

---

## L'émergence de l'«acteur napoléonien» au XIX<sup>e</sup> siècle

*The emergence of the “Napoleonic actor” in the nineteenth century*

Laura O'Brien

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/8299>

DOI : [10.4000/rief.8299](https://doi.org/10.4000/rief.8299)

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Laura O'Brien, « L'émergence de l'«acteur napoléonien» au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 15 novembre 2021, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/8299> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.8299>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 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.

---

# L'émergence de l'«acteur napoléonien» au XIX<sup>e</sup> siècle

*The emergence of the “Napoleonic actor” in the nineteenth century*

Laura O'Brien

---

- 1 En novembre 1925, le journal de théâtre *Comœdia* publia un entretien avec le comédien Max Charlier, intitulé « Une heure avec l'empereur Napoléon ». Selon Maurice Hamel, l'auteur de l'entretien, Charlier – ou, comme le surnomma le critique Francisque Sarcey, « Napoléon-Charlier » – était le dernier des grands « Napoléons du théâtre ». Il faisait partie de tout un groupe d'acteurs qui n'endossèrent pas ce rôle « par occasion et par accident », mais qui firent preuve d'un désir profond d'incarner l'empereur :

des Napoléons qui eurent la vogue et qui eurent la foi, *des Napoléons qui eurent le culte de Napoléon*, des comédiens qui épousèrent un peu de la légende et de la gloire du vainqueur d'Austerlitz.<sup>1</sup>

- 2 Cette tradition théâtrale, tout comme le métier d'acteur napoléonien, émergea en même temps que la grande vague de pièces napoléoniennes en France après la révolution de 1830. Le désir du public de voir l'histoire de l'Empire ressuscitée nécessita l'émergence d'une cohorte d'acteurs spécialisés dans le rôle de Napoléon : certains incarnaient le jeune général républicain et d'autres, plus nombreux, tenaient le rôle d'un Napoléon plus âgé, vêtu de sa redingote grise et de son fameux « petit chapeau ». Le présent article traite de l'émergence de l'acteur napoléonien dans les deux décennies qui suivirent immédiatement la révolution de 1830. Si la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit l'arrivée de nouveaux Napoléons sur scène – tels que Max Charlier et Edmond Duquesne entre autres, qui deviendront les premiers Napoléons au cinéma –, ce sont les Napoléons de la Monarchie de Juillet et de la Seconde République qui ont établi la pratique et la tradition de ce rôle dans le théâtre populaire français. Il s'agira ici de démontrer comment on pouvait « devenir » Napoléon sur scène à travers les gestes, les costumes et la voix de l'acteur, en adaptant et en interprétant un énorme corpus d'œuvres iconographiques et historiques relatives à l'empereur. Les études portant sur le théâtre napoléonien de cette période suggèrent parfois que les représentations créées par ces acteurs étaient de simples imitations, basées sur un

mimétisme confinant au cliché<sup>2</sup>. Comme le montrera cet article, les acteurs étaient en effet jugés en fonction de leur capacité à ressembler ou à correspondre à des images préexistantes de Napoléon dans l'imagination du public, et certains éléments de ces représentations théâtrales sont de ce fait devenus quelque peu stéréotypés. Cependant, les meilleurs de ces acteurs n'étaient pas de simples imitateurs. Les interprètes napoléoniens les plus doués ont réussi à dépasser l'imitation pour lui préférer l'incarnation, en transmettant « l'essence » de Napoléon et en ne se contentant pas de lui ressembler. L'article abordera également la question de la réception du jeu des acteurs napoléoniens par le public. En particulier, nous analyserons comment la fusion du corps de l'acteur avec le personnage de Napoléon a conféré à ces interprètes, aux yeux des spectateurs, un pouvoir unique pour transmettre une vision de l'Histoire.

## I.

- 3 En octobre 1830, le journal *Le Corsaire* affirmait : « Il va pleuvoir sur nos théâtres des Napoléons Bonapartes »<sup>3</sup>. Près de six cents pièces sur Napoléon, ou traitant de thèmes napoléoniens, furent créées en France tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart d'entre elles dans la période comprise entre 1830 et 1848<sup>4</sup>. La première pièce napoléonienne réalisée après la révolution de 1830 et la libéralisation de la censure a été l'épique spectacle militaire *La Prise de la Bastille et le Passage du Mont-Saint-Bernard*, monté au Cirque-Olympique à Paris en août 1830. La majorité de ces productions furent créées dans des théâtres de boulevard et recouvrirent la plupart des genres théâtraux : du vaudeville aux tableaux en passant par le mélodrame et le drame domestique. Ces pièces étaient avant tout un énorme exercice d'adaptation : on y adaptait certes une vie, mais aussi l'énorme corpus littéraire et d'histoires, de mémoires, de souvenirs, et surtout la culture populaire visuelle et matérielle qui représentait et nourrissait la légende napoléonienne. La mise en scène de ces pièces cherchait explicitement à recréer des tableaux et des gravures populaires : dans les scènes de la mort de Napoléon dans *Schoenbrunn et Sainte-Hélène*, un spectacle représenté pour la première fois en octobre 1830, les didascalies indiquent que la scène « offre la représentation exacte du tableau de Steuben »<sup>5</sup> figurant Napoléon sur son lit de mort.
- 4 Comment peut-on expliquer le désir de voir Napoléon sur scène après 1830 ? La loi du 9 novembre 1815 sur « les cris et écrits séditieux »<sup>6</sup> bannit effectivement ce nom de la vie publique et culturelle, et surtout du théâtre. Si l'on en croit le *Courrier des théâtres*, la censure génère donc une demande, réprimée, du public français pour des représentations théâtrales mettant en scène le passé récent. La vie de Napoléon est une source des plus riches : selon le *Courrier*, « il y a tant de choses à rappeler, tant de prodiges à redire, tant d'admirables tableaux à montrer... »<sup>7</sup>. La richesse qu'offre sa vie en tant qu'épopée nationale n'est pas le seul facteur pouvant expliquer la popularité des pièces napoléoniennes à cette époque. Maurice Samuels précise ainsi que ces ouvrages font partie de la vogue pour la « spectacular history »<sup>8</sup> dès les dernières années de la Restauration. Sylvie Vielledent constate que le théâtre napoléonien, surtout en 1830 et en 1831, représente une recherche de « continuité historique » d'une révolution (1789) à une autre (1830), « transite par l'épopée napoléonienne »<sup>9</sup>.

## II.

- 5 Le choix des acteurs pour le rôle du petit caporal pendant la Monarchie de Juillet et la Seconde République allait des vedettes de l'époque, comme Frédérick Lemaître et Virginie Déjazet, à de jeunes inconnus dans leur premier rôle principal, comme Paul-Félix Taillade. Certains de ces artistes ont compté dans leur répertoire des performances de Napoléon parmi d'autres rôles. Très souvent, le même acteur peut jouer le rôle de Napoléon à plusieurs reprises, et pendant des années. Chevalier, qui joua ce rôle dans *Le Passage du Mont-Saint-Bernard* au Cirque, avait déjà incarné Bonaparte dans les tableaux du Directoire devant Napoléon lui-même, qui, nous apprend *Le Courrier des Théâtres*, « fut très-satisfait »<sup>10</sup> de l'interprétation. Déjazet, qui était déjà bien connue pour ses rôles de soubrette, endossa le rôle du jeune Napoléon pour la première fois dans *Bonaparte à l'école de Brienne* au Théâtre des Nouveautés à l'automne 1830, et le jouait encore en 1855, à l'âge de 57 ans<sup>11</sup>. L'interprétation de Napoléon devint le rôle déterminant de la carrière de plusieurs de ces artistes, et les conduisit à se produire pendant plusieurs décennies en redingote grise et bicorne. Certains acteurs participèrent aussi à l'écriture et à la mise en scène de pièces et de spectacles napoléoniens, à l'instar de Saint-Ernest. Ce dernier, qualifié de « Talma départemental » grâce à ses premiers succès dans les théâtres de province, passa la plus grande part de sa carrière à l'Ambigu-Comique à Paris<sup>12</sup>. En 1852, il joue Napoléon dans une adaptation du *Mémorial de Sainte-Hélène* à l'Ambigu même, portant un faux nez pour parfaire sa ressemblance<sup>13</sup>. En 1848, il crée la mise en scène de *Napoléon et Joséphine* à l'Ambigu, remplaçant Montdidier dans le rôle de Napoléon avant la fin de la représentation. Sous le Second Empire, il écrit et se charge de la mise en scène de spectacles impériaux au Cirque : en 1856, par exemple, il coécrit, réalise la mise en scène et joue dans *Les Maréchaux de l'Empire*, avec Taillade dans le rôle de Bonaparte<sup>14</sup>. En plus de mettre en évidence la façon dont le théâtre napoléonien devint une sorte de genre à part entière, les contributions de Saint-Ernest en tant qu'acteur, auteur et metteur en scène montrent comment l'expertise acquise par certains interprètes dans les productions napoléoniennes put se traduire par différents aspects de la création d'une production et dans divers contextes théâtraux : du drame domestique plus intime de l'Ambigu aux grands spectacles du Cirque.
- 6 Parmi tous les « Napoléons du théâtre » du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, peu ont été aussi intimement associés à ce rôle que Gobert (aussi connu sous le nom de Mongobert), dont le nom était devenu synonyme de l'interprétation théâtrale de Napoléon. Ayant commencé sa carrière à l'Ambigu-Comique, Gobert joua des rôles, principalement romantiques, aux théâtres du boulevard pendant la dernière décennie de la Restauration<sup>15</sup>. Vers la fin des années 1820, on l'engagea à la Porte-Saint-Martin, et en 1829 son interprétation d'Israël Bertuccio dans le *Marino Faliero* de Delavigne fut un grand succès. Selon le *Journal des Débats*, Gobert était destiné à une grande carrière – sa performance dans *Rafaël* au Théâtre des Nouveautés ayant imprimé « le sceau à une réputation qui devait aller plus haut que le boulevard »<sup>16</sup>. C'est dans *Schoenbrunn et Sainte-Hélène*, de Dupeuty et Regnier, à la Porte-Saint-Martin en octobre 1830, qu'il interpréta Napoléon pour la première fois<sup>17</sup>. Mais son jeu fut sans doute *trop* réussi. En 1831, Gobert joue le rôle de Louis XIII dans la première de *Marion Delorme* de Hugo et l'accueil des critiques et du public est quelque peu mitigé, car pour eux, il est devenu inséparable de Napoléon<sup>18</sup>. Ayant quitté la scène pour devenir le propriétaire d'un café,

il revient cependant au Cirque et à la Porte-Saint-Martin pour jouer Napoléon à plusieurs reprises. Gobert est le premier acteur, mais non pas le dernier, à être si étroitement associé à ce rôle qu'il lui est devenu presque impossible d'en jouer un autre. Comme le dit Jean Lucas-Dubreton, « Ce rôle fut pour Gobert une tunique de Nessus »<sup>19</sup>.

### III.

- 7 La recherche du réalisme et de l'exactitude historique est caractéristique de ces productions<sup>20</sup>. Les théâtres font leur publicité en avançant les liens directs entre Napoléon et leurs pièces en tant que gages de qualité : en octobre 1830, le *Courrier des théâtres* décrit comment Gosse, le costumier de *L'Empereur* à l'Ambigu, a rendu visite à Marchand, le valet de Napoléon à Sainte-Hélène, pour prendre « toutes ses mesures et assorti[r] toutes les couleurs sur les vêtements du grand homme »<sup>21</sup>. L'importance de l'exactitude historique s'applique également aux acteurs. Le succès de Gobert dans ce rôle repose, dans une certaine mesure, sur son travail avec Constant, un autre valet de Napoléon, pour apprendre ses gestes<sup>22</sup>. La force des performances de Gobert réside toutefois dans sa capacité à ne pas simplement imiter ou reproduire l'apparence et les mouvements de Napoléon, mais à presque incarner (voire à ressusciter) l'empereur. L'acteur Adolphe Laferrière raconte dans ses *Mémoires* l'effet extraordinaire qu'eut la première apparition de Gobert dans ce rôle. À la Porte-Saint-Martin, comme dans les autres théâtres parisiens de l'époque, des anciens combattants firent office de figurants, surtout pour les grandes scènes militaires. À son apparition, Gobert fut acclamé par ces vieux soldats, et l'acteur « fit signe à l'un [d'eux] de s'approcher »<sup>23</sup>. Comme le raconte Laferrière, Gobert/Napoléon dit au grognard :

« Eh bien, mon brave, reconnais-tu ton Empereur ? » lui demanda-t-il...

« Oh ! oui, sire, c'est bien vous ! »

« Maintenant, dit Gobert, mon épreuve est faite ; on peut frapper les trois coups ».<sup>24</sup>

- 8 Ainsi que l'écrit Maurice Samuels, « in the Napoleon plays, the emotional impact derived not from interpretation but from *impersonation* »<sup>25</sup>. Selon Samuels, l'aspect le plus important était la capacité de l'acteur de ressembler, ou plutôt d'incarner, Napoléon lui-même. Selon certains contemporains, ce désir de voir une imitation a très rapidement bloqué le rôle au rang de stéréotype, en limitant les possibilités des acteurs d'y laisser leur propre empreinte. En octobre 1830, le journal satirique *La Silhouette* se moquait de la multitude des Napoléons du boulevard en publiant une « Recette pour faire une pièce sur Napoléon ». Cette « recette » fournit les éléments fondamentaux de ces représentations de l'empereur :

Prenez un homme de cinq pieds deux pouces, un peu gros ; mettez-lui sur le dos une redingote grise et sur la tête un tricorne [sic] ; faites-lui croiser les bras derrière le dos ; placez à côté de lui quelques-uns de ses généraux, une lorgnette, une carte géographique et deux [ou] trois personnages d'invention, si vous avez de l'invention ; saupoudrez le tout d'un peu d'esprit, si c'est possible ; s'il n'y en a pas, ayez trois ou quatre cents claqueurs qui applaudiront à tout rompre, et crieront à bas le jésuite ! Si quelqu'un siffle ; appelez votre œuvre *Napoléon* ou *Bonaparte*, et servez chaud.<sup>26</sup>

- 9 Cependant, se pencher sur ces critiques permet aussi de se représenter les interprétations de Napoléon à cette époque. Les conventions du jeu de Napoléon constituent également un thème dans plusieurs des pièces napoléoniennes. À cet égard,



suffisamment transformé sa voix, ou pour ne pas avoir adopté une voix « napoléonienne » reconnaissable, surtout dans les scènes où l'empereur était sur son lit de mort. *Le Courrier des théâtres* fit l'éloge de certains éléments de son interprétation, mais ajouta aussi que « sa voix s'accord[ait] mal avec la vérité historique »<sup>33</sup>.

- 12 Ces commentaires montrent comment les critiques, tout comme les spectateurs, abordaient les interprétations théâtrales de Napoléon avec des attentes très claires quant au jeu des acteurs. Il fallait que l'acteur soit très précis dans son incarnation, et, plus encore, que cette incarnation épouse parfaitement une idée ou une image de Napoléon clairement définies dans les mémoires et, surtout, dans l'imaginaire collectif. Le Napoléon imaginé par le public se fonde sur des sources culturelles et historiques populaires : estampes et lithographies, peintures, figurines, chansons et ouvrages historiques, ainsi que sur la mémoire populaire. Ces sources sont bien entendu également au fondement des pièces de théâtre napoléoniennes : comme nous l'avons déjà expliqué, ces productions recréent souvent de manière explicite des peintures et des gravures connues et adaptent des œuvres telles que le *Mémorial de Sainte-Hélène*. Il était donc essentiel que les interprétations des acteurs correspondent, plus ou moins, au Napoléon déjà imaginé par les spectateurs. Il était plus important, comme Sylvie Vielledent l'explique, d'incarner « le Napoléon de la légende » que le « vrai » homme<sup>34</sup>. Il s'agit d'un exemple du phénomène que l'acteur britannique Henry Goodman a appelé l'« icon memory »<sup>35</sup>, lorsque le public croit pouvoir juger de la qualité de la performance d'une personne célèbre – même s'il ne l'a jamais rencontrée, vue ou entendue – sur la base d'une idée préexistante de ce que cette personne était « réellement ». Cependant, s'il était relativement facile de recréer l'apparence physique de Napoléon, l'interpréter au théâtre exigeait des acteurs qui transmettent des éléments de son caractère qui ne pouvaient pas être simplement copiés à partir d'images fixes, comme sa présence physique, ses mouvements et sa voix. À cet égard, ce qui a pu apparaître au public et aux critiques comme une imitation était en fait, dans une large mesure, la propre interprétation de l'acteur. La réalisation de ces spectacles napoléoniens était donc un processus plus complexe qu'on ne pourrait le croire. Les acteurs ont créé des spectacles qui correspondaient aux attentes préalables du public, mais, à leur tour, ces spectacles ont également influencé ce que le public a fini par percevoir comme l'image « napoléonienne », notamment en termes de gestes, de mouvements et de voix.

#### IV.

- 13 En février 1850, le journal satirique *Le Charivari* juge les interprétations de Napoléon au théâtre désormais dépassées. Selon le journal, « Napoléon commençait à fatiguer le public », car « L'empereur est connu, tout le monde le sait par cœur, on peut compter d'avance le nombre des prises de tabac qu'il va puiser dans son gilet, les tours qu'il va faire sur le devant de la scène en se promenant les mains derrière le dos, tout cela est fixé, noté, stéréotypé, comme la redingote grise et le petit chapeau »<sup>36</sup>.
- 14 L'ennui du public face aux clichés des représentations napoléoniennes n'est guère surprenant, les attentes d'« exactitude » de la part des acteurs ayant limité la portée créative de certaines interprétations. En revanche, l'avènement de la Seconde République en février 1848 crée une opportunité de renouvellement dans la mise en scène du personnage de Napoléon et des pièces napoléoniennes. Quelques nouvelles



pièces essayent de récupérer Napoléon – ou, plus exactement, Bonaparte – pour le compte de la république, en se concentrant sur la première partie de sa carrière. Dans *Marceau, ou les enfants de la république*, drame d'Anicet-Bourgeois et Masson représenté au Théâtre de la Gaîté dans l'été de 1848, le général Bonaparte ne figure pas en génie solitaire mais occupe un rôle assez mineur au sein de la cohorte des jeunes soldats républicains<sup>37</sup>. Même quand il est le personnage central, ces représentations de Bonaparte continuent d'affirmer ses convictions républicaines. En février 1850, une nouvelle pièce de Labrousse et Albert est jouée au Théâtre-National, le ci-devant Cirque-National. Elle a pour titre *Bonaparte, ou les premières pages d'une grande histoire*. Le Bonaparte de Labrousse et d'Albert est le jeune défenseur de la république, et non le dictateur à venir. Dans le deuxième tableau, après la défaite des Anglais à Toulon en 1793, à Junot qui crie « Vive le commandant ! », Bonaparte répond fermement : « Non ! vive la république ! »<sup>38</sup>. Cependant, comme l'a noté Jean-Claude Yon, les spectateurs contemporains peuvent néanmoins avoir remarqué certaines similitudes entre cette représentation du jeune général Bonaparte et l'autoreprésentation de Louis-Napoléon Bonaparte. Comme le héros d'Albert et de Labrousse, le président de l'époque cherche à se présenter comme le sauveur désintéressé d'une république en difficulté<sup>39</sup>.

- 15 *Bonaparte* a eu un grand succès, étant joué dans les théâtres de province et faisant l'objet de plusieurs reprises dans les années à suivre<sup>40</sup>. Le triomphe de la production est dû en grande partie à l'interprétation du personnage central, joué par un jeune acteur de vingt-trois ans, nommé Paul-Félix Taillade, dans son premier grand rôle. Le jeu de Taillade dans le rôle de Bonaparte contribue à donner une énergie nouvelle à l'allure de Napoléon sur la scène française. Libéré de la redingote grise, le jeune comédien peut réinventer ce rôle. En jouant Bonaparte, et non pas Napoléon, explique *Le Charivari*, on donne au public une image dépoussiérée du personnage grâce à une interprétation nouvelle : « Le général républicain [...] est un champ tout à fait nouveau à exploiter »<sup>41</sup>. Le critique du *Siècle*, un journal dont le positionnement politique est très républicain, se montre impressionné par la performance de Taillade, écrivant qu'il « a joué le rôle impossible de Bonaparte avec un goût, un tact, une mesure véritablement extraordinaire »<sup>42</sup>. Quelques décennies plus tard, le critique Louis Judicis rappelle

l'émotion qui s'empara de toute la salle, lorsque Taillade fit sa première entrée sous l'uniforme du jeune officier d'artillerie. La ressemblance était parfaite. C'était bien ce front illuminé par le génie, ces yeux brûlants d'un feu intérieur, ces traits amaigris... toute cette habitude de corps qui, à cette époque même, dénotait... le dominateur et le maître.<sup>43</sup>

- 16 Les commentaires de Judicis montrent bien que la puissance de la performance de Taillade ne provenait pas simplement de sa ressemblance physique avec Bonaparte, mais de sa capacité à incarner et à transmettre l'esprit du jeune général et, ce faisant, à signaler sa future transformation en Napoléon. Comme celle de Gobert en 1830, la création par Taillade du rôle de Bonaparte en 1850 constitue un exemple de la manière dont les meilleurs acteurs napoléoniens ont transcendé la simple imitation et sont devenus des incarnations de Bonaparte/Napoléon aux yeux du public et des critiques. Quelques semaines après le début de la pièce, certains journaux commencèrent à appeler l'acteur « Bonaparte-Taillade », suggérant que la frontière entre l'interprète et le rôle avait disparu et que l'on ne pouvait plus distinguer Taillade l'acteur du personnage de Napoléon<sup>44</sup>.
- 17 La fusion de l'acteur avec son rôle est un phénomène relativement fréquent dans le cas des interprètes napoléoniens. Taillade ne fut ni le premier ni le dernier à être appelé



« Bonaparte » ou « Napoléon » : Gobert devint « Napoléon-Gobert », et, comme je l'ai noté au début de cet article, Sarcey surnomma Charlier « Napoléon-Charlier »<sup>45</sup>. L'identification d'un acteur avec son personnage n'est pas tout à fait inhabituelle<sup>46</sup>. Elle relève du « corps hanté », le « haunted body » de l'acteur, selon les termes de Marvin Carlson<sup>47</sup>. Ce dernier explique qu'il est difficile pour les spectateurs de séparer un comédien des « ghosts of previous roles », ajoutant que l'acteur peut devenir « entrapped by the memories of his public »<sup>48</sup>. La répétition du rôle de Napoléon par ces acteurs, devenus ses « doubles », à travers différentes pièces au cours des années, a clairement souligné l'effet et la force de cette idée de fusion entre le comédien et son personnage.

- 18 Selon Edgar Morin, l'union de l'acteur et de son rôle génère « *a composite creature who participates in both, envelops them both* »<sup>49</sup>. Morin ajoute que l'acteur peut toujours se séparer du personnage. Mais, si l'on en croit les rumeurs, ce ne fut pas toujours le cas pour certains acteurs napoléoniens qui, dit-on, se persuadèrent qu'ils étaient vraiment Napoléon<sup>50</sup>. Il est fort possible que ces histoires soient de simples légendes, pour mieux convaincre le public de l'engagement total de ces acteurs dans leur rôle. Mais qu'elles soient vraies ou fausses, ces histoires reflètent un contexte contemporain où la possibilité de « double napoléonien » pouvait susciter de l'inquiétude, car les limites entre les « vrais » et « faux » Napoléon n'étaient pas toujours stables. Comme l'explique Nathalie Pigault, les rumeurs entourant les « faux Napoléon » au début de la Restauration reflétaient des peurs et des désirs politiques et sociaux, indiquant la mesure dans laquelle Napoléon s'enracinait dans l'imaginaire des français<sup>51</sup>. L'émergence des Napoléon de théâtre, des doubles professionnels sur la scène, coïncide aussi avec une vague d'obsession napoléonienne. Laure Murat décrit comment l'asile de Bicêtre, à Paris, reçut « fourteen new "emperors" » après le retour des cendres en décembre 1840<sup>52</sup>.
- 19 Cette fusion entre l'acteur et Napoléon imprégna la performance napoléonienne d'un pouvoir particulier. En ranimant Napoléon chaque soir sur scène, ces acteurs influencèrent profondément l'image populaire de l'Empereur. Ils devinrent des vecteurs de l'Histoire et firent ainsi de Napoléon une figure culturelle, historique, détachée de la réalité politique contemporaine. Dans son œuvre sur les représentations théâtrales du passé, Freddie Rokem décrit l'acteur de pièces historiques comme « a hyper-historian » qui offre « a connecting link between the historical past and the 'fictional' performed here and now of the theatrical event »<sup>53</sup>. Les critiques et spectateurs du XIX<sup>e</sup> siècle reconnurent cette puissance chez les « Napoléons de théâtre ». En octobre 1830, *L'Aigle* décrivit explicitement l'acteur Perrin-Béranger, dans *Le Lieutenant d'artillerie*, comme une sorte d'historien. La capacité du jeune acteur à incarner Bonaparte investit son interprétation de l'Histoire, via le théâtre, d'une puissance bien supérieure à celle des ouvrages d'histoire traditionnels. Contrairement aux historiens, l'acteur/Bonaparte pouvait entrer en relation « directe » avec le public. Comme l'explique *L'Aigle*, « [l]'historien s'interpose entre le héros et le lecteur... Au théâtre, pas de truchement, pas d'intermédiaire [...] Cet acteur, c'est Napoléon ! Ces gestes, cette voix, ce sont ses gestes, c'est sa voix, telle qu'elle retentissait, hier encore, dans le cœur des braves »<sup>54</sup>. L'absence d'intermédiaire permet donc à Napoléon de revivre, et de toucher le public, à travers le corps et la performance de l'acteur.
- 20 Grâce aux incarnations répétées de Napoléon par les mêmes acteurs, et à la fusion perçue entre l'acteur et le personnage, le « vrai » Napoléon finit, dans une certaine

mesure, par être remplacé dans l'imagination « par l'acteur qui le jouait ». En avril 1852, la critique du *Charivari* loue Saint-Ernest, dans *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, par Carré et Barbier, non pour avoir incarné Napoléon lui-même, mais Gobert, devenu le double de l'empereur : « Le soir à la lumière tout le monde ne peut s'empêcher de s'extasier en voyant entrer en scène M. Saint-Ernest ; – jamais personne en Europe n'a plus ressemblé à... Gobert »<sup>55</sup>. Quelques jours plus tard, dans sa critique de la même pièce, *Le Journal pour rire* suggère que c'est Saint-Ernest qui est devenu l'avatar de Napoléon chez le public. « Saint-Ernest s'est tellement identifié avec le personnage de Napoléon, » explique le journal, « que bien des gens, au lieu de dire le *Mémorial de Sainte-Hélène*, n'appellent plus cet ouvrage que le *Mémorial de Saint-Ernest* »<sup>56</sup>. Ce processus, où l'acteur devient l'avatar de Napoléon, se déroule dans un contexte où l'empereur défunt est simultanément omniprésent – dans la culture populaire, dans l'histoire, dans l'imagination collective – mais aussi absent. Rien ne le démontre plus clairement que le retour des cendres en 1840 et l'enterrement de Napoléon aux Invalides. Comme le note Sudhir Hazareesingh, malgré l'enthousiasme populaire, le voyage cérémonial de la dépouille de Napoléon en décembre de cette même année marque également un changement de son statut. Napoléon passe d'un « specific, concrete individual to a[n] abstract »<sup>57</sup>.

## V.

- 21 Les acteurs napoléoniens de la Monarchie de Juillet et de la Seconde République contribuèrent donc à refaçonner l'image et le sens de Napoléon, le transformant en une figure culturelle aux multiples facettes. Ces représentations eurent un rôle déterminant dans la perception du public de ce qu'était "réellement" Napoléon, en animant des aspects de l'homme qui ne pouvaient être capturés par des images, des objets matériels ou des livres d'histoire. Alors que le public et les critiques s'attendaient à ce que les acteurs ressemblent de près à Napoléon, et qu'ils assistaient aux représentations précédés de tout un ensemble d'attentes quant à l'apparence, aux mouvements, et à la voix de Napoléon, il est clair que – comme le suggère la comparaison du *Charivari* entre la performance de Saint-Ernest et celle de Gobert – ces représentations commencèrent rapidement à façonner elles-mêmes l'image populaire de Napoléon. Faire revivre Napoléon sur scène n'était pas un simple processus d'imitation ou de mimétisme. Les meilleurs Napoléon de la scène n'étaient pas de simples imitateurs, mais cherchaient à transmettre l'esprit de Napoléon à leur public. Les réactions enthousiastes à l'égard d'artistes comme Taillade et Gobert n'étaient pas fondées sur le simple fait que les acteurs ressemblaient à Napoléon, mais sur le fait qu'ils capturaient quelque chose de son essence. La fusion perçue entre l'acteur et le personnage de Napoléon cristallise l'impact et le pouvoir de ces interprètes.
- 22 Il est tentant de supposer que l'un des legs de ces résurrections théâtrales de Napoléon a été de contribuer au triomphe politique de Louis-Napoléon Bonaparte en 1848 et en 1851. En effet, en 1848 Gobert lui-même est devenu une figure symbolique dans la satire anti-bonapartiste, ce qui suggère que l'acteur était plus « napoléonien » que le neveu<sup>58</sup>. Le désir de voir l'Empereur sur scène n'est-il pas le reflet d'un désir de restauration impériale au présent ? En fait, l'émergence de ce groupe d'acteurs napoléoniens a contribué à « historiciser » Napoléon Bonaparte, le transformant d'une présence politique tangible en une figure culturelle plus abstraite qui, par le biais de la

performance, pouvait à la fois refléter les questions contemporaines et devenir une passionnante force narratrice de l'Histoire. Cette transformation est parfaitement rendue par le chansonnier et vaudevilliste Nicolas Brazier dans son *Histoire des petits théâtres de Paris* de 1838. Selon Brazier, la résurrection théâtrale de Napoléon était une façon de fermer la porte sur l'Empire, non de le restaurer. Imaginant Napoléon lui-même sur la scène, Brazier et « le peuple » lui disent : « tu ne peux plus rien faire pour moi..., ton rôle est fini pour la France..., mais tu as été si grand acteur, que nous voulons te voir encore..., t'applaudir encore, te dire un dernier adieu »<sup>59</sup>.

---

## NOTES

1. M. Hamel, « Une heure avec l'empereur Napoléon », dans *Comœdia*, 27 novembre 1925.
2. Sur les pièces napoléoniennes de cette époque, voir, parmi d'autres références, P. Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001 ; M. Samuels, *The Spectacular Past : Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2004 ; S. Vielledent, *1830 aux théâtres*, Paris, H. Champion, 2009.
3. « Théâtre du Vaudeville. Première représentation du *Lieutenant d'artillerie, ou 1779 et 1799* », dans *Le Corsaire*, 10 octobre 1830.
4. L.-H. Lecomte, *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre, 1797-1899*, Paris, J. Raux, 1900, p. IV.
5. II<sup>e</sup> partie, III<sup>e</sup> Tableau, scène 8, cité dans M. Meisel, *Realizations : Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 217.
6. P. Berthier, *op. cit.*, p. 43.
7. *Le Courrier des théâtres*, 20 octobre 1830, cité dans P. Berthier, *op. cit.*, p. 44.
8. M. Samuels, *op. cit.*, p. 9.
9. S. Vielledent, *op. cit.*, p. 394.
10. « Nouvelles de Paris », dans *Le Courrier des Théâtres*, 2 septembre 1840.
11. Voir G. de Villeneuve et M. Masson, *Bonaparte à l'école de Brienne, pièce en trois actes et quatre tableaux*, Paris, N. Tresse, 1855.
12. Voir J. Cauvin, « Nécrologie. Saint-Ernest », dans *Le Messager des théâtres et des arts*, 18 mars 1860.
13. Sur les réponses critiques au faux nez, voir J. Best, « Power and Propaganda : Theatrical Representations of Napoleon Bonaparte during the Second Empire », dans *Dix-Neuf*, 22, 2018, p. 58-72, p. 67.
14. A. Bourgeois [et al.], *Les Maréchaux de l'Empire. Drame en cinq actes et quinze tableaux*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856 ; voir la distribution intégrale dans *Vert-Vert*, 21 avril 1856.
15. « Gobert » dans H. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, t. II, E-Z, s.d., p. 142.
16. *Le Journal des débats*, 1<sup>er</sup> mai 1830.
17. C. Dupeuty et H. Regnier, *Napoléon, ou Schoenbrunn et Sainte-Hélène, drame historique en deux parties*, Paris, Barba, 1830.
18. H. Lyonnet, *op. cit.*, p. 142.
19. J. Lucas-Dubreton, *Le Culte de Napoléon 1815-1848*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 286.
20. S. Vielledent, *op.cit.*, p. 443.

21. « Nouvelles de Paris », dans *Le Courrier des théâtres*, 19 octobre 1830.
22. J. Lucas-Dubreton, *op. cit.*, p. 286.
23. A. Laferrière, *Mémoires de Laferrière*, 1<sup>ère</sup> série, Paris, E. Dentu, 1876, p. 83.
24. Ibidem.
25. « Dans les pièces napoléoniennes, l'effet émotionnel dérive de l'interprétation, non pas de l'imitation », M. Samuels, *op. cit.*, p. 121, italique dans le texte, c'est moi qui traduis.
26. « Profil des théâtres », dans *La Silhouette*, liv. 3, t. IV, 24 octobre 1830, p. 23.
27. M.-N. Rougemont, *Les Variétés de 1830, revue de l'année*, Paris, s.n., 1831, scène 10.
28. Lubize, *Les Jolies filles de Stilberg, ou les pages de l'Empereur*, Paris, Beck, 1842, p. 5.
29. « Caricature de la semaine », dans *La Silhouette*, 24 octobre 1830, p. 24.
30. H. de Balzac, « Lettres sur Paris », dans *Le Voleur*, t. III, 20 octobre 1830, cité dans P. Berthier, *op. cit.*, p. 86.
31. *L'Indépendant*, 9 décembre 1830, cité dans P. Berthier, *op. cit.*, p. 85.
32. *L'Aigle*, 11 octobre 1830, cité dans P. Berthier, *op. cit.*, p. 82.
33. « Nouvelles de Paris », dans *Le Courrier des théâtres*, 22 octobre 1830.
34. S. Vielledent, *op. cit.*, p. 443.
35. « Mémoire des icônes », cité dans M. Luckhurst et T. Cantrell, *Playing for Real : Actors on Playing Real People*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 17.
36. « Théâtre du Cirque », dans *Le Charivari*, 5 février 1850.
37. A.-A. Bourgeois et M. Masson, *Marceau, ou les enfants de la république*, Paris, M. Lévy, 1848.
38. A.-T. Albert et F. Labrousse, *Bonaparte, ou les Premières pages d'une grande histoire*, Paris, Marchant, 1850, p. 7.
39. J.-C. Yon, « La légende napoléonienne au théâtre 1848-1869 », dans *Napoléon, de l'histoire à la légende*, Paris, Éditions In-Forma : Maisonneuve & Larose, 2000, p. 315-344, p. 317-318.
40. Voir l'analyse-programme pour la production jouée au Grand-Théâtre à Lyon en 1850 : *Analyse-programme de « Bonaparte », ou les Premières pages d'une grande histoire... par MM. Fabrice Labrousse et A.-T. Albert*, Lyon, La Croix-Rousse, 1850.
41. « Théâtre du Cirque », dans *Le Charivari*, 5 février 1850.
42. « Revue des théâtres », dans *Le Siècle*, 4 février 1850.
43. L. Judicis, « Taillade », dans *Les Théâtres de Paris*, Paris, s.d., p. 51.
44. Voir *Le Siècle*, 18 février 1850.
45. Pour Gobert, par exemple, voir « La Semaine », dans *Journal des débats*, 27 novembre 1848.
46. Voir C. Rojek, *Celebrity*, London, Reaktion, 2001, p. 77.
47. M. Carlson, « The Haunted Body », dans Id., *The Haunted Stage : the Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, p. 52-95.
48. « Fantômes de ses précédents rôles », « prisonnier de la mémoire de son public », M. Carlson, *op. cit.*, p. 8-9, c'est moi qui traduis.
49. « Une créature composite qui les constitue tous deux, qui les contient tous deux », E. Morin, *The Stars : an Account of the Star-System in Motion Pictures*, tr. en. R. Howard, New York, Grove Press, 1961, p. 39. Emphase présente dans l'original. C'est moi qui traduis.
50. Voir, entre autres, Edmond du Cirque-Olympique, selon Lyonnet, « Edmond » dans Id., *op. cit.*, p. 2.
51. N. Pigault, *Les faux Napoléon*, Paris, CNRS Éditions, 2018.
52. « Quatorze nouveaux "empereurs" », L. Murat, *The Man Who Thought He Was Napoleon : Towards a Political History of Madness*, tr. en. D. Dusinberre, Chicago, University of Chicago Press, 2014, p. 3. C'est moi qui traduis.
53. « Un hyper-historien », « un lien entre le passé et l'ici et maintenant "fictif" du présent dans l'événement théâtral », F. Rokem, *Performing History*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, p. 13, p. 25. C'est moi qui traduis.
54. *L'Aigle*, 11 octobre 1830, cité par P. Berthier, *op. cit.*, p. 85-86.

55. « Revue dramatique », dans *Le Charivari*, 27 avril 1852.
56. A. Monnier, « Théâtres », dans *Le Journal pour rire*, 30 avril 1852, p. 7.
57. « D'un individu précis et concret à un...abstrait », S. Hazareesingh, « Napoleonic Memory in Nineteenth-Century France: the Making of a Liberal Legend », dans *Modern Language Notes*, 120, 2005, p. 747-773, p. 764. C'est moi qui traduit.
58. Voir la vignette de Gobert par Nadar dans « Les aventures illustrés (si non illustres) du prince pour rire », dans *La Revue comique*, 2 décembre 1848, et le pamphlet d'A. Delvau, *La présidence s'il vous plaît ! par un républicain de la vieille*, Paris, s.n., 1848.
59. N. Brazier, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, t. I, Paris, Allardin, 1838, p. 96.
- 

## RÉSUMÉS

La période qui suit la révolution de juillet 1830 en France est marquée par une vague de nouvelles pièces sur Napoléon. La popularité de ces pièces napoléoniennes a nécessité l'émergence d'une cohorte d'acteurs qui, très vite, sont devenus des spécialistes du rôle. Cet article traite de ces premiers grands « Napoléon du théâtre », qui ont créé ce qui est devenu une tradition et un métier du théâtre populaire français. Il montre comment le rôle a été interprété dans les deux décennies qui ont suivi 1830, ainsi que les réactions aux interprétations de Napoléon à cette époque. L'article soutient qu'en donnant vie aux images et aux souvenirs de Napoléon devant le public, ces acteurs ont contribué à remodeler l'image populaire de Napoléon, mais aussi à le transformer en une figure plus culturelle, historicisée, plutôt qu'en une force politique dans le présent contemporain.

The period after the July Revolution of 1830 in France were marked by a wave of new plays about Napoleon. The popularity of these Napoleonic plays required the emergence of actors who, very quickly, became specialists in the role. This article discusses these first great “Napoleons of the theatre”, who created what became a tradition and a metier in popular French theatre. It shows how the role was performed in the two decades after 1830, as well as responses to the interpretations of Napoleon in this period. The article argues that, by bringing images and memories of Napoleon to life before the public, these actors helped to shape the popular image of Napoleon, but also to transform him into a more cultural, historicised figure, rather than a political force in the contemporary present.

## INDEX

**Mots-clés** : Napoléon Bonaparte, théâtre, acteurs

**Keywords** : Napoleon, theatre, actors