Napoléon Arlequin ou la métaphore théâtrale

Napoleon Harlequin or the theatrical metaphor

Katherine Astbury

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/7654>

DOI : 10.4000/rief.7654

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Katherine Astbury, « Napoléon Arlequin ou la métaphore théâtrale », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 15 novembre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/7654> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.7654>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2021.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Napoléon Arlequin ou la métaphore théâtrale

Napoleon Harlequin or the theatrical metaphor

Katherine Astbury

- 1 Au moment où les alliés entrent dans Paris à la fin de mars 1814 peu avant l'abdication de Napoléon¹, un torrent de pamphlets apparaît dans la capitale, dénonçant l'Empereur comme tyran, monstre, intrigant et ... comédien². À premier abord il semble incongru de retrouver « comédien » dans cette liste, mais accuser l'empereur d'être acteur et hypocrite soulignait son manque de fiabilité et le danger de l'illusion³. À travers la métaphore théâtrale, les pamphlétaires royalistes essaient de montrer que Louis XVIII a un droit naturel au trône et que Napoléon manque de légitimité. Elle devient rapidement un leitmotiv des pamphlets et des estampes contre Napoléon de la Restauration, puisant dans un fonds thématique établi par les dessinateurs satiriques anglais dès le début du XIX^e siècle. Or, les bonapartistes ripostent et réclament rapidement les références théâtrales à leur tour et cet article tracera l'évolution et les métamorphoses de cette métaphore afin de mieux saisir les polyvalences et la plasticité au cœur de cette imagerie.
- 2 Il est bien connu que Napoléon a utilisé des images visuelles pour renforcer sa position politique⁴, tout en étant l'objet d'estampes satiriques qui la sapaient⁵. Annie Jourdan et Philip Dwyer ont montré comment des artistes ont été cooptés pour valoriser la personne de Napoléon et lui conférer les qualités mythiques de héros-sauveur et d'homme d'État⁶. Alignés contre lui, les caricaturistes britanniques, avant tout Gillray, Rowlandson et Cruikshank, déployaient avec verve leurs estampes de « Little Boney », le tyran corse, qui ont si frappé l'imagination populaire⁷. Comme l'a montré John Moores, en Angleterre « Napoleon's illegitimacy was evoked almost constantly in order to undermine his authority and to reemphasise the need to fight him »⁸. Pour Catherine Clerc, la guerre de propagande résulte d'un conflit fondamental entre deux concepts de légitimité inconciliables, « droit monarchique et "sujets" d'un côté, droit populaire et "citoyens" de l'autre »⁹. C'est pour cette raison qu'il existe deux sources principales de caricatures anti-Napoléon : l'Angleterre, ennemie implacable du potentiel

révolutionnaire de Napoléon et, à partir de 1814, les partisans de la cause Bourbon en France. Alors que les satires anglaises ont toute liberté de se moquer de Napoléon, la forte censure de l'Empire empêche toute représentation subversive de l'Empereur jusqu'en 1814, date à laquelle on assiste à une floraison d'estampes monarchistes qui vilipendent Napoléon, et à un contre-mouvement tout aussi actif pendant les Cent-Jours de 1815 qui répond en attaquant Louis XVIII.

- 3 Récemment, l'étude des estampes napoléoniennes a eu tendance à suivre le modèle établi par les spécialistes de la décennie révolutionnaire¹⁰ : les chercheurs examinent soit les estampes favorables à l'Empereur soit celles qui lui sont défavorables, mais rares sont les études qui les mettent en dialogue. Ainsi, les principaux ouvrages sur les estampes de la période napoléonienne, *La Caricature contre Napoléon* de Catherine Clerc et *La Grande Armée de Papier* de Philippe de Carbonnières¹¹, se concentrent sur les estampes d'opinions opposées mais ne les rapprochent guère. Lorsque les estampes pour et contre Napoléon apparaissent côte à côte, comme dans le catalogue du musée Napoléon Arenenberg *Napoléon I^{er} vu à travers la caricature*¹², on retrouve certes quelques tentatives de comparaisons thématiques, mais l'étude de chaque thème est succincte et parfois incomplète. Dans la partie consacrée aux spectacles et aux jeux, par exemple, seuls les jeux sont abordés. De même, Annie Duprat, dans son étude sur Napoléon et Louis XVIII en 1815, commente l'analogie faite entre Louis et le protagoniste d'une pièce de théâtre, *Ulysse* de Lebrun, mais passe sous silence les estampes pro-Napoléon qui font également appel à la métaphore théâtrale¹³. La présence de nombreux motifs théâtraux dans les estampes de 1814 et 1815 est frappante mais n'a jusqu'ici suscité que peu d'intérêt. Or, la thématique du théâtre dans les estampes nous offre une clé essentielle pour comprendre les débats sur la légitimité à cette époque charnière.
- 4 En démontrant l'importance des imaginaires culturels pour l'étude des images¹⁴, Annie Duprat nous rappelle que « la caricature politique puise dans des références culturelles accessibles au plus grand nombre pour être rapidement lisibles »¹⁵. Le théâtre était, à l'époque, une des formes culturelles les plus importantes ; peu surprenant alors que l'on voie des estampes qui reprennent des références culturelles du monde théâtral pour viser aussi bien Napoléon que Louis XVIII. Les estampes tiennent du milieu culturel, elles reflètent et entrent en dialogue avec l'actualité théâtrale, les écrits, les polémiques du jour et, pour les étudier, il est important de les situer dans le contexte d'où elles viennent. Cette tâche n'est pas anodine, vu que la plupart des estampes françaises furent publiées sous l'anonymat et sans date (en contraste avec la situation en Angleterre). Ce qui suit est une tentative de remettre en rapport les estampes satiriques de l'époque napoléonienne ayant une référence théâtrale en dialogue non seulement les unes avec les autres mais aussi avec la situation politique et culturelle sous laquelle elles furent publiées.
- 5 Les premières impulsions pour exploiter l'imagerie théâtrale dans les caricatures de Napoléon se trouvent en Angleterre. Comme David F. Taylor l'a magistralement démontré¹⁶, le lien entre Bonaparte et Arlequin est apparu d'abord dans la presse écrite lorsque Coleridge, écrivant dans le *Morning Post* en janvier 1800, s'est insurgé contre le charlatanisme du Premier Consul et ce qu'il appelle son « Arlequinade d'usurpation » pour avoir accordé des droits funéraires au pape Pie VI, après l'avoir emprisonné. En 1803, la menace d'invasion par Bonaparte a conduit à une vague d'estampes patriotiques-satiriques où les dessinateurs lient fermement les arlequinades, un « foreign and effeminate mode of theater »¹⁷, au Corse : la « hybrid French and Italian

ethnicity made the commedia dell'arte an especially apposite frame of reference »¹⁸. En août 1803, un poème intitulé *Harlequin's invasion* est publié dans le *Morning post*, réimprimé une semaine plus tard accompagné d'une caricature (12 août 1803). Il est suivi de près d'une prétendue affiche de théâtre pour *Harlequin's invasion or the disappointed banditti*, vieille farce pantomimique, et enfin, un an plus tard, par une autre estampe, *Harlequin's last skip* de Cruikshank. Ces premières images de Napoléon en Arlequin faisaient toutes référence à une pièce de théâtre de David Garrick de 1759, *Harlequin's invasion*, où Arlequin est vaincu par Shakespeare. Cette polarisation du théâtre entre formes hautes et basses est devenue « a central strategy in the satirical fight against Bonaparte »¹⁹, et trouvera un écho en France une décennie plus tard.

- 6 En 1813, les graveurs britanniques reviennent à l'image de Napoléon en Arlequin avec « The Narrow Escape » de George Cruikshank, et, après le retour de Napoléon de l'île d'Elbe en 1815, « European Pantomime » de Marks (vers mars 1815) et « Scene in a new pantomime » de Rowlandson (12 avril 1815) où Napoléon n'est plus « an emblem of suspect hybridity »²⁰ mais un personnage héroïque qui signale un renouveau politique. Il existait depuis longtemps des liens étroits entre les créateurs d'estampes satiriques en Grande-Bretagne et en France. De nombreux artistes britanniques avaient été formés en France et les gravures britanniques circulaient plus ou moins clandestinement à Paris. Il n'est donc pas surprenant que l'idée de Napoléon Arlequin apparaisse dans les gravures françaises en 1814-15, alors que la censure de la satire politique s'effondre et que les questions de légitimité politique sont mises en correspondance avec les notions de haut et de bas théâtre en France comme elles l'ont été en Angleterre.
- 7 C'est avant tout René-François Chateaubriand qui lance l'utilisation de la métaphore théâtrale comme arme contre Napoléon dans son essai *De Buonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe* daté du 31 mars 1814, le jour après l'entrée des alliés à Paris²¹. Il présente les raisons pour lesquelles les Français devront se rallier au roi Louis XVIII. Buonaparte est usurpateur, aventurier étranger et despote²², mais au cœur de l'essai est l'idée que Napoléon manque de légitimité. Chateaubriand nous le dépeint en comédien :

Il a quelque chose de l'histrion et du comédien. Il joue tout, jusqu'aux passions qu'il n'a pas : il est toujours sur un théâtre [...]. Ses scènes sont préparées d'avance. Un souverain qui a pu prendre des leçons de Talma afin de paroître dans une attitude royale, est jugé pour la postérité. Il veut paroître original, et il n'est presque jamais qu'imitateur ; mais ses imitations sont si grossières qu'elles rappellent à l'instant l'objet ou l'action qu'il copie.²³
- 8 La critique est acerbe. Pour Chateaubriand, Napoléon est un mauvais acteur qui feint de régner mais qui ne convainc guère. Dans la préface à la seconde édition qui suit de près la première, Chateaubriand renforce la métaphore en attirant l'attention sur son « caractère de comédien et d'imitateur »²⁴. Ainsi Chateaubriand se moque-t-il non seulement de l'Empereur mais aussi de son ami Talma, grand acteur tragique de la Comédie-Française que Bonaparte connaissait depuis longtemps. Le public parisien avait établi des parallèles entre les deux hommes dès 1799, lorsque Talma avait joué Néron dans le *Britannicus* de Racine seulement quelques semaines après le coup d'état. Avoir son double sur scène convenait à Napoléon, comme Mara Fazio nous l'a montré dans sa belle étude sur Talma²⁵. Selon Pierre-François Tissot en 1826, il y avait « une sorte de réaction continuelle du personnage idéal sur le personnage réel, et du personnage réel sur le personnage idéal »²⁶ tout au long de l'Empire et leur amitié

offrait ainsi du matériel aux monarchistes de 1814, qui voulaient estomper la distinction entre réalité et simulacre.

- 9 La métaphore de Chateaubriand est reprise par le *Journal des débats* le 12 avril 1814 et le lien entre spectacle, illusion et théâtre est renforcé :

On frappoit nos sens, mais on ne parloit pas et l'on ne pouvoit parler à nos cœurs.
En vain les dominateurs de la France affectoient la majesté des rois ; nos consciences leur refusoient ce respect intérieur sans lequel les hommages publics ne sont que de viles adulations, de ridicules représentations de théâtre.²⁷

- 10 En avril ou mai 1814 est publiée une caricature, inspirée par le pamphlet de Chateaubriand, « T[alma] donnant une leçon de grâce et de dignité impériale ».

Fig. 1

Fig. 1. *Talma donnant une leçon de grâce et de dignité impériale*, [S.l.], [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (59)-FT 4, fol. 44, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69408904>.

- 11 Les spécialistes de la caricature l'ont souvent fait remonter à 1813 ou à 1815 mais elle est annoncée comme nouveauté dans la presse en mai 1814, quelques semaines après la publication du pamphlet de Chateaubriand²⁸. Talma paraît superbe dans le rôle de l'empereur Néron de Racine ; Napoléon est grotesque, exagérant et déformant les gestes de l'acteur. L'estampe renforce l'idée que Napoléon n'est qu'un simulacre et non pas un monarque illustre. Ainsi, l'essai de Chateaubriand, qui a eu une grande circulation et a connu plusieurs éditions, et l'estampe de la leçon de grâce réduisent l'Empereur à la position de mauvais acteur.
- 12 Louis XVIII, en revanche, est reçu comme souverain légitime parce qu'il appartient à une vieille lignée royale, la maison Bourbon. Peu surprenant alors que les théâtres parisiens se pressent de faire jouer des pièces qui mettent en scène Henri IV, premier roi Bourbon. La première représentation depuis 1792 de *La Partie de chasse de Henri IV* à

la Comédie Française le 12 avril 1814 est décrite par le *Journal des débats* comme « fête nationale » ; on se garde de l'appeler une « représentation » théâtrale²⁹. Le personnage de Louis XVIII est absent des tréteaux. Pour Olivier Bara, cette absence du monarque de la scène est remarquable³⁰ mais vu l'association entre Napoléon et le charlatanisme de la représentation théâtrale cette absence est tout à fait nécessaire. Au lieu de voir Louis lui-même, il y est représenté par Henri IV, Ulysse, Œdipe. Charles Nodier dans le *Journal des débats* aide ses lecteurs à comprendre l'analogie avec ce dernier :

Le nom d'Œdipe rappelle un roi malheureux, proscrit par ses enfans ; celui d'Antigone, une princesse modèle de l'amour filial [...]. Ce n'est pas sur Œdipe, ce n'est pas sur Antigone qu'on alloit s'attendrir et pleurer dans cette représentation solennelle, mais sur des malheurs bien plus inouïs, sur des vertus bien plus élevés et bien plus touchantes.³¹

- 13 Or, Nodier est très conscient des dangers de l'analogie qu'il crée. Il précise :

Je me garderai bien de mêler les émotions tièdes et communes que produit une représentation théâtrale, faite pour les oreilles et pour les yeux, avec celles qui s'adressent immédiatement au cœur, qui le pénètrent, qui le remplissent tout entier !³²

- 14 Il évite ainsi de réduire le roi au même niveau que Napoléon – le roi et la Duchesse d'Angoulême ne doivent point soutenir une comparaison avec des personnages de scène. Or, dans la tentative de renforcer la légitimité du roi en le comparant au roi Œdipe, on ouvre la voie à une comparaison entre Louis XVIII et des personnages de théâtre qui par la suite sera reprise par les partisans de Napoléon afin de rendre Louis artificiel et faux à son tour.
- 15 Pendant l'été 1814, une polarisation entre la famille royale et la tragédie, genre théâtral le plus noble d'un côté, et Napoléon, parodie du personnage héroïque, se cristallise. On renchérit : Napoléon n'est pas simplement mauvais acteur, mais quelqu'un d'étroitement lié aux formes les plus basses de théâtre, renforçant ainsi son manque d'authenticité. Les pamphlétaires et les dessinateurs rapprochent Napoléon et ses proches (Cambacerès par exemple) du théâtre forain, mettant l'accent sur l'illusion et la fausseté de ce genre de spectacle afin de renforcer l'infériorité et le ridicule du régime impérial.
- 16 À partir d'avril 1814, la représentation de Napoléon en forain devient rapidement un lieu commun grâce à une série de caricatures sur ce thème. Dans *Saute pour le roi*, Napoléon est représenté en chien qui va sauter dans un cerceau qui se trouve entre Fontainebleau et Elbe.

Fig. 2

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig.2. *Saute pour le Roi*, [S.l.], [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (68)-FT 4, fol. 48, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6954099m>

Fig. 3

Fig.3. *Le Départ et le Retour*, [S.l.], [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (69)-FT 4, fol. 73, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6954268r>

- 17 Deux caricatures, *Le départ et le retour* et *Du haut en bas ... ou les causes et les effets*³³, montrent Napoléon monté de façon précaire sur des échasses qui se brisent. L'analogie foraine se répand en pamphlet aussi. Pour Giraud, auteur d'un ouvrage sur la campagne de Paris en 1814, Napoléon est « pareil à un funambule, qui ne veut qu'étonner la multitude »³⁴. À l'image de Napoléon comme forain s'ajoute rapidement la représentation métaphorique de Napoléon bête féroce, « tigre altéré de sang et de carnage »³⁵. Les estampes marient la métaphore animalière et celle du théâtre comme dans *Le tyran démasqué*.

Fig. 4

Fig. 4. *Le Tyran démasqué*, [S.l.], [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (68)-FT 4, fol. 62, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69541299>

- 18 Une femme, allégorie de la France en robe fleurdelysée, est en train d'enlever le masque à Napoléon pour révéler le visage de tigre en dessous de l'homme. Ici le charlatan n'est plus simplement un mauvais acteur mais devient trompeur et monstrueux – c'est l'immédiateté de l'image qui la rend si efficace. L'estampe résume les idées des pamphlétaires de façon très directe. Or, lorsque les rumeurs d'un retour éventuel de l'Empereur commencent à circuler, la métaphore se révèle plutôt instable. L'estampe *Le gros Thomas, habile opérateur, arrachant les dents au fameux tigre trouvé dans la forêt de Fontainebleau* de septembre 1814 peut servir d'exemple. De premier abord, on reconnaît un vocabulaire visuel qui présente l'Empereur en bête féroce, comme spectacle. La bête féroce, tigre-tyran malgré la peau tachetée de léopard – les deux animaux sont souvent interchangeable à l'époque –, est apprivoisée devant un public par Jean Thomas, célèbre dentiste-artiste du début du XVIII^e siècle qui avait tiré des dents gratuitement pour fêter la naissance du dauphin en 1720. Cela semble renforcer l'idée que Napoléon est une bête féroce et qu'il appartient donc à la culture théâtrale populaire.

Fig. 5

Fig.5. Le gros Thomas habile opérateur, arrachant les dents au fameux tigre trouvé dans la forêt de Fontainebleau, tandis que Jocrisse lui coupe les griffes avec des ciseaux, [S.I.], [s.n.], 1814, Ackland Art Museum, 2015.20.8, <https://ackland.emuseum.com/objects/26707/le-gros-thomas-habile-operateur-arrachant-les-dent-au-fameux-tigre>; sessionid=741DF2182FE8BAD92678B882CAD8905F

- 19 Or Thomas, le bon royaliste, a un air vétuste avec sa grande perruque et il est aidé par un personnage de théâtre, Jocrisse, valet maladroit, incompetent, bouffon créé par Dorvigny pendant la décennie révolutionnaire, et qui réapparaissait régulièrement dans des pièces sous l'Empire. Ici Jocrisse a les ciseaux qu'il utilise par erreur dans *Une heure de Jocrisse*³⁶. Il est donc un curieux complice royaliste. Ceux qui regardaient l'estampe en 1814, croyaient-ils Jocrisse lorsqu'il disait que le tigre ne ferait plus de mal ? Il est tellement incompetent que lorsqu'il dit « j'en réponds », cela ne rassure guère. L'artiste indique-t-il que les royalistes devront choisir leurs alliés avec plus de soin ? Ou qu'il est peine perdue d'essayer d'apprivoiser l'ancien Empereur ? Les traits du valet laissent penser à Lord Castlereagh³⁷, ce qui rapproche cette estampe des sentiments anti-anglais du *Cabinet noir* où tous les monarques du Congrès de Vienne sont des pantins en costume de la commedia dell'arte³⁸, sauf les Britanniques qui en tirent les ficelles. Le public qui regarde le spectacle de l'art dentaire du gros Thomas est tout aussi grotesque que Thomas et Jocrisse. L'idée de Napoléon comme spectacle forain semble donc être retournée contre les royalistes et l'estampe ressemble aux jeux d'esprits où l'on peut lire soit par colonnes soit par lignes avec un sens opposé³⁹. Les considérations commerciales des vendeurs encouragent la création d'estampes qui peuvent être interprétées de plusieurs manières.
- 20 L'instabilité de la métaphore théâtrale en 1814 est éclatante lorsque l'on fait une comparaison entre les caricatures de Napoléon et les estampes qui lui sont favorables qui se basent sur la commedia dell'arte. Tandis que les monarchistes dépeignent Napoléon en Arlequin pour dénigrer son héritage, le rabaissant parce que la commedia dell'arte n'est pas seulement un théâtre d'origine italienne mais aussi un théâtre populaire, ceux qui lui restent favorables retournent l'image contre les partisans du roi. Ainsi, *Le commencement et la fin* de mai 1814 où Napoléon est vêtu du costume bariolé

d'Arlequin répond à – et renverse – l'estampe intitulée *Le carnaval de 1814 ou le macaroni impérial*, publiée quelques semaines plus tôt. Celle-ci montre Napoléon-Arlequin et son Archichancelier Cambacérès-Polichinelle partageant des pâtes tandis qu'un ancien militaire en Pierrot dit en jeu de mots qu'il n'a besoin que d'un louis. La comparaison entre Napoléon et Arlequin faite dans *Le Carnaval* est sans ambiguïté – c'est le parvenu, l'intrigant affamé prêt à sacrifier les hommes tandis qu'il s'enrichit. Les pâtes et le costume d'Arlequin soulignent ses origines italiennes.

Fig. 6

Fig. 6. *Le Commencement et la Fin*, [S.l.], [s.n.], [s.d.] BnF RÉSERVE QB-370 (71)-FT 4, fol. 28, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6954473r>

Fig. 7

Fig. 7. *Le Carnaval de 1814, ou Le macaroni Impérial*, [S.l.], [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (67)-FT 4, fol. 40, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953992h.item>

- 21 Or, comme nous le rappelle Gouriet, Arlequin est « un personnage qui est tout à tous »⁴⁰ et l'avid et gros Napoléon-Arlequin se transforme chez les bonapartistes en Arlequin-héros et Protée dans *Le Commencement et la fin*. La hiérarchie du monde est perturbée dans la commedia dell'arte. Les royalistes ne veulent pas de monde à l'envers, mais le potentiel subversif d'un homme qui se fait souverain est devenu réalité sous l'Empire – et peut avoir lieu de nouveau. Au théâtre après tout, Arlequin c'est celui qui résout les problèmes : à la fin d'une Arlequinade, il n'est jamais du côté des perdants. Voilà Napoléon-Arlequin en Elbe, rajeuni, svelte, résolu. Les losanges de son costume, loin de refléter le charlatanisme d'un personnage à multiples facettes, énumèrent les nobles étapes de sa carrière, de l'École militaire au bourgeois de l'île d'Elbe. Le titre de l'estampe semble suggérer une critique de Napoléon, sans doute pour faciliter sa publication, mais le choix d'honneurs affichés sur les losanges – *pacificateur*, *restaurateur* et *Napoléon le grand* pour n'en donner que trois – est plutôt positif et en contraste net avec les appellations de *tyran*, *tigre* et *usurpateur* utilisées par les partisans du roi. On voit ainsi un renversement de l'imagerie royaliste – pour ceux qui dénigrent Napoléon, son charlatanisme se résume dans le théâtre bas de la comédie italienne et les forains. Ici, en revanche, la légitimité de Napoléon se fait un atout de cette bassesse – le populaire lui donne une légitimité qui surenchérit sur le sang. Lorsque Napoléon rentre en France en 1815, il exploitera cette association entre sa personne et la culture populaire afin de renforcer sa légitimité. Ces estampes ne sont pas simplement des commentaires sur les événements mais façonnent à leur tour le débat, y contribuant par des idées persuasives quant aux questions de légitimité et de souveraineté.
- 22 Sous la première Restauration, les salles de théâtre de Paris sont elles aussi impliquées dans ce débat. Les théâtres subventionnés s'alignent rapidement au nouveau régime et

les commentateurs s'en prennent aux théâtres de boulevards afin d'épurer les répertoires considérés comme trop séditionnels et qu'ils associent au bonapartisme. Les Arlequinades disparaissent de la scène. La presse établit une distinction nette entre grands théâtres et théâtres populaires qui imite la division politique. En juillet 1814, le *Journal des Arts* dit de Napoléon « que son règne avait été une longue tragédie ; mais qu'il n'avait su faire qu'un dénouement de mélodrame »⁴¹. Les pamphlétaires reprennent la même analogie. Selon l'auteur de *Robespierre et Buonaparte ou les deux tyrannies*, l'Empire aurait été un « drame horrible dont nous sommes les tristes témoins »⁴². On voit la même idée dans *La Nuit de Fontainebleau ou Buonaparte aux prises avec sa conscience après Moscou*, ou encore dans *De l'idolâtrie de la louange envers Buonaparte* : il aurait préparé « les derniers actes du mélodrame dont il eût pu fournir un dénouement mémorable, mais dont il n'a été que le ridicule histrion »⁴³.

- 23 C'est chez le dramaturge Jean-Baptiste-Augustin Hapdé que le lien entre Napoléon et le mélodrame atteint son apogée. En juin 1814 il publie *Plus de mélodrames. Leurs dangers considérés sous le rapport de la religion, des mœurs, de l'instruction publique et de l'art dramatique* où le genre de mélodrame et la tyrannie de Napoléon se confondent. Quelques mois plus tard, en décembre 1814, il lie le mélodrame au charlatanisme, impliquant ouvertement l'Empereur dans un ouvrage intitulé *De L'Anarchie théâtrale, ou de la Nécessité de remettre en vigueur les lois et règlements relatifs aux différents genres des spectacles de Paris*. Hapdé préconise l'expulsion du mélodrame des théâtres de boulevards comme il avait appelé à l'expulsion de l'Empereur. C'est, selon lui, le seul moyen d'assurer que le peuple redevienne « digne de son Roi ». Il dit que le régime impérial avait tiré du profit politique du mélodrame :

La police de Buonaparte objecta que la représentation des mélodrames était utile à l'esprit public, en ce qu'elle alimentait l'effervescence du peuple, fascinait les yeux de la multitude et l'empêchait d'apercevoir l'abîme qui se creusait sous ses pas.⁴⁴

- 24 Hapdé n'est pas le seul à voir un lien entre le mélodrame et l'Empire. Regnault Warin reprend l'analogie :

Dans les cinq derniers mois de 1814, la fièvre politique de 1789 avait saisi toutes les têtes, et que dans les trois premiers mois de 1815, cette épidémie faisait fumer tous les cerveaux. On comprit dès-lors qu'un nouveau mélodrame allait envahir les tréteaux de la révolution. Les prétextes ne manquent jamais à ces sortes de spectacles.⁴⁵

- 25 La distinction qu'établissent ces commentateurs entre les grands théâtres soutenant la Restauration et les théâtres de boulevards comme des lieux séditionnels et bonapartistes se voit réalisée le 20 mars 1815, lors du retour de Napoléon à Paris. La Comédie Française a fait relâche. Au Théâtre de la Porte Saint-Martin, en revanche, on érige un podium temporaire devant la salle sur la voie publique avec des bustes de Napoléon et de Marie-Louise alors qu'un des acteurs déclame des vers en l'honneur de l'Empereur⁴⁶. Comme pendant la Révolution vingt-cinq ans plus tôt, la politique insuffle la culture et surtout le théâtre.
- 26 En associant Napoléon aux formes basses de théâtre et de culture, les royalistes ont permis aux partisans de Napoléon et à l'Empereur lui-même de tirer du populaire une légitimité politique puissante qui a facilité le Vol de l'aigle. L'imagerie théâtrale prônée par ses opposants s'est donc avérée instable puisqu'elle peut être renversée à tout moment. Sous les Cent-Jours, c'est ce qui se fait : des estampes voient le jour qui tournent en ridicule l'idée du roi comme héros de tragédie, comme dans *Les Compagnons d'Ulysse* et *Métamorphose d'Ovide*⁴⁷, qui reprennent la fable de La Fontaine où les proches

du roi sont changés en pourceaux afin de retourner l'association positive entre Louis XVIII et Ulysse qui s'était établie en avril 1814, après la remise en scène d'*Ulysse* de Lebrun à la Comédie française que le public a interprétée comme une allusion au retour des Bourbons « et ne manqua pas de l'appeler le retour d'Ulysse (du lys) par un calembour qui fit fortune »⁴⁸.

Fig. 8

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 8. *Les compagnons d'Ulysse*, à Paris chez Martinet, [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (69)-FT 4, fol. 35, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69542057?rk=21459;2>

- 27 Cela ne veut pas dire pour autant que la distinction entre les partisans du roi et ceux qui soutiennent Napoléon est toujours nette. La question de la légitimité de celui-ci ainsi que l'écroulement rapide du soutien populaire continuent de se jouer sur scène à Paris sous les Cent jours. Les vaudevilles au café Montansier par exemple remettent en question la façon dont l'Empereur avait tenté de faire du populaire la source de son pouvoir au retour d'Elbe. Mais pour la plupart, les estampes continuent de renforcer les liens entre le populaire et le bonapartisme.
- 28 Après sa défaite à la bataille de Waterloo, les caricatures contre Napoléon reprennent l'imagerie de 1814 comme s'il n'y avait pas eu d'interruption. Au fil de l'année les estampes qui maintiennent la métaphore théâtrale s'accumulent. D'abord, Napoléon apparaît dans une pièce féerie, *Nicolas cœur de tigre*.

Fig. 9

Fig. 9. Nicolas Cœur De Tigre, Pièce féerie avec changemens à vue, évolutions militaires, marches, contre-marches, fuite, emprisonnement, [S.l.], [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (75)-FT 4, fol. 43, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69549277>

- 29 Pastichant la tendance à annoncer les pièces aux boulevards par une liste des éléments les plus spectaculaires, l'estampe offre comme sous-titre : « Pièce féerie avec changemens à vue, évolutions militaires, marches, contre-marches, fuite, emprisonnement etc. etc. » pour mettre l'accent sur le renversement politique. Ceci ramène Napoléon au niveau des acteurs des boulevards. La mort, squelette jouant à l'orgue, parodie les vers de *Ô Richard ! Ô mon roi !* de Sedaine et Grétry, véritable refrain de la contre-révolution depuis plus de vingt ans pour souligner que le monde abandonne Napoléon : « sur la terre il n'est donc que moi / qui m'intéresse à ta personne ! ».
- 30 Il est redevenu attraction foraine, bête féroce apprivoisée dans *Le tigre enchaîné* où son gôlier Hudson Lowe veut le faire danser avec l'aide de deux musiciens, l'un russe et l'autre prussien.

Fig. 10

Fig. 10. *Le tigre enchaîné*, chez Genty, Rue Saint Jacques, [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (75)-FT 4, fol. 42, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69549240>

- 31 Même si des critiques ont repéré la métaphore du tigre dans les estampes de 1814 et 1815 – elle est quand même presque omniprésente, et on voit même le tigre tamponné sur les pièces de monnaie comme *damnatio memoriae*⁴⁹ – on n'a pas jusqu'ici fait l'association entre le tigre et les fêtes foraines, ni étudié la mesure dans laquelle l'imagerie s'appuie sur l'idée de performance. Le Napoléon-tigre des estampes est non seulement exposé au public, il apparaît devant lui en spectacle.
- 32 La métaphore du théâtre, utilisée par les deux camps en 1814 et 1815, tient une place centrale dans le débat autour de la légitimité de Louis XVIII et de Napoléon. Bien qu'elle soit instable, elle permet une représentation vive de la question de la souveraineté et du rôle du soutien populaire pour un régime ou un autre qui allait caractériser le débat politique du XIX^e siècle.
- 33 Si les images de Napoléon en histrion des boulevards ou en bête des forains de 1815 ressemblent à celles de 1814, les estampes qui le lient à la commedia dell'arte changent d'emphase.

Fig. 11

Fig. 11. *Portrait de Napoléon avec un très grand nez, en buste, de profil à dr., coiffé du petit chapeau qu'orne une cocarde tricolore*, [S.l.] : [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (73)-FT 4, fol. 41, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69546936>

Fig. 12

Fig. 12. *Proposition de Constitution aux Habitans de l'Île Saint Hélène par l'Ex Empereur et Roi*, à Paris, chez tous les Marchands de Nouveautés, [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (75)-FT 4, fol.47, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6954933z>

Fig. 13

Fig. 13. *Le dernier élan d'un grand homme*, [S.l.] : [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (75)-FT 4 < Fol. 12>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69548786>

- 34 Napoléon n'est plus dépeint en Arlequin puisqu'il a été vaincu et Arlequin ne perd jamais. On le dépeint plutôt avec un très grand nez typique des masques de Zanni, même s'il est en uniforme plutôt qu'en costume théâtral. Arrivé à Sainte-Hélène, le nez long de la commedia dell'arte renforce le ridicule de sa situation, puisqu'il est réduit à donner des ordres aux rats de l'île. Mais encore une fois, les partisans de l'Empereur tirent plus de force de la métaphore théâtrale que leurs adversaires. Dans une estampe intitulée *Le dernier élan d'un grand homme*, et dans un lazzi tout à fait acrobatique, Napoléon saute de la Bellérophon à la Northumberland qui va l'amener à Sainte Hélène. Il est costumé en Pierrot, et le maréchal Bertrand en Scapin. Cette image d'un Napoléon leste avec toute la vigueur de la jeunesse est une image pleine d'énergie et même d'espoir. Malgré toutes les estampes, les pamphlets, les essais qui le traitaient d'histrion, de forain, d'usurpateur, la métaphore du théâtre s'échappe des mains des royalistes pour faire de Napoléon le héros de la pièce, même en défaite.

NOTES

1. La recherche pour cet article a été financée par l'Arts and Humanities Research Council du Royaume-Uni.

2. Les insultes des pamphlets sont énumérées dans une riposte intitulée *Réponse aux faiseurs de pamphlets et d'anecdotes contre Buonaparte* par Dubroca : « Au tyran ! au monstre ! au dévorateur de l'espèce humaine ! à l'assassin ! au comédien ! à l'inepte ! à l'intrigant ! », M. Dubroca, *Réponse aux faiseurs de pamphlets et d'anecdotes contre Buonaparte*, Paris, Rougeron, mai 1814, p. 5.
3. Pour en savoir plus sur le mot « comédien » comme insulte, voir J.-M. Vivès, « De la haine du théâtre et du comédien. Petit traité de l'illusion », dans *Insistance*, 1, vol. II, 2006, p. 53-64.
4. Pour M. Lyons, Napoléon « was perhaps the first ruler to elevate propaganda into a weapon of war » (« a été peut-être le premier souverain à élever la propagande au rang d'arme de guerre »), voir Id., *Napoleon Bonaparte and the Legacy of the French Revolution*, Basingstoke, MacMillan, 1994, p. 178. Les traductions sont les miennes.
5. Voir par exemple P. Dupuy, « Quand Bonaparte était déjà Napoléon : aux sources de l'image caricaturale de Napoléon en Grande-Bretagne », dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 13, 2016, consulté le 12/03/2021, URL : < <http://journals.openedition.org/chrhc/5133> >.
6. Voir A. Jourdan, « Images de Napoléon. Un imperator en quête de légitimité », dans *Modern & Contemporary France*, 8, vol. IV, 2000, p. 433-444 et Ead., *Mythes et légendes de Napoléon : un destin d'exception, entre rêve et réalité*, Toulouse, Éditions Privat, 2004 ; P. Dwyer, « Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour : Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend », dans *French History*, 18, vol. IV, décembre 2004, p. 379-403.
7. Les études sur les caricaturistes britanniques sont nombreuses. Voir par exemple D. Donald, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven, Yale U.P., 1996 ; T. Clayton, *The English Print, 1688-1802*, London/New Haven, Yale U.P. for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1997 ; J.-P. Bertaud, A. Forrest, A. Jourdan (dir.), *Napoléon, le monde, et les Anglais : guerre des mots et des images*, Paris, Éditions Autrement, 2004 ; J. Moores, *Representations of France and the French in English satirical Prints, c. 1740-1832*, thèse sous la dir. de Alan Forrest, University of York, septembre 2011.
8. « L'illégitimité de Napoléon était évoquée presque constamment afin de saper son autorité et de souligner la nécessité de le combattre », Ibid., p. 133.
9. C. Clerc, *La Caricature contre Napoléon*, Paris, Promodis, 1985, p. 14.
10. Voir par exemple, A. de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988 ; C. Langlois, *La Caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.
11. P. de Carbonnières, *La Grande Armée de papier. Caricatures napoléoniennes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2015.
12. *Napoléon I^{er} vu à travers la caricature*, H. P. Mathis (dir.), Zürich, Neue Zürcher Zeitung, 1998.
13. A. Duprat, « Une guerre des images : Louis XVIII, Napoléon et la France en 1815 », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 47, vol. III, juillet-septembre 2000, p. 487-504.
14. Ead., « Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images », dans *Genèses*, 27, 1997, p. 109-123.
15. A. Duprat, « Une guerre des images », cit., p. 489.
16. D. F. Taylor, *Politics of Parody: A Literary History of Caricature 1760-1830*, Yale, Yale University Press, 2018. Je tiens à remercier David Taylor avec qui j'ai présenté une ébauche de cet article en 2016 au moment où nous travaillions tous les deux sur l'idée de Napoléon Arlequin et Harlequin Napoleon.
17. « Un mode de théâtre étranger et efféminé », Ibid., p. 225.
18. « Son ethnicité hybride italienne et française faisait de la commedia dell'arte un cadre de référence particulièrement approprié », Ibid., p. 223.
19. « Une stratégie clé dans la lutte satirique contre Bonaparte », Ibid., p. 232.
20. « Emblème d'hybridité suspecte », Ibid., p. 238.
21. R. F. Chateaubriand, *De Buonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe*, Paris, Mame Frères, 1814.
22. Ibid., p. 6, 7, 8 et p. 14.

23. Ibid., p. 49.
24. Voir le *Journal des débats* qui publie des extraits de la préface à la deuxième édition, *Journal des débats*, 29 avril 1814, p. 4.
25. Voir M. Fazio, *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
26. P.-F. Tissot, *Souvenirs historiques sur la vie et la mort de F. Talma*, Paris, Baudouin frères, 1826, p. 23.
27. *Journal des débats*, 13 avril 1814, p. 1.
28. Le *Journal des Arts* l'étiquette comme « nouveauté » : « parmi les caricatures nouvelles, on remarque T. donnant à Napoléon des leçons de dignité royale. La pose du professeur est des plus imposantes, et la gaucherie de l'écolier des plus chargées », *Journal des Arts*, 20 mai 1814, p. 236.
29. *Journal des débats*, 14 avril 1814, p. 2.
30. O. Bara, « 1814-1815 : construction dramatique des événements et modes théâtraux de symbolisation du présent », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 49, 2014, p. 109-122, consulté le 01/05/2021, URL : <<http://journals.openedition.org/rh19/4750>>.
31. *Journal des débats*, 19 mai 1814, p. 1.
32. Ibid., p. 2.
33. *Du Haut en Bas... ou les Causes et les Effets*, [S.l.], [s.n.], [s.d.], BnF RÉSERVE QB-370 (68)-FT 4, fol. 48, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69540986>.
34. P. F. F. J. Giraud, *Campagne de Paris, en 1814, précédée d'un coup d'œil sur celle de 1813*, Paris, Eymery, 1814, p. 113.
35. On retrouve la phrase dans le pamphlet *Trois épîtres sur Nicolas Buonaparte, et quelques chansons sur les derniers évènements* de C. J. Rougemaitre de Dieuze. Elle reprend un vers de Corneille, *Polyeucte*, IV, 2, v. 1125. Voir aussi la caricature *La Ménagerie de la rue impériale*, Arenenberg, Napoleonmuseum, 1814.
36. H. A. Richaud-Martelly, *Une heure de Jocrisse, comédie en deux actes et en prose* [Théâtre Montansier-Variétés, 23 pluviôse an IX, 12 février 1801], Paris, Hugelot Imprimeur, 1804.
37. L'identification de Castlereagh comme Jocrisse vient des *Annual gleanings of wit and humour. By a celebrated wit of the age*, Londres, Keys, 1816, vol. I, Part 1, p. 213.
38. Pour en savoir plus sur cette estampe, voir J. Gabriëls, « Cutting the cake: the Congress of Vienna in British, French and German political caricature », dans *European Review of History - Revue européenne d'histoire*, 24, vol. I, 2007, p. 131-157.
39. Un exemple se trouve dans *Annual gleanings of wit and humour* : « Vive à jamais L'Empereur des Français / La famille royale Est indigne de vivre », *Annual gleanings of wit and humour*, cit., p. 214.
40. J.-B. Gouriet, *Les Charlatans célèbres, ou Tableau historique des bateleurs, des baladins, des jongleurs etc.*, Paris, Lerouge, 1819.
41. *Journal des Arts*, 5 juillet 1814, p. 6.
42. S.N., *Robespierre et Buonaparte ou les deux tyrannies*, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1814, p. 16.
43. Voir S.N., *La Nuit de Fontainebleau ou Buonaparte aux prises avec sa conscience après Moscou*, et S.N., *De l'idolâtrie de la louange envers Buonaparte*, Mont-de-Marsan, s.n, 18.., p. 6-7.
44. J.-B.-A. Hapdé, *De L'Anarchie théâtrale, ou de la Nécessité de remettre en vigueur les lois et règlements relatifs aux différents genres des spectacles de Paris*, Paris, Dentu, 1814, p. 7.
45. R. de Warin, *Cinq mois de l'histoire de France ou fin de la vie politique de Napoléon*, Paris, Plancher, 1815, p. 23.
46. Voir la note en bas de la page 205 de H. M. Williams, *Relation des événements qui se sont passés en France depuis le débarquement de Napoléon Buonaparte au 1^{er} mars 1815, jusqu'au traité du 20 novembre*, Paris, Dentu, 1816. La note ne se trouve pas dans l'édition d'origine anglaise et est probablement un ajout du traducteur Breton la Martinière.

47. *L'Antigone moderne* se moque aussi de l'association royaliste entre les personnages de la tragédie grecque et Louis XVIII et la duchesse d'Angoulême.

48. *Collection De Vinck : inventaire analytique. Tome V, La Restauration et les Cent-Jours*, Paris, Bibliothèque nationale, département des Estampes, 1938, p. 24.

49. Voir F. de Callatay, J.-B. Forestier, « Les contremarques au tigre sur les monnaies napoléoniennes », dans *Revue numismatique*, 160, 6^e série, 2004, p. 343-358.

RÉSUMÉS

En 1814 on établit un lien étroit entre Napoléon et les formes de théâtre populaire, renforçant ainsi son manque d'authenticité. Des commentateurs comme Nodier rejetèrent le théâtre populaire comme n'étant fait que pour les oreilles et les yeux. C'est un spectacle qui n'offre que des « émotions tièdes et communes », autrement dit simulées et illusoires. En mettant l'accent sur l'illusion et la fausseté du théâtre forain, et en rapprochant Napoléon et ses proches (Cambacerès par exemple) de la *commedia dell'arte* en particulier, les pamphlétaires et les dessinateurs renforcent l'infériorité et le ridicule du régime impérial. Or, sous les Cent-Jours les bonapartistes ripostent et réclament rapidement les références théâtrales à leur tour. Cet article tracera l'évolution et les métamorphoses de cette métaphore afin de mieux saisir les polyvalences et la plasticité au cœur de cette imagerie.

In 1814 a close link was established between Napoleon and popular theatre forms as a way of reinforcing his lack of authenticity. Commentators such as Nodier rejected popular theatre as being for the ears and eyes only, a spectacle that offers only 'lukewarm and common emotions', in other words ones that are feigned. By emphasising the illusion and falsity of fairground theatre, and by linking Napoleon and those close to him (Cambacerès, for example) to the *commedia dell'arte* tradition in particular, the pamphleteers and cartoonists of the First Restoration were able to highlight the inferiority and ridicule of the imperial regime. However, during the Hundred Days Bonapartists retaliated and quickly reclaimed theatrical references as a visual tool and this article will trace the evolution and metamorphoses of this metaphor in order to better grasp the polyvalences at the heart of this imagery.

INDEX

Keywords : Napoleon, print culture, Chateaubriand, *commedia dell'arte*, theatre

Mots-clés : Napoléon Bonaparte, culture de l'imprimé, Chateaubriand, *commedia dell'arte*, théâtre