

« *Voilà ce qui reste de tant de grandeur...* »
Le tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène

Sylvain LEDDA

Pourquoi les rois de la terre ne peuvent-ils pas tous venir contempler ce tombeau ? S'ils savaient comprendre les leçons qu'il renferme, ils pourraient prévenir encore des catastrophes sanglantes. Cette scène funéraire est d'une haute instruction.

Revue encyclopédique, 1831¹.

Mourir en exil est le lot des souverains du XIX^e siècle. À l'exception de Louis XVIII, qui s'éteint aux Tuileries, rois et empereurs français trépassent loin de leur terre natale : Charles X périt du choléra en 1836 à Görtz, en Autriche ; Louis-Philippe meurt le 26 août 1850 au château de Claremont, dans le Surrey ; Napoléon III finit ses jours à Chilsehurst en Grande-Bretagne, le 9 janvier 1873. Si la disparition de ces monarques n'a pas soulevé de vastes mouvements de déploration ni entraîné de réelles menaces contre le nouveau pouvoir en place, la mort de Napoléon à Sainte-Hélène, le 5 mai 1821, constitue un traumatisme collectif. Jusqu'à sa disparition, on l'avait cru immortel ; prisonnier des Anglais depuis octobre 1815, l'espoir qu'il renaisse n'était jamais tout à fait retombé parmi ses partisans, même si la dégradation de son état de santé à partir de 1818 avait amenuisé l'espérance d'un retour politique.

¹ « Diorama. – *Vue de Paris, prise de Montmartre*, peinte par M. Daguerre. – *Le 28 juillet 1830, à l'Hôtel-de-Fille*, peint par le même. – *Le Tombeau de Napoléon à l'île Sainte-Hélène, effet au soleil couchant, dessiné d'après nature au mois de juin 1829*, peint par le même », p. 203 et suiv.

Mourir en exil motive une série d'images pathétiques et tragiques autour de l'évènement. Le contraste frappe ainsi les contemporains entre la trajectoire surhumaine de Napoléon et l'humilité du lieu où il repose. Dès sa disparition, partisans et détracteurs focalisent leur attention sur le tombeau de l'empereur : « Tous les partis se sont tus, toutes les passions sont restées muettes, toutes les haines ont reconnu la sainteté de la mort, et se sont arrêtées à l'aspect d'un tombeau », commente Pierre-Antoine Lebrun². L'apparence modeste de la dernière demeure isolée pérennise l'idée selon laquelle, même après sa mort, l'empereur est toujours un exilé. Une telle obsession pour la dernière demeure de Napoléon est loin d'être anecdotique, mais soulève un problème moral et politique majeur : que faire du culte *post-mortem* d'un grand homme quand il succombe loin de sa nation ? « Y a-t-il quelque évènement humain qui puisse causer un étonnement plus profond ? y a-t-il un tableau plus grand pour l'imagination, plus philosophique pour l'histoire, plus singulier et plus merveilleux pour la poésie ? » se demande encore Lebrun³. Exilée elle aussi, la tombe de l'empereur nourrit maints fantasmes et trouve maints échos dans les éloges funèbres, les arts visuels et au théâtre. Avec la levée de la censure en septembre 1830, le spectacle prend à son tour en charge le culte du tombeau en célébrant l'apothéose de l'empereur. Honorer la lointaine sépulture est certes un lieu commun du panégyrique napoléonien, mais la représentation du tombeau est indissociable d'une réflexion sur l'exil. Elle ajoute au pathétique de la mort le drame politique d'une existence qui s'achève hors de France. S'entrelace ainsi dans les discours de déploration le double motif du bannissement et de la mort, l'un n'étant que la préfiguration de l'autre.

En l'absence de lieu où se recueillir, la poésie, la littérature et les arts suppléent à la matérialité d'un tombeau accessible et prennent le relai du grand deuil qui fait suite à la mort de l'empereur. Dès sa disparition en effet, la polémique naît autour du rapatriement du corps. S'élabore tout un discours très politisé autour du mausolée qui, selon ses partisans, devrait naturellement se trouver en France. Comment la littérature et les arts pallient-ils l'absence de lieu de recueillement ? Faute d'un marbre sacré sur le sol français, la littérature et les arts font du tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène un lieu de cristallisation idéologique⁴.

² Pierre-Antoine Lebrun, *Poème lyrique sur la mort de Napoléon*, Paris, Béchét, 1822, p. vi.

³ *Ibid.*, p. v.

⁴ Nous ne reviendrons pas ici sur le lien systématique que les éloges funèbres en vers font entre l'exil et la mort. Ces aspects ont été étudiés de manière approfondie par Anne-Kern

CULTE PAR PROCURATION

La mort de l'empereur déclenche un culte par procuration, celui de sa tombe dans la « Vallée de Saine » (Sane Valley), dont la paronomase avec « sainte » est exploitée dans la poésie élégiaque.

Avant la description de la tombe, les derniers jours de Napoléon font l'objet d'une reconstitution minutieuse et de maints commentaires. L'agonie de l'empereur et ses dernières paroles sont orchestrées autour de quelques objets symboliques et de figures emblématiques. Se met ainsi en place un régime de représentation qui inclut une série d'invariants : le lit de camp couvert du manteau porté à Marengo, la présence d'Hudson Lowe, qui a lui seul emblématise la violence et le caractère mortifère de l'exil, les fidèles éplorés de l'empereur, le masque mortuaire réalisé par le médecin Antommarchi. Les objets qui entourent le mort sont sacralisés, qui mettent en lumière le caractère pathétique d'une fin qui contraste avec la grandeur de l'épopée militaire, tout en la rappelant. La pérennité est assurée par ces signes, dont témoigne, quatre-vingts ans après, le dénouement de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand⁵. Au seuil du trépas, le duc de Reichstadt demande, lui aussi, à mourir près du fameux lit de camp de son père. D'un exil à l'autre, les détails de l'agonie revêtent une importance extrême aux yeux de la postérité. Après la mort, l'entourage s'empare de son cadavre : examen détaillé, médecine légale, empreinte du visage pour immortaliser ses traits dans le plâtre. Pendant l'agonie de Napoléon, divers témoins reproduisent le plus fidèlement possible la chambre mortuaire, conscients d'assister à l'un des événements historiques les plus importants du siècle. Les cérémonies qui président à la préparation du mort et l'inhumation sont également décrites en détail, sur le registre de la déploration.

Les récits apocryphes ou les témoignages fiables insistent tous sur deux éléments relatifs à la mort en exil. D'une part le tombeau se trouve dans un lieu très isolé, d'autre part il est difficilement accessible. L'empereur est tenu hors du monde, son exil perdure après la mort, dans un lieu qui ne semble exister que dans l'imagination. Si le caractère pittoresque de l'île est souvent mentionné, la beauté des lieux a une empreinte sinistre, qui contribue à renforcer la dimension dramatique et fantasmatique du tombeau :

Bocquel dans sa thèse : *Le Mythe de Napoléon dans la poésie française (1815-1848)*, thèse, Bertrand Marchal (dir.), université Paris-Sorbonne, 2 juillet 2012. Voir en particulier les pages 127-160.

⁵ Edmond Rostand, *L'Aiglon*, VI, 3, éd. Sylvain Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2018.

Rien n'est pittoresquement terrible comme l'aspect de Sainte-Hélène vue de la mer ; on dirait une immense forteresse de laves, tellement les roches qui l'entourent sont escarpées, sombres et nues ; là pas de végétation, pas de verdure pour briser la sinistre monotonie de la teinte noire et brûlée qui caractérise cette barrière de granit volcanique qui entoure l'île⁶.

À la mort de l'Empereur, Sainte-Hélène n'est plus seulement le rocher de l'exil, mais un tombeau à ciel ouvert, quelque part entre l'Afrique et les Amériques. Tout l'effort des représentations (littéraires et picturales) consiste à rendre visible ce lieu invisible. Jusqu'au retour des Cendres en 1840, le tombeau de Sainte-Hélène exerce ainsi une fascination paradoxale sur les contemporains, au point de susciter des représentations ambivalentes, entre site romantique et espace hostile. Cette obsession du tombeau est exacerbée par la distance : les quelque sept mille kilomètres qui séparent la France de Sainte-Hélène creusent une entaille où s'engouffrent tous les fantasmes.

Entre idéalisation et figuration poétique des lieux, la représentation artistique du tombeau entretient le caractère extraordinaire d'une mort en exil. C'est pour cette raison que se multiplient les commentaires géographiques sur la « Vallée du géranium », où se trouve le tombeau. À une mort extraordinaire doit correspondre un lieu hors du commun. Le *Mémorial de Sainte-Hélène* est l'un des premiers textes à insister sur le caractère pittoresque du cadre naturel :

Pour se rendre de Briars à Longwood, on revient pendant quelque temps vers la ville ; puis tournant tout à coup à droite, on franchit, à l'aide de trois ou quatre sinuosités, la chaîne qui forme un des côtés de la vallée. Alors on se trouve sur un plateau un tant soit peu ascendant, et l'on découvre un nouvel horizon, de nouveaux sites. On laisse derrière soi la chaîne des montagnes pelées et des rocs stériles qui caractérisent le côté du débarquement ; on a en front une nouvelle chaîne transversale, dont le *Pic de Diane* est le sommet le plus élevé, en même temps qu'il semble être la clef et le noyau de tout le système environnant ; sur la gauche, qui est la partie orientale de l'île ou le côté de Longwood, l'horizon est fermé par la chaîne crevassée de rochers nus qui forment le contour et la barrière de l'île, le sol se montre entièrement en désordre, inculte et désert ; mais sur la droite l'œil plonge sur un terrain assez étendu, fort tourmenté, il est vrai, mais du moins montrant de la verdure, un assez grand nombre d'habitations, et toutes les traces de la culture : de ce côté, le tableau, il faut l'avouer, est tout à fait romantique et même agréable⁷.

⁶ Noël Santini, *Sainte-Hélène, le tombeau de l'Empereur et Souvenirs de Noël Santini*, Paris, Ledoyen, 1855, p. 6.

⁷ *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Bourdin, 1842, p. 26.

C'est l'image d'un site « romantique » qui est véhiculée par les mémoires et par la littérature – « romantique » doit s'entendre ici au sens de « pittoresque ». Le qualificatif est même l'un des lieux communs des descriptions de Sainte-Hélène, repris notamment par Lamartine qui, pour retracer le destin de Bonaparte, choisit de décrire son modeste tombeau dans la vallée du Géranium ; le poète, lui aussi, insiste sur l'étroitesse de sa dernière demeure pour mieux mettre en lumière son destin d'exception. En imaginant la tombe de Sainte-Hélène, le poète fait renaître la geste impériale, mais l'engloutit dans la vanité des choses du monde. La tombe dévoile aussi la limite de toute action humaine, elle rend tangible la petitesse de l'Homme, fût-il un prodige :

Sur un écueil battu par la vague plaintive,
Le nautonier de loin voit blanchir sur la rive
Un tombeau près du bord par les flots déposé ;
Le temps n'a pas encor bruni l'étroite pierre,
Et sous le vert tissu de la ronce et du lierre
On distingue... un sceptre brisé⁸ !

Lamartine ne cède-t-il pas ici à un effet de mode ? Après la mort de l'empereur, sa tombe, lieu de culte hors d'atteinte, est célébrée en vers et en prose⁹. Chez Lamartine, le vrai monument de l'empereur est le monde qu'il a conquis.

Le romantisme du site n'est cependant pas qu'une construction rétrospective mais il trouve son origine dans une réalité historique que suggère le *Mémorial*, confirmée par les témoignages et les documents. Quelques semaines avant sa disparition, Napoléon avait anticipé le refus des Anglais de rapatrier son corps en France ou à Rome, où se trouvait alors son frère. Prévoyant cette tactique politique, l'empereur avait lui-même choisi pour lieu de sépulture une vallée verdoyante et ombragée, où coule une source d'eau pure. C'est le major Emmeth qui joue le rôle du fossoyeur, organisant le creusement de la tombe au lieu désigné par l'empereur. Choisie et non subie, la dernière demeure fait l'objet d'un discours louangeur, idéalisé mais paradoxal. Loin des hommes, loin de France, la tombe est aussi une sorte de nouvelle Arcadie désirée par l'empereur, un Eden miniature élu de son vivant.

⁸ Alphonse de Lamartine, « Bonaparte », *Nouvelles méditations, Œuvres poétiques*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 118.

⁹ Voir la thèse d'Anne Kern-Boquel, *Le Mythe de Napoléon dans la poésie française (1815-1848)*, *op. cit.*

La puissance de fixation symbolique du tombeau se dévoile aussi dans la description de la flore qui entoure la sépulture. Simple dans sa forme (un paralélépipède entouré de grilles), la tombe est entourée de saules dont la beauté compense le manque de somptuosité du monument. Avant le souhait de Musset formulé dans l'élégie « Lucie », Napoléon est inhumé sous ces arbres qui offrent un séjour abrité et reposant à l'illustre trépassé. Ce détail des saules pleureurs, dont le nom participe au registre de la déploration, est mentionné dans la plupart des récits, des descriptions et figure dans toutes les représentations picturales du tombeau de Napoléon. L'arbre se dote d'une fonction allégorique et devient synonyme de mort en exil. Le culte de l'empereur entraîne des attitudes superstitieuses, comme le suggère Las Cases dans le *Mémorial* :

Pendant que l'on achevait ces travaux, la foule se jetait sur les saules dont la présence de Napoléon en avait déjà fait un objet de vénération. Chacun voulait avoir des branches ou des feuillages de ces arbres, qui devaient ombrager la tombe de ce grand homme, et les garder comme un précieux souvenir de cette scène imposante de tristesse et de douleur. Hudson et l'amiral, que blesse cet élan, cherchent à l'arrêter : ils s'emportent, ils menacent. Les assaillants se hâtent d'autant plus, et les saules sont dépouillés jusqu'à la hauteur où la main peut atteindre. Hudson était pâle de colère ; mais les coupables étaient nombreux, de toutes les classes, il ne put sévir¹⁰.

La chasse aux reliques fait partie des pratiques fétichistes autour du tombeau d'exil. Durant tout le XIX^e siècle, les saules sont effeuillés comme des marguerites. L'atteste un témoignage plus tardif, qui tire la mort de Napoléon vers la religion, autre aspect de la mythification du trépas en exil :

Je possède et je conserve soigneusement quelques feuilles de ce saule et un mouchoir de Napoléon I^{er}, marqué à son initiale, surmontée d'une couronne brodée. Ces objets me viennent d'un don fait par le docteur Antommarchi à son retour de l'île Sainte-Hélène. Napoléon était un grand homme, il est mort dans de profonds sentiments de foi et de piété chrétiennes. [...] C'est cependant durant les dernières années de sa vie qu'il a comblé la mesure de sa véritable gloire, parce qu'il a ressenti de poignantes douleurs et a su alors élever uniquement à Dieu son âme épurée au creuset du malheur. Il a ainsi plané de haut sur toutes les misérables grandeurs de la terre. Les témoignages de Las Cases, de Montholon, l'abbé Vignali, son aumônier, et, en dernier lieu, du chevalier de Beauterne, sont très explicites sur la foi catholique de l'empereur¹¹.

¹⁰ *Mémorial de Sainte-Hélène*, éd. citée, p. 848.

¹¹ [Anonyme : *Marius Textoris*] *Souvenirs d'Espagne et d'Italie des Pyrénées au Mont-Serrat, du Mont-Serrat aux Apennins*, Paris, 1863, p. 112.

La récupération religieuse et végétale fait partie de la construction fétichiste qui s'opère autour du tombeau.

L'IMAGE FUNÈBRE AU SECOURS DE L'IMAGINAIRE DE L'EXIL

La circulation des illustrations du tombeau de Sainte-Hélène contribue à entretenir la douleur de l'exil. En 1828, le tableau de Steuben qui représente Napoléon sur son lit de mort constitue une étape dans la fixation du caractère pathétique de la mort lointaine : « connue par la grande gravure de Jazet et par ses nombreuses interprétations populaires, l'œuvre de Steuben marqua l'imagerie napoléonienne par le caractère d'authenticité que tous les assistants avaient voulu contribuer à lui donner », note Maurice Bessy¹². Le succès de la gravure, reproduite à grande échelle, signale la fascination qui se produit à l'agonie de Napoléon. Cette image est complétée par les dessins, gravures qui figurent le tombeau dans la Vallée du géranium, bientôt rebaptisée « vallée du tombeau ». De manière générale, les illustrateurs insistent sur le rapport de force entre la tombe relativement étroite et le site impressionnant. Plusieurs représentations iconographiques montrent ainsi la tombe de loin, perdue dans la vallée, jouant sur un rapport de proportions : plus le paysage est grandiose, plus la tombe est petite, ce qui renforce le message pathétique associé à l'exil.

Peintres et décorateurs de théâtre se fondent sur ces images pour figurer scéniquement les deux lieux emblématiques de Sainte-Hélène : la chambre mortuaire de la maison de Longwood et la tombe. Le théâtre de 1830 hérite donc de tout un discours pictural et poétique sur la mort et la mise au tombeau. La comparaison des didascalies des pièces, qui montrent la fin de l'empereur et des témoignages qui circulent depuis 1821, signale une volonté de reconstitution du site dans une double perspective testimoniale et politique. Des gravures aux planches, on retrouve les mêmes *topoi* funèbres. Offert à la vue du public, le tombeau de l'empereur peut susciter les émotions que produit un tableau émouvant au théâtre : empathie, sidération, larmes. L'image seule de la mort de l'empereur ne suffit pas, c'est pourquoi la présence visuelle du tombeau est l'élément indispensable qui alimente le discours critique autour de l'exil. Dans ce but, auteurs et décorateurs s'inspirent d'Horace Vernet, qui a peint le visage de l'empereur nimbé dans une gloire, ou encore des gravures qui représentent la vallée du

¹² *Le Dernier portrait*, catalogue de l'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 5 mars-26 mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2002, p. 150.

tombeau¹³. Ces exemples picturaux montrent ainsi que la représentation de la mort de l'empereur s'organise autour de deux pôles et en deux temps : l'un réaliste, dans un lieu clos (le lit, l'agonie), l'autre merveilleux et sacré (la vallée lointaine, mystérieuse et belle). Ce double régime de représentation confère au tombeau une fonction herméneutique : à travers lui, c'est l'horreur de l'exil qu'on dénonce. Sur scène, il s'agit d'investir le champ du symbolique, en figurant le tombeau sous les yeux du public, pour susciter la désapprobation face à l'exil.

TOMBEAUX EN SCÈNE

Plusieurs pièces jouées après la suspension de la censure (septembre 1830) font du tombeau le clou du spectacle. Le drame *Napoléon, Schöenbrunn et Sainte-Hélène* témoigne par exemple de la perspective idéologique et esthétique des auteurs. Il s'agit d'une succession de tableaux qui se veulent fidèles à la réalité en figurant deux lieux emblématiques de sa vie. Dans cette pièce, la chambre à coucher de l'empereur est représentée comme un lieu de culte, passage obligé avant la vallée, nouvelle étape avant l'apothéose finale, réservée aux héros. Le recours au tableau dramatique signale ici la volonté édicatrice des dramaturges. Les ultimes paroles de l'empereur portent une charge idéologique d'autant plus facile à décrypter que le décor, reconstitué à partir du témoignage des personnes présentes, confère un poids supplémentaire au propos : le lit du vainqueur de Marengo devient couche mortuaire. Mais, jusqu'au dernier instant, on refuse de faire de cet élément du décor un banal lieu mélodramatique :

Napoléon

Oui, le repos éternel... Qu'on me porte sur ce lit... c'est lui qui m'a servi dans mes campagnes c'est là que je dois finir [...] Le manteau de Marengo, ce doit être mon linceul¹⁴... (*Hubert le jette sur lui.*) Ouvrez cette fenêtre... que mes yeux, avant de se refermer, regardent encore de ce côté... de ce côté où est la France... L'œuvre est consommée ! ils ont tué l'ennemi commun ; et bientôt Napoléon sera en paix avec l'Europe... Approchez tous, mes amis, mes fidèles compagnons d'infortune... que je vous voie encore... Ah mes yeux s'obscurcissent, je ne distingue plus rien... Maréchal, votre main. [...]

¹³ Horace Vernet illustrera également *L'Histoire de Napoléon* de Laurent de l'Ardèche, parue en 1839 et qui connaîtra de nombreuses rééditions. Dans ces ouvrages, l'agonie et la tombe du grand homme sont systématiquement reproduites.

¹⁴ Ce détail du manteau est attesté par le *Mémorial de Sainte-Hélène* de Las Cases, et confirmé par les historiens spécialistes de la période.

TOUS, *jetant un cri.*

Ah !

(Il faut en ce moment que la chambre du mourant offre la représentation exacte du tableau de Steuben¹⁵.)

Les dernières didascalies indiquent que l'image ultime doit se figer – cela suppose que le lit de l'empereur soit disposé au milieu de la scène, au centre des regards. Ces moments de statisme et de sidération préparent les tableaux suivants, qui découvrent la vallée et se déploient sous le regard des spectateurs sidérés. Il s'agit en effet de pantomimes qui reproduisent la mise au tombeau dans le cadre romantique d'un site reproduit sur des toiles peintes, en fond de scène :

Quatrième tableau

La vallée du géranium ; plus le tombeau préparé pour recevoir le corps de l'empereur.

Convoi funèbre

(Le filleul de Napoléon. Le chapelain, en habits sacerdotaux. Les docteurs Antommarchi et Arnold. Hubert, une bêche sur l'épaule. Le cercueil porté par quatre grenadiers anglais. Le cheval de Napoléon. Ensuite le grand maréchal, avec la maison de l'empereur. Dames en deuil. Le gouverneur. Commissaires des puissances. Au moment où le cortège défile, des salves d'artillerie et de mousqueteries se font entendre.)

Cinquième tableau

(Le ciel est sombre, mais l'horizon s'éclaircit, et l'on voit au loin, comme une promesse de l'avenir, la colonne de la place Vendôme, surmontée du drapeau tricolore. Un char funèbre, pavoisé des couleurs nationales, est accompagné de la population parisienne, qui va déposer les cendres de l'empereur sous l'immortel monument¹⁶.)

Dans ces deux drames, la logorrhée du mourant laisse place au silence du recueillement et à l'apothéose. Un effet de contraste se produit entre les derniers instants d'un mortel et son entrée progressive dans le royaume des héros. Le spectateur est invité à l'enterrement de l'empereur, puis il communique fraternellement à sa gloire. À défaut d'avoir pu pleurer sur la tombe de l'empereur, le spectateur de 1830 peut ainsi éprouver une *catharsis* émouvante autour d'un événement dont le deuil collectif est difficile à faire.

¹⁵ Charles Dupeuty et Régnier-Destourbet, *Napoléon, Schönbrunn et Sainte-Hélène*, dernière scène, drame historique en neuf tableaux, Paris, Bezou, 1830, p. 82.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

La dramaturgie du tombeau va donc toujours *crescendo* : on passe en effet sans transition du trépas d'un mortel aux funérailles d'un « grand homme », puis à l'apothéose d'un héros. Un jeu de doigts tendus (c'est-à-dire un effet déictique, au sens propre) orchestre ce passage de l'humain au divin *via* le tombeau de Sainte-Hélène. La tristesse du tableau d'agonie cède la place à une scène solennelle qui ouvre sur un avenir idyllique ; tout est pensé de façon à éloigner progressivement le spectateur de la réalité de la mort pour le faire pénétrer dans l'histoire héroïque puis dans le mythe. Dans ce processus, la figuration scénique du tombeau de Sainte-Hélène est incontournable. Or l'effet produit sur le public est à la hauteur de l'évènement représenté. Le *Courrier des théâtres* signale ainsi l'intervention de plusieurs spectateurs au moment d'enterrer Napoléon, prophétisant le désir de voir rapatrier le corps de l'empereur en France : « Ainsi, lorsque Napoléon a parlé d'un tombeau plus glorieux, au pied de la colonne, plusieurs voix se sont écriées : *oui ! oui !* une autre a dit : *il l'aura !* et la salle de confirmer cette prédiction¹⁷. » Le public a été sidéré par la mise au tombeau, moment volé aux partisans de l'empereur.

Le *Napoléon* d'Anicet-Bourgeois et Cornu¹⁸, donné sur la scène de l'Ambigu représente aussi le tombeau de Sainte-Hélène. Là encore, c'est la peinture qui est convoquée pour sublimer la mort du grand homme, puisque le tableau d'Horace Vernet justifie l'apparition de l'empereur en majesté. Ce choix éclaire l'identification et l'empathie possibles grâce aux images diffusées et déjà connues. En reproduisant sur scène une représentation picturale éprouvée, l'adhésion au symbole se fait encore plus forte. Dans le drame de Dumersan et Béraud, *Napoléon*, représenté en 1839, les derniers tableaux sacrifient quant à eux à une représentation fantasmagorique du tombeau, à nouveau tributaire de la peinture. Le dernier tableau représente en effet « le Ciel », inspiré du tableau d'Horace Vernet :

Les rochers de Sainte-Hélène, battus des flots, où l'on voit flotter en lambeaux l'étendard de l'empire, se dessinent au quatrième plan : sur la tombe de l'empereur, sont placés son chapeau et son épée ; au pied de la tombe, une bêche et des chaînes brisées ; auprès est un quartier de roche qui domine la tombe, les rochers et la mer, où sont groupés, comme dans le tableau d'Horace, le général Bertrand, sa femme, ses enfants et le général Montholon. À partir du pied des rochers jusqu'à l'avant-scène, les vétérans, débris de la grande armée, sont sous les armes, tambour en tête, enseignes renversées, rangés en haie de

¹⁷ *Courrier des théâtres*, 21 octobre 1830.

¹⁸ Anicet-Bourgeois et Cornu, *Napoléon*, pièce historique en trois parties, mêlées de chants, suivie d'un épilogue, [Ambigu-Comique, 14 octobre 1830], Paris, Bezou, 1830.

chaque côté du théâtre ; ils viennent rendre les derniers honneurs au héros qui, jadis, les a conduits si souvent à la victoire ; parmi eux sont : Constant, Rustan, Baptiste, Annette, son enfant, le capitaine Bletson, Pichon, etc. Le théâtre est plongé dans l'obscurité ; une lueur surnaturelle éclaire seule la tombe de Napoléon ; tonnerre, éclairs, roulement funèbre des tambours [...].

La magie du théâtre peut alors opérer la transfiguration en attendant la translation, bien réelle, des cendres :

CHCEUR, *au loin.*

Il n'est donc plus, ô belle France !
Celui qui faisait ton orgueil !
Dépouille ta splendeur immense,
Et revêts tes habits de deuil.

Lorsque ce chant a cessé, une musique mélodieuse se fait entendre, les nuages se dissipent, peu à peu apparaît le tableau du fond : Les cieux, éblouissants de splendeur, ouvrent leurs champs sans limites. Alors on voit dans son entier le tableau. Une colonne de lumière descend sur la tombe de l'empereur, et semble unir le ciel à la terre ; les bardes, avec leurs harpes d'or, Kleber, Desaix, Lannes, Bessières, Duroc, Lasalle, Colbert, etc., etc., tous les héros de la République et de l'Empire, toutes ces grandes ombres font hommage de leur gloire à la gloire de Napoléon.

On touche ici un point crucial de la représentation romantique de la dernière demeure de l'empereur : les paroles sont devenues inutiles, les images parlent d'elles-mêmes. Selon la presse, la meilleure apothéose en cette fin d'année 1830 est en effet celle de *L'Empereur*, donnée au Cirque-Olympique, le 6 décembre 1830 : « l'apothéose la plus miraculeuse qu'on puisse imaginer, ce sont autant de merveilles qui étonnent les yeux et produisent sur l'âme les plus douces, les plus terribles émotions¹⁹. » L'immobilité silencieuse de la dernière image marque le point culminant du culte funèbre. Le paroxysme du spectaculaire est atteint par le diorama de Daguerre, *Le Tombeau de Napoléon à l'île de Sainte-Hélène*, représenté au début d'avril 1831. La visite de ce monument virtuel rencontre un triomphe durable. Bien que la vogue des Napoléon de théâtre soit globalement démodée, le goût des monuments aux morts et des commémorations semble intact et perdure²⁰. Le spectateur est invité à découvrir grâce à la

¹⁹ *Courrier des théâtres*, 7 décembre 1830. La brochure ne décrit pas l'apothéose, ni le convoi funèbre qui la précède.

²⁰ Le processus d'héroïsation se développe également dans *L'Homme du siècle* de Prosper. L'épilogue n'offre pas moins de trois apothéoses de Napoléon, avec une volonté politique clairement affichée : offrir un tombeau digne de ce nom à l'empereur. PREMIÈRE

magie du diorama un lieu chargé de fantômes. L'effet sur le public est rapporté par de nombreux comptes rendus :

Je suis à *Sainte-Hélène*, environné de rochers élevés, qui enferment une étroite vallée. À travers un long ravin, entre deux masses de rocs énormes, on découvre la mer. La cime des monts est éclairée par le soleil couchant, à demi plongé dans les flots, mais dont l'éclat suffit encore pour embraser une partie du ciel. L'effet de lumière est admirable. Cet horizon enflammé, ces nuages d'un rouge ardent, fortement colorés, cette atmosphère de feu, sont bien le climat de l'Afrique. Le site est agreste, sauvage ; un escalier escarpé se prolonge jusqu'à la sommité du rocher. Dans le fond du bassin, dans un vallon très resserré, se présente un petit plateau de verdure, enfermé d'une simple grille de fer, sans aucun ornement. Là est un modeste mausolée qu'ombragent trois saules pleureurs. L'enceinte est semée de gazon ; un treillage de bois, peint en noir, en forme la limite ; près de l'entrée, dans une guérite, est un registre où les voyageurs qui passent à Sainte-Hélène inscrivent leurs noms ; à gauche, au sommet de la montagne, est une route qui conduit à Longwood ; Napoléon, dans ses promenades avec ses compagnons d'exil, descendait à cette vallée aride par le chemin que l'on voit à mi-côte, et qui vient en serpentant jusqu'à la fontaine des Saules²¹.

La représentation du tombeau n'a pas seulement une intention pathétique et mémorielle. Exposée juste après un tableau qui représente *La Place de l'Hôtel de Ville et les morts de juillet 1830*, sa fonction est hautement politique. Montrer le tombeau de l'empereur à Sainte-Hélène, c'est conférer à l'exil la valeur d'une leçon d'histoire. C'est entretenir aussi la polémique sur le lieu de l'inhumation. Ainsi, aux yeux du critique, Daguerre n'est plus seulement un peintre, mais un nouveau Tacite, un historien par l'image :

Un sentiment profond de mélancolie s'empare de l'âme ; des réflexions tristes et amères se mêlent à toutes les pensées. Ici dort d'un sommeil éternel l'homme de génie qui a étendu, pendant vingt années, sa domination sur l'Europe et sur le monde, qui aurait pu fonder en France une liberté durable, qui n'a su qu'établir un despotisme fragile, éphémère, et qui a succombé. Quelle dure expiation de son égoïsme, de son ambition, de ses torts graves envers les peuples qui lui avaient confié leurs destinées, que ces longues années de méditation solitaire, d'exil, d'abandon, de proscription, terminées par une douloureuse agonie, par une mort lente et

APOTHÉOSE, La barque impériale brisée contre le rocher de Sainte-Hélène ; DEUXIÈME APOTHÉOSE, Un tombeau que la France réclame ; TROISIÈME APOTHÉOSE, La ville immortelle, *L'Homme du siècle*, événements historiques en 4 actes et 15 tableaux, Paris, Marchant, 1833, p. 38.

²¹ M. A. Jullien, *Revue Encyclopédique*, avril 1831, p. 205.

cruelle ! Pourquoi les rois de la terre ne peuvent-ils pas tous venir contempler ce tombeau ? S'ils savaient comprendre les leçons qu'il renferme, ils pourraient prévenir encore des catastrophes sanglantes. Cette scène funéraire est d'une haute instruction. Le peintre, plus qu'un historien, qu'un publiciste, qu'un philosophe, agit puissamment sur les spectateurs. Ce n'est point un tableau simple qui frappe mes yeux, c'est la réalité elle-même qui s'offre à moi. L'ombre de Napoléon semble me révéler ses écarts, ses regrets amers, une noble destinée trahie par celui même qui aurait pu et dû l'accomplir. Le tableau de M. Daguerre est une page éloquente et terrible de nos annales modernes, qui a quelque chose de la sévérité antique des tableaux de Tacite. L'historien de Rome était un grand peintre, et le peintre du Diorama est à la fois un historien et un poète²².

En l'occurrence, l'impact du diorama sur le public incite Louis-Philippe à réaliser un « coup médiatique », quand, en avril 1831, il assiste en personne au spectacle de Daguerre. Comme le rappelle Emmanuel Fureix dans *La France des larmes*, « le pouvoir orléaniste s'efforce de canaliser le culte napoléonien en l'enfermant dans ses propres cadres politiques : en avril 1831, Louis-Philippe se rend ostensiblement au diorama de Daguerre pour y admirer le tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène²³ ». Autour du tombeau de Napoléon en exil se déploient donc une légende et une polémique, savamment orchestrées au cours des premières années de la monarchie de Juillet²⁴. Elle trouve une expression originale sur la scène, avant d'entrer dans l'intimité des familles sous la forme de bibelots, de paysages, d'assiettes gravées et autres souvenirs, qui représentent le tombeau d'exil. Jusqu'en 1840, ces fétiches entretiennent les larmes versées pour un homme d'exception condamné à l'exil post-mortem. La représentation du tombeau en littérature et dans les arts a une fonction « réparatrice » sur le plan collectif.

Du vivant de l'empereur, l'exil fut la métaphore de sa mort. Trépassé, le bannissement en devient la cause. Maints opus qui paraissent après 1821 accèdent à la thèse d'un empoisonnement ou d'une dégradation de santé liée au climat de l'île. Dans tous les cas, l'éloignement de la patrie est chargé de tous les maux. L'exil de Napoléon et sa mort hors de la France se confondent, qui alluvionnent le mythe, grâce au principe de la disproportion et du contraste. Contradiction entre une destinée hors du commun et la modestie

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ Emmanuel Fureix, *La France des larmes, Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Paris, Champ Vallon, 2009.

²⁴ Sur cette question, l'ouvrage de Nathalie Petiteau offre des pistes de réflexion : *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 1999.

de l'inhumation, réduite à la synecdoque minérale du « rocher ». Dans *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*, c'est bien cette tension entre la gloire terrestre et la fin qui nourrit le discours d'éloge :

L'homme qui d'un geste commandait aux rois, qui abattait et relevait à son gré les trônes, dont les triomphes avaient lassé la renommée, et que l'Europe ne pouvait contenir, Sainte-Hélène, un rocher perdu dans l'immense Océan, le reçoit. Il avait été quelquefois au-dessous de ses prospérités, il s'élève au-dessus de son malheur ; nulle faiblesse n'a obscurci cette gloire, n'a terni cette infortune. Sainte-Hélène ! c'est là que la mort est venue le saisir, là que repose l'homme dont le souvenir remplira les siècles. Un peu de cendre proscrite, voilà ce qui reste de tant de grandeurs²⁵ !

En juillet 1832, disparaît le dernier espoir des bonapartistes. La fin pathétique du duc de Reichstadt ravive la mort en exil de Napoléon. Tous les deux, aigle et aiglon, se rejoignent dans un destin *post mortem* qui les a conduits loin, bien loin de leur terre natale.

²⁵ Antoine Jay, « Essai sur l'éloquence politique en France », *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques de Delorme*, Paris, Moutardier, 1830, p. 408.