



Siviter, C. F. I. (2021). Héros, sauveur, homme du peuple ? La création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire. *Revue italienne d'études françaises*, 11(11). <https://doi.org/10.4000/rief.8568>

Publisher's PDF, also known as Version of record

License (if available):
CC BY-NC-ND

Link to published version (if available):
[10.4000/rief.8568](https://doi.org/10.4000/rief.8568)

[Link to publication record in Explore Bristol Research](#)
PDF-document

This is the final published version of the article (version of record). It first appeared online via Open Edition Journals at <https://doi.org/10.4000/rief.8568>. Please refer to any applicable terms of use of the publisher.

University of Bristol - Explore Bristol Research

General rights

This document is made available in accordance with publisher policies. Please cite only the published version using the reference above. Full terms of use are available: <http://www.bristol.ac.uk/red/research-policy/pure/user-guides/ebr-terms/>

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

11 | 2021

Les masques de l'Empereur

Héros, sauveur, homme du peuple ? La création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire

Hero, saviour, man of the people? The creation and contestation of Bonaparte's first theatrical masks during the Directory

Claire Siviter



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/8568>

DOI : [10.4000/rief.8568](https://doi.org/10.4000/rief.8568)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Claire Siviter, « Héros, sauveur, homme du peuple ? La création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire », *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/8568> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.8568>

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.

Héros, sauveur, homme du peuple ? La création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire

Hero, saviour, man of the people? The creation and contestation of Bonaparte's first theatrical masks during the Directory

Claire Siviter

- 1 Le tournant du XVIII^e au XIX^e siècle se signale par une certaine porosité entre la scène politique et la scène théâtrale. D'une part, on assiste pendant la Révolution à une théâtralisation de la vie politique, constatée par plusieurs études parmi lesquelles figurent les travaux phares de Marie-Hélène Huet et de Susan Maslan¹. D'autre part, le relâchement de la censure royale et l'explosion des théâtres, surtout à Paris, ont conduit à la représentation de la sphère politique sur scène. Certes, les références à peine voilées à l'histoire récente provoquent des débats politiques – la bataille autour de *Charles IX* (1789) n'en est qu'un exemple – mais au fil de la Révolution se produit une dramatisation massive des personnages de la vie politique. Il suffit de penser aux hommages dramatiques après la mort de Mirabeau², aux satires des hommes politiques dans *L'Ami des lois* (1793) ou dans *L'Intérieur des comités révolutionnaires* (1795), aux événements révolutionnaires décrits dans *Le Quatorze juillet 1789* (1790) ou dans *Toulon soumis* (1794), aux mariages révolutionnaires ou au nouveau calendrier évoqués dans des pièces telles que *L'Heureuse décade* (1793). Or, la représentation de la vie politique contemporaine sur les planches est une arme à double tranchant : certes, elle peut être utile au gouvernement pour célébrer la Révolution, mais elle peut aussi devenir une façon pour les artistes, les critiques, ou les spectateurs d'exprimer des réserves à son endroit, ou, pire, de le tourner en ridicule. Cette porosité est d'autant plus dangereuse que les spectateurs révolutionnaires ont parfois des difficultés à distinguer entre fiction et réalité³. Les inquiétudes autour de l'arrivée de Bonaparte sur les scènes théâtrale et politique en sont la preuve.

- 2 Dans cet article, il s'agit d'analyser de près les premiers masques de Bonaparte tels qu'ils apparaissent dans la sphère théâtrale parisienne sous le Directoire, ainsi que les premières images dramatiques de cette figure, qui sont toujours puissantes dans l'espace public. Il existe de nombreux ouvrages sur la propagande, le mythe, et la légende napoléoniens qui ont tendance à souligner la manière dont Bonaparte (plus tard Napoléon) forme sa légende lui-même de son vivant⁴. Cet article repose sur les recherches consacrées par Philip G. Dwyer à la propagande de Bonaparte lors des années 1796-1799. Dwyer retrace la construction du mythe d'un Bonaparte héros et sauveur, en s'appuyant sur la façon dont celui-ci manipule le récit de ses propres exploits dans des journaux souvent fondés par lui-même. Ce discours, selon Dwyer, est ensuite repris par le monde culturel (dans des pamphlets, des pièces de théâtre, des tableaux) pour diffuser l'image d'un Bonaparte en « héros-sauveur »⁵. Dans le cadre de leurs études, Dwyer et Jean Tulard soulignent l'existence des pièces de théâtre qui racontent les exploits de Bonaparte, mais cette construction dramatique ne fait l'objet chez eux que d'une esquisse de réflexion. Cet article propose de combler cette lacune : l'analyse de ces premiers masques théâtraux du général nous renseigne sur son image dans l'espace public à la veille du 18 Brumaire, une image qui, par ailleurs, est loin d'être uniquement glorieuse.
- 3 D'après l'étude d'Henri-Louis Lecomte, *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre*, entre 1797 et le 18 Brumaire (9 novembre 1799) on peut distinguer quatre vagues de pièces liées à Bonaparte⁶ : une première vague au début de 1797, lorsque ses exploits occupent la sphère publique à Paris ; une deuxième vague à partir d'avril 1797, suite à la signature des préliminaires de la paix à Leoben ; une troisième après le traité de Campo-Formio, le 17 octobre 1797 ; et une quatrième suite au retour de Bonaparte de la campagne d'Égypte durant l'automne 1799⁷. Les archives du Ministère de la Police montrent qu'à l'automne 1798 une cinquième vague est prévue, consacrée à des pièces qui traitent des aventures de Bonaparte en Égypte, et qui ne verront pas le jour. L'analyse de ces cinq vagues nous renseigne sur la construction des masques théâtraux de Napoléon par des dramaturges, des comédiens, des censeurs, puis sur leur réception dans la presse. Elle démontre l'évolution des allégories employées pour parler de Bonaparte, la cristallisation de son image, et le pouvoir qu'exerce cette image dans la sphère théâtrale ; ces enjeux deviendront centraux dans la représentation du chef du gouvernement à partir du 18 Brumaire.

Les débuts de Bonaparte sur scène

- 4 Les premières tentatives de montrer Bonaparte sur la scène parisienne pendant les deux premières vagues sont loin d'être heureuses. D'après Tulard, la « première manifestation théâtrale du mythe napoléonien », et donc la pièce qui marque le début de la première vague de représentations consacrées au général est le fait historique *La Bataille de Roverbella, ou Bonaparte en Italie*, représenté au Théâtre d'Émulation le 22 pluviôse an V (10 février 1797). La pièce n'est pas imprimée, mais d'après *Le Courrier des spectacles* – qui contient souvent des comptes rendus de petits spectacles dont d'autres journaux ne parlent pas – l'action tourne autour d'une intrigue amoureuse entre Ermance et Kreusner, capitaine des hussards autrichiens. On dit que Kreusner est mort. Le père d'Ermance souhaite donc que sa fille épouse Vallienne, capitaine des dragons français. Lors d'une bataille, remportée par les Français, Vallienne fait prisonnier

Kreusner, mais il sacrifie son amour pour le bonheur du couple. Bonaparte arrive et veut donner le grade de général de brigade à Vallienne, lequel lui demande seulement d'autoriser Kreusner à rester avec Ermance et son père. *Le Courrier des spectacles* note que « l'intrigue est rebattue, froide, le dénouement très ordinaire » et que *La Bataille* « est une de ces productions qui doivent plutôt leur succès aux circonstances qu'aux talents comiques »⁸. Dans les quinze jours qui suivent, le même journal annonce trois pièces aux théâtres de Molière, de l'Émulation et de l'Ambigu, qui ont pour sujet la prise de Mantoue, y compris *La Reddition de Mantoue*, comédie en un acte et *La Prise de Mantoue, ou les Français en cantonnement*, vaudeville composé en douze heures par Jean-Baptiste-Augustin Hapdé, alors âgé de 16 ans⁹. Les deux pièces présentent l'image d'un général français victorieux libérant des personnes opprimées ; dans la première, les habitants de la ville lui donnent une couronne de lauriers. *Le Courrier des spectacles* critique la faiblesse de ces pièces, et insiste sur leur faible succès¹⁰. De plus, le fait que *La Reddition de Mantoue* ait été mal exécutée démontre que les artistes au moins n'étaient pas convaincus de l'utilité de vanter l'image de Bonaparte.

- 5 La deuxième vague de pièces liées à Bonaparte est déclenchée après la signature des préliminaires de la paix à Leoben. La plupart de ces ouvrages traitent la paix à travers une intrigue amoureuse et se terminent par un mariage entre deux jeunes amants¹¹. Cette structure comique traditionnelle permet aux dramaturges d'entrelacer les actualités politiques avec des traditions théâtrales, attribuant de la sorte à Bonaparte un héritage plus ancien et des racines plus profondes. Or, le général est beaucoup moins présent sur scène dans ces pièces qui marquent les préliminaires de la paix que dans celles qui racontent ses exploits militaires : l'allégorie est donc désormais un instrument clé pour parler de Bonaparte. Le divertissement en un acte intitulé *Le Pari*, représenté au Théâtre du Vaudeville le 7 brumaire an VI (28 octobre 1797), en est un exemple clair. Ici, Jobin y parie à deux reprises sur la conclusion de la paix avant la fin du mois ; le médecin Dubreuil acquitte sa dette quand il apparaît que la guerre continuera, mais Boursier exige d'être payé par la main de la fille de Jobin, Caroline. En même temps, Madame Derval attend des nouvelles de son mari qui est parti combattre en Italie. La Douceur, un militaire connu auparavant sous le nom de La Terreur, vient lui annoncer que son mari est prisonnier. La paix est enfin annoncée par des effets sonores, et ensuite par des journaux et des coups de canon. Caroline n'est pas contrainte d'épouser Boursier et le mari de Madame Derval sera libéré. La pièce est remplie de sentiments patriotiques (« Nous devons tant à nos soldats » – que le *Censeur* rapporte comme « Nous devons tout à nos Soldats » par la revue *Le Censeur dramatique*¹²) et le nom de Bonaparte est évoqué à deux reprises : « le général Buonaparte va grand train » lit-on à la scène 6 ; « Ma nouvelle vient d'Italie, / Et c' qui vient d' là nous vient de *Bonn'part*. », phrase prononcée dans un tableau dramatique autour d'une statue de La Paix à la scène 14¹³. On encourage même la diffusion concomitante de ces images de la paix signée à Leoben et d'un Bonaparte pacificateur pendant la campagne d'Italie : les auteurs vont jusqu'à renoncer à se faire rétribuer pour les représentations de la pièce, tant elle sert l'intérêt national¹⁴.

Les lendemains de la paix

- 6 La paix sur le continent étant devenue définitive en octobre 1797, les théâtres parisiens deviennent des foyers de célébration. La plupart des pièces composées pour la célébrer

se concentrent sur la paix elle-même, mais une poignée d'ouvrages attirent notre attention par leur représentation de Bonaparte. Les deux premières sont *Le Pont de Lodi*, un opéra représenté pour la première fois au Feydeau le 25 frimaire an VI (15 décembre 1797) et *La Descente en Angleterre*, une prophétie en deux actes créée au Théâtre de la Cité-Variétés le 4 nivôse an VI (24 décembre 1797). Dans ces deux pièces, Bonaparte n'est pas nommé sur scène, mais l'action tourne autour d'un « général en chef » ou d'un « général français » : la machine de l'allégorie continue à fonctionner. *Le Pont de Lodi* raconte la décision du général d'attaquer le fameux pont. L'attention portée à la figure de Bonaparte est importante ici, car elle confirme l'idée de Dwyer : les représentations artistiques du Pont de Lodi, qui avaient d'abord mis l'accent sur la nature collective du combat, subissent une métamorphose. Elles se concentrent désormais, grâce au mythe de Bonaparte, sur l'action personnelle d'un individu héroïque et doué – même si en réalité le général était bien loin du pont¹⁵. *Le Censeur dramatique* raconte que les scènes où apparaissent le général français et le conseil de guerre ont été bien applaudies au théâtre, mais que la pièce elle-même a fait plutôt peur aux spectateurs à cause de ses effets scéniques¹⁶. *Le Magasin encyclopédique* la résume ainsi : « des patrouilles insignifiantes, un combat, un concours nombreux de personnages, beaucoup de bruit, un peu de fumée, et on aura une idée complète du *Pont de Lodi* »¹⁷. Même si les évolutions militaires étaient bien exécutées, le critique du *Censeur dramatique* est d'avis qu'un tel spectacle n'était pas approprié au théâtre, lieu où il fallait laisser la place à l'illusion. Dans *La Descente en Angleterre*, Bonaparte se cache derrière la figure d'un autre général. L'action se déroule à Douvres, où un prisonnier français s'est échappé et où le patriote Vergusson se propose de délivrer les Anglais de leurs « tyrans ». Un membre de la garnison trahit Vergusson, ses complices et le prisonnier échappé. On attend de les juger quand la flotte française arrive. Les troupes françaises prennent la ville ; le général s'occupe du commandant pendant que le peuple libère Vergusson et ceux qui l'ont aidé. *Le Courrier des spectacles* note que la pièce en elle-même n'est pas intéressante, mais que le théâtre « n'a rien négligé de ce qui pouvait contribuer à l'embellissement et au succès de la pièce »¹⁸. Le spectacle donné sur les planches vient renforcer le spectacle de la victoire.

- 7 Au début de 1798, deux pièces créées et un projet de pièce mettant Bonaparte en scène dévoilent l'intérêt accru de la police pour sa représentation théâtrale. *Le Courrier des spectacles* raconte que dans la première, *Le Général chez le Charbonnier*, un opéra-comique joué au Théâtre de l'Émulation le 27 nivôse an VI (16 janvier 1798), Bonaparte ne veut pas être reconnu et dissimule ses traits. Vu la pluie affreuse, il essaie de trouver un asile, mais on le lui refuse, jusqu'à ce qu'il arrive chez le charbonnier qui le fait entrer et lui donne à manger. Lorsque le général déguisé mange son repas frugal, le jeune Dumont arrive pour demander la main de Susanne, la fille du charbonnier. Le jeune homme apparaît un peu arrogant et annonce que le général viendra à son château – le seul problème c'est qu'on le cherche partout mais qu'on ne le trouve nulle part. Bonaparte enlève son déguisement et réprimande Dumont – il lui reproche surtout son arrogance – mais il s'arrête quand le charbonnier le lui demande. La fin de l'ouvrage vise à galvaniser le public en prévision de l'invasion prochaine de l'Angleterre¹⁹. La police remarque que la pièce est « ingénieusement conçue, respire l'amour de la patrie, et est, sous ce double rapport, accueillie avec beaucoup de plaisir par le public. [...] Les applaudissements sont continuels dans le cours de la représentation »²⁰. Pour *Le Courrier des spectacles*, « Le rôle du général a été assez bien saisi »²¹, et bien qu'on ne puisse pas le vérifier – la pièce n'est pas imprimée –, il est intéressant de noter que

Bonaparte apparaît frugal, modeste, moralement austère. D'après Dwyer, ce tableau concorde avec l'image publique que Bonaparte lui-même essaie de construire en France : pendant qu'en Italie, dans les États allemands, ou bientôt tout au long de la campagne d'Égypte, le général adopte des symboles et une conduite monarchiques, en France il se fait remarquer par sa modestie et il encourage les rumeurs sur la débauche de ses collègues politiques à la tête du Directoire²². On peut même déceler de la part des auteurs une légère critique du zèle moral de Bonaparte, quand le charbonnier doit le prier d'arrêter de réprimander le jeune Dumont.

- 8 Ce ne sont pas uniquement les auteurs qui façonnent l'image de Napoléon, mais également la censure. À l'époque sur laquelle porte cette étude, les théâtres de Paris sont soumis à la surveillance du Bureau central du canton de Paris et du troisième bureau du Ministère de la Police, créé en 1796. En dépouillant les papiers du troisième bureau, on peut constater une surveillance accrue de la part du Ministère de la Police à la fin de 1797 et au début de 1798. Une des pièces qu'on lui présente est *Bonaparte en route* de Jean Mittié. Comme *Le Général chez le charbonnier*, l'action repose sur l'intrigue amoureuse entre la fille d'un homme modeste, aubergiste cette-fois ci, et Robert, un capitaine français, qui n'est pas riche. Bonaparte et deux officiers dînent à l'auberge ; Robert ne le reconnaît pas alors que le général reconnaît le capitaine qui a combattu à ses côtés lors de la bataille du pont de Lodi. Bonaparte lui laisse une lettre et 200 louis, ce qui permet au jeune homme d'épouser sa bien-aimée avant que la pièce ne se termine sur un tableau où l'on chante les louanges du bienfaiteur Bonaparte. Dans leur rapport, les censeurs apprécient la pièce mais sont contre la représentation de Bonaparte sur scène pour différentes raisons : « 1° parce que nul homme vivant ne peut être produit sur la scène sans son consentement 2° parce qu'il faut respecter la modestie de *Bonaparte*, et ne pas le montrer en public, plus qu'il n'aime à s'y montrer lui-même 3° parce que peu de comédiens sont dignes de le représenter ». Une note dans la marge ajoute qu'« On propose de laisser jouer cette pièce en laissant Bonaparte sous le voile allégorique d'un officier général, surtout si l'action qui fait le sujet du dénouement est vraie »²³. Tout en démontrant leurs limites, la police reconnaît donc l'utilité et la puissance des représentations théâtrales de Bonaparte. Toutefois, on ne trouve aucune annonce d'un tel spectacle au Théâtre des Variétés entre janvier et février 1798, quoiqu'il faille noter que la presse n'annonce pas toutes les représentations de la salle.
- 9 On présente également aux censeurs *Le Dîner d'un héros*, examiné le 11 nivôse an VI (31 janvier 1797). À l'époque de son examen, la pièce s'ouvre sur les craintes de Sophie pour la vie de son mari, Bonaparte. Ce dernier arrive avec Berthier et on parle beaucoup de la paix, mais on apprend l'existence d'un complot contre la vie de Bonaparte. Les censeurs ignorent si le fait est vrai et ne semblent pas préoccupés par la question de la vérité historique. La grande question qui les occupe concerne plutôt la possibilité d'une mise en scène du général : « Doit-il être permis de produire sur la scène un homme vivant, et surtout un homme tel que Bonaparte ? »²⁴. Comme dans le procès-verbal pour *Bonaparte en route*, les censeurs sont réticents à autoriser la représentation de personnes vivantes : leur hésitation est révélatrice de vieilles inquiétudes antithéâtrales, revenues à l'ordre du jour sous la Révolution. Dans le cas du *Dîner d'un héros*, les censeurs proposent qu'on obtienne d'abord le consentement de Bonaparte, mais même son accord ne résoudrait pas le problème poétique inhérent à la représentation d'un homme vivant sur scène : « Que l'on jette dans un ouvrage dramatique des traits qui rappellent les actions à la reconnaissance des spectateurs,

rien de mieux. Mais le représenter lui-même !... il nous semble que toutes les convenances s'y opposent ». Se pose aussi la question de savoir qui pourrait représenter le guerrier Bonaparte : « Quel auteur, quel comédien surtout peut se flatter de nous rendre fidèlement ce héros ? » Les comédiens ont souvent la réputation de se distinguer par leurs dettes ou leurs mœurs légères, ce qui n'est pas conforme à la représentation de ce héros vivant dont on vante la modestie. Les censeurs demandent donc l'avis du Ministre de la Police lui-même. Un peu plus de trois semaines plus tard, Bonaparte apparaît sur le plateau du Théâtre de la Cité-Variétés dans *Le Dîner d'un héros*. Dans la version imprimée de la pièce, Sophie est moins soucieuse du sort de son mari, l'image de Bonaparte a été ajustée et celui-ci est désormais nommé par son titre militaire, « Le Général en chef de l'armée d'Italie ». Un complot est toujours ourdi contre sa vie au moyen d'une coupe empoisonnée, mais Bonaparte ne demande pas la mort de celui qui l'a remplie, seulement une année de ses gages²⁵, et le général autrichien et l'officier allemand qui se trouvent à la table chantent sa générosité. Se dégage de la pièce l'impression que Bonaparte est certes un héros, mais aussi un homme qui comprend les efforts des autres et qui se met à leur place.

- 10 *Le Dîner d'un héros* est également remarquable par le spectacle qu'il offre. Tandis que les effets spectaculaires du *Pont de Lodi* ont plutôt effrayé le public, *Le Dîner d'un héros* se termine par une grande célébration de la paix. Un tableau montre Bonaparte, le général autrichien et l'officier allemand trinquant « à la prospérité de la République et à ses armées », à l'empereur d'Autriche et à la paix. Ces toasts sont accompagnés de musique et de coups de canon et répétés en chœur, ce qui encourage la participation du public, dissolvant ainsi la limite entre la scène et la salle et permettant leur union dans la célébration de la France et de la paix²⁶. Cette célébration devient plutôt une fête dans la dernière scène de la pièce : « Les soldats ont des feuilles de chêne à leurs fusils ; les Italiennes portent des guirlandes de roses ; les femmes se groupent du côté du Général et lui présentent une branche de laurier ; les soldats entourent Sophie et lui donnent une couronne de roses. » Le général et Sophie refusent ces hommages et le général explique : « Mes enfants, ma gloire est la vôtre, et toujours, toujours vos plaisirs seront les miens », avant qu'un ballet militaire et une dernière chanson ne terminent la pièce²⁷. Cette dernière scène montre toute la porosité qui existe entre la scène et la salle, et permet une forme de spectacle participatif.

La Campagne d'Égypte

- 11 Le départ de Bonaparte pour l'Égypte au mois de mai 1798 induit une réduction du nombre de pièces associées à sa personne, mais, comme nous le verrons, cette réduction est aussi due aux volontés de l'État. Dwyer souligne les efforts de Lucien Bonaparte pour veiller pendant l'absence de son frère à sa permanence dans l'imaginaire populaire national²⁸; Philippe Bourdin remarque aussi qu'avant son retour, Bonaparte n'a cessé « de faire diffuser et afficher partout en France les récits de ses exploits, d'agiter le souvenir de ses victoires en Italie »²⁹. Pourtant, presque aucune des pièces montées à Paris ne fait figurer Bonaparte parmi les personnages. L'une des rares exceptions est *Le Départ du Général français de l'île de Malte*, un fait historique joué au Théâtre de la Cité-Variétés le 21 messidor an VI (9 juillet 1798). La pièce montre que Bonaparte a pris Malte et lui a rendu la liberté. Un vieillard, Rémy, veut avoir des nouvelles de son fils qui sert les Français, mais le général lui cache son arrivée pendant

deux jours parce qu'il craint que le vieillard ne meure de joie. Le père et le fils sont enfin réunis et partent avec la flotte française³⁰. Lors de son examen par les censeurs, ces derniers débattent toujours la question de la possibilité de représenter un homme vivant sur la scène. Cette fois, la représentation en objet est plus problématique. S'il paraît dans la pièce,

[N]ous croyons qu'il faut retrancher de son rôle cet ordre qu'il donne scène VI :
« qu'on dépêche à l'instant vers le roi de Sicile – voilà la volonté du gouvernement français qu'il ferme ses ports aux féroces anglais, qu'il en interdise l'accès à ces [illisible – falaises ?], si Ferdinand veut s'honorer toujours de la bienveillance de la grande nation ».

- 12 De plus, à la scène 7, « Marmont dit en passant de Buonaparte elle a donc subi la loi du jeune héros, cette île orgueilleuse. Un général soumet nos ennemis à la loi de la grande nation, mais il ne leur fait pas subir la sienne »³¹. Les censeurs connaissent les limites du pouvoir de Bonaparte, limites que le général et son entourage s'efforcent de repousser. Lors de la représentation, les décorations sont sublimes, et la pièce se révèle un « succès de circonstances » dû à « l'éloge du héros d'Italie »³².
- 13 D'autres auteurs essaient de monter des spectacles relatant les exploits de Bonaparte en Égypte pendant son absence, mais ils se heurtent à la fois aux censeurs et aux théâtres. Par exemple, les censeurs du Ministère de la Police ne sont pas satisfaits par la représentation du général français dans *Les Français à Alexandrie*, mais observent que celle-ci est au moins meilleure que dans une autre pièce, où le général semblerait même ridicule³³. Il n'est donc guère surprenant qu'il n'y ait pas de trace de la représentation de ces deux pièces. La question de savoir comment représenter Bonaparte reste épineuse : dans un procès-verbal pour *Buonaparte à Alexandrie*, les censeurs reconnaissent que l'intention de l'auteur n'était pas de rendre le général risible, mais ils constatent aussi que le personnage produit bel et bien cet effet à la représentation³⁴. Ces deux procès-verbaux nous démontrent que le personnage de Bonaparte est loin de jouir systématiquement d'une image positive aux yeux du public parisien en 1798, et que certains auteurs se servent de leur plume pour en contester le mythe, alors en pleine genèse.
- 14 Ces informations sont importantes parce qu'elles émanent de rapports de police qui sont, avec les journaux royalistes, les seules sources dont disposent les historiens pour démontrer l'existence d'une contestation du pouvoir et de l'essor de Bonaparte. On peut y constater qu'un auteur et un théâtre au moins croient que le Ministère de la Police est susceptible d'autoriser une pièce attaquant Bonaparte. Or, si les efforts de Lucien Bonaparte sont connus, la critique n'a pas relevé le fait que le Ministre de la Police a interdit la représentation à de « pareilles pièces », telles que *Buonaparte à Alexandrie*³⁵. Le Ministre croit qu'il vaut mieux garder le silence que de soutenir ou d'atténuer l'image de Bonaparte.
- 15 Cet ordre ministériel expliquerait donc pourquoi de nouvelles pièces liées à l'image du général n'ont pas été jouées. Tandis que la plupart des pièces étudiées jusqu'ici étaient représentées sur des scènes populaires, une représentation de l'opéra en deux actes *Les Français en Angleterre* est destinée au Théâtre de la République des Arts. L'action se déroule en Angleterre et l'invasion des Français n'a pas lieu jusqu'à la scène 9 de l'acte II. Le général français, sous-entendu Bonaparte, n'entre en scène que vers la fin de la pièce³⁶. L'action se concentre par la suite sur la libération de l'Angleterre et des victimes de son régime par le général français, autrement dit sur l'extension de la

République, et non sur le mérite individuel de Bonaparte comme dans *Le Pont de Lodi*. La liste des comédiens avec leurs rôles et l'indication – sans date, bien sûr – d'une représentation nous laissent penser que les préparatifs du spectacle étaient bien avancés, même si d'après les registres de l'Opéra cette pièce n'a jamais été montée³⁷, le catalogue de la Bibliothèque Nationale notant que la création a été suspendue³⁸.

- 16 Le mythe de Bonaparte lors de la campagne d'Égypte est également alimenté par des publications de ses compagnons de route. Louis de Laus de Boissy rédige *Bonaparte au Caire, ou mémoires sur l'expédition de ce général en Égypte*, ouvrage auquel il joint un opéra qu'il avait composé pour le Théâtre de la République des Arts, *Zélis et Valcourt, ou Bonaparte au Caire*³⁹. Les deux personnages éponymes s'aiment, mais Zélis est la favorite d'Aboubokir, le Pacha d'Égypte, et Valcourt est un esclave français. Après plusieurs scènes de péripéties amoureuses, le Pacha surprend Zélis et Valcourt et condamne ce dernier à la mort. Heureusement, les Français et Bonaparte arrivent, annonçant leur victoire sur les Mamelouks. Aboubokir leur prête un serment de fidélité, que Bonaparte cimente par le don des couleurs de la liberté avant de demander la libération des esclaves français. Aboubokir y consent, et Valcourt vient combattre sous les drapeaux de Bonaparte, qui parvient également à libérer Zélis. Boissy ne laisse aucune trace de la présentation de son ouvrage au Théâtre de la République des Arts. La campagne d'Égypte encourage néanmoins les tentatives visant à représenter Bonaparte sur une scène plus ancienne, plus importante, et étatique, donc à l'opposé des scènes commerciales telles que le Théâtre du Vaudeville ou le Théâtre de la Cité-Variétés.
- 17 Le retour du général en France correspond à son retour sur le plateau. Le Théâtre de Molière fête l'événement avec *Le Retour à l'espérance, ou l'arrivée du général Bonaparte*, une pièce en un acte mêlée de vaudevilles et d'évolutions militaires, le 28 vendémiaire an VII (20 octobre 1799). À la Gaîté, on reprend *Le Général chez le charbonnier* sous le titre du *Héros de retour d'Égypte*, « avec des changements dictés par les circonstances, et des couplets ajoutés où la louange se donnait libre carrière »⁴⁰. Malgré l'enthousiasme que pourraient produire de tels ouvrages, *Le Courrier des spectacles* affirme que « Des éloges outrés ne sont pas le langage qu'il faut tenir à un héros dont la modestie est une des plus belles vertus »⁴¹. À la veille du coup d'état du 18 Brumaire, l'image de Bonaparte en homme modeste relevée par Dwyer est encore dominante dans le Paris contemporain.

Conclusions

- 18 Malgré les nombreux masques qu'on pourrait faire porter à Bonaparte, sa représentation dramatique se révèle particulièrement problématique. Les recherches d'archives ont montré le trouble qu'éprouvent les censeurs et le Ministre de la Police quand il s'agit de montrer le général sur scène. D'une part, ce trouble vient de questions liées à la tradition théâtrale, comme la possibilité de représenter une personne vivante sur scène, ou des inquiétudes relatives à la réputation des comédiens et au monde dramatique en général. D'autre part, la représentation de Bonaparte est loin d'être un succès assuré sous le Directoire, et certains dramaturges décident ainsi de tourner le général en ridicule. Ces tensions autour du 18 Brumaire méritent d'être étudiées de plus près, et d'une façon plus exhaustive, car elles nous révèlent des aspects inédits de la propagande et du mythe napoléoniens. Toute la gêne provoquée par la représentation de Bonaparte, ou, plus tard de Napoléon, vient en effet d'un problème lié à la nature du masque, c'est-à-dire aux écarts entre sa personne, sa représentation

théâtrale, et sa réception. Entre ces trois moments, le décalage entre sens voulu et sens vécu montre que la compréhension des messages véhiculés par le théâtre est loin d'être assurée.

- 19 Cette analyse des masques de Bonaparte dans les pièces sous le Directoire renforce les conclusions des études sur sa propagande et son mythe – on y reconnaît notamment l'image d'un Bonaparte modeste, présenté en « héros-sauveur », pour reprendre la formule de Dwyer –, souligne la façon dont Bonaparte est présenté en tant qu'homme du peuple et révèle aussi l'existence de nombreuses pièces qui parlent du général et qui font de lui une figure fortement présente dans l'espace public à la veille du 18 Brumaire. Les études consacrées à cette période ne reconnaissent pas suffisamment la présence de ses masques théâtraux, mais elles sont essentielles pour l'analyse de l'opinion publique et de sa manipulation pendant cette période charnière. L'urgence première est d'étudier l'association entre Bonaparte et les théâtres à cette époque, puisque cette association perdure et devient par la suite un foyer fertile pour la légende napoléonienne. Sept nouvelles pièces transposent immédiatement sous le voile allégorique le coup d'État qui amène Bonaparte au pouvoir⁴². Tout au long du règne de Bonaparte, devenu Napoléon, les salles seront un instrument utile pour fêter des événements importants : ses victoires, ses couronnements, son mariage, la naissance de son héritier, son retour pendant les Cent-Jours. Et bien après sa chute, le théâtre continue d'alimenter sa légende⁴³. Même si la modestie de Bonaparte devient moins évidente, les dramaturges et les salles reviendront sur ces tropes pendant les décennies à venir en exploitant les images déjà présentes au théâtre et dans l'espace public sous le Directoire : le héros glorieux de la Campagne d'Italie et de l'expédition d'Égypte, ainsi que le général bienveillant qui s'attache au bonheur de son peuple, surtout en favorisant des mariages.

NOTES

1. Voir M.-H. Huet, *Rehearsing the Revolution : The Staging of Marat's Death, 1793-1797*, tr. R. Hurley, Berkeley, University of California Press, 1982 ; S. Maslan, *Revolutionary Acts : Theater, Democracy and the French Revolution*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005.
2. Voir J. Goodman (éd.), *Commemorating Mirabeau. Mirabeau aux Champs-Élysées and Other Texts*, Cambridge, MHRA, « Critical Texts », 2017.
3. Voir P. Frantz, « Naissance d'un public », dans *Europe*, 703-704, 1987, p. 26-32.
4. Voir F. G. Healey, *The Literary Culture of Napoleon*, Geneva, Droz, 1959 ; J. Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin, 1971 ; A. Jourdan, *Napoléon : héros, imperator, mécène*, Paris, Aubier, « Collection historique », 1998 ; N. Petiteau, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2004 ; S. Hazareesingh, *The Legend of Napoleon*, London, Granta Books, 2005.
5. P. G. Dwyer, « Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour : Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend », dans *French History*, 18, 2004, p. 379-403.
6. Voir H.-L. Lecomte, *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre, 1797-1899*, Paris, Librairie Jules Raux, 1900.

7. Voir Ibid., p. 3-47.
8. *Le Courrier des spectacles*, 11 février 1797.
9. Voir Ibid., 28 février 1797.
10. Voir Ibid., 24 et 28 février 1797.
11. Une rare exception est *Le Prisonnier d'Olmütz, ou le dévouement conjugal*, qui traite l'emprisonnement de la famille Lafayette et sa libération par Bonaparte, qui apparaît sur scène à la fin de la pièce, mais nous n'avons pas trouvé de trace d'une représentation de cette pièce à Paris. Voir H.-L. Lecomte, *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre*, cit., p. 12 ; P. A. Préfontaine, *Le Prisonnier d'Olmütz, ou le dévouement conjugal, drame en un acte et en prose*, Paris, chez le Marchand de nouveautés, 1797.
12. *Le Censeur dramatique*, 1797, t. I, p. 471 ; F.-G. Desfontaines, P.-Y. Barré, J.-B. Radet, J.-B.-D. Desprès et J.-M. Deschamps, *Le Pari, divertissement en un acte, en prose et en vaudevilles, à l'occasion de la paix*, Paris, Migneret, 1797, (I, 6), p. 18.
13. Ibidem, p. 19 et Ibid., (I, 14), p. 45.
14. Voir Ibid., p. II.
15. P. G. Dwyer, art. cit., p. 382.
16. *Censeur Dramatique*, 1797, t. II, p. 141-143.
17. *Magasin encyclopédique*, 1797, t. IV, p. 527-528.
18. *Le Courrier des spectacles*, 25 décembre 1797.
19. Ibid., 17 janvier 1798. Les pièces dans lesquelles Bonaparte dissimule son identité et prend la défense de personnages victimes d'un abus de pouvoir s'inscrivent dans une tradition qui remonte à la pièce *The King and the Miller of Mansfield* de Dodsley, adaptée en France par Sedaine sous la forme d'un opéra-comique (*Le Roi et le Fermier*) et par Collé sous la forme d'un éloge d'Henri IV dans *La Partie de chasse*.
20. « Rapport du Bureau central du 29 nivôse [19 janvier 1798] », dans F.-A. Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire : recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, Paris, L. Cerf, 1900, t. IV, p. 531-532.
21. *Le Courrier des spectacles*, 17 janvier 1798.
22. P. Dwyer, art. cit., p. 391-392, p. 386.
23. Procès-verbal de censure, *Buonaparte en route*, 29 nivôse [an VI] (18 janvier 1798), Archives nationales, Paris, F/7/3492.
24. Procès-verbal de censure, *Le Dîner d'un héros*, 11 nivôse an VI (31 décembre 1797), Paris, Archives nationales, F/7/3491.
25. J. Rouhier-Deschamps et A. Gouffé, *Le Dîner d'un héros, trait historique en un acte, en prose, à spectacle, musique, chants et danses, dédié aux armées françaises*, Paris, Barba, 1798, (I, 11).
26. Ibid., (I, 12).
27. Ibid., (I, 13).
28. P. Dwyer, art. cit., p. 395-396.
29. P. Bourdin, « Divertissement et acculturation en temps de campagne : le théâtre français en Égypte (1798-1801) », dans *Dix-huitième siècle*, 49, 2017, p. 159-180, p. 165.
30. Résumé de H.-L. Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris : Le Théâtre de la Cité*, Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 167.
31. Procès-verbal de censure, *Le Départ du Général français de l'île de Malte*, n.d., Paris, Archives nationales, F/7/3491.
32. *Le Courrier des spectacles*, 10 juillet 1798.
33. Procès-verbal de censure, *Les Français à Alexandrie*, 2^e jour complémentaire an VI (18 septembre 1798), Paris, Archives nationales, F/7/3491.
34. Procès-verbal de censure, *Buonaparte à Alexandrie*, 11 brumaire an VII (1 novembre 1798), Paris, Archives nationales, F/7/3491.
35. Ibidem.

36. Anonyme, *Les Français en Angleterre*, Paris, Roulet, 1797, (II, 10).
37. *Journal de l'Opéra*, consulté le 20/04/2021, URL : < <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Journal%20Opera.html>. >
38. Consulté le 20/04/2021 :< <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38716407v>.>
39. L.-d. L. de Boissy, *Zelis et Valcourt*, dans Id., *Bonaparte au Caire, ou mémoires sur l'expédition de ce général en Égypte*, Paris, Prault, an VII, p. 182-210.
40. H.-L., Lecomte, *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre*, cit., p. 46.
41. *Le Courrier des spectacles*, 27 octobre 1799.
42. Lecomte en compte sept à partir du 21 brumaire an VII (12 novembre 1799), voir H.-L. Lecomte, *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre*, cit., p. 47-51. Voir aussi, ici-même, l'article de Paola Perazzolo.
43. Voir, dans ce numéro, l'article de Laura O'Brien.

RÉSUMÉS

S'appuyant sur la recherche d'archives, les comptes rendus dans la presse et des travaux critiques sur la légende napoléonienne, cet article analyse cinq vagues de pièces liées à Bonaparte de 1797 au 18 Brumaire an VIII (9 novembre 1799) afin d'étudier pour la première fois la création et la contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte. Il révèle comment les ouvrages de circonstances fournissent un héritage théâtral plus ancien à Bonaparte, examine le développement de l'association entre Bonaparte et les Campagnes d'Italie et d'Égypte au théâtre et des associations qui continueront sous le Consulat et l'Empire – et ensuite après sa chute en 1815 avec la légende napoléonienne – pour enfin prendre en considération comment l'État s'inquiète de ces masques théâtraux et les remanie, adoptant des pratiques qui continueront bien après le 18 Brumaire et au fil du XIX^e siècle.

Combining archival research, reviews in the press, and scholarship on the Napoleonic legend, this article analyses five waves of plays that were linked to Bonaparte from 1797 to the coup of 18 Brumaire to give the first proper study of the creation and contestation of Bonaparte's theatrical masks during this transformative period. In so doing, it shows the how circumstantial plays slotted Bonaparte into a longer theatrical heritage; the development of his association in the theatre with the Italian and Egyptian campaigns, associations that would be emphasized during the Consulate and Empire, and then after Napoleon's fall in 1815 for the Napoleonic legend; and how these theatrical masks were feared and tailored by the state, a practice that also continued well beyond 18 Brumaire and well into the nineteenth century.

INDEX

Keywords : Napoleon, Directory, theatre, censorship, propaganda

Mots-clés : Napoléon Bonaparte, Directoire, théâtre, censure, propagande