brisé et non celui qui est vainqueur. Le héros est-il finalement un exemple à ne pas suivre?

L’échec du héros cornélien ne doit pourtant pas faire oublier que le héros rostandien, du moins pour l’instant Cyrano de Bergerac, est un Esclave qui parvient, non pas à accéder à la Maîtrise, mais à sortir de la logique de la dialectique par le rapport au divin, par la réconciliation entre l’homme et la divinité. C’est un échec qui n’en est pas véritablement un. Une différence fondamentale réside, en effet, dans la conception des deux auteurs de la place du héros dans la sphère de la divinité. Ainsi, le héros cornélien *“se situe dans une région spirituelle distincte du christianisme”²*. Hegel ne dira pas le contraire puisque, pour Claude Bruaire :

“Dieu ne se laisse pas trouver sans nous réprover ou nous dissoudre en lui. Il nous récuse ou nous aliène. Il est trop humain, et nous n’y gagnons rien qu’en songe, ou inhumain, et nous y perdons tout. La religion est révoquée par ses deux extrêmes, par l’humanisme ou par le théisme. L’un et l’autre contredisent la réconciliation de l’homme avec Dieu, c’est-à-dire notre salut”³.

Quant à Rostand, il me suffit de préciser pour l’instant qu’il est l’auteur de La Samaritaine, pièce tirée de l’Evangile de Jean, qui met en scène Jésus lui-même, pour justifier que, de ce point de vue, l’héroïsme rostandien s’éloigne grandement et de Corneille et de Hegel. Les héros de Rostand véhiculent donc encore, par rapport aux héros cornéliens, un brin d’espoir, aussi minime soit-il : tout n’est peut-être pas voué à l’échec dans l’univers de l’auteur de Chantecler⁴.

Le lecteur : Doit-on supposer qu’en s’éloignant de Corneille, l’héroïsme chez Rostand rejoint l’héroïsme romantique dont vous n’allez sans doute pas manquer de faire l’étude des influences?

¹Serge DOUBROVSKY, op. cit., page 480.

²Paul BENICHOU, op. cit..

³Claude BRUAIRE, op. cit..

⁴Ici s’achève l’étude comparative entre l’héroïsme

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Je pense qu'il faut chercher dans le romantisme, dans sa présence dans l'œuvre de Rostand, non pas une rupture avec l'ancienne pratique théâtrale, mais bel et bien des précisions sur la psychologie profonde du Moi du Duc et dans le fonctionnement de l'héroïsme dans L'Aiglon. Les deux héros, cornélien et romantique, ne sont pas assez éloignés pour que nous puissions dire qu'ils s'opposent du tout au tout. N'oubliez pas, ami lecteur, que le philosophe allemand Hegel a fortement inspiré la jeunesse romantique. La dialectique du Maître et de l'Esclave est donc, inévitablement et dans des proportions variables suivant les œuvres et les auteurs, une des constituantes du romantisme.

Elle est, cela est certain, la clé de voûte de Lorenzaccio de Musset et Lorenzo de Médicis est peut-être le personnage le plus proche de l'aiglon dans la galaxie romantique.

Le lecteur : J'éprouve beaucoup de difficultés à rapprocher le héros éponyme de Musset de notre héros.

L'étudiant : La pureté du personnage de Rostand et le vice de Lorenzaccio ne sont que des facettes différentes d'un même constat : le tragique de l'échec de la dialectique.

Le lecteur : J'attends votre démonstration.

L'étudiant : La voici.

La dialectique a besoin, dans un premier temps, de la présence de deux personnages : Alexandre et Lorenzo de Médicis forment ce couple.

Le lecteur : Je vous l'accorde : le Maître et l'Esclave unis autour de la débauche que favorise Lorenzo.

L'étudiant : Il est moins aisé que cela de distinguer qui est le Maître de l'Esclave dans ce couple. Il est certain que Lorenzo assume tous les désirs de son Duc, qui est d'ailleurs le maître de Florence. Mais tout se déroule suivant les désirs de Lorenzaccio qui déclare à Philippe Strozzi :

“J'ai fait ce que j'ai fait. Tu sauras seulement que j'ai réussi dans mon entreprise. Alexandre viendra bientôt dans un certain lieu d'où il ne sortira pas debout. Je suis au terme de ma peine, et sois certain, Philippe, que le buffle sauvage, quand le bouvier l'abat sur l'herbe, n'est pas entouré de plus de filets, de plus de nœuds coulants que je n'en ai tissé autour de mon bâtard”¹.

¹ Alfred de MUSSET, Lorenzaccio, in Théâtre Complet, Paris, Les Editions Nationales, 1948, acte III, scène 3, page 179.

L'héroï sme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

La lutte pour la Maîtrise, qui oppose les deux hommes, inconsciemment pour Alexandre, volontairement pour Lorenzo, n'est donc pas achevée, et elle aboutit à la mort du Duc : il ne peut donc plus y avoir ni reconnaissance parfaite, ni répartition des rôles Maître-Esclave. Or la mort du Duc, c'est aussi la fin de Lorenzo qui n'est même plus un pantin ou un Esclave, aussi inutile et stérile que son assassinat :

“J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement”¹.

Et Florence reste inchangée, Côme de Médicis succédant à Alexandre, et le héros n'est pas parvenu à la Maîtrise. La dialectique s'avère donc corrompue dans l'univers de Musset, comme elle l'est chez Rostand : Florence est une ville sans Maître, dialectiquement parlant, une ville d'Esclaves, où le grand n'a pas sa place parmi la corruption.

Musset et Rostand ont donc en commun la vision d'un monde où la Maîtrise est devenue impossible. Alexandre est semblable à Metternich du point de vue dialectique : deux petits Maîtres sans avenir, qui ne peuvent pas fédérer autour d'eux la masse des Esclaves, fonction réservée et finalité du Maître cornélien, auquel voudra toujours ressembler le héros romantique, comme le montre la lucidité de Lorenzo :

“Les hommes ne m'avaient fait ni bien ni mal, mais j'étais bon, et, pour mon malheur éternel, j'ai voulu être grand. Il faut que je l'avoue, si la Providence m'a poussé à tuer un tyran, quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi”².

Le héros de Musset ou celui de Rostand semblent donc répéter le processus qui a poussé le personnage cornélien à l'héroï sme. Mais le monde a changé, il n'est plus propice à l'éclosion ou à l'ascension du héros : l'échec du héros naît de ce changement. Ni le héros romantique ni le héros rostandien ne vivent dans l'univers féodal des personnages de Corneille. Peut-être faudrait-il voir aussi dans ce changement d'autres raisons qui auraient motivé la recherche de l'héroï sme mais aussi son échec.

Je dois pourtant, dès maintenant, préciser une définition, pour éviter l'écueil d'une généralisation trop rapide et trop imparfaite.

Il me faut ainsi préciser ce qu'est l'héroï sme romantique, car nous rencontrons là un problème plus qu'épineux, preuve en est l'absence d'ouvrage critique définitif autour de cette question.

Il me semble que nous devrions toujours parler au pluriel, à propos de l'héroï sme romantique. L'héroï sme cornélien est propre à Corneille, l'héroï sme romantique est propre à de multiples auteurs. Il existe ainsi certaines différences entre celui de Musset et celui de Hugo par exemple. Lorenzaccio et Ruy Blas ont de nombreux points communs mais sans conteste une dimension différente.

¹ Alfred de MUSSET, Lorenzaccio, op. cit., acte V, scène 6, page 204.

² Idem, acte III, scène 3, page 170.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Comment, alors, allez-vous procéder?

L'étudiant : Le plus simple encore est de choisir comme point de départ de réflexion le constat, qu'il est également permis de faire chez Rostand, nous l'avons vu, que l'héroïsme romantique fonctionne sur le procédé de la projection : l'auteur se projette en son personnage, qui ressent alors ses peines et ses tourments. Or, les différents poètes romantiques ont en commun une sensibilité qu'il me suffira, dans un premier temps, d'étudier, pour dresser un premier portrait du héros romantique et de son influence dans la création du personnage du Duc de Reichstadt.

S'il y a ainsi une volonté évidente, chez Rostand, c'est bien celle de créer son personnage conformément à l'image qui fut véhiculée par le romantisme et par les romantiques eux-mêmes.

Le lecteur : Je me permets une première objection : si le héros romantique est d'une génération, il ne peut pas être celui de la génération de Rostand, et l'auteur de Chantecler ne peut s'être projeté en lui.

L'étudiant : Je crois qu'il est un danger que n'a pas su éviter l'histoire littéraire, c'est celui de se perdre dans les étiquettes apposées au dos des mouvements esthétiques et philosophiques. Le romantisme ne s'achève pas par la mort de quelques-uns de ses poètes, et Hugo, l'homme du siècle, est là pour démontrer que ce courant dépassa largement les quelques années que la critique lui accorde traditionnellement. Le romantisme, dans les influences profondes qu'il a su insuffler pour changer la face du monde et de la pensée, ou pour simplement montrer son changement, est un mouvement qui se dépasse lui-même. Michel Butor, le romancier du nouveau roman, démontra l'acuité de sa lucidité et de ses réflexions en déclarant :

"Il y a un mouvement romantique qui commence à partir de la fin du XVIIIème siècle et qui se développe jusqu'à maintenant sans interruption"¹.

La possibilité que le héros romantique représente également les générations qui vont s'engouffrer dans la Grande Guerre étant établie², il vous faut aussi, cher lecteur, comprendre que la pièce se situe à l'époque même de l'éclosion et de l'explosion du romantisme. L'aiglon rencontre des personnages qui, historiquement parlant, ont vécu dans une société où les mentalités furent en mutation à cause du romantisme : ne serait-ce

¹Michel BUTOR, cité par Henri PEYRE, article Romantisme, in Cédérom Encyclopaedia Universalis version 1.0, 1995.

²Je pourrais également préciser qu'Emile Faguet pensait que le romantisme réapparaissait et réapparaîtrait régulièrement dans la littérature. Voyez pour preuve sa définition du romantisme de 1630 citée plus haut, lors de la première journée.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

seulement que pour donner une couleur locale à ses tableaux, Rostand ne pouvait pas se passer de parler du romantisme dans sa pièce.

Le romantisme n'est pas simplement une école littéraire ou artistique, une technique dramaturgique ou poétique, mais avant tout un état d'âme de l'homme face au monde, et je crois pouvoir dire que cet état d'âme est devenu sans époque depuis l'avènement du romantisme. Tel serait l'un des enjeux de la pièce : la projection de Rostand en l'aiglon, la conformité de ce dernier avec l'image du héros romantique, seraient autant de preuves de la volonté de Rostand de mettre à jour par sa pièce le mal profond de l'humanité.

Le lecteur : Soit, je vous accorde que le romantisme possède une dimension supérieure au mouvement qui porte son nom. Mais il vous reste encore à prouver votre dernière affirmation.

L'étudiant : Cette question particulière est l'objet du point suivant de mon raisonnement.

Il y a volonté, ai-je dit plus tôt, de la part de Rostand, de façonner le Duc sur le patron du héros ou de l'homme romantique. Peut-être aurais-je dû préciser qu'il s'agissait de l'homme romantique littéraire, tel qu'il se laissa paraître dans leurs œuvres.

J'en veux pour preuve cette description, par Vigny lui-même, du caractère de son héros, Chatterton :

“Jeune homme de dix-huit ans, pâle, énergique de visage, faible de corps, épuisé de veilles et de pensée, simple et élégant à la fois dans ses manières, timide et tendre devant Kitty Bell, amical et bon avec le quaker, fier avec les autres, et sur la défensive avec tout le monde : grave et passionné dans l'accent et le langage”¹.

La description du Duc de Reichstadt peut ainsi se superposer en de nombreux points avec celle-ci. Outre la jeunesse du Duc, outre sa pâleur qui paraît être un véritable leitmotiv de la pièce, étant d'ailleurs le point de départ de la scène du miroir, outre encore son raffinement naturel, maintes fois remarqué ce qui justifie la rencontre avec le tailleur pour hommes, la similitude semble parfaite si l'on considère le ton et l'attitude de l'aiglon.

Toute la première partie du premier acte, à partir de la scène 8 où il apparaît et jusqu'au moment où la foule des courtisans disparaît et l'épisode du tailleur, est une alternance de moments de réserve hautaine, un peu sèche de la part du Duc et de gravité. Citons simplement ce passage où le Duc s'en prend à son précepteur, Dietrichstein, à propos du genre du mot Frankreich :

“
*Mais, pleutre,
Je n'aime pas beaucoup que la France soit neutre”².*

¹ Alfred de VIGNY, Chatterton, Quitte pour la peur, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, page 35.

²Acte I, scène 8.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Ou citons, encore, cette didascalie qui le décrit :

“Il est en costume de cheval, la cravache à la main, très élégant, la fleur à la boutonnière, et ne sourit jamais”¹.

Mais le Duc, et de nombreux épisodes en sont l'occasion, est aussi un être qui dévoile parfois un cœur brûlé d'une passion ardente, qui, comme pour Chatterton, n'est évidemment pas l'amour, mais cette fièvre qui accompagne le génie au moment où il s'exprime.

Je pourrais multiplier les exemples. Mais je préfère citer une réplique du quaker de Chatterton s'adressant au poète, pour comprendre la profonde influence du drame romantique de Vigny sur la conception du héros de Rostand :

“En toi, la rêverie continuelle a tué l'action”².

Héros passif, nous l'avons vu hier, l'aiglon rejoindrait donc aisément Chatterton sous cet angle si le choix du personnage de Vigny n'était pas si extrême. Chatterton choisit, en effet, en digne stoïcien, notez bien le terme, de se suicider :

“Qu'on me donne une heure de bonheur et je redeviendrai un excellent chrétien. Ce que... ce que vous craignez, les stoïciens l'appelaient sortie raisonnable”³.

La réplique est intéressante à double titre. D'une part, elle me permet de préciser les rapports entre Rostand et le stoïcisme : certains critiques, dont Pierre Lauxerois⁴ et Philippe Bisson⁵, ont vu en Cyrano de Bergerac, sur la foi des opinions philosophiques du Cyrano historique, un stoïcien, et par conséquent un déiste et non un chrétien. Je me contenterai de dire que l'aiglon, dans la situation malheureuse qui est la sienne, ne songe pas un instant à se donner la mort. Les caprices du Sort ou de la Fortune n'amènent pas le jeune héros à se poser la fatale question, alors que, plus que tout autre personnage rostandien, il est celui qui aurait pu et dû se poser la question.

Ceci établi, il me faut dire que d'autre part la réplique de Chatterton soulève le problème véhiculé par l'idée du bonheur.

Il est certain qu'il est question de bonheur dans L'Aiglon. Mais est-ce du sien dont il est question? Le mot est-il dans la bouche du Duc? A qui s'adresse-t-il?

Le lecteur : Vous avez déjà cité les vers prononcés par le Duc. Je les ai notés :

*“ Voici le fils de l'Empereur
Oh! toute cette gloire, il faut qu'il te la rende,
Et qu'il te la rende en bonheur!”⁶.*

¹Acte I, scène 8.

²Alfred de VIGNY, op. cit., Acte I, scène 5, page 51.

³Alfred de VIGNY, op. cit., Acte III, scène 2, page 83.

⁴Editeur de Cyrano de Bergerac, Paris, Bordas, 1995

⁵Philippe BISSON, Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, Paris, Nathan, collection Balises, 1993.

⁶Acte V, scène 2.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : L'exemple est, en effet, très significatif. Le bonheur ne concerne pas le Duc, il ne le veut pas : il le désire seulement pour les autres, comme il désire lui-même la gloire. Le terme revêt alors la même connotation que le mot gloire : il se charge d'une valeur de fantasme et rejoint ainsi les autres illusions de l'aiglon. Il est d'ailleurs tentant de se demander si le terme bonheur ne renferme pas tout ce que ne peut avoir le Duc, comme une suprême illusion.

Le lecteur : L'idée du bonheur n'est donc plus d'actualité au moment de la création de la pièce.

L'étudiant : J'irai sans doute trop vite en besogne si je me contentais d'une telle conclusion. L'idée du bonheur, qui se développa véritablement au siècle des Lumières, est encore de nos jours un concept très répandu et l'un des termes les plus populaires de notre fin de millénaire!

Henri Peyre, dans son brillant article *Romantisme*, a tenté le portrait de la jeunesse romantique en les présentant comme des "*êtres insatisfaits et déchirés*"¹ :

*"Le plus général [des états d'âmes romantiques] est l'insatisfaction du présent et la quête d'autre chose, le déclin de cette poursuite du bonheur dont avait rêvé le siècle de Mozart, de Jefferson, de Saint-Just"*².

L'échec de la quête du bonheur vient donc, pour l'âme romantique, compléter l'échec de la Maîtrise. Mais, dans L'Aiglon, parce que le bonheur est le désir des autres, ou celui qu'on leur prête, le mot ne peut aller qu'avec la gloire : le bonheur fait partie, lui aussi, de la dialectique de la reconnaissance. L'un obtient la gloire, l'autre le bonheur dans la réciprocité du rapport humain.

Le lecteur : Il est aisé de comprendre que la reconnaissance est impossible car fondée sur deux concepts abstraits que vous nommez des fantasmes.

L'étudiant : Oui, je suis d'accord avec votre appréciation. En effet, le bonheur est la compensation que rêve de donner le Maître à ses Esclaves, pour que sa Maîtrise soit justifiée par le bienfait qui en découle pour eux.

Il faut en conclure que ni le héros romantique ni le héros rostandien ne parviennent passablement longtemps à maintenir l'illusion de l'utilité de la Maîtrise. L'échec est ainsi double : double car le fonctionnement est perverti, mais aussi double car la finalité de la Maîtrise repose sur une inégalité inacceptable, compensée par un mirage, le bonheur.

¹Henri PEYRE, article *Romantisme*, in Cédérom Encyclopaedia Universalis version 1.0, 1995.

²Henri PEYRE, op. cit..

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Elle repose également sur l'idée qu'un grand bien peut être obtenu par un mal. L'aiglon a sans doute trop conscience de la perversion d'un tel système. Aussi est-il nécessaire de voir une profonde volonté de conserver sa pureté de futur Maître dans sa résolution, exprimée à plusieurs reprises, de ne pas se compromettre et de défendre ce que je pourrais nommer honneur si le terme n'était pas aussi marqué par le sceau cornélien :

*“Partir, c'est abdiquer mon âme!”*¹ crie le Duc alors que les conspirateurs s'appêtent à l'enlever parce qu'il refuse d'abandonner la Comtesse Camerata aux mains de ses ennemis. Mais refuser le départ, c'est aussi, ceci découle de cela, se résoudre à l'inaction, puisque chaque choix engage l'homme dans ce qu'il a de plus profond, puisque chaque choix engage le héros sur un chemin de plus en plus sombre. L'inaction devient alors la médaille et son revers de tout choix : elle conserve la pureté de l'âme en l'étouffant, la vie ne pouvant se faire sans se tuer toujours un peu à petits feux.

Le Duc de Reichstadt refuse donc tour à tour les choix et de Lorenzo de Médicis et du poète anglais Chatterton. Mais il les affronte avec l'esprit d'un héros romantique. Sa création n'en est, en effet, pas moins grandement influencée : le refus de compromettre sa pureté alors que la sacrifie Lorenzaccio pour son malheur, le refus de la solution extrême voulue par le héros de Vigny ne doivent pas faire oublier leur ressemblance avec un autre personnage romantique, en de nombreux points leur fidèle reflet, auquel doit beaucoup Rostand, l'enfant du siècle de Musset.

L'influence de la Confession d'un enfant du siècle me paraît donc, au fur et à mesure que progressent mes recherches, primordiale. Musset parle au nom de sa génération et sa description me permettra une comparaison, non seulement avec la jeunesse présente dans L'Aiglon², mais aussi avec le Duc de Reichstadt.

Le refus de la compromission de sa pureté morale s'accompagne, en effet, chez le Duc, d'une période de doute, qui correspond au début du quatrième acte et du bal organisé par Metternich, après que celui-ci l'ait accablé de désespoir à la fin de l'acte précédent. L'aiglon, se sentant voué à l'échec par sa nature même, va vouloir suicider une partie de lui-même qui ne bat plus qu'inutilement :

*“ Plus d'espoir!... J'abandonne
Tout rêve!...”*³

L'échec du Duc se traduit alors par un autre désir, le désir de s'autodétruire, de se plonger dans l'obscurité pour se faire du mal, pour frapper son être jusqu'au sang, pour se venger de soi-même :

¹Acte V, scène 2.

²Alfred de MUSSET, La Confession d'un enfant du siècle, Paris, Folio Gallimard, 1973, page 19:

“Ainsi, ayant été atteint, dans la première fleur de la jeunesse, d'une maladie morale abominable, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans. Si j'étais seul malade, je n'en dirai rien; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là”

³Acte IV, scène 5.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

“Le jeune homme

*Eh bien! faibles, fiévreux, tourmentés par jadis,
Murmurant comme vous : Que reste-t-il à faire?...
Nous sommes tous un peu les fils de votre père.*

Le Duc

*Vous êtes ceux de ses soldats : c'est aussi beau!
Et ce n'est pas un moins redoutable fardeau...”¹*

Le Duc est ainsi le fils par excellence des soldats de l'Empire. Il est alors celui qui incarne l'âme romantique dans ses tourments les plus extrêmes. Rostand fait de son aiglon la figure exemplaire de l'homme romantique :

“Le Duc

*Sans rien savoir de vous, moi, j'ai tout seul, ici,
Senti monter du fond de mon sang le malaise
Dont souffre en ce moment la jeunesse française!*

Le jeune homme

Je crois que notre mal est le vôtre plutôt”².

La personnalité de l'aiglon est donc fondée sur la concentration, pour reprendre le terme de la dramaturgie hugolienne, des différents éléments qui appartiennent à la psychologie romantique. Les romantiques furent orphelins de Napoléon : son fils sera alors leur représentant idéal, car il en fut le véritable orphelin. Son héritage est alors le fardeau de son existence, comme l'héritage de la grandeur de l'Empire fut une torture pour la jeunesse romantique persuadée de vivre dans un monde où rien n'est grand :

“Le jeune homme

De quoi donc êtes-vous pâle?

Le Duc

D'être son fils!”³

Le lecteur : Le héros de Rostand paraît une fois de plus, ici sous la perspective romantique, buter contre l'image de Napoléon. L'œuvre de l'auteur de La Samaritaine aussi bien que votre essai me semblent seulement concourir, provisoirement je pense, vers l'idée que le héros, se heurtant à cette image, se blesse alors inévitablement, se brûle

¹Acte I, scène 10.

²Acte I, scène 10.

³Acte I, scène 10.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

les ailes pour reprendre la métaphore de l'envol de l'aiglon, et que son échec est alors inévitable.

L'étudiant : Je ne peux pour l'instant vous contredire, et je pense sincèrement que je ne le pourrai pas un jour. Mais les romantiques eux-mêmes tentèrent d'échapper à cette emprise, jugeant l'œuvre du grand homme. Chateaubriand, royaliste de sang et convaincu, propose cette démarche pour en finir avec l'aura de Napoléon :

“Attaquer Napoléon au nom de choses passées, l'assaillir avec des idées mortes, c'est lui préparer de nouveaux triomphes. On ne peut le combattre qu'avec quelque chose de plus grand que lui, la liberté : il s'est rendu coupable envers elle et par conséquent envers le genre humain”¹.

Le mot dont on écrit le nom étant prononcé, il vous faut constater, lecteur, qu'il est un terme que le Duc emploie régulièrement, notamment pour désigner son idéal :

*“Liberté, Liberté, tu n'auras rien à craindre
D'un prince qui fut prisonnier!”²*

Notez encore que le terme, et évidemment ce qu'il renferme, sont la source du désaccord entre le Duc et son grand-père :

“Le Duc

*J'en demande pardon à votre majesté
Mais c'est blesser la Liberté!*

L'Empereur (choqué)

La Liberté...”³

Le L majuscule que revêt le concept démontre aisément à lui seul toute l'importance que place en lui le Duc. Il est en ce sens, encore une fois, un enfant du siècle, puisque l'âme romantique se définissait avant tout par son goût pour la liberté :

“Il monta à la tribune aux harangues un homme qui tenait à la main un contrat entre le roi et le peuple; il commença à dire que la gloire était une belle chose [...] mais qu'il y en avait une plus belle, qui s'appelait la liberté.

Les enfants relevèrent la tête et se souvinrent de leurs grands-pères, qui en avaient aussi parlé. [...] Il y avait pour eux dans ce mot de liberté quelque chose qui leur faisait battre le cœur à la fois comme un lointain et terrible souvenir et comme une chère espérance, plus lointaine encore”⁴.

¹François-René de CHATEAUBRIAND, Mémoires d'outre-tombe, Paris, Le Livre de Poche, Collection La Pochotèque, 1998, Troisième partie, Livre 24, page 924.

²Acte V, scène 2.

³Acte III, scène 3.

⁴Alfred de MUSSET, la Confession d'un enfant du siècle, op. cit., page 23.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

La même réflexion se retrouve dans L'Aiglon, à la troisième scène du troisième acte, lors de la discussion qui tourne à l'affrontement entre le Duc et son grand-père, arbitrée par Metternich :

“L'Empereur (avec colère)

Encor (sic) la Liberté!

Le Duc

J'y suis apparenté

Du côté paternel, Sire, à la Liberté!

Metternich (ricanant)

Oui, le Duc pour grand-père a le Dix-huit Brumaire!

Le Duc

La Révolution française pour grand-mère!”

La raillerie de Metternich s'explique alors par le paradoxe évident de la situation de l'aiglon : il est à la fois l'héritier de l'Empire, et par conséquent du despotisme impérial et du coup d'état de son père, et de la révolution, championne de la liberté. Il est à la fois l'héritier de Bonaparte et celui de Napoléon. Toute la difficulté que rencontre le Duc vis-à-vis de la gloire guerrière de son père et de son aspiration propre à la liberté se retrouve dans ce paradoxe que Metternich, continuant ses sourires sarcastiques, décrit ainsi habilement :

*“ L'empereur républicain!... Voilà
L'utopie!... Attaquer la Marseillaise en la
Sur les cuivres pendant que la flûte soupire
En mi bémol : Veillons au salut de l'Empire!”¹*

Il faut donc, je crois, en conclure que la Maîtrise n'est pas compatible avec la Liberté. Le projet politique du Duc relève donc tout autant du fantasme, auquel peut être assimilée son utopie rêveuse, que sa quête de la gloire, de sa Maîtrise et donc de son identité profonde².

Car cette soif de liberté ne peut évidemment pas occulter le prestige de son père et l'aiglon crée alors en lui une image de Napoléon, contre laquelle certes il vient buter et échouer, mais qui ne sera plus conforme à la vérité historique mais elle aussi de l'ordre du fantasme, et je peux maintenant prononcer le terme, de l'ordre du mythe.

¹Acte III, scène 3.

²Notons également que pour Metternich le Duc de Reichstadt est le garant de sa politique : l'aiglon vivant, la France ne sera pas républicaine (Acte I, scène 3)

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Chateaubriand, très critique à l'égard de Napoléon, nous l'avons vu plus tôt, ne peut que reconnaître l'"*inutilité des vérités*" qu'il a exposées :

“Vaines paroles! mieux que personne j'en sens l'inutilité.[...] Bonaparte n'est plus le vrai Bonaparte, c'est une figure légendaire composée des lubies du poète, des devis du soldat et des contes du peuple.[...] Ce héros fantastique restera le personnage réel ; les autres portraits disparaîtront”¹.

Arrivé en ce point de ma démonstration, je ne pourrai donc pas me passer de répondre à cette question : vouloir comprendre l'héroïsme dans L'Aiglon, n'est-ce pas d'abord vouloir comprendre et décrypter l'image de Napoléon dans la même pièce?

Cette question restera pourtant en suspens jusqu'à demain matin. Notre pauvre lecteur s'abîme les yeux à prendre des notes dans le noir! Mais je vous promets d'ores et déjà, que demain soir, vous saurez quelle vision de l'héroïsme est présente dans L'Aiglon!

¹François-René de CHATEAUBRIAND, op. cit., Troisième partie, Livre 24, page 925.

Troisième journée : **L'Aiglon et Napoléon, mort et résurrection de l'héroï sme?**

L'étudiant : Si j'ai choisi, pour lieu de notre dernière journée de réflexion, le cadre prestigieux de la salle de réception d'Arnaga, ce n'est pas sans raison, vous vous en serez douté. Le visiteur est, dès l'abord de la grande pièce, surprit par son aspect hétéroclite : les multiples styles, les multiples époques représentées, les multiples influences en résumé qui forment le décor font de cette pièce une habile transition pour ma démonstration. L'aiglon est un héros dont la création est, tout autant que cette pièce, tributaire de l'influence de quelques grands héroï smes de la littérature française : Corneille rencontre la génération romantique en l'aiglon.

J'ai insisté précédemment sur le fait que le romantisme ne se limitait pas à cette génération. Il est temps maintenant de préciser que la légende napoléonienne s'est développée, elle aussi, par delà la première génération romantique, pour atteindre, toujours aussi vivace, notre époque.

Le lecteur : Quelle raison motive cette insistance et cette précision?

L'étudiant : L'idée suivante, avancée par le célèbre historien de l'Empire Jean Tulard, concernant le mythe de Napoléon :

“C'est, pour la première fois peut-être avec une force aussi grande, la notion de génération qui est ainsi introduite dans l'histoire des idées : les romantiques, les quarante-huitards, la jeunesse revancharde d'après 1870, nous offrent autant d'interprétations différentes d'un mythe qui colle à l'actualité”¹.

Deux aspects sont ainsi à retenir. D'une part, le mythe de Napoléon n'est pas une image uniforme : celle-ci a évolué dans le temps, avec les hommes et les courants de pensées qui les ont accompagnés. D'autre part, le mythe napoléonien n'est pas en dehors de la vie sociale : il est un mythe littéraire qui se comprend aussi par les interactions qui le lient avec les opinions des contemporains à sa représentation.

Le lecteur : Je crois deviner, à vous écouter, la structure du début de votre développement : vous allez d'abord tenter de découvrir les différentes versions du mythe

¹Jean TULARD, Le Mythe de Napoléon, Paris, Armand Colin, Collection U2, 1971, page 7.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

dans L'Aiglon avant de l'interroger sur son actualité, au moment de la création de la pièce.

L'étudiant : Vous avez vu juste.

A la lecture de l'ouvrage de Jean Tulard, que je conseille vivement à tout étudiant s'intéressant un tant soit peu au 19^{ème} siècle littéraire, il est aisé de percevoir que le mythe peut se comprendre et se décomposer en une alternance de visions positives et négatives : la légende dorée et la légende noire. Tantôt Napoléon fut-il adulé, tantôt fut-il accablé de tous les vices. Cette alternance, il est certain que Rostand en a conscience, et qu'il veuille la signaler, comme un avertissement au spectateur, comme le prouve cette réplique ironique de Gentz, à propos du retour à la "mode" de Napoléon :

“
*Une mode, je pense,
Qu'on verra revenir de temps en temps en France*”¹.

La légende noire, malgré l'aura positive et immédiatement perceptible de Napoléon qui se dégage de L'Aiglon, je ne pense pas que vous me contredirez, est bel et bien présente dans la pièce. Les critiques contre Napoléon regroupent aussi bien dans l'histoire littéraire que dans l'histoire politique, deux courants politiques qui se sont pourtant opposés : les républicains Erckmann et Chatrian du second Empire ont les mêmes griefs contre Napoléon Ier qu'un royaliste de l'acabit de Chateaubriand qui a vécu le premier Empire ou encore que Hugo le jeune, qui, on le sait, fut d'abord royaliste et antibonapartiste.

La première forme que prit cette critique fut évidemment la transformation de l'Empereur en Ogre corse. Jean Tulard cite le Victor Hugo des Misérables :

“*[La Restauration] l'exécrait encore plus que Robespierre. Elle avait exploité assez habilement la fatigue de la nation et la haine des mères. Bonaparte était devenu une espèce de monstre presque fabuleux et pour le peindre à l'imagination du peuple, qui ressemble à celle des enfants, le parti de 1814 faisait apparaître successivement tous les masques effrayants, depuis ce qui est terrible en restant grandiose jusqu'à ce qui est terrible en devenant grotesque, depuis Tibère jusqu'à Croquemitaine*”².

C'est à mon tour maintenant de citer L'Aiglon, et de souligner la présence de cet aspect du mythe dans l'œuvre de Rostand. Le personnage de Tiburce, jeune aristocrate français, endosse le rôle qui incarne cette première critique contre Napoléon. N'est-ce pas lui, en effet, qui prononce le fameux surnom, par une périphrase désignant l'aiglon :

“*Malheur au fils de l'Ogre...*”³

¹Acte I, scène 5.

²Victor HUGO, Les Misérables, cité par Jean TULARD, op. cit., page 45.

³Acte IV, scène 3.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

C'est encore lui, lors du repas organisé par Metternich, au quatrième acte, dernière scène, qui mènera l'échange des railleries sur le compte de Napoléon. Parmi celles dont est victime le vainqueur de Wagram, plus ridicules les unes que les autres, j'ai choisi celle-ci :

*“Il ne s'appelait pas, d'ailleurs Napoléon!
[...] Il s'appelait Nicolas.”¹*

Le lecteur : Je pense d'ailleurs, pour compléter vos propos, que cette attitude est mystifiée par le biais d'une complicité entre le spectateur et Rostand. Ces mêmes personnages ne sont-ils pas ceux qui s'enfuirent d'épouvante parce qu'ils avaient entendu, au début de la pièce, le cri qui changea le monde, *“Vive Napoléon!”*²?

L'étudiant : Je pourrais pour ma part ajouter que le ridicule qui plane autour de cette haine gratuite et petite de Napoléon participe au processus qui fait que l'aiglon a de plus en plus conscience d'être entouré par la médiocrité. Mais elle est aussi le signe que la médaille impériale a, elle aussi, son revers. L'expression *“Ogre corse”* fut employée par les mères des pauvres conscrits des dernières années de l'Empire : Ogre, car peu de soldats avaient l'espoir de revenir des champs de bataille de l'Allemagne. L'expression annonce donc, du point de vue qui nous intéresse, le réveil de la plaine de Wagram, des cris de douleur et de souffrance, et ce cri qui va glacer le Duc dans le paroxysme de sa terreur : *“Maman!”*³.

L'Ogre corse nous amène inévitablement à la seconde forme que revêtit la légende noire : à la peur maternelle succéda la critique politique, notamment contre la tyrannie exercée par Napoléon.

Le lecteur : Vous avez déjà évoqué, indirectement, il me semble, cette question.

L'étudiant : Oui, dans les rapports entre l'idéal assez vague et flou du Duc et la Liberté. On sent très bien, à la lecture ou à la représentation, la gêne évidente du Duc vis à vis de sa fascination pour son père lorsqu'il considère la liberté : tenter d'élever la gloire de son père à la liberté, n'est-ce pas en effet constater le défaut de son illustre cuirasse?

¹ Acte IV, scène 3.

² Acte I, scène 5.

³ Acte V, scène 5. Une évocation comparable des souffrances des blessés sera trouvée par le lecteur dans le précieux roman d'Erckmann et Chatrian, *Histoire d'un conscrit de 1813*, Paris, Classique Larousse, 1987, au chapitre XIV, et notamment à la page 134 :

“Ce n'étaient que des ombres confuses, mais d'autres que moi voyaient aussi cette lumière, car de tous côtés des soupirs s'élevaient dans la nuit... des cris plaintifs, des voix si faibles, qu'on aurait dit des petits enfants qui appellent leur mère!”

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Il me faut citer une première fois le célèbre poème de Victor Hugo, tiré des Châtiments, l'Expiation. Napoléon a commis un crime, il ignore lequel. Il voit dans les désastres de la fin de son règne, de son exil à Sainte-Hélène, le châtimeur de Dieu. Mais ils ne sont pas sa vengeance. Comme Caïn après avoir tué Abel, Napoléon dans son tombeau voit lui aussi, l'œil, sa conscience :

*“Deux mots dans l'ombre écrits flamboyaient sur César;
Bonaparte, tremblant comme un enfant sans mère,
Leva sa face pâle et lu : - DIX-HUIT BRUMAIRE!”¹*

La conclusion de Jean Tulard à propos de ce poème est pour l'étude que je mène fondamentale :

“Ainsi ce que Napoléon expie, c'est le crime de Brumaire, la liberté assassinée par le coup d'Etat. Napoléon est à jamais marqué du signe infamant du liberticide”².

L'épisode de la prise du pouvoir par le général Bonaparte est nommé dans le texte et j'en ai déjà cité le vers : nous devons cette remarque à Metternich qui oppose au Duc la vision de son père vis-à-vis de la liberté.

Le problème de la liberté resterait encore finalement assez obscur si je ne vous invitai pas à considérer un autre aspect de la dimension politique de L'Aiglon.

Ce n'est pas le vieil ordre politique qui ici nous intéresse : L'Empereur Franz est le pantin de Metternich et sa cour est un ramassis d'oisifs qui ne peuvent, à cause du ridicule et de la futilité qui les environnent, en aucun cas servir de modèle.

Il ne reste alors au spectateur ou au lecteur que les diverses remarques qui s'égrènent au cours de la pièce sur le libéralisme. Historiquement parlant, tout d'abord, il faut reconnaître que ce courant est triomphant, s'il n'est pas véritablement victorieux du point de vue politique, lors des années qui servent de cadre à L'Aiglon. Rostand ne peut donc manquer de le mentionner, et cette mention dépasse heureusement la simple évocation qui serait justifiée par la couleur locale.

Le libéralisme fait peur à la cour autrichienne. La métaphore du volcan l'assimile à la France dans son ensemble, au début du premier acte. Mais la mention la plus importante est celle que se permet le Duc et l'interrogation qu'en lui elle suscite. Le Duc, se découvrant, par le biais du tailleur, une âme de Jeune-France, ne peut s'empêcher de constater un paradoxe gênant :

*“Le Duc (calme)
Ce que je comprends mal,
C'est ce bonapartisme aigu d'un libéral.*

¹Victor HUGO, L'Expiation in Les Châtiments, Paris, Le Livre de Poche, 1985, page 216.

²Jean TULARD, op. cit., page 98.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le jeune homme (souriant)

C'est vrai, républicain..."¹

Vous retrouverez le même paradoxe, ami lecteur, dans l'épigramme de la pièce, citation de Henri Heine, qui a été coupée et donc transformée pour obtenir cet effet :

"On ne peut se figurer l'impression produite... par la mort du jeune Napoléon... J'ai même vu pleurer de jeunes républicains".

Le lecteur : Ce paradoxe a sans doute une explication, qui va vous permettre de rebondir.

L'étudiant : Rostand lui-même nous la fournit, par le truchement de Flambeau, qui s'adresse au Duc pour l'encourager à s'enfuir, en reprenant le paradoxe, cette fois-ci :

*"Moi je vous dis qu'on bat les fers lorsqu'ils sont chauds;
Que vous avez le peuple avec les maréchaux;
Que le roi, le roi même, à cette heure, n'existe
Qu'à la condition d'être bonapartiste;
Qu'en vain ils ont un coq qui se donne du mal
Pour ressembler, de loin, à l'aigle impérial"².*

Ainsi, la France n'est pas bonapartiste par conviction politique, mais par l'aura qui se dégage du souvenir impérial. J'ai arrêté, volontairement, un peu tôt la citation précédente :

"Qu'on trouve irrespirable, en France, un air sans gloire"³.

Le lecteur : De nouveau est prononcé un terme qui a exercé une fascination sur l'esprit du Duc.

L'étudiant : Vous pourriez même ajouter pour toute la jeunesse romantique. Napoléon a laissé une France affaiblie, meurtrie, plus petite qu'avant la révolution. Mais il a apporté aux Français, à leurs enfants, ce qui n'est pas mesurable : la grandeur, et le rêve qui l'accompagne. La Grandeur de l'Empereur fut telle qu'un royaliste convaincu, son ennemi particulier, Chateaubriand, nommé dans L'Aiglon, constatera dans ses Mémoires, avec un peu d'amertume mais avec lucidité, que Napoléon, même mort, règne encore :

"Bonaparte appartenait si fort à la domination absolue, qu'après avoir subi le despotisme de sa personne, il nous faut subir le despotisme de sa mémoire. Ce

¹Acte I, scène 11.

²Acte II, scène 10.

³Pour information, citons cet extrait de la Confession d'un enfant du siècle de Musset, op. cit., page 21, décrivant les enfants romantiques sous Napoléon :

"C'était l'air d'un ciel sans tache, où brillait tant de gloire, où resplendissait tant d'acier, que les enfants respiraient alors".

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

dernier despotisme est plus dominateur que le premier, car [...] il y a consentement universel à accepter les fers que mort il nous jette. Il est un obstacle aux événements futurs : [...] n'a-t-il pas tué en la surpassant toute gloire militaire? Comment un gouvernement libre pourrait-il naître, lorsqu'il a corrompu dans les cœurs le principe de toute liberté? [...] Le soldat, le citoyen, le monarchiste, le riche et le pauvre, placent également les bustes et les portraits de Napoléon à leurs foyers, dans leurs palais ou dans leurs chaumières”¹.

Le lecteur : Les principaux thèmes que nous avons évoqués précédemment trouvent ainsi une explication supplémentaire : la question de la liberté vue par l'aiglon, la question de la gloire que ne peut pas atteindre le Duc...

L'étudiant : Napoléon, en effet, fut un homme qui alla si loin dans la grandeur, que tout homme voulant cette grandeur doit impérativement se mesurer à lui : c'est un nouvel échec en perspective. C'est aussi celui de l'aiglon qui n'arrive pas à s'émanciper de la figure de son père, à trouver une voie qui pourrait être sienne, car Napoléon obscurcit tous les chemins de son fantôme : ni la grandeur, ni la gloire ne sont accessibles car il faudrait se heurter à Napoléon, qui a réussi, fantasmagoriquement, en tout. Metternich, s'adressant à l'Empereur par chapeau interposé, n'avoue-t-il pas son désarroi lorsqu'il prononce ces deux vers :

*“Je te hais pour cette ombre altière et péremptoire
Que tu feras toujours sur le mur de l'histoire!”²*

Même la mort et l'exil sont tournés en victoires. Dans le bras de fer qui l'opposa au destin, on ne peut plus parler d'homme, sa défaite-même est une victoire future remportée sur le sort. La dialectique est ainsi corrompue car la Maîtrise, terme hégélien qui est une autre manière de nommer le fait que personne ne peut même après sa mort le remplacer, est permanente : son souvenir conserve malgré la mort la Maîtrise qu'il a su gagner de son vivant sur les Esclaves, ses contemporains. Nous pourrions d'ailleurs, en poussant le raisonnement plus loin encore, nous considérer ainsi nous-mêmes comme les Esclaves du Maître fantasmé, Napoléon. Sans doute cette réflexion a-t-elle effleuré Rostand.

Il y a ainsi un profond décalage entre la réalité de l'être historique Napoléon et le mythe que l'histoire et les hommes lui créèrent. Certes la grandeur réelle de Napoléon n'est plus à prouver : encore faudrait-il montrer qu'il accéda à sa principale grandeur en préparant dans les consciences son propre mythe. Mais, cela n'étant pas mon propos, le

¹François-René de CHATEAUBRIAND, op. cit., pages 925-926.

²Acte III, scène 8.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

décalage n'en existe pas moins pour autant : Napoléon n'est pas simplement connu, il est aussi perçu par les personnages.

Le lecteur : Je crois que nous allons reprendre l'idée de notre première journée sur la subjectivité de l'aiglon.

L'étudiant : Vous avez raison. Cette subjectivité est, en effet, le moteur de la légende dorée dans L'Aiglon : je vous ai expliqué qu'il semblait exister une barrière entre les personnages sympathiques et les personnages antipathiques, qui l'étaient d'ailleurs trop, et il me faudrait maintenant dire que la légende est délimitée par la même ligne de démarcation. Les personnages sympathiques idéalisent la mémoire de l'Empereur, les personnages antipathiques désacralisent ce souvenir au point de le rendre ridicule ou encore détestable pour le cas de Metternich.

Vous pourrez vérifier cette idée en observant l'attitude du Maréchal Marmont. Il réduit considérablement l'importance de la grandeur de Napoléon, étant alors antipathique, à la fois ridicule et à plaindre, puisqu'il n'est plus rien dans un monde qui ne veut plus de lui malgré sa trahison ou à cause d'elle :

*“Ce fut un général, certes, considérable,
Mais enfin on ne peut pas dire...”¹*

Cette dévalorisation laisse alors place, par l'intervention impérieuse du Duc, à l'expression de la fascination véritable que provoquait l'Empereur, qui rend sympathique un Marmont qui ne trahit pas le fils comme il a trahi le père :

*“- La vérité... c'est que je ne l'ai pas revu.
Si je l'avais revu, je serais revenu!
Bien d'autres l'ont trahi, croyant servir la France!
Mais ils l'ont tous revu! Voilà la différence!
Tous ils étaient repris!”²*

Le lecteur : Vous parlez d'idéalisation. Je crois que Jean Tulard distingue, dans les années 1830-1840, un Napoléon demi-dieu.

L'étudiant : La jeunesse romantique, en effet, après avoir émis quelques réticences envers Napoléon, va consacrer Napoléon, et mêler son nom à la liberté, avec le paradoxe évident que je vous ai déjà signalé, et pour les raisons invoquées par Chateaubriand.

L'exemple le plus frappant est encore celui de Hugo. L'auteur d'un Buonaparte très critique va devenir le chantre du même homme. L'Ode A la colonne, mentionnée dans

¹Acte II, scène 8.

²Acte II, scène 8.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

le texte à la dixième scène du premier acte par le Jeune-France, est, en effet, une véritable déclaration de foi en la liberté et la gloire :

*“La France, guerrière et paisible,
A deux filles du même sang :
L'une fait l'armée invincible,
L'autre fait le peuple puissant.
La Gloire, qui n'est pas l'aînée,
N'est plus armée et couronnée;
Ni pavois, ni spectre oppresseur;
La Gloire n'est plus décevante,
Et n'a plus rien dont s'épouvante
La Liberté, sa grande sœur!”¹*

Le même paradoxe vis à vis de la gloire que celui du Duc de Reichstadt est ainsi énoncé : la gloire est un fantôme dont l'évocation seule du nom suffit à enivrer, mais Hugo connaît l'erreur et l'horreur de la gloire, qui est, si elle est militaire, “*décevante*”, au sens étymologique, c'est-à-dire trompeuse. Mais on voit mal, comme pour L'Aiglon, de quelle gloire parle Hugo. On veut la gloire, mais il faut se priver, heureusement, de la seule gloire accessible. Aussi la Liberté de Hugo se charge-t-elle de la même ambiguïté que celle du Duc.

Il faut, je crois, trouver une réponse à ce problème dans l'aspiration à la grandeur que ressent l'âme romantique et que ressent l'aiglon, je vous le rappelle. J'en veux pour preuve cette réplique du Roi s'amuse :

“Alors, messieurs, c'était grand!... Alors, on nous prenait notre liberté, c'est vrai : mais on nous donnait un bien sublime spectacle... Si l'on avait la fantaisie d'une colonne, on en faisait fournir le bronze par l'empereur d'Autriche... Alors, je le répète, c'était grand; aujourd'hui, c'est petit. Nous marchons à l'arbitraire comme alors, mais nous ne sommes pas des colosses”².

Le lecteur : Belle lucidité de la part de Hugo.

L'étudiant : Lucidité qui rejoint celle de François-René de Chateaubriand mais qui démontre que le poète romantique lorsqu'il parle de la gloire et de la liberté, surtout avec des majuscules, fait le choix du désir de grandeur et, donc, de la subjectivité.

Faire un éloge, c'est parfois, c'est souvent, décrire ce que l'on voudrait être, profondément, instinctivement, en dehors de toute raison.

¹Victor HUGO, A la colonne in Les Chants du Crépuscule, Paris, Gallimard / Nrf poésie, 1964, page 38.

²Victor HUGO, Le Roi s'amuse.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Le lecteur : Utilisez-vous ce dernier terme dans sa dimension philosophique?

L'étudiant : Oui, bien sûr. Car il va me falloir maintenant, à cause de cette subjectivité qui s'oppose à l'objectivité de la raison, celle de l'historien ou du penseur qui analyse les erreurs de Napoléon, montrer que la lucidité qui en est chargée fait entrer volontairement le romantique, mais aussi l'aiglon, dans la Servitude de l'esprit du Maître Napoléon, comme l'avait ressenti l'auteur de René.

La citation suivante de Hugo, toujours tirée de l'Ode A la colonne, fait définitivement basculer la fascination pour le mythe à l'opposé de la raison. Le poète s'adresse à Napoléon :

*“Dors, nous t’irons chercher! ce jour viendra peut-être!
Car nous t’avons pour dieu sans t’avoir eu pour maître!
Car notre œil s’est mouillé de ton destin fatal,
Et, sous les trois couleurs comme sous l’oriflamme,
Nous ne nous pendons pas à cette corde infâme
Qui t’arrache à ton piédestal!”¹*

A la profession de foi en la liberté et en la gloire vient se substituer une véritable profession de foi en un nouveau dieu, Napoléon!

Le lecteur : J'ai des difficultés à ne pas penser que le terme employé est trop fort.

L'étudiant : Il vous faut pourtant l'accepter. La Révolution française et l'Empire correspondent, malgré le concordat de 1801, à l'effacement progressif dans les esprits de la figure de Dieu, effacement amorcé par les rationalistes et les philosophes du siècle des Lumières. L'homme peut encore avoir foi en Dieu, mais il ne peut plus s'empêcher de percevoir le monde par la raison. Dieu est une entité qui est devenue extérieure à la pensée, donc au monde. Les philosophes du 19ème, à leur tête Nietzsche, vont alors signer l'acte de décès de Dieu : Dieu est mort.

Musset décrira avec justesse dans la Confession d'un enfant du siècle, dont vous connaissez maintenant toute l'influence sur la création du Duc de Reichstadt, la part de l'Empereur dans ce changement d'état d'esprit et de mentalités :

“Napoléon mort, les puissances divines et humaines étaient bien rétablies de fait; mais la croyance en elles n'existaient plus. Il y a un danger terrible à savoir ce qui est possible, car l'esprit va toujours plus loin. Autre chose est de se dire : Ceci pourrait être, ou de se dire : Ceci a été; c'est la première morsure du chien”².

¹Victor HUGO, op. cit., page 41.

²Alfred de MUSSET, op. cit., page 26.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Aussi l'homme ne peut-il plus se poser qu'une seule question, la question qui effleura l'esprit de Raskolnikov, le personnage du Dostoïevski de Crime et Châtiment, "suis-je un Napoléon?", "puis-je me mesurer à cet homme?". Il s'agit bien évidemment d'une reformulation de la quête identitaire du Duc de Reichstadt.

Pourtant, depuis mon premier mémoire, consacré, je vous le rappelle, à l'héritage de La Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, je n'ai cessé de croire que la pensée rostandienne est profondément chrétienne. Elle ne l'est pas à la manière de Péguy ou de Claudel : Dieu n'est pas incessamment présent dans l'œuvre, telle une obsession qui viendrait hanter les personnages. Dieu, au contraire, se fait discret, apparaissant parfois dans les propos des personnages, les laissant seuls, face à leur liberté. Dieu n'apparaît seulement que pour ce que je pourrais appeler le moment du jugement dernier, au stade supérieur de l'élévation du personnage.

Pour Cyrano de Bergerac, ce moment correspond à l'acte final où, enfin, le héros éponyme se dévoile au grand jour, laisse tomber le masque. L'acte se déroule sous le regard de Dieu, dans un couvent, refuge de Roxane et Cyrano rappelle alors son existence à Dieu. L'acte devient ainsi son apothéose et Cyrano, un héros chrétien, figure de l'Hercule chrétien :

“La tête entourée de linges”, qui ne laisse pas de faire penser à la plaie du Christ en croix, Cyrano est plus que jamais un véritable Hercule. Il est un Hercule qui a su, à cet instant, trouver la divinité qui était en lui, et cette divinité le rapproche de Dieu. L'acte V est l'apothéose de Cyrano, son élévation finale. Hercule gravit l'Oeta, Jésus fut crucifié, tous deux rentrèrent en Dieu, et le monde découvrit leur vraie divinité. L'acte V est donc le jugement dernier de Cyrano de Bergerac et le poète met lui-même en balance sa propre vie. Cyrano peut enfin dire : “J'entrerai chez Dieu”¹.

Le lecteur : Vous venez de soulever un paradoxe fondamental de L'Aiglon. Comment créer un personnage qui doit tendre aux romantiques et à leurs successeurs, pour qui le ciel n'a plus de rapport avec ce bas monde, et qui, dans le même temps, est le successeur, dans l'œuvre de Rostand, d'au moins deux personnages, le Jésus de la Samaritaine et Cyrano de Bergerac, indéniablement marqués du sceau de la chrétienté?

L'étudiant : Dieu est mort, je le répète, mais les poètes le nomment encore : ils ne peuvent plus l'atteindre mais ils le cherchent toujours. Je pense que l'un des drames essentiels de notre humanité, et Hegel l'a bien compris, est que nous avons soif d'infini, malgré la mort de Dieu, mais que nous tentons de le percevoir, à travers nos moyens finis, à l'aide de notre raisonnement. Musset, par exemple, s'efforcera d'entreprendre cette

¹Philippe BULINGE, op. cit., page 91.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

quête dans un long poème, L'Espoir en Dieu, qui fait dire à Philippe Van Tieghem, introduisant le texte :

“Musset n’était pas irréligieux, mais il ne pratiquait pas; cependant, [...] il entreprit, nous dit son frère, de lire quantité de philosophes pour élucider le problème de Dieu. L'Espoir en Dieu serait l’aboutissement de cette enquête. Il est évident que le problème reste très extérieur au poète et l’on ne s’étonnera pas qu’il ait écrit à Aimée d’Alton que ces “sacrés vers” l’”assomment”. Une rhétorique assez artificielle remplace ici l’inspiration spontanée habituelle au poète”¹.

Le lecteur : Soit. Trouve-t-on alors une élévation identique à celle de Cyrano de Bergerac dans L'Aiglon?

L’étudiant : Le moment de l’élévation s’organise différemment dans L'Aiglon. Alors que pour Cyrano de Bergerac le héros connaît la révélation de son erreur et la béatitude qui en découle dans le même mouvement, il faut deux temps pour provoquer un changement du même ordre chez le Duc de Reichstadt.

Le réveil de la plaine de Wagram est le premier, le sixième acte et la mort du Duc le second. Je vous propose de commencer par ce dernier, ce qui nous permettra un regard plus acéré sur la fin du cinquième acte.

Depuis sa seconde pièce, jouée déjà par Sarah Bernhardt, La Princesse Lointaine, et jusqu’à L'Aiglon, les derniers actes ou tableaux se font toujours en présence d’un serviteur de Dieu ou de Dieu lui-même. Le sixième acte correspond à l’agonie finale du Duc de Reichstadt et s’articule autour d’une mise en scène de la part de la famille impériale pour donner l’extrême onction au Duc en sa présence, comme le veut la coutume ou l’étiquette. C’est donc une messe qui clôt la pièce, messe qui va être complétée par le souvenir du baptême du Roi de Rome, le Duc de Reichstadt.

Le lecteur : Le dernier acte est ainsi effectivement empreint d’une atmosphère de spiritualité chrétienne comme les pièces précédentes de Rostand.

L’étudiant : De même, le Duc semble dresser le bilan de son existence, comme l’avait fait avant lui Cyrano de Bergerac ou le Joffroy Rudel de la Princesse Lointaine :

“Oh! comme mon berceau touche mon lit de mort!

(Il met la main entre le berceau et le lit en murmurant :)

Ma vie est là dans la ruelle.

[...]Et le sort,

¹Philippe VAN TIEGHEM, Œuvres complètes d’Alfred de MUSSET, Paris, L’Intégrale / Seuil, 1963, Tome 1, page 164.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

*Dans la ruelle mince - oh! trop mince et trop noire!-
N'a pu laisser tomber une épingle de gloire!"¹*

Le regard lucide sur sa destinée future et historique se retrouve également dans cette réplique :

*"Et l'Histoire, d'ailleurs, ne se souviendra pas
Du prince que brûlaient toutes les grandes fièvres...
Mais elle reverra, dans sa voiture aux chèvres,
L'enfant au col brodé qui, rose, grave, et blond,
Tient le globe du monde ainsi qu'un gros ballon!"²*

Il faut, je crois, en effet, considérer l'acte dans son ensemble comme la volonté de la part du Duc de résoudre ce qui ne l'a pas encore été, de la même manière que le dernier acte de Cyrano de Bergerac. Cyrano devait se dévoiler pour s'élever finalement, le Duc parachève son élévation par un regard vers sa mère :

*" Inspirez-moi, mon Dieu,
La parole profonde et cependant légère
Avec laquelle on peut pardonner à sa mère!"³*

Ce pardon, Marie-Louise l'obtiendra dans le dernier souffle de l'aiglon :

*"(Vivement, et posant avec une noblesse infinie la main sur les cheveux de
Marie Louise agenouillée.)
 De l'Impératrice!
(A ce mot qui pardonne et qui la recouronne, la mère éclate en
sanglots.)"⁴*

Le lecteur : Vous allez sans doute déduire de ces observations que L'Aiglon s'achève comme Cyrano de Bergerac et que les conclusions à en tirer sont identiques du point de vue de la question religieuse.

L'étudiant : Certes, l'analogie serait tentante et suffirait à notre bonheur. Mais je veux émettre quelques réserves décisives. Pourtant, l'aiglon pardonne, se montrant parfaitement respectueux du Notre Père qu'apprend le Christ de La Samaritaine au peuple de Samarie qui le reconnaît pour messie. Plus encore que Cyrano de Bergerac, plus

¹Acte VI, scène 3.

²Acte VI, scène 3.

³Acte VI, scène 3.

⁴Acte VI, scène 3. Il faudrait également rajouter le fait que le Duc meurt conformément aux volontés de son père : dans la foi de la Sainte Eglise Catholique et en prince français :

*"“Mon fils est né prince français! Qu'il s'en souvienn
jusqu'à la mort!" Voici l'instant : il s'en souvient!"* Acte VI, scène 3.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

indéniablement encore, le Duc de Reichstadt est ainsi un chrétien, non seulement de foi, mais aussi de pratique.

L'Aiglon offre néanmoins, me semble-t-il, une certaine originalité par rapport aux œuvres précédentes de Rostand, et je vous promets qu'elle s'avère fondamentale.

Si la scène est bien placée sous le signe de Dieu, elle s'éclaire aussi différemment par l'allusion au réveil de la plaine de Wagram, au "*secret entre mon père et moi*" dit le Duc :

*“Non! laissez approcher les Victoires, mes sœurs!
Je les sens, je les sens, ces glorieuses folles,
Qui viennent dans mes pleurs laver leurs auréoles!”¹*

Le spectateur : J'ai été surpris lors de la représentation, puisque vous allez sans aucun doute maintenant aborder l'épisode du réveil du champ de bataille, de voir l'acteur qui jouait l'aiglon mettre les bras en croix.

L'étudiant : Cette image du Duc mimant la crucifixion du Christ, incarné par Sarah Bernhardt, a d'ailleurs été l'une des plus diffusées dans le monde. Elle est motivée par cette didascalie :

“Il se dresse en haut du tertre, tout petit dans l'immense plaine, et se détachant, les bras en croix, sur le ciel”².

Cette attitude vient alors se compléter du long monologue du Duc de Reichstadt, s'adressant à la plaine. Il vous faut remarquer, amis lecteur et spectateur, la teneur particulière du vocabulaire employé par le Duc, au moment où il comprend l'horreur de Wagram : le texte forme, en effet, une vaste isotopie religieuse.

Le lecteur : Je reconnais qu'à la lecture plusieurs termes ont attiré mon regard par leurs correspondances sémantiques : "*maudire*", "*Grâce*", plusieurs fois, "*pardon*", "*expiatoire*", "*ciel*", plusieurs fois également, "*encens*", "*juste et providentiel*"...

L'étudiant : Je prononcerai moi-même les deux derniers, essentiels : "*Offertoire*" et "*hostie*". L'ensemble, qui crée une atmosphère de religiosité évidente, comme le sixième acte, comme le dernier acte de Cyrano de Bergerac, concourt à transformer la scène en véritable cérémonie religieuse : c'est à une messe qu'assiste finalement le spectateur.

Le spectateur : Je reconnais avoir eu l'irrésistible envie de me signer à la représentation!

¹Acte VI, scène 3.

²Acte V, scène 5.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Vous l'auriez pu aisément : le théâtre n'était-il pas originellement mêlé à un lieu de culte? Rostand ne parvient-il pas, osons prononcé cet avis, à concilier la dimension religieuse du théâtre avec sa dimension humaine?

Le lecteur : Il semble, effectivement, parvenir à son but.

L'étudiant : Je le crois également. Mais il est nécessaire d'approfondir l'étude de cette scène.

J'ai parlé d'une messe, et d'une hostie. Il me faudrait préciser que cette messe a pour centre, non pas le Christ, mais le Duc de Reichstadt lui-même. Ce n'est pas le sang et le corps du Christ qui servent à l'Offertoire¹ mais ceux de l'aiglon :

*“Et je sens qu'il est juste et providentiel
Que le champ de bataille ainsi me tende au ciel
Et m'offre, pour pouvoir, après cet Offertoire,
Porter plus purement son titre de victoire!”²*

La figure du Duc de Reichstadt semble ainsi se confondre toujours davantage avec celle du Christ au mont dit “Le Crâne”. J'en veux pour preuve cet alexandrin, au rythme quaternaire, qui rend les quatre dimensions du Messie et de son sacrifice, celui qui doit parce que le sacrifice est sa mission, celui qui sait parce qu'il est Dieu, celui qui sent parce qu'il est humain, celui qui veut parce qu'il agit par la volonté :

“Il le faut, je le sais, je le sens, je le veux”³.

Ce vers est à mettre en rapport avec les vers suivants prononcés par le Jésus de La Samaritaine :

*“Je suis las!... Il le faut!... Il faut, sans fin, que j'aïlle
[...] Et je sens, puisque ainsi (sic) je souffre, je devine,
Puisque d'épuisement je suis presque mourant,
Que quelque chose ici va s'accomplir de grand!...”⁴*

La confusion entre le Duc et le Christ s'accroît une nouvelle fois encore, outre l'évocation du Duc qui se compare à une hostie⁵, par la mimésis de l'élévation du Christ :

*“Je me dresse, je sens que je monte, je sens,
Qu'exhalant ses brouillards comme un énorme encens,
Toute la plaine monte afin de mieux me tendre*

¹“L'Offertoire est la partie de la messe, rites et prières qui accompagnent la bénédiction du pain et du vin”. Dictionnaire Le Robert.

² Acte V, scène 5.

³ Acte V, scène 5.

⁴ Edmond ROSTAND, La Samaritaine in Œuvres complètes illustrées, Paris, Pierre Laffite, 1927, page 29.

⁵ « Puisque mon costume est blanc comme une hostie », Acte V, scène 5.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

*Au grand ciel apaisé qui commence à descendre.
[...] Au-dessus de la brume effrayante où tu bouges,
Elève-moi, tout blanc, Wagram, dans tes mains rouges!”¹*

Mais la preuve d'une confusion, pour ne pas dire une simple fusion, entre le Christ et l'aiglon est à chercher dans le dernier terme religieux essentiel que nous n'avons pas encore vu ensemble, qui motive toute la scène. Le Duc, terrorisé par le réveil sanglant de la plaine, s'écroule et demande "Grâce" aux fantômes de son esprit, qui lui accorde un pardon en forme de cri du cœur, "Vive L'Empereur!" :

"Ah! oui! c'est le pardon à cause de la gloire !”²

Le lecteur : L'aiglon a donc quelque chose à se faire pardonner?

L'étudiant : Votre naïveté va me servir. Si vous n'avez pas compris, l'aiglon, lui, avoue :

*"Mais j'ai compris. Je suis expiatoire.
Tout n'était pas payé. Je complète le prix.
Oui, je devais venir dans ce champ. J'ai compris”³.*

Jésus est l'incarnation de Dieu sur terre, venu mourir pour expier les fautes des hommes. Son sacrifice a sauvé les hommes. L'aiglon doit quant à lui expier les fautes de son père, par son propre sacrifice qui complète le châtement du père :

*"Père! A tant de malheur que peut-on reprocher?
Chut... J'ajoute tout bas Schoenbrunn à ton rocher!...”⁴*

Le lecteur : La thématique de ce passage ne me semble pas inconnue.

L'étudiant : Nous la devons, en effet, au long poème de Victor Hugo que je vous ai déjà cité pour préciser les fautes de Napoléon, l'Expiation. Napoléon, empereur tout puissant, est vaincu dans les plaines russes par le froid, figure du destin. Il demande alors :

"Est-ce le châtement, dit-il, Dieu des armées?”⁵

La réponse est négative et sera répétée à Waterloo, puis à Sainte-Hélène. La fin du poème ne livrera pas alors le châtement de l'Empereur des Français, condamné pour l'éternité aux souffrances que lui prodiguera sa conscience.

Le lecteur : Il y a ainsi grande chance que l'expiation du Duc et son propre châtement fasse figure de parachèvement du châtement de Napoléon.

¹ Acte V, scène 5.

² Acte V, scène 5.

³ Acte V, scène 5.

⁴ Acte V, scène 5.

⁵ Victor HUGO, L'Expiation in Les Châtiments, Paris, Le Livre de Poche, 1985, page 206.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Je ne peux que vous donner raison, d'autant plus que je vais abattre une carte décisive en la personne de Gérard de Nerval, dont le poème La Tête armée, s'inscrit dans la droite ligne de l'idée qui fait que l'aiglon doit subir une partie du châtiment de son père :

*“Alors on vit sortir du fond du purgatoire
Un jeune homme inondé des pleurs de la Victoire,
Qui tendit sa main pure au monarque des cieux;*

*Frappés au flanc tous deux par un double mystère,
L'un répandait son sang pour féconder la Terre,
L'autre versait au ciel la semence des Dieux”¹.*

Le lecteur : Cette citation est effectivement très importante.

L'étudiant : Elle semble de plus vérifier la confusion ou, pour être plus précis, la complémentarité entre le Christ et l'aiglon.

L'idée avancée par Nerval m'apparaît être très rostandienne. Laissez-moi la formuler en des termes qui le sont aussi, ou, plutôt, que j'ai employé pour décrire le rapport entre le Christ et l'humanité dans mon précédent mémoire. Le Christ est mort pour montrer à l'humanité que l'homme pouvait atteindre la divinité : il a fécondé la terre. Napoléon, par l'intermédiaire de son fils qui a expié ses fautes en sortant du purgatoire, a accédé à cette divinité tout humaine : sa grandeur en est la preuve, elle est la semence des dieux dont est le dépositaire son fils.

Le Christ et le Duc de Reichstadt ne forment donc qu'une seule et même figure : le Christ fut le messie, l'aiglon, par l'entremise de son père, par la pureté qui le caractérise, démontre que l'humanité a compris le message messianique. Pardonner à Marie-Louise, c'est une preuve de cette compréhension.

Le lecteur : Je redoute que vous n'alliez trop loin!

L'étudiant : Non. Napoléon fut à la fois adoré et désacralisé, nous l'avons vu. Victor Hugo l'a même choisi pour dieu.

Le lecteur : Je vous écoute.

¹Gérard de NERVAL, La Tête armée in Autres Chimères, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1966.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

L'étudiant : Pour simplifier, il faut comprendre que Napoléon fut considéré soit comme un dieu, soit comme un démon, dont l'évocation seule du nom suffit à faire fuir la cour d'Autriche¹.

Dans tous les cas, il est une figure de Dieu.

Mais, et cela est très paradoxale et tient à la nature-même de Napoléon qui est un être humain ayant vécu sur terre, et non un personnage simplement imaginaire, il n'est pas longtemps dieu ou démon. Chez Victor Hugo, par exemple, avec le temps, Napoléon est à haïr, puis à adorer, et finalement à proscrire à travers Napoléon III. Il est alternativement dieu ou démon, suivant qu'il soit un héros à imiter ou un héros à ne pas suivre.

L'aiglon m'apparaît maintenant différemment. Il subit de plein fouet, comme représentant de toutes les générations qui ont subi le despotisme de la mémoire de Napoléon, pour reprendre les termes de Chateaubriand, l'échec de l'héroïsme : la dialectique est impossible, les victoires ont des auréoles². Mais les similitudes profondes qui existent entre le Duc et le Christ font de lui, comme de Cyrano de Bergerac, un saint. Cyrano est une figure de l'Hercule chrétien, l'aiglon est plus directement une figure du Christ.

Dieu est mort et il est aisé de sentir que Rostand a pleinement conscience de cette vérité. Mais l'auteur de Chantecler a aussi foi en l'homme. Croire que l'humanité est capable de se s'élever jusqu'à la divinité³ par sa propre exigence ou sa propre volonté, c'est faire un formidable pari, c'est croire, aussi, que l'homme est capable par ses actes, par sa sainteté, par la pureté qui en découle, de faire revivre Dieu.

L'aiglon vit dans un monde sans dieu jusqu'au sacrifice du cinquième acte. Puis, parce qu'il est un saint remettant sa foi en un dieu d'amour - nul ne peut douter en effet que ce dieu est le Jésus de La Samaritaine- l'aiglon meurt, comme Joffroy Rudel ou Cyrano encore une fois, sans peur, sans rancune et sans regret : il vit enfin dans un monde qui a retrouvé l'espérance d'une vie future :

“Les chevaux pour aller au devant de mon père!”⁴

La sainteté du Duc de Reichstadt est alors le signe de l'éveil d'un nouvel héroïsme : le héros n'est plus ni Maître ni Esclave, n'est plus celui qui suit les démarches de l'orgueil. Le héros, selon Rostand, est celui qui gagne l'admiration par sa pureté. Aux héros guerriers, à la gloire guerrière, Rostand substitue l'image d'un héroïsme fondée sur l'élévation de l'âme du héros. Parce qu'il est attiré par la lumière, le héros rostandien ne

¹Acte I, scène 5.

² *“Non! laissez approcher les Victoires, mes sœurs!
Je les sens, je les sens, ces glorieuses folles,
Qui viennent dans mes pleurs laver leurs auréoles!”* Acte VI, scène 3.

³Voir mon mémoire de maîtrise, op. cit., deuxième partie.

⁴Acte VI, scène 3.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

doit pas mettre le pied dans l'ombre. Il est déjà semblable au héros éponyme de Chantecler, criant sa profession de foi :

*“ Mais si je chante, exact, sonore, et si, sonore,
Exact, bien après moi, pendant longtemps encore,
Chaque ferme a son Coq qui chante dans sa cour,
Je crois qu'il n'y aura plus de nuit*

Quand ?

*Un Jour ! ”*¹

A l'aube d'une guerre qui va se transformer en hécatombe, et bouleverser profondément la littérature, Rostand fait donc le choix du héros de la paix, de la gloire des saints dont la victoire s'obtient sur les âmes et non par les armes.

¹ Edmond ROSTAND, Chantecler in Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand en 7 volumes, Paris, Librairie Pierre Lafitte, 1927, page 261.

Conclusion au dialogue

L'étudiant : Rostand ramène donc, dans la création de son Aiglon, la dramaturgie à l'essentiel, à la composante originelle du théâtre, à sa vocation primitive, la quête identitaire : vouloir représenter un homme, c'est déjà se projeter en lui, par delà les barrières du temps et de l'espace, se projeter dans une personnalité qui est avant tout un miroir. L'auteur découvre sa vérité, son identité, dans son personnage, comme le spectateur, qui doit, lui, s'identifier au héros : telle est la raison du Duc de Reichstadt, mimésis de la catharsis qu'il crée.

Edmond Rostand doit ainsi beaucoup à Aristote. Certes, tous les chemins mènent à l'auteur de la Poétique lorsque la critique se penche sur le théâtre, mais il est indéniable que Rostand joue sur les différents ressorts dramatiques, théorisés par Aristote, le pathétisme et la terreur, pour donner à sa pièce non seulement une dimension universelle, mais aussi et surtout une efficacité au service du personnage principal. Pour Rostand, le théâtre, où le personnage se dit davantage qu'il ne se raconte, est une réflexion sur l'identité : comment se passer alors d'une réflexion sur la reconnaissance aristotélicienne ?

Rostand est un disciple, à sa manière, d'Aristote parce que le philosophe grec a compris le théâtre. Il a compris que le théâtre était la scène du monde, que le théâtre mimait avant tout les rapports entre les hommes, les problèmes de la reconnaissance. La question de l'identité se complète alors des questions existentielles : qui est l'aiglon dans la tourmente du 19^{ème} siècle, qui est l'homme, quelle est sa place dans le monde ?

L'Aiglon est donc composée comme une suite de pièces indépendantes, équivalentes chacune d'un acte, possédant leur propre unité, tant au niveau du lieu et du temps que de l'action par l'utilisation originale de la théorie aristotélicienne de la péripétie : parce que l'unité d'action de l'ensemble se résume au personnage du Duc de Reichstadt, à sa description, chaque acte s'articule autour de sa quête identitaire.

Celle-ci ne peut pourtant se passer d'un autre ressort dramatique qui n'a pas été pensé par Aristote, comme se plaît à le souligner Pierre Corneille. Effectivement, le processus d'identification est complété par l'admiration que ressent le spectateur pour le héros. L'admiration cornélienne est aussi le moteur de l'héroïsme - le héros doit se rendre digne d'admiration- mais aussi le moteur du passage de l'ignorance de ce que l'on est, à la connaissance de ce que l'on est par ce qui nous est extérieur, les autres. L'aiglon recherche ainsi dans le regard des autres une image de lui-même qu'il pourrait, lui-même, aimer : ici commence-t-on à pénétrer au cœur de son drame personnel car l'aiglon ne parvient jamais à trouver ce regard.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Seul face au monde, le Duc de Reichstadt est aussi un personnage qui marque de son empreinte toute la pièce. Parce que sa création fait appel au mélange romantique des genres et des registres, énoncé brillamment par Victor Hugo dans la préface de Cromwell, l'aiglon se retrouve dans un univers qui lui échappe car il se heurte à la réalité mouvante des choses : tout dépend du point de vue choisi et tout est alors relatif, et tout devient subjectif dans l'esprit du Duc. Le monde, dans une optique baroque, change perpétuellement et l'homme ne parvient jamais à se situer vis-à-vis de lui, et sa quête identitaire lui échappe alors : ne lui reste-t-il pas finalement seulement le rêve, l'illusion, puisqu'il en est le maître ? La pièce, elle-même, n'est-elle pas le fruit de la subjectivité du Duc, un miroir de concentration qui renvoie au spectateur sa propre image ?

La pièce ne vise donc pas à un réalisme dans la peinture des caractères, mais au contraire à la peinture d'une humanité, au sens général et universel, à la peinture des grands traits humains éternels, s'éloignant ainsi de la pratique du naturalisme au théâtre, rejoignant alors la pratique symboliste qui veut que le personnage soit placé dans un monde où tout signifie, même si la dramaturgie rostandienne est davantage en rupture qu'en accord avec cette pratique.

Le héros rostandien est donc un exemple à suivre, comme le héros cornélien. Tous deux, en effet, sont fascinés par la gloire et cette fascination tourne à l'obsession en l'aiglon : la gloire est le fantasme dans lequel viennent se fondre tous ses espoirs. Mais le héros de Rostand comprend le revers de la gloire : le réveil des fantômes de la plaine de Wagram en sonne le glas et l'aiglon est le héros qui sent que la gloire jette l'héroïsme dans une impasse, comme l'orgueil.

Mais à la question identitaire, « *qui suis-je ?* », vient se substituer, avec cette fascination obsessionnelle, la question hégélienne, « *suis-je un Maître, suis-je un Esclave ?* ». L'héroïsme de Rostand repose effectivement dans un premier temps sur la dialectique hégélienne de la reconnaissance et du Maître et de l'Esclave. Pourtant celle-ci, comme la reconnaissance aristotélicienne, est impossible : le Duc vit dans un monde d'Esclaves sans Maître, et il est, à son grand désespoir, un Esclave parmi les autres. La quête de la Maîtrise, qui ferait de lui un héros cornélien, est alors un échec parce que plane au-dessus de la scène, la figure du Maître absolu, Napoléon.

Le héros romantique échoue de même. La Maîtrise lui est aussi impossible et Lorenzaccio et Chatterton en sont des preuves vivantes : leurs similitudes avec le Duc de Reichstadt fait de ce dernier un héros devant beaucoup au romantisme. Face à la Maîtrise de Napoléon, le héros romantique tente une quête désespérée vers la grandeur qui se ferait sans comparaison avec lui. Mais le bonheur et la liberté, qui ne sont pas napoléoniens, sont très vite, dans L'Aiglon, des fantasmes équivalents à la gloire : des mots qui n'ont aucune emprise sur la réalité, car l'unique réalité, à laquelle l'aiglon ne peut éviter de se mesurer, est son père, héros par excellence.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

Deux aspects de la légende napoléonienne cohabitent ainsi dans L'Aiglon, se répartissant de la même manière que se démarquent les personnages sympathiques des personnages antipathiques, la légende dorée et la légende noire. Parce que la pièce est empreinte de la subjectivité du Duc de Reichstadt, très vite se détache de la pièce l'image d'un Napoléon surpuissant, Maître des Maîtres, dont la divinité est de plus en plus avancée : Dieu est mort et l'humanité se choisit une nouvelle idole.

Mais l'acte de décès signé par les philosophes va être progressivement détruit par Rostand. Son héros, par sa pureté, par son refus de se compromettre, par les similitudes évidentes que lui donne Rostand dans sa création avec la figure du Christ, est alors un héros en rupture avec la logique du romantisme et de Corneille : le héros rostandien est un saint, qui a fait le choix, non de la gloire guerrière, de la Maîtrise à tout prix, mais le choix de l'élévation morale et spirituelle, pour gagner une grandeur encore supérieure, la divinité chrétienne, en conformité avec le message évangélique de La Samaritaine.

A l'aube d'une guerre meurtrière qui laissera un goût plus qu'amer à la gloire, alors que la course à la guerre est déjà entamée, le choix de Rostand est courageux et rejoint certainement la lutte chrétienne et pacifiste d'André Gide.

Annexe : Relevé des occurrences du mot **Gloire** dans L'Aiglon

Acte	Vers
I	<ul style="list-style-type: none"><li data-bbox="406 544 1460 629">• scène 1 : Thérèse : <i>“Ce titre n’est-il pas sa gloire la meilleure?”</i> à propos de Napoléon.<li data-bbox="406 640 1460 819">• scène 5 : Thérèse : <i>“C’est un nom qu’il est commode de donner quelquefois à la gloire, la mode!”</i> à propos du renouveau du Bonapartisme.<li data-bbox="406 831 1460 965">• scène 10 : Le jeune homme : <i>“Enfant à qui d’avance on confisqua la gloire”</i> à propos du Duc de Reichstadt.<li data-bbox="406 976 1460 1102">• scène 10 : Le jeune homme : <i>“Et le sang disparaît, la gloire seule luit!”</i> à propos des victoires de Napoléon.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

II	<ul style="list-style-type: none"> • scène 4 : Le Duc : <i>“Oui, pendant que mon cœur de gloire s’inquiète J’ai ce diminutif, là-bas : la Gloriette!”</i> • scène 4 : Le Duc : <i>“Et quand je relève un front éclaboussé De gloire par mon livre...”</i> • scène 4 : Le Duc : <i>“Voilà mon baldaquin qui croule sous la gloire!”</i> c’est-à-dire sous le poids des livres. • scène 7 : Le Duc : avec désespoir : <i>“Ah! mon père!.. la gloire!... Les aigles!... le manteau!... le trône impérial!...”</i> • scène 9 : Flambeau : <i>“[C’est] avec l’âme qu’on mange et de gloire qu’on dîne...”</i> • scène 9 : Flambeau : <i>“Ne s’est battu que pour la gloire, et pour des prunes”</i> • scène 9 : Flambeau : <i>“[...] on trouve irrespirable, en France, un air sans gloire”</i>
III	<ul style="list-style-type: none"> • scène 2 : Le Duc : <i>“[...] c’est un peu de gloire...”</i> • scène 10 : Le Duc : <i>“Je le vois fabriquer de la gloire, en Egypte!”¹</i>
IV	<ul style="list-style-type: none"> • scène 4 : Le Duc : <i>“Nos travaux, nos clairons, la gloire!...”</i> • scène 7 : didascalie concernant Bombelles : <i>“dégustant le plaisir de se venger de la gloire”</i> • scène 7 : Le Duc : <i>“La revanche amère et triste de sa gloire”</i> • scène 12 : La comtesse : <i>“Pour le nom, la gloire, et mon sang sur le trône!”</i> • scène 12 : Le Duc : <i>“Comme la triste enfant prête à tomber sans gloire”</i> à propos de Thérèse se rendant au rendez-vous du Duc.

¹Notons la réplique précédente de Metternich où dans certaines éditions le terme “l’or” est remplacé par “la gloire”:

“Le vois-tu fabriquer de l’or dans une crypte?”

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

V	<ul style="list-style-type: none"> • scène 2 : Le Duc : <i>“C’est dans ton vent (= celui de Wagram) dont le parfum de gloire...”</i> • scène 2 : Le Duc : <div style="text-align: center;"> <i>“Voici le fils de l’empereur Oh! toute cette gloire, il faut qu’il te la rende, Et qu’il te la rende en bonheur!”</i> </div> • scène 5 : Le Duc : <div style="text-align: center;"> <i>“O pauvres noms obscurs des ouvriers de gloire!”</i> </div> • scène 5 : Le Duc : <div style="text-align: center;"> <i>“Ah! oui! c’est le pardon à cause de la gloire!”</i> </div> • scène 5 : Le Duc : <div style="text-align: center;"> <i>“Il ne doit plus rester, plaines, dans tes rafales, Que les bruits de la Gloire et les voix triomphales!”</i> </div> • scène 5 : Le Duc : <div style="text-align: center;"> <i>“La Gloire!...”</i> </div>
VI	<ul style="list-style-type: none"> • scène 3 : Le Duc : <div style="text-align: center;"> <i>“ Et le sort Dans la ruelle mince – oh! trop mince et trop noire!- N’a pu laisser tomber une épingle de gloire!”</i> </div>

Bibliographie

A. BIBLIOGRAPHIE ROSTANDIENNE

I. Œuvres d'Edmond Rostand :

Editions de référence :

- L'Aiglon, Paris, Le Livre de Poche, 1964. Le texte est présentée de manière brute, sans introduction mais est fidèle à l'édition originale de chez Fasquelle. Le lecteur pourra trouver quelque intérêt à consulter l'édition de Patrick Besnier rééditée récemment chez Folio.

Editions et œuvres consultées :

- Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand en 7 volumes, Paris, Librairie Pierre Lafitte, 1927 :
 - Les Musardises / Le Bois Sacré / Les Romanesques.
 - La Princesse Lointaine / La Samaritaine.
 - Cyrano de Bergerac
 - L'Aiglon.
 - Chantecler.
 - Le Vol de la Marseillaise / Les Deux Pierrots.
 - Le Cantique de l'Aile / La Dernière Nuit de Don Juan.

Edition de luxe rehaussée de nombreuses illustrations originales qui peuvent permettre au lecteur de se rendre compte de la perception de l'œuvre lors de son apparition.

- Deux romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Emile Zola, le roman sentimental et le roman naturaliste, Paris, Edouard Champion, 1921.
- Les Musardises : édition nouvelle 1887-1893, Paris, Fasquelle, 1911.
- Discours de Réception à l'Académie française le 4 juin 1903, Paris, Fasquelle, 1926.

II. Ouvrages biographiques sur Edmond Rostand :

- Caroline de **MARGERIE**, Edmond Rostand ou le baiser de la gloire, Paris, Grasset, 1997. Une biographie récente mais qui n'apporte pas grand chose. Pour une première approche de la vie de Rostand et de la perception de son œuvre par ses contemporains.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

- Marc **ANDRY**, Edmond Rostand, le panache et la gloire, Paris, Plon, 1986. Plus axé sur les conquêtes amoureuses de notre auteur que sur son œuvre.

III. Ouvrages sur l'œuvre d'Edmond Rostand :

- Jean **SUBERVILLE**, Edmond Rostand : son théâtre, son œuvre posthume, Paris, Etienne Chiron, Seconde édition, 1921. La vieille école : le critique ressent sans véritablement prouver.
- Martin Jacob **PREMSELA**, Edmond Rostand, Amsterdam, Groningen, 1933. Une importante bibliographie internationale, malheureusement vétuste.
- Emile **RIPERT**, Edmond Rostand : sa vie et son œuvre, Paris, Hachette, 1968. Un texte agréable, l'œuvre d'un poète. Mais le chercheur ne peut guère longtemps se reposer sur cet ouvrage, qui est une réédition de 1926.
- Philippe **BISSON**, Cyrano de Bergerac, Paris, Nathan, 1993. Ouvrage pour lycéen.
- Philippe **BULINGE**, L'héritage de la Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, mémoire de Maîtrise soutenu en 1998 à l'Université Jean Moulin Lyon 3, sous la direction de Guy Lavorel, doyen de la Faculté des Lettres. Sans commentaire.

IV. Ouvrage sur L'Aiglon de Rostand :

- Dorothy **PAGE**, Edmond Rostand et la légende napoléonienne dans L'Aiglon, Paris, Honoré Champion, 1928. Davantage une étude des sources historiques de Rostand pour la création de sa pièce qu'une réflexion sur la légende. A consulter éventuellement (toujours en vente aux éditions Champion).

V. Etude particulière sur l'œuvre de Rostand :

- Paul **VERNOIS**, «*Architecture et écriture théâtrales dans Cyrano de Bergerac* » in Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg, IV, 2, 1966, pp. 111-138. Un brillant article, peut-être parfois trop systématique. Reste idéal et unique pour aborder le problème de la dramaturgie dans l'œuvre de Rostand.

B. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I. Œuvres littéraires utilisées :

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

- **ARISTOTE**, Poétique, Livre de Poche, Paris, 1990.
- François-René de **CHATEAUBRIAND**, Mémoires d'outre-tombe, Paris, Le Livre de Poche, Collection La Pochotèque, 1998.
- Pierre **CORNEILLE**, Discours de la Tragédie in Œuvres complètes, Paris, L'intégrale / Seuil, 1963.
- Pierre **CORNEILLE**, "Examen" de Nicomède in Œuvres complètes, Paris, L'intégrale / Seuil, 1963.
- **ERCKMANN** et **CHATRIAN**, Histoire d'un conscrit de 1813, Paris, Classique Larousse, 1987.
- Victor **HUGO**, Préface de Cromwell, in Cromwell, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Victor **HUGO**, Préface de Ruy Blas.
- Victor **HUGO**, Le Roi s'amuse.
- Victor **HUGO**, Les misérables.
- Victor **HUGO**, L'Expiation in Les Châtiments, Paris, Le Livre de Poche, 1985.
- Victor **HUGO**, A la colonne in Les Chants du Crépuscule, Paris, Gallimard / Nrf poésie, 1964.
- Alfred de **MUSSET**, Lorenzaccio, in Théâtre Complet, Paris, Les Editions Nationales, 1948.
- Alfred de **MUSSET**, La Confession d'un enfant du siècle, Paris, Folio Gallimard, 1973.
- Gérard de **NERVAL**, La Tête armée in Autres Chimères, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1966.
- Alfred de **VIGNY**, Chatterton, Quitte pour la peur, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

II. Ouvrages de critiques littéraires ou philosophiques utilisés :

- Robert **ABIRACHED**, La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Tel Gallimard, 1994.
- Serge **DOUBROVSKY**, Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, collection Tel, 1963.
- Emile **FAGUET**, "la vie et l'œuvre d'Edmond Rostand", in Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand, Pierre Lafitte, Paris, 1927, page XVI.
- Emile **FAGUET**, Dix-septième siècle : études littéraires, Paris, Boivin et Cie.

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

- Jacques **ROBICHEZ**, Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, Paris, L'Arche, Collection Références, 1957.
- Jean **TULARD**, Le Mythe de Napoléon, Paris, Armand Colin, Collection U2, 1971.
- Philippe **VAN TIEGHEM**, Œuvres complètes d'Alfred de MUSSET, Paris, L'Intégrale / Seuil, 1963, Tome 1.

III. Encyclopédie utilisée :

- Cédérom Encyclopédie Universalis version 1.0, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1995.

Plus précisément, les articles suivants :

- Paul **BENICHOU**, «Corneille ».
- Claude **BRUAIRE**, « Hegel ».
- Henri **PEYRE**, « Romantisme ».

IV. Divers :

- André **CASTELLOT**, Ensorcelante Sarah Bernhardt, Librairie Académique Perrin, Paris, 1973.
- **LAGARDE** et **MICHARD**, XIXème Siècle, Bordas, Paris, 1985.

INDEX ALPHABETIQUE

des noms d'auteurs, des textes littéraires, des personnages et des notions

A

Archiduchesse · 9, 50, 60
Aristote · 5, 11, 15, 16, 18, 20, 25, 49, 95

B

Bonaparte · 13, 14, 15, 49, 63, 64, 66, 68, 69

C

Camerata · 12, 14, 19, 59
Chantecler · 1, 15, 32, 37, 52, 55, 81, 89, 93
Chateaubriand · 61, 62, 64, 66, 69, 71, 72, 81
Chatterton · 32, 56, 57, 58, 59, 91, 96
Christian · 47, 48
Claudel · 74
Corneille · 11, 19, 20, 22, 23, 25, 38, 42, 43, 44, 45, 49, 52, 53, 54, 55, 65, 91, 92
cornélien · 4, 11, 21, 37, 38, 42, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 96
cornélienne · 22
Cromwell · 24, 25, 26, 27, 91
Cyrano · 1, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 33, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 57, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 89, 90, 96
Cyrano de Bergerac · 1, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 33, 35, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 57, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 89, 90, 96

D

dialectique · 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 70, 81, 96
dramaturgie romantique · 24

E

échec · 8, 9, 10, 23, 29, 40, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 62, 70, 81, 96
Esclave · 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 82, 96

F

Flambeau · 8, 9, 13, 18, 19, 27, 38, 39, 43, 69, 87
Freud · 16

G

gloire · 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 58, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 73, 76, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 96

H

Hegel · 45, 46, 48, 49, 52, 53, 75, 96
Hernani · 24, 25, 34
héros cornélien · 38, 42, 52, 96
héros romantique · 1, 54, 55, 56, 59, 96
Hugo · 24, 25, 26, 28, 30, 34, 43, 55, 66, 67, 72, 73, 81, 95, 97
hugolien · 28, 30
hugolienne · 28, 61

J

Jésus · 9, 45, 52, 74, 81
Jeune-France · 12, 38, 61, 68, 72
Joffroy Rudel · 75, 81

L

La Confession d'un enfant du siècle · 59, 91, 96
La Princesse Loïtaine · 75, 89
La Samaritaine · 9, 14, 19, 45, 52, 62, 74, 77, 81, 89
La Tête armée · 80, 91, 97
Le Roi s'amuse · 72, 91
Les Châtiments · 68, 79, 91
Les misérables · 91
Les Musardises · 89
Lorenzaccio · 1, 53, 54, 55, 59, 91, 96
Lorenzo · 53, 54, 59

M

Maître · 24, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 70, 73, 82, 96, 97
Mallarmé · 34
Metternich · 6, 8, 9, 12, 13, 27, 31, 39, 40, 44, 50, 51, 54, 60, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 87
Musset · 1, 53, 54, 55, 59, 60, 69, 73, 75

N

Napoléon · 6, 12, 13, 14, 15, 21, 35, 38, 39, 50, 51, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 79, 80, 81, 86, 92, 96, 97
Nerval · 80, 97

P

Péguy · 74
Prokesch · 13, 21

R

reconnaissance · 11, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 58, 59, 95, 96
Renan · 45
romantisme · 24, 25, 53, 55, 56, 61, 65
Roxane · 44, 47, 48, 74
Ruy Blas · 27, 55, 91

S

Sedlinsky · 9, 14, 44

T

théâtre cornélien · 4, 11, 51
théâtre romantique · 4, 5, 24
Thérèse de Lorget · 27, 38, 50, 60
Tiburce · 9, 14, 66

U

Un soir à Hernani · 24, 25

V

Vigny · 31, 56, 57, 59

Z

Zola · 32, 33, 89

Table des matières

Introduction au dialogue :	1
<u>L'Aiglon</u> et l'Héroïsme, problématique et enjeux	
Première journée :	4
la dramaturgie et la poétique de <u>L'Aiglon</u>, influences et inspirations	
A. L'unité d'action de <u>L'Aiglon</u>	5
1. Théorie de l'acte médian / Le problème des six actes	5
2. Les titres des actes / Aspect cyclique / Activité et Passivité de l'aiglon	7
3. Unité d'action rostandienne / Une pièce construite autour du héros	9
B. <u>L'Aiglon</u> et Aristote	10
1. Les ressorts dramatiques / Terreur, pitié et admiration	11
2. Définitions des constitutifs aristotéliens	11
3. La péripétie ou comment se structure <u>L'Aiglon</u> .	12
a. Tableau des péripéties	12
b. Principes des unités chez Rostand	15
4. La reconnaissance ou la quête identitaire de l'aiglon	15
a. Tableau de la quête identitaire	15
b. Reconnaissance et admiration	16
5. L'événement pathétique ou comment fonctionne la catharsis dans <u>L'Aiglon</u> .	18
C. La poétique de <u>L'Aiglon</u> et les poétiques classiques, romantiques et contemporaines à sa création	19
1. Le statut du personnage : sympathie et admiration cornéliennes.	19
2. <u>L'Aiglon</u> et le Drame romantique : le grotesque et le sublime	26

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

a. théorie du drame romantique selon Hugo	26
b. fonctions du mélange des registres dans <u>L'Aiglon</u>	27
c. La poésie totale ou le problème de la subjectivité et de l'illusion.	29
d. Miroir de concentration.	30
e. Un théâtre à la première personne?	31
3. <i>Etat des dramaturgies en 1900.</i>	32
a. Le naturalisme au théâtre	32
b. Le symbolisme au théâtre	34

Deuxième Journée : L'Aiglon et les différents héros **37**

A. <u>L'Aiglon</u> et le héros cornélien	38
1. <i>La gloire :</i>	38
a. fonctionnement dans <u>L'Aiglon</u>	38
b. Le héros de la mort de la Gloire	40
c. La question de la gloire guerrière	42
2. <i>Orgueil et humilité : Le Duc, antihéros cornélien?</i>	44
3. <i>La dialectique du héros cornélien et <u>L'Aiglon</u> : Hegel.</i>	45
a. Dualité humaine chez Hegel et Rostand	45
b. La dialectique de la reconnaissance dans <u>Cyrano de Bergerac</u>	46
c. La dialectique du Maître et de l'Esclave dans <u>Cyrano de Bergerac</u>	48
d. <u>L'Aiglon</u> ou la reconnaissance impossible : être esclave?	49
e. Se désirer Maître et ne pouvoir être qu'Esclave : le Drame du désir inassouvi et impossible.	50
f. Tous Esclaves, un seul Maître : Napoléon ?	51
g. Echec de l'héroïsme ?	52

B. <u>L'Aiglon</u> et le héros romantique	53
1. <i>Lorenzaccio et Chatterton : deux figures du héros romantique</i>	53
a. <u>Lorenzaccio</u> et l'échec de la dialectique hégélienne : un univers d'Esclaves sans Maître.	53
b. <u>Chatterton</u> , le héros romantique et la question du bonheur dans <u>L'Aiglon</u> : le double échec de la dialectique.	56
c. Le Duc de Reichstadt ou la non-compromission.	59
2. <i>La Confession d'un enfant du siècle</i>	60
a. Comment survivre à l'échec : être un Napoléon ou un Don Juan ?	60
b. Le Duc de Reichstadt : Archétype du romantique	61
c. Comment vivre après Napoléon? La liberté dans <u>L'Aiglon</u> .	62

Troisième journée : L'Aiglon et Napoléon, mort et résurrection de l'héroïsme **65**

A. Le mythe de Napoléon	65
1. <i>La légende Noire :</i>	66
a. L'Ogre corse.	67
b. Napoléon, tyran : les théories politiques dans <u>L'Aiglon</u> .	67
c. Napoléon, le Maître par delà la mort.	69
2. <i>La légende dorée</i>	71
a. La subjectivité de la légende dorée	71
b. La subjectivité des Esclaves de Napoléon.	72
B. Napoléon, le héros et Dieu	73

L'héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand

<i>1. Dieu :</i>	73
a. La mort de Dieu et Napoléon.	73
b. Rostand et le christianisme.	74
<i>2. L'expiation du Duc de Reichstadt</i>	79
a. Confusion de la figure du Christ et celle du Duc de Reichstadt.	79
b. Hugo : <u>l'Expiation</u> et Nerval : <u>La Tête armée</u> .	80
C. Le choix du héros rostandien	81
a. Le choix de la sainteté.	
b. L'humanisme de Rostand.	81
	82
Conclusion au dialogue	83
Annexe	86
Les occurrences du mot Gloire dans L'Aiglon.	
Bibliographie	89
Index	93