

Détournement du mythe sur la scène impériale: Napoléon et la tragédie classique

Florence Filippi
Université Paris Descartes

Nos démocraties modernes se sont construites à partir d'histoires et de mythes complaisamment et insidieusement véhiculés par les médias de masse, comme l'ont montré les théories récentes du *storytelling*¹. De "pouvoir du peuple", la démocratie serait devenue le règne de la fable, se muant en une véritable « mythocratie » pour reprendre l'expression consacrée par l'ouvrage d'Yves Citton. Le mythe fonctionnerait comme un "doux pouvoir" capable d'influer sur nos comportements, un pouvoir qui « insinue, suggère et stimule, plus qu'il n'interdit, ordonne ou contraint – un pouvoir qui « conduit les conduites » en circulant au gré des flux de désirs et de croyances que canalisent nos réseaux de communication « médiatique » »². L'analyse de ce phénomène montre que les agissements des personnages fictifs contribuent plus ou moins à scénariser le comportement des personnes réelles auxquelles s'adresse la fable.

En définitive, cette dérive mythocratique de nos démocraties modernes marque le retour des mythologies étatiques qui ont caractérisé l'absolutisme d'ancien-régime, ainsi que la Révolution et l'Empire. Napoléon avait déjà compris que le pouvoir du mythe, transposé sur scène, pouvait conditionner les gestes et les comportements des spectateurs en les poussant à s'identifier aux personnages des pièces représentées. Associant comédiens et dramaturges à chacune de ses grandes campagnes, ainsi qu'aux grandes entrevues politiques organisées à la gloire du régime, Napoléon a construit son mythe en s'appuyant sur une double stratégie : celle de la propagande politique officielle, complétée par une stratégie plus indirecte et partant plus

¹ CITTON, Yves, *Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Editions Amsterdam, 2010.

² CITTON, *ibid.*, p. 11.

insidieuse, liée aux spectacles et aux divertissements. Ce « *doux pouvoir* », contribuant à l'endormissement des masses, a permis de contrebalancer la violence des campagnes napoléoniennes et l'asservissement forcé des peuples qu'elles ont pu induire. Napoléon avait compris, avant nos dirigeants actuels, la force « émancipatrice » des mythes, et des mythes tragiques en particulier, puisqu'il est parvenu à construire sa propre mythologie en utilisant le pouvoir de la fiction dramatique, par une série de jeux de miroirs et d'enchâssements de la scène à la salle.

1. Napoléon et la société du spectacle impérial

Avant de comprendre comment Napoléon a pu utiliser les ressources du mythe au théâtre pour construire sa légende, il semble nécessaire de revenir préalablement sur quelques caractéristiques de la mythographie impériale. L'Empire napoléonien se caractérise par un bouleversement général des codes et des symboles auquel le théâtre n'échappe guère. Dans l'ancien système de représentation du pouvoir décrit par Ernst Kantorowicz³, le roi est investi de son propre rôle : la fonction royale n'est qu'un masque, une *persona* qui s'incarne en celui qui est désigné pour remplir ce rôle. Mais avec l'avènement de la monarchie absolue incarnée par Louis XIV, le corps du roi et la royauté ne font plus qu'un, si bien que le signifié « roi » devient inséparable de son signifiant. La personne royale n'est plus investie d'un simple rôle de représentation, double et support mimétique de sa fonction, et le fait de supprimer le corps du roi revient alors à supprimer la royauté. Cette confusion entre signifiant et signifié, qui bouleverse les fondements du système politique, se répercute sur les autres espaces de représentation, et en particulier le théâtre. Le comédien, notamment, profite de l'identification entre le corps du pouvoir et la *persona* et peut se donner comme indissociable du personnage qu'il représente, comme si l'interprète et son masque étaient confondus. Être capable d'incarner le roi, c'est posséder une part de son autorité, puisque le pouvoir n'est plus incarné en un seul et unique corps : chacun peut l'investir à sa manière. Le système de représentation traditionnel ayant éclaté, une usurpation des symboles du pouvoir est désormais possible, et Napoléon le sait quand il décide de créer *ex nihilo* une dynastie nouvelle et autoproclamée.

³ KANTOROWICZ, Ernst, *Les deux corps du roi*, [1957], Paris, Gallimard, NRF, 1989.

La Révolution marque une rupture symbolique dans la transmission du corps éternel de la personne royale en la personne de son successeur. Il faut donc trouver d'autres héros, d'autres corps sacrés. Napoléon saisit l'opportunité qui s'offre après les troubles révolutionnaires de perpétuer l'existence d'un corps auquel l'ensemble de la nation puisse se référer, miroir de son unité harmonieuse :

Il était urgent de produire un équivalent du corps de la Nation, une figure charnelle, un *corpus* d'insignes, d'images, de rites et de récits qui, offert en partage, instaure la cohésion et la pérennité de son être et manifeste, en soi, la nouvelle transcendance. La geste des héros est une pièce d'autant plus centrale de cette configuration qu'elle lui fournit, sans doute, son pôle le plus consensuel⁴.

Le général Bonaparte mène ainsi une entreprise de légitimation de son pouvoir en s'appuyant sur des mythes fondateurs. Progressivement, l'empereur devient lui-même la référence mythographique des hommes de son temps effaçant les modèles antérieurs :

Il s'agit, d'abord, de se faire passer pour un homme providentiel, en utilisant à son profit la nouvelle image de l'individu, conçue par les Lumières, actualisée et incarnée par la Révolution, Bonaparte devient l'image même de l'énergie individuelle, sur laquelle nous vivons encore aujourd'hui. Plus exactement, il fait évoluer le thème des grands hommes vers celui de grand homme, singulier, unique, opposé à une pluralité que les Constituants avaient voulue en érigeant un temple aux grands hommes, le Panthéon⁵.

Pour construire sa nouvelle dynastie, Napoléon s'appuie sur la force du mythe, histoire à vocation fondatrice capable de frayer de nouveaux devenir individuels et collectifs ; il construit sa légende dans le sillage du mythe de César, et de la dynastie carolingienne, et il va jusqu'à imaginer la scénographie de son sacre à la manière des triomphes d'empereurs romains.

Dans ce nouveau système de représentation du pouvoir, le répertoire classique, et les succès voltairiens en particulier, vont jouer le rôle de *corpus* fédérateur entre l'empereur et les particuliers, constitués en communauté. On assiste à un renversement des structures d'influence qui incite

⁴ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », in CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel, ZONABEND, Françoise (dir.), *La fabrique des héros*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, p. 272.

⁵ GENGEMBRE, Gérard, *Napoléon, la vie, la légende*, Paris, Larousse - Bordas, 2001, p. 163.

l'homme politique à s'inspirer du champ artistique pour construire son image. Napoléon écrit son mythe à la manière d'un artiste et la stratégie qu'il déploie s'appuie notamment sur des moyens propres au théâtre. Il s'affiche sous une série de masques successifs, se plaît à endosser le costume d'empereur romain, et met en scène sa vie privée et publique. En outre, Bonaparte choisit d'adopter un nom de scène dès lors qu'il accède au titre d'Empereur, et le choix de ce pseudonyme s'inscrit également dans une logique de théâtralisation du pouvoir. Enfin, il choisit d'organiser lui-même sa propagande, et accorde une attention particulière à la surveillance de la production dramatique. Dans la suite du coup d'Etat de Brumaire en 1799, la censure des pièces est officialisée et les établissements de spectacles sont soumis en conséquence à une réglementation drastique.

Napoléon comprend aussi que le pouvoir émane désormais du peuple : même le despote reçoit sa légitimité de l'assentiment populaire, aussi symbolique et usurpé soit-il. Pour obtenir le soutien du grand nombre, Napoléon s'appuie en priorité sur les divertissements en vogue, et en particulier le théâtre, extrêmement prisé du public. Alors que les spectateurs semblent davantage attirés par la comédie et le mélodrame, le système napoléonien va néanmoins privilégier et réhabiliter la tragédie, qui correspond davantage à la mythographie héroïque que l'empereur prétend incarner. Napoléon, conscient du pouvoir de la fable et des mythes tragiques, espère puiser dans les figures des héros du répertoire classique sa légitimité et son pouvoir :

Napoléon est, sans doute, le premier chef d'Etat moderne qui ait inventé et conduit une véritable politique d'héroïsation. Il a, très jeune, le goût des héros du passé. Il connaît fort bien Homère et prend l'habitude de se référer à ses récits, *L'Illiade* surtout, pour transfigurer ses propres combats. Il ajoute à ces références scolaires un véritable culte pour les héros archaïques – policés par une ombre de mélancolie – que célèbrent les poèmes d'Ossian⁶.

Cependant, quand Napoléon fait mine de demander la représentation des succès du théâtre classique, il donne en réalité sa propre version des mythes tragiques, et les fait représenter pour mieux les récrire. Napoléon sait l'enracinement de la tragédie dans une tradition de récits mythiques, et

⁶ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », in *La Fabrique des héros*, CENTLIVRES Pierre, FABRE Daniel, ZONABEND Françoise (dir.), Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 250.

connaît le potentiel du théâtre, capable de montrer la fable sous un nouveau jour. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet ont montré la force de relecture et d'interprétation des mythes propre à la tragédie antique :

[...] la tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité. Les légendes de héros se rattachent en effet à des lignées royales, des *géné* nobles qui, sur le plan des valeurs, des pratiques sociales, des formes de religiosité, des comportements humains, représentent pour la cité cela même qu'elle a dû condamner et rejeter, ce contre quoi il lui a fallu lutter pour s'établir, mais aussi ce à partir de quoi elle s'est constituée et dont elle reste très profondément solidaire⁷.

Cette analyse de la tragédie, entre les ruines d'un monde ancien et la fondation d'une nouvelle société, peut s'appliquer aussi à l'empire napoléonien. La tragédie classique, transposée sur la scène impériale, permet également d'exhiber les vestiges de l'Ancien Régime, sur lesquels une société nouvelle a pu se constituer.

La stratégie napoléonienne consiste à utiliser un leurre, celui des gloires du théâtre classique (Voltaire en particulier), pour prétendre à un théâtre des Lumières, libéré du joug d'Ancien Régime. Napoléon détourne aussi bien les succès voltairiens que les succès de Corneille et Racine pour les mettre au service de son despotisme. Avec l'Empire napoléonien, on assiste donc à une relecture des mythes tragiques sur la scène théâtrale par un processus de réappropriation des succès du théâtre classique. Allant jusqu'à établir des règles strictes de représentation de ce répertoire, et n'hésitant pas à tronquer certains passages pour les mettre au service de ses intérêts politiques et diplomatiques, Napoléon peut constituer son règne en mythe impérial. Une analyse de la mythographie napoléonienne permet de voir qu'elle s'appuie en grande partie sur les ressources de ce théâtre qui permet à Napoléon d'écrire son propre mythe par un jeu d'enchâssement, d'identification, et de confusion entre la scène et la salle, comme nous allons le voir avec l'exemple des reprises de tragédies classiques lors de l'entrevue d'Erfurt en 1808.

⁷ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, [1972], Paris, La Découverte, t. 1, p. 16.

2. Mythe et tragédie au service de l'Empire : l'exemple de l'entrevue d'Erfurt (1808)

Selon ses mémorialistes, Napoléon connaissait bien le répertoire tragique et goûtait tout particulièrement les tragédies de Corneille :

L'Empereur est ravi de Racine, il y trouve de vraies délices : il admire éminemment Corneille, et fait fort peu de cas de Voltaire, plein, dit-il, de boursoflure, de clinquant, toujours faux, ne connaissant ni les hommes, ni les choses, ni la vérité, ni la grandeur des passions⁸.

Emmanuel de Las Cases, mémorialiste de l'Empire, rappelle néanmoins l'intérêt particulier de Napoléon pour certaines pièces, comme *Zaire*, *Œdipe* ou *la Mort de Jules César* :

[...] après le dîner l'Empereur a lu *Œdipe*, qu'il a extrêmement vanté ; puis *Brutus*, dont il a fait une analyse très remarquable. Voltaire, disait-il, n'avait point entendu ici le vrai sentiment. Les Romains étaient guidés par l'amour de la patrie comme nous le sommes par l'honneur. Or, Voltaire ne peignait pas le vrai sublime de Brutus en sacrifiant ses enfants, malgré ses angoisses paternelles, au salut de la patrie ; il en avait fait un monstre d'orgueil [...]⁹.

On voit ici comment l'empereur se plaît à relire les tragédies voltairiennes, en proposant une interprétation nouvelle des passions exprimées par les personnes. Œdipe et Brutus ne sont plus les victimes du *fatum* tragique ou des traîtres, mais ils sont mus par l'amour de la patrie et le désir de sauver leur peuple. En faveur d'une relecture pour le moins ambivalente, Napoléon a ainsi constamment récupéré et détourné les succès du théâtre voltairien à des fins politiques.

Pour ne citer que l'exemple de l'entrevue d'Erfurt, que Napoléon organise en 1808 afin d'obtenir le soutien du tsar Alexandre, on voit que le mythe transposé sur scène devient un enjeu diplomatique. L'empereur

⁸ LAS CASES, Emmanuel de, *Mémorial de Sainte-Hélène*, éd. de Gérard Walter, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, t. 1., p 646.

⁹

– persuadé des pouvoirs du mythe tragique sur l’actualité - se déplace avec une partie des sociétaires du Théâtre-Français afin d’impressionner les monarques présents. A l’occasion de cette rencontre diplomatique, Napoléon décide de faire jouer une tragédie chaque soir à l’issue des tractations. Les pièces au programme, choisies par l’empereur, constituent une forme de commentaire en marge des événements, ainsi que le rappelle Talleyrand dans ses *Mémoires*, en dressant la liste des représentations prévues. Les tragédies de Voltaire sont programmées en alternance avec les pièces de Corneille et Racine :

On [...] remit [aux comédiens] avant leur départ, la liste des pièces qui devait être jouées : la première, comme je l’ai déjà dit, devait être *Cinna*, ensuite *Andromaque*, *Britannicus*, *Zaïre*, *Mithridate*, *Cedipe*, *Iphigénie en Aulide*, *Phèdre*, *La Mort de César*, *Les Horaces*, *Rodogune*, *Mahomet*, *Radamiste*, *Le Cid*, *Manlius*, *Bajazet*.¹⁰

On voit que dans cette liste, une place importante est laissée aux tragédies représentant des adaptations de mythes. Les vedettes du Théâtre-Français sont ainsi chargées de représenter une série de mythes tragiques, comme s’il s’agissait de reflets de l’actualité politique, en filigrane de l’entrevue.

Les Comédiens Français ne sont finalement convoqués qu’en tant que figurants, puisque les principaux acteurs d’Erfurt sont en réalité les vassaux de la Confédération germanique dont trois ont reçu leur couronne de Napoléon. L’empereur veut faire oublier aux monarques présents les échecs de Baylen et Cintra, ainsi que l’abandon du premier siège de Saragosse et la levée en masse des Espagnols. Néanmoins, l’esprit d’Erfurt n’est plus celui de l’entrevue de Tilsit où Napoléon avait conclu un premier traité avec le tsar. Désormais, Alexandre 1^{er} n’a plus le même intérêt à laisser agir Napoléon, qui doit s’employer à le séduire en déployant toutes les richesses de l’Empire. Dans ce projet, et selon le dispositif scénographique mis en place par Napoléon, l’action se déroule davantage dans la salle, parmi les monarques, que sur scène. Les comédiens forment une sorte de chœur à l’antique, suggérant que le véritable spectacle se joue hors scène et qu’ils n’en constituent que l’exégèse. On assiste donc, selon la stratégie napoléonienne, à une inversion de l’espace de jeu, et c’est dans la salle, parmi les spectateurs, que se joue la véritable intrigue.

¹⁰ TALLEYRAND, *Mémoires*, édition du duc de Broglie, Paris, Calmann-Lévy, 1891, note de l’auteur, p. 405.

L'entrevue d'Erfurt montre ainsi comment l'Empire utilise les ressources du répertoire classique, et du mythe transposé sur scène, pour en faire un « théâtre d'exécution »¹¹ et de propagande. La théâtralité envahit l'ensemble de l'espace politique lors de la préparation de l'entrevue d'Erfurt, ainsi qu'en témoignent encore les *Mémoires* de Talleyrand qui rapportent la préparation minutieuse de la rencontre entre Napoléon et ses conseillers politiques. C'est à ces derniers que revient la responsabilité du choix des pièces au programme, et non aux comédiens de la troupe. Il semble que ce soit ici le corps politique qui maîtrise le discours tragique, tandis que les comédiens sont présentés comme de simples adjuvants, des corps au service de l'Etat. Dans la reconstitution livrée par Talleyrand, l'empereur demande à Dazincourt, directeur de la troupe des Comédiens Français, de l'accompagner à Erfurt, sous les yeux de Rémusat, responsable de la politique des spectacles :

Serait-ce pour jouer la comédie et la tragédie ? demande Dazincourt – je ne veux que des tragédies, nos comédies ne serviraient à rien ; passé le Rhin, on ne les comprend pas. – Votre majesté veut, sans doute, un très beau spectacle ? – Oui ; nos plus belles pièces. – Sire, on pourrait donner *Athalie*. – *Athalie* ! fi donc ! Voilà un homme qui ne me comprend pas. Vais-je à Erfurt pour mettre quelque Joas dans la tête de ces Allemands ? *Athalie* ! Que c'est bête ! Mon cher Dazincourt, en voilà assez. Prévenez vos meilleurs acteurs tragiques qu'ils se disposent à aller à Erfurt, et je vous ferai donner mes ordres pour le jour de votre départ, et pour les pièces qui doivent être jouées. Allez. Que ces vieilles gens-là sont bêtes ! *Athalie* ! Il est vrai aussi que c'est ma faute. Pourquoi les consulter ? Je ne devrais consulter personne. Encore s'il m'avait dit *Cinna* ; il y a de grands intérêts en action, et puis une scène de clémence, ce qui est toujours bon¹².

On voit ici que Napoléon redoute véritablement une contamination des effets scéniques sur l'assemblée des spectateurs : représenter *Athalie* pourrait mettre « quelque Joas » dans la tête des Allemands. Il pense donc que le mythe transposé sur scène est susceptible d'avoir des conséquences directes sur le spectateur, en réveillant chez lui des velléités insurrectionnelles.

La figure de Napoléon, que Talleyrand fait parler dans ses *Mémoires*,

¹¹ L'expression est employée par Francis et Madeleine AMBRIERE à propos de la politique théâtrale de Napoléon dans leur biographie de Talma, *Talma ou l'Histoire au théâtre*, Paris, De Fallois, 2007. En privilégiant la reprise d'œuvres classiques, pour la plupart déjà connues du public, la politique impériale valorise l'interprétation au détriment de la création.

¹² TALLEYRAND, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 403.

semble persuadé de l'efficacité politique du mythe tragique, conçu comme un matériau malléable, chargé de refléter la geste napoléonienne : cette identification de l'empereur aux premiers rôles du théâtre classique permettrait d'expliquer (du moins dans la reconstitution de Talleyrand) sa volonté de ne représenter que des tragédies. Mettre une comédie au programme serait une façon de réduire le théâtre à sa fonction de simple divertissement, ce qui n'aurait pas la même efficacité rhétorique et symbolique que la tragédie. En outre, l'empereur dresse le tableau d'un peuple allemand mélancolique et sans humour, que seules quelques figures mythiques, ou quelques fantômes d'empereurs romains pourraient impressionner.

Talleyrand met en scène Napoléon à la façon d'un personnage de comédie qui voudrait se parer, aux yeux des autres monarques, de la noblesse des figures de tragédie. Si l'on en croit les propos cités par Talleyrand, l'empereur fait venir les comédiens à Erfurt parce qu'il est incapable d'interpréter lui-même son propre rôle (« je n'ai jamais bien déclamé¹³ » dit-il). Il a donc recours à la grandeur des figures mythiques pour incarner, devant les autres souverains, la dignité impériale qui lui manque. Talleyrand suggère pourtant que Napoléon n'a pas la dimension tragique des empereurs de théâtre mythiques auxquels il voudrait ressembler devant ce « parterre de rois »¹⁴. Sinon, pourquoi détourner l'attention des invités d'Erfurt vers *Cedipe* ou Jules César, plutôt que de mettre en valeur le véritable empereur ?

L'entrevue d'Erfurt est organisée selon les souhaits de Napoléon. On joue *Cinna* le 28 septembre 1808 pour célébrer la première journée de l'entrevue, puis *Andromaque* le 29, *Britannicus* le 30, *Zaire* le 1^{er} octobre, et *Mithridate* le 2. Mais c'est lors de la représentation d'*Cedipe* de Voltaire, le 3 octobre, que le mythe scénique sert de miroir direct aux tractations politiques qui se jouent dans la salle. Napoléon demande à la troupe de mettre en valeur la scène 1 de l'acte I, entre Dimas et Philoctète, que Napoléon interprète comme un gage d'amitié envers le Tsar présent à ses côtés dans la salle. L'empereur fait des recommandations préalables à Talma, premier tragédien de la troupe, et lui demande de renoncer au premier rôle d'*Cedipe* pour interpréter celui de Philoctète. Talma n'est plus là pour interpréter les premiers rôles, mais pour déclamer les répliques les plus efficaces, et

¹³ TALLEYRAND, *op. cit.*, p. 403.

¹⁴ L'expression aurait été employée par Napoléon pour désigner l'assemblée des monarques d'Erfurt. Elle est citée notamment par Madeleine et Francis AMBRIERE, *op.cit.*

exécuter une performance sur commande. Il l'incite en particulier à marquer une pause dans la déclamation de ce fameux alexandrin :

L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux¹⁵.

L'histoire rapporte qu'en entendant ce vers, le tsar Alexandre aurait serré la main de Napoléon en lui rétorquant : « Je m'en aperçois tous les jours », comme si les illustres spectateurs présents dans la salle pouvaient directement donner la réplique aux acteurs sur scène. Cependant, cette réplique est ambiguë et modifie la dramaturgie voltairienne. En effet, quand le tsar fait mine d'acquiescer en soulignant l'importance d'être entouré de « grands hommes », son propos peut prendre un autre sens, et désigner ironiquement son autre « ami », le roi Charles IV, ennemi farouche de Napoléon auquel Alexandre va finalement se rallier pour déclarer la guerre à l'Empereur. On voit ainsi comment Napoléon cherche à transformer les répliques des personnages voltairiens, et tente d'imprimer sa marque sur ce répertoire en récrivant le mythe à partir de l'actualité. On voit également les contresens que l'empire napoléonien a pu commettre dans ses relectures systématiques des mythes tragiques, et dans sa volonté de faire coïncider la fiction avec des enjeux politiques réels.

Ce répertoire classique est constitué en représentation idéale du pouvoir napoléonien, et ne semble aucunement correspondre à la politique tsariste. Il y a donc une discordance entre l'utopie théâtrale que Napoléon impose aux autres monarques, et la réalité du contexte géopolitique¹⁶. Le 6 octobre, avec la représentation de *La mort de César* à Weimar, Napoléon espère rassurer les monarques européens en prouvant que les velléités républicaines ont disparu de son corps d'armée. Il ne craint ainsi aucunement de montrer, devant ses invités, le meurtre d'un empereur et la conspiration des républicains. Un propos du tragédien Talma concernant l'entrevue d'Erfurt permet d'éclairer ce choix dramaturgique :

A Erfurt je vis très souvent [Napoléon]. Plus d'un monarque dut envier ma faveur. Il s'occupait avec soin, avec intérêt, des ouvrages à représenter : il me parla le premier de *la Mort de César*, à laquelle je ne songeais guère. « Quoi ! Sire, lui dis-je, c'est la

¹⁵ VOLTAIRE, *Cédipe*, édition d'Isabelle Degauque, Espaces 34, 2008, p. 25.

¹⁶ Les autres tragédies programmées pour l'entrevue d'Erfurt s'inscrivent également dans une logique de récupération stratégique et diplomatique : le 7 octobre : *Rodogune*, le 9 : *Mahomet*, le 10 : *Rhadamiste* et *Zénobie*, le 11 : *Le Cid*, le 12 : *Manlius* (à cette occasion, l'Empereur décerne la légion d'honneur à Goethe et à Wieland), le 13 : *Bajazet*.

pièce de circonstance que vous choisissez pour tant de Majestés ? – Oui, Talma, me répondit-il. Serait-ce donc si mal de prouver à l'Europe personnifiée autour de moi par ses souverains, que des vers empreints d'une haine vigoureuse contre la royauté m'effraient peu ? qu'on me les dit en face et par mon ordre ? que ma puissance est à l'abri des illusions, et qu'enfin tout germe de républicanisme a disparu de mes armées impériales¹⁷ ?

Napoléon espère que la programmation théâtrale choisie aura des conséquences directes sur l'efficacité des négociations politiques, et pourtant, il ne semble guère craindre le danger que pourrait représenter la mise en scène de la chute d'Oedipe. Le théâtre est à la fois reflet de l'actualité et exutoire, permettant de placer la menace à distance.

Certaines des tragédies choisies pourraient en effet inspirer des idées dangereuses aux spectateurs : *La mort de César* ou *Cedipe* montrent la chute de deux monarques, dont l'un est victime d'une trahison et l'autre de la fatalité tragique. Le fait de montrer la mort de l'empereur sur scène serait-il un moyen d'empêcher son accomplissement hors scène ? Pourtant, Napoléon insiste bien, dans les préparatifs d'Erfurt, pour que l'on ne joue pas *Athalie* qui risquerait de « mettre quelque Joas dans la tête des Allemands »¹⁸. Napoléon craint l'influence de Joas, figure théâtrale de la sédition, qui pourrait inspirer des idées de révolte aux Allemands. L'empereur croit donc au pouvoir du théâtre sur le réel, et à l'impact direct de la représentation sur les événements. C'est sans doute pour cela qu'il sélectionne les passages que les acteurs doivent interpréter. Quand Talma joue *Cedipe* ou *César*, il ne doit interpréter qu'un morceau de l'intrigue et mettre en valeur une facette du personnage ; celle du monarque au temps de sa splendeur. Les coupes permettent aussi d'occulter la fin tragique des empereurs de théâtre, et d'oublier celle qui menace Napoléon. Ces retouches trahissent par là-même l'intention première du répertoire voltairien qui était de montrer la chute du tyran en s'appuyant sur la force cathartique et exemplaire de la tragédie. Les rois de la mythologie sont aux prises avec la fatalité, contrairement aux figures de l'Histoire, qui ne doivent leur réussite ou leur défaite qu'à eux-mêmes. La chute d'*Cedipe* est inévitable, relève du *fatum* ; elle ne peut s'expliquer par un acte volontaire du héros, tandis que Napoléon veut se présenter en élu, désigné par le sort.

¹⁷ AUDIBERT, Louis-François-Hilarion, *Louis XI, le cardinal de Retz et Talma*, Paris, Au Bureau de la mode, 1845, p. 270.

¹⁸ Talleyrand, *Mémoires*, *Op. cit.*, p. 403.

Si l'on en croit l'interprétation de Talleyrand, Napoléon choisit volontairement un répertoire qui doit faire oublier aux princes de sang ses origines modestes d'empereur autoproclamé. Contrairement aux héros d'Ancien régime, qui s'étaient imposés à la Nation, les nouvelles figures de l'héroïsme sont élues et désignées par le peuple. La langue du XVIII^e siècle propose déjà une nouvelle acception du terme « héros » : par glissement métonymique, le mot s'utilise de moins en moins au sens premier de demi-dieu de la mythologie (actant exemplaire d'un récit mythologique, épique ou historique) et devient synonyme de « personnage » d'un récit. Philippe Hamon, dans *Texte et idéologie*¹⁹, montre aussi qu'à partir du XVIII^e siècle, l'ensemble du champ littéraire est jalonné de figures de héros exemplaires et mythiques perçus comme « discriminateurs ultimes des valeurs ». L'évaluation des manières, des opinions et des conduites se fait à l'aune d'un héros qui est au centre du récit. Le champ artistique et théâtral devient ainsi le « miroir des contenus possibles de l'individualité »²⁰, et l'on assiste à un renversement des structures d'influence qui incite l'homme politique à s'inspirer du champ artistique pour construire son image. Napoléon construit son mythe à la manière d'un artiste et la stratégie qu'il déploie s'appuie notamment sur les moyens propres au théâtre.

Les héros de la mythologie choisis par Napoléon transportent les spectateurs dans un autre temps, avant celui des monarchies de droit divin, où le pouvoir pouvait se conquérir par la force :

Le choix des pièces de ces spectacles d'Erfurt avait été fait avec un grand soin et beaucoup d'art. Tous les sujets étaient pris dans les temps héroïques ou dans les grands événements de l'histoire. La pensée de Napoléon, en faisant paraître les temps héroïques sur scène, avait été de dépayser toute cette ancienne noblesse allemande au milieu de laquelle il était, et de la transporter par l'imagination dans d'autres régions, où passaient sous ses yeux des hommes grands par eux-mêmes, fabuleux par leurs actions, créateurs de leur race et prétendant tirer leur origine des dieux[...]²¹.

Par l'intermédiaire de la représentation, les monarques spectateurs sont transportés en d'autres temps, où la noblesse se gagnait encore par les prouesses guerrières, et non par les liens du sang. Napoléon cherche à

¹⁹ HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, en particulier le chapitre 2 : « Héros, héraut, hiérarchie ».

²⁰ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », *op. cit.*, p. 237.

²¹ *Ibid.*, p. 429.

imposer la figure théâtrale du grand homme parvenu au faite de la gloire par la force de la volonté. L'empereur estime donc que le « dépaysement » théâtral engendré par la représentation tragique est capable de désarmer ses interlocuteurs politiques, et semble convaincu de l'influence physique de l'illusion théâtrale, censée inspirer la terreur à cette assemblée de monarques.

Napoléon veut être comparé au héros des temps anciens, à l'aventurier légendaire auquel la cité – incarnée par le chœur – voue un culte. Son règne est contemporain de la construction du panthéon et de l'élaboration de nouveaux critères d'héroïsme et de distinction sociales. L'empereur bénéficie ainsi de la diffusion de nouveaux schèmes symboliques et de nouveaux critères de réussite sociale, liés au talent et à l'exceptionnalité du parcours. A ce titre, la constitution de sa légende profite d'autres parcours symboliques et mythiques à une époque où l'on voue un véritable culte aux héros de l'Antiquité. Napoléon joue sans cesse de la confusion entre *signifiant* et *signifié* et s'appuie sur la force du mythe pour asseoir sa légitimité.

Talleyrand, dans ses mémoires, rappelle que cette utopie théâtrale finit par déborder l'espace scénique pour envahir l'espace politique. La représentation de *Mahomet* constitue, à ce titre, l'apothéose théâtrale de l'entrevue :

[..] la pièce de son choix, celle qui établissait le mieux les causes et la source de sa puissance, c'était Mahomet, parce que d'un bout à l'autre, il croyait remplir la scène. Dès le premier acte :

Les mortels sont égaux, ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait la différence.
Il est de ces esprits favorisés des cieux
Qui sont tout par eux-mêmes et rien par leurs aïeux.
Tel est l'homme, en un mot, que j'ai choisi pour maître ;
Lui seul dans l'univers a mérité de l'être ;
Tout mortel à ses lois doit un jour obéir, etc. (Mahomet, I, 4)

Les yeux de toute la salle étaient fixés sur lui ; on écoutait les acteurs et c'était lui qu'on regardait²².

En définitive, les comédiens semblent présents pour réciter un texte de commande, plus que pour être vus et applaudis : on « écoute » les interprètes, mais on « regarde » Napoléon qui « remplit » la scène.

²² TALLEYRAND, *op.cit.*, p. 320.

La stratégie théâtrale de Napoléon ne s'intéresse pas, on l'a vu, à l'intégralité de la tragédie en tant que récit, mais plutôt à certains morceaux de bravoures qui redoublent sur scène ce qui s'est joué au dehors. Ce sont bien moins les pièces elles-mêmes que certains vers, ou certains passages, qui intéressent l'assemblée, parce qu'ils sont directement en rapport avec l'actualité politique et qu'ils sont immédiatement accompagnés de réactions de la part des spectateurs. La mise en scène napoléonienne semble parfaitement fonctionner, puisque les monarques, devenus acteurs, interprètent le rôle que Napoléon veut leur faire jouer. Ils réagissent exactement aux moments prévus, comme s'ils suivaient des indications de mise en scène, ainsi qu'en témoignent les exclamations qui accompagnent la représentation d'*Oedipe*. Le dispositif théâtral mis en place par Napoléon procède selon une logique d'endoctrinement politique, reposant sur le slogan et les réflexes qu'ils induisent chez l'auditeur.

La performance des Comédiens Français à Erfurt, jouant l'*Œdipe* de Voltaire, instaure sur l'espace scénique une proximité fictive entre l'empereur et la salle. Le récit mythique transposé sur scène permet d'éviter une confrontation réelle entre le despote et son peuple dans l'espace politique. En effet, le dialogue entre le souverain et la salle est illusoire puisque le public demeure passif, à l'image du peuple devant son tyran²³ et ne peut changer le cours de la fatalité tragique. Comme celui des despotes qu'il met en scène, l'empire napoléonien est temporaire, arbitraire et autoproclamé, puisqu'il s'appuie sur des mouvements de foule prévisibles et contrôlés.

Napoléon a maintenu le théâtre post révolutionnaire dans un état ancien, favorisant la tragédie classique au détriment de nouvelles formes ou propositions dramatiques. On sait à quel point le mythe de Napoléon a rejailli sur tout le XIX^e siècle, brouillant les relectures historiennes, historiques du consulat et de l'Empire, rendues impossibles par l'ombre portée par la légende impériale. Napoléon est lui-même devenu légende, au point que son propre mythe a été également transposé sur scène peu

²³ Sous la Révolution, les mises en scène imaginées par David au Théâtre de la République exploitaient déjà l'espace libre de la scène pour y introduire des figurants. Dans la mise en scène de *Caius Gracchus* en février 1792, les personnages des sénateurs sont disposés sur scène autour d'une tribune d'où les interprètes haranguent le peuple. La scénographie tend à imiter les lieux de débats politiques, en plaçant le comédien à l'avant-scène en position de supériorité devant les spectateurs. Voir à ce sujet, RAZGONIKOFF, Jacqueline et DANIELS, Barry, *Patriotes en scène, Théâtre de la République (1790-1799)*, Versailles, ArtLys, 2007.

de temps après sa disparition. Une fois devenu mythe, Napoléon a pu lui aussi apparaître à la scène.

Le mythe napoléonien aurait même contribué à façonner l'ensemble des mythes contemporains :

On ne peut ignorer la place éminente tenue par ce que l'on a très tôt appelé la « légende » de Napoléon dans l'atelier des héros nationaux. Il rassemble la panoplie des attributs héroïques, il remodèle les voies d'accès à l'excellence et il sert de référence à un renouvellement de la philosophie de l'Histoire. Autant de traits qui l'imposent – comme exemple ou comme repoussoir – sur tous les terrains où se joue en Europe, dans le siècle qui suit, la question de l'action historique et de la participation à la symbolique nationale. Les travaux sur ce personnage sont légion, beaucoup proposent un inventaire des versions de son « mythe » et s'interrogent sur son extraordinaire popularité²⁴. [...]

Pour construire son propre mythe, Napoléon s'est appuyé sur une série de référents légendaires, et en particulier les héros d'épopée. Il fonde un empire, et non un royaume, et construit un nouveau territoire symbolique : il devient donc lui-même un modèle à imiter pour devenir légende.

Napoléon a œuvré pour que le public confonde sa personne avec d'autres masques légendaires, et pour que son mythe s'appuie sur une illusion d'identification aux figures impériales de la tragédie antique. L'excessive théâtralité du régime napoléonien a été magnifiquement illustrée par Chateaubriand qui, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, dresse le portrait du « caractère de Bonaparte ». La personnalité de l'empereur reposait, d'après lui, sur un excès de mise en scène, car Bonaparte n'a cessé de se singer lui-même en jouant Napoléon, au point qu'il est devenu difficile – même pour ses contemporains - de distinguer l'acteur et le rôle :

Il tenait du sang italien ; sa nature était complexe : les grands hommes, très petite famille sur la terre, ne trouvent malheureusement qu'eux-mêmes pour s'imiter. A la fois modèle et copie, personnage réel et acteur représentant ce personnage, Napoléon était son propre mime ; il ne se serait pas cru un héros s'il ne se fût affublé du costume d'un héros. Cette étrange faiblesse donne à ses étonnantes réalités quelque chose de faux et d'équivoque ; on craint de prendre le roi des rois pour Roscius, ou Roscius pour le roi des rois.

²⁴ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », *op. cit.*, p. 250.

Les qualités de Napoléon sont si adultérées dans les gazettes, les brochures, les vers et jusque dans les chansons envahies de l'impérialisme, que ces qualités sont complètement méconnaissables²⁵.

Dans le portrait de Chateaubriand, Napoléon est un simulacre d'empereur, un comédien qui joue son rôle. L'allusion à Roscius établit une équivalence de statut entre l'empereur et le tragédien : Napoléon ne peut être imité par un autre comédien, puisqu'il est à la fois empereur en soi, et représentation de l'empereur. Dans ce portrait, Napoléon est l'incarnation parfaite de la fusion entre corps symbolique et corps réel de la royauté.

Le portrait de Napoléon par Chateaubriand montre aussi comment le mythe napoléonien s'est façonné à partir d'une variété de points de vue qui se sont superposés jusqu'à former une figure fantasmatique. Dans la légende constituée, il ne reste plus rien de la figure originale ; seules les représentations demeurent :

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 ; c'est le Charlemagne et l'Alexandre des épopées du Moyen Âge que nous voyons aujourd'hui. Ce héros fantastique restera le personnage réel ; les autres portraits disparaîtront²⁶.

Selon cette conception romantique du mythe, il devient impossible de discerner la part de réalité et de fiction dans la reconstitution. On voit ainsi comment s'écrit et se réécrit le mythe, par la constitution d'un palimpseste d'archives historiques et de fictions littéraires et théâtrales.

²⁵ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, volume 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, livre 24, chap. 6, p. 1002.

²⁶ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Livre XXIV, chapitre 8, *éd. cit.*, p. 1008.