



Sociopolitique des genres : la Comédie-Française à Erfurt, ou du mauvais usage de la tragédie (1808)

Rahul Markovits

DANS **PARLEMENT[S], REVUE D'HISTOIRE POLITIQUE** 2012/3 n° HS 8 , PAGES 67 À 80
ÉDITIONS **L'HARMATTAN**

ISSN 1768-6520

ISBN 9782336002095

DOI 10.3917/parl.hso8.0067

Date de mise en ligne : 27/09/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-67?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Sociopolitique des genres : la Comédie-Française à Erfurt, ou du mauvais usage de la tragédie (1808)

Rahul Markovits

Maître de conférences en histoire moderne à l'École Normale Supérieure

IHMC

rahul.markovits@ens.fr

Depuis des jours déjà, en un flot apparemment infini, les régiments de grenadiers, de hussards et de cuirassiers français défilaient dans Erfurt, au grand dam des habitants très inquiets à la perspective de devoir supporter le coût du logement et de l'entretien de tous ces soldats. Mais le 25 septembre 1808, c'est un convoi d'un genre différent qui fit son entrée dans la ville. Ce jour-là en effet, la troupe qui prit ses quartiers chez l'habitant n'était autre que le « personnel au complet du théâtre français », en d'autres termes la Comédie-Française, venue expressément de Paris pour, au dire d'un chroniqueur local, le libraire Constantin Beyer, « exécuter sur notre vieux théâtre branlant, dont le parterre et les loges doivent être refaits à neuf, les chefs-d'œuvre d'un

Voltare (*sic*), d'un Racine et d'un Crebillon »¹. Le contraste entre la vétusté de la salle de bal de l'université qui servait de théâtre à la ville d'Erfurt et la qualité de ses nouveaux occupants, qui y prenaient la succession d'une troupe de danseurs de corde, souligne tout ce que cette arrivée pouvait avoir d'incongru. Pourtant, ce n'était là qu'une conséquence indirecte de la décision, accueillie elle aussi avec incrédulité par les habitants, qui avait fait pour quelques jours de leur petite ville (Erfurt comptait moins de 20 000 habitants) le centre de l'Europe. Occupée par l'armée française le 17 octobre 1806 dans la foulée de la victoire d'Iéna, Erfurt avait été annexée et rattachée au domaine réservé de l'Empereur : c'est ce statut particulier, conjugué à sa situation géographique au cœur de la Confédération du Rhin, qui lui avait valu d'être choisie par Napoléon comme le cadre de son « entrevue » avec le tsar Alexandre à laquelle accoururent au fil des jours la plupart des souverains allemands, le roi de Prusse et l'empereur d'Autriche exceptés². De fait, cet été-là, la tournure désastreuse prise par l'intervention française dans la péninsule ibérique, marquée par la défaite de Baylen aux mains des Espagnols (22 juillet 1808) suivie quelques jours plus tard de la capitulation de l'armée du Portugal (30 juillet), avait soudain profondément ébranlé le système européen mis en place un an plus tôt à Tilsit de concert avec la Russie³. C'est parce qu'il craignait que l'Autriche ne réarmât pendant qu'il serait occupé à redresser la situation en Espagne que Napoléon décida de la tenue de l'entrevue.

« Nous allons à Erfurt, dit-il à Talleyrand, et je veux en revenir libre de faire en Espagne ce que je voudrai ; je veux être sûr que l'Autriche sera inquiète et contenue, et je ne veux pas être engagé d'une manière précise avec la Russie pour les affaires du Levant. Préparez-moi une convention qui contente l'empereur Alexandre, qui soit surtout dirigée contre l'Angleterre et dans laquelle je sois bien à mon aise sur le

¹ « Das sämtliche Personal des theatre francais ist heut angekommen und soll auf unsern alten wacklichten Theater, dessen Parterr und Logen ganz neu gebaut werden müssen, die Meisterstücke eines Voltare, Racine und Crebillon executiren » (cité dans Rudolf Benl, « Die Fürstensammlung zu Erfurt im Jahre 1808. Teilnehmer und Verlauf », dans Rudolf Benl (dir.), *Der Erfurter Fürstenkongress 1808. Hintergründe, Ablauf, Wirkung*, Erfurt, Stadtarchiv, 2008, p. 79).

² Sur l'histoire de la ville d'Erfurt pendant cette période, voir Walter Blaha, « Erfurt unter dem Einfluss der Französischen Bürgerlichen Revolution (1789-1814) », dans Willibald Gutsche (dir.), *Geschichte der Stadt Erfurt*, Weimar, Böhlau, 1989, II, p. 181-214.

³ Voir en dernier lieu Thierry Lentz, *Nouvelle histoire du Premier Empire*, I, *Napoléon et la conquête de l'Europe : 1804-1810*, Paris, Fayard, 2002, p. 374 et suivantes.

reste : je vous aiderai : le prestige ne manquera pas »⁴.

« Le prestige ne manquera pas », ou comme le rapporte également Talleyrand, « je veux étonner l'Allemagne par ma magnificence » : c'est en vue du déploiement d'un faste ostentatoire qu'avait été conçue la présence de la Comédie-Française à Erfurt, de même qu'on avait fait venir à grands frais de Paris meubles, vaisselle et tapisseries. Or cette ostentation, préoccupation constante de Napoléon, dès le Consulat mais plus encore à partir de la proclamation de l'Empire, avait profondément une signification sociale⁵. Outre ceux de la manufacture, c'étaient les fleurons de l'aristocratie française qu'il avait transportés à Erfurt, ceux qu'il appelait, selon Talleyrand qui en faisait partie au premier chef (et c'est peut-être ce qui avait valu à l'ancien ministre des Relations extérieures alors en demi-disgrâce de faire partie du voyage), les « grands noms » : « la vérité est qu'il n'y a que ceux-là qui sachent représenter dans une cour. Il faut rendre justice à la noblesse française ; elle est admirable pour cela »⁶. Alors que la noblesse d'Empire était une création toute récente, ce dont Napoléon avait besoin, espérant bien le capter à son profit, c'était du prestige de l'ancienne noblesse de cour d'avant la Révolution. De fait, lui l'« usurpateur », l'« ogre corse », cherchait à s'agréger à la société des princes – à Erfurt, il fit sonder le tsar en vue d'épouser sa sœur.

Ce n'était pas la première fois que Napoléon, dont la passion pour le théâtre remontait à ses jeunes années, lorsqu'il récitait par cœur avec son frère Joseph les grandes tirades du répertoire tragique⁷, se faisait accompagner, dans ses déplacements, par les comédiens français. En 1802, il en avait invité quelques-uns à venir le rejoindre à Lyon. L'année suivante, Monvel fut appelé à Bruxelles pour quelques spectacles. Puis en septembre 1804, dix comédiens firent le « voyage » de Mayence, où ils jouèrent six fois à l'occasion du séjour du couple impérial dans la ville, déjà devant un public de princes allemands⁸.

⁴ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, *Mémoires du prince de Talleyrand*, éd. Emmanuel de Waresquiel, Paris, Laffont, 2007, p. 308. Sur le problème de l'authenticité de ce texte, longtemps disputée, et de l'ampleur de la réécriture opérée par Adolphe de Bacourt au début des années 1860, voir la mise au point d'Emmanuel de Waresquiel dans son introduction. Le passage sur l'entrevue d'Erfurt aurait été écrit assez peu de temps après les faits, vers 1812.

⁵ Sur ce souci de magnificence et d'ostentation, lire Annie Jourdan, *Napoléon : héros, imperator, mécène*, Paris, Aubier, 1998, p. 117 et suivantes.

⁶ Talleyrand, *op. cit.*, p. 304.

⁷ Philip Dwyer, *Napoleon. The Path to Power*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 44.

⁸ Louis-Henry Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique : étude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, Daragon, 1912. Sur le théâtre sous l'Empire de manière générale, Pierre

La présence de la Comédie-Française à Erfurt se situait donc dans la continuité de cet usage napoléonien du théâtre, mais dans le cadre très particulier de l'entrevue, elle s'inscrivait de plus dans une tradition plus ancienne du théâtre diplomatique illustrée notamment par le maréchal de Belle-Isle lorsqu'il s'était fait accompagner par une troupe de comédiens lors de son ambassade extraordinaire à la diète de Francfort en 1741-1742⁹.

Du 28 septembre au 13 octobre 1808, les comédiens français parmi lesquels Talma donnèrent 16 représentations, 15 à Erfurt même et une à Weimar, où l'on avait déménagé le 6 octobre¹⁰. Or si l'on examine le répertoire joué lors de ce séjour, ce qui ressort d'emblée est sa très grande unité d'ensemble, sous-tendue par le choix du seul genre tragique. On joua six fois Racine (*Andromaque*, *Britannicus*, *Mithridate*, *Iphigénie en Aulide*, *Phèdre* et *Bajazet*), quatre fois Corneille (*Cinna*, *Horace*, *Rodogune* et *Le Cid*), quatre fois Voltaire (*Zaïre*, *Œdipe*, *La Mort de César*, *Mahomet*), ainsi que *Manlius Capitolinus*, pièce « cornélienne » de La Fosse datant de 1698, et *Rhadamiste et Zénobie* de Crébillon (1711). À première vue, ce choix, où domine très nettement le répertoire issu du « siècle de Louis XIV », si l'on excepte Voltaire (qui en était cependant l'héritier autoproclamé), peut sembler parfaitement en accord avec l'objectif poursuivi¹¹. Une longue tradition ne nous a-t-elle pas habitués à considérer la tragédie « classique » comme le genre princier et aristocratique par excellence, à l'image de Norbert Elias qui y voyait, en raison de « l'importance qu'elle attribue à la perfection formelle », de son « souci de contenir l'émotivité individuelle » et de sa « stricte observation des convenances » le « reflet le plus pur » de l'*ethos* de l'aristocratie de cour européenne « pré-nationale » ?¹² Pourtant, fondant son analyse sur la défense théorique des normes poétiques de la tragédie par Frédéric II dans son *De la littérature allemande*, Élias ignorait que dans les faits, la tragédie ne figurait que très marginalement au répertoire des comédiens français au service de la cour de Prusse. C'était là une manifestation particulièrement nette d'un phénomène plus général

Frantz, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 173-197.

⁹ Bettina Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIII^e siècle*, Paris, Rieder, 1914, chapitre II.

¹⁰ Archives Nationales, O² 33, 181-236, Spectacles 1808, f^o 189.

¹¹ Sur la vogue du XVII^e siècle à l'époque impériale, Jean-Luc Chappey, « Le XVII^e siècle comme enjeu philosophique et littéraire au début du XIX^e siècle », *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, 28-29, 2002. Florence Filippi a évoqué, dans une communication, les enjeux relatifs à la représentation du répertoire voltairien à Erfurt (« Voltaire à l'épreuve de la dramaturgie napoléonienne : le théâtre comme prétexte politique », colloque « Voltaire homme de théâtre », 29-31 janvier 2009).

¹² Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, trad. fr., Paris, Presses pocket, 1989, p. 36-37.

qu'était le désintérêt du public des cours européennes pour le genre de la tragédie. Celle-ci lui apparaissait en effet comme un spectacle démodé voire archaïque, qui ne correspondait pas à ce qu'il attendait du théâtre français¹³. Une fois replacé dans cette histoire à moyen terme de la présence des comédiens français dans les cours d'Europe, le choix de la tragédie par Napoléon, bien loin d'être évident, apparaît au contraire comme problématique. L'étude de la réception des représentations données par la Comédie-Française à Erfurt, reconstituée à partir des témoignages de nature variée laissés par les contemporains (mémoires, chroniques, journaux intimes, correspondances), allemands en particulier, permettra dès lors de mettre en évidence un écart fondamental entre la fonction assignée par Napoléon aux représentations et leur effet sur le public. Au-delà de l'accueil réservé à telle ou telle pièce, le rejet en bloc de la tragédie par le public aristocratique européen réuni à Erfurt montre comment les usages différenciés du répertoire auxquels il renvoie, dans une tension entre instrumentalisation politique et distinction sociale, définissent le cadre de ce qu'on propose d'appeler une « socio-politique » des genres.

Disposition

En l'espace de trois jours, grâce à l'activité frénétique déployée par les ouvriers sous la houlette de Dazincourt, le directeur de la troupe, le « vieux théâtre branlant » d'Erfurt fut entièrement rénové et réaménagé. Chroniqueur au jour le jour de la splendeur qui s'était soudain abattue sur la ville, Ignaz Ferdinand Arnold décrit par le menu ces travaux devenus miraculeux sous sa plume rendue un peu trop enthousiaste¹⁴. Quatre nouvelles entrées, dont une réservée aux empereurs, furent percées. À l'intérieur, le plafond fut blanchi à la chaux, les vieilles banquettes remplacées par des sièges et les loges tapissées d'un tissu bleu-vert caractéristique de l'aménagement « à la française », tout comme l'étaient les cinq lustres en cristal suspendus au plafond qui

¹³ Entre 1743 et 1757, la part de la tragédie dans le répertoire de la troupe française de Berlin se monte à 3 %. Sur ce point et plus généralement sur le désintérêt du public des cours européennes pour la tragédie, je me permets de renvoyer à Rahul Markovits, *Un « empire culturel » ? Le théâtre français en Europe au XVIII^e siècle (des années 1730 à 1814)*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction d'Alain Cabantous, université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2010.

¹⁴ Theodor Ferdinand Kajetan Arnold, *Erfurt in seinem höchsten Glanze während der Monate September und Oktober 1808*, Erfurt, Ulenspiegel-Verlag, (1808) 2008, I, p. 24 et suivantes.

baignaient la salle dans une vive clarté¹⁵. Annonçant la composition du programme à venir, le rideau de scène fut repeint à l'effigie de Melpomène, masque et poignard à la main. De même, les décors installés étaient des décors tragiques, à l'image d'une salle pleine de colonnes romaines qui tenait à la fois du temple et du palais.

Dans l'emploi du temps quotidien qui se mit en place dès les premiers jours de l'entrevue, le spectacle occupait une place centrale. Telle que la raconte dans ses *Souvenirs de guerre* Friedrich von Müller, conseiller d'État au service du duc de Weimar Charles-Auguste, une journée à Erfurt commençait à neuf heures au « grand lever » de Napoléon. Puis elle se déroulait tout entière entre cérémonial et mondanité, en petits groupes, d'audiences en parades et de promenades en visites. Enfin, « peu après sept heures du soir, tous s'engouffraient dans le Théâtre français, qui durait souvent jusqu'à onze heures »¹⁶. Dans une vie quotidienne marquée du sceau des rituels et des distinctions de la vie de cour (selon Müller, c'est « tout le théâtre de la Cour de Paris » qui s'était retrouvé transporté à Erfurt), la soirée au théâtre constituait littéralement le clou du spectacle. Lieu du rassemblement quotidien de toute la société présente, le théâtre était en effet vite devenu le lieu de sociabilité névralgique de l'entrevue, l'endroit où il fallait absolument être et se montrer¹⁷, en habit de gala – pour le plus grand bonheur des pickpockets¹⁸. Les places étaient donc chères, non pas au sens propre, dans la mesure où précisément elles n'étaient pas à vendre, mais au sens figuré, parce que la demande dépassait de beaucoup l'offre. Les membres de la suite des souverains avaient leurs entrées, mais pour les simples particuliers qui souhaitaient assister au spectacle, il fallait obtenir l'un des « billets de faveur » distribués par l'entremise de Rémusat, surintendant des spectacles. Müller, qui disposait tous les matins d'une vingtaine de ces billets, raconte qu'il était tous les jours assailli d'« innombrables demandes » qu'il ne pouvait toutes satisfaire, à l'image de ces « dames weimariennes » venues par

¹⁵ Michèle Sajous D'Oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

¹⁶ Friedrich von Müller, *Souvenirs des années de guerre 1806-1813*, traduction Charles-Otto Zieseniss, Paris, Fondation Napoléon, 1992, p. 158-159.

¹⁷ Écho lointain dans la fiction de cette fonction du spectacle, c'est au théâtre d'Erfurt que Napoléon remarque la belle Hélène Bézoukhov, la qualifiant de « superbe animal » (Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, trad. fr. Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, 2002, I, p. 716).

¹⁸ « J'ai employé tous mes moyens, depuis quelques jours, à surveiller les partisans prussiens, et les filoux, qui s'approprient, les bourses, tabatières, et montres des Personnes, sortant de la Comédie » (AN, AF IV 1696, dossier 5, rapport de Schulmeister, 4 octobre 1808, f° 54).

voitures entières « qui se désespéraient quand je ne pouvais leur procurer des billets »¹⁹.

Le spectacle commençait tous les jours à sept heures et demie lorsque les deux empereurs pénétraient dans la salle, au son du tambour, accompagnés de leur suite. Le premier soir, ils avaient assisté au spectacle depuis la loge impériale. Mais à partir du deuxième et pour tout le restant de l'entrevue, c'est au parterre, dans un « parquet » surélevé spécialement aménagé à l'orchestre, en face de la scène, qu'ils s'étaient installés. Les autres souverains dès lors suivirent le mouvement, descendant également des loges au parterre où ils étaient alignés derrière les deux empereurs en une stricte hiérarchie des dignités, les rois à l'avant, les princes à l'arrière, les observateurs scrutant attentivement chaque soir les moindres variations de placement²⁰. Napoléon aurait décidé de ce changement de place par égard pour le tsar, après avoir remarqué lors de la première représentation que celui-ci entendait mal²¹. Mais on peut se demander si le motif véritable de cette nouvelle disposition ne résidait pas dans ses effets, dans la mesure où elle revenait à placer les deux empereurs au point de convergence de tous les regards. Le spectacle s'en trouvait comme dédoublé, entre le jeu des comédiens sur la scène proprement dit et les réactions des empereurs sur cette seconde scène qui rejetait la première à l'arrière-plan.

Applications

Or ainsi matérialisé par la disposition du public, c'est précisément ce brouillage de la séparation entre la scène et la salle qu'était censé produire la tragédie. Car Napoléon avait eu beau demander à Dazincourt de faire jouer « nos plus belles pièces », ce n'est pourtant pas leur qualité littéraire en tant que telle qui avait guidé son choix. Ainsi, lorsque, selon Talleyrand, Dazincourt lui avait proposé de donner *Athalie*, considérée unanimement depuis Voltaire comme le chef-d'œuvre absolu de la scène française, il s'était vu tancer vertement : « *Athalie* ! fi donc ! Voilà un homme qui ne me comprend pas. Vais-je à Erfurt pour mettre quelque Joas dans la tête de ces Allemands ?

¹⁹ Müller, *op. cit.*, p. 161-162. La couleur des billets changeait tous les jours.

²⁰ Il existe un croquis du placement des spectateurs lors de la représentation du 9 octobre, reproduit dans Gustav Seibt, *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*, Munich, Beck, 2008, p. 104.

²¹ Louis-François-Joseph de Bausset, *Mémoires anecdotiques du palais et sur quelques événements de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai 1814 pour servir à l'histoire de Napoléon*, Paris, Baudoin frères, 1827-1829, I, p. 313.

Athalie ! Que c'est bête ! »²². À *Athalie*, qui en effet ne fut pas donnée, il opposait la pièce qui fit l'ouverture du spectacle, *Cinna*, tragédie politique avec « de grands intérêts en action, et puis une scène de clémence, ce qui est toujours bon ». Ce sont en effet ce qu'on appelait alors les « applications » dont les pièces étaient susceptibles qui justifiait leur choix et qui alimenta par la suite la chronique de l'événement par les mémorialistes. *Cinna* par exemple, où la tirade de Livie à l'acte V, justification par la raison d'État de l'ascension politique d'Octave-Auguste²³, devait entrer en résonance directe avec celle de Bonaparte-Napoléon et à ce titre « agrandir la morale » des Allemands, encore sous le coup de l'exécution du duc d'Enghien (1804). Ainsi transformée en commentaire de la situation politique contemporaine, la tragédie devait lui conférer en retour la dignité et le prestige de l'histoire. Müller raconte par exemple comment la profession d'indulgence de César au premier acte de *La Mort de César* de Voltaire (« Allons, n'écoutez point ni soupçons ni vengeance, // Sur l'univers soumis, régnons sans violence ») avait « électrisé » le public de Weimar²⁴. Talleyrand de son côté rapporte toute une série de ces « flatteuses applications », dans *Mithridate* et *Iphigénie*, et la manière dont elles étaient suggérées au public par le ralentissement du débit de la déclamation aux passages en question ou bien par les mouvements des empereurs²⁵.

La mise en scène des applications était parfois plus complexe, jouant de la surprise voire de la provocation. Lorsque Talma lui avait appris qu'on allait jouer *La Mort de César* à Weimar le 6 octobre, Karl von Müffling n'en avait pas cru ses oreilles. Pour lui, ce choix « insultant » et « brutal » d'une pièce interdite en France manifestait tout le mépris de Napoléon à l'encontre d'un peuple qu'il aurait considéré comme des « bonnets de nuit » satisfaits d'« avoir leur récolte de choux à la cave »²⁶. Et sans doute Müffling n'avait-il pas tort, lorsqu'on sait qu'à la fin de la pièce, Napoléon avait glissé à la duchesse de Weimar : « Étrange pièce ce César ! Pièce républicaine ! J'espère que cela ne fera

²² Talleyrand, *op. cit.*, p. 305.

²³ « Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne, // Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne, // Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis // Le passé devient juste, et l'avenir permis ; // Qui peut y parvenir ne peut être coupable ; // Quoi qu'il ait fait ou fasse, il est inviolable » (Pierre Corneille, *Cinna*, V, 2).

²⁴ Müller, *op. cit.*, p. 173.

²⁵ Talleyrand, *op. cit.*, p. 320-321.

²⁶ Friedrich Karl Ferdinand von Müffling, *Karl Freiherr von Müffling : Offizier, Kartograph, Politiker (1775-1851) : Lebenserinnerungen und kleinere Schriften*, Cologne, Böhlau, 2003, p. 77.

aucun effet ici ? »²⁷ Inquiétude feinte bien entendu, qui au contraire mettait le public allemand comme au défi de lui appliquer *La Mort de César*. Mais dès lors, la démonstration de force ne pouvait pas tout à fait occulter que la lecture actualisée du répertoire tragique était toujours susceptible, malgré toutes les précautions visant à l'encadrer, de donner lieu à des applications subversives.

Or comme le suggère malicieusement Talleyrand en accumulant les exemples, *tout* dans le répertoire tragique, jusqu'au vers le plus insignifiant en apparence, était matière à applications, et dès lors il n'est pas certain qu'elles aient toujours été « flatteuses ». C'est ce que manifeste entre les lignes sa propre lecture du *Mahomet* de Voltaire, qui avait été joué à Erfurt le 9 octobre. Selon Talleyrand, c'était pour Napoléon « la pièce de son choix, celle qui établissait le mieux les causes et la source de sa puissance (...), parce que d'un bout à l'autre, il croyait remplir la scène »²⁸. Pourtant, bien au contraire, justement parce qu'il s'identifiait au personnage historique de Mahomet, Napoléon n'aimait pas la pièce de Voltaire. Lors du fameux entretien qu'il avait eu avec Goethe le 2 octobre en marge de l'entrevue, la conversation était tombée sur *Mahomet*, que ce dernier venait de traduire pour le théâtre de Weimar²⁹. Selon Müller, Napoléon aurait alors déclaré : « ce n'est pas une bonne pièce », expliquant « combien il était déplacé que le conquérant du monde fût de lui-même une description si peu flatteuse »³⁰. Ce qui correspond exactement à sa critique de la pièce rapportée par Las Cases dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, selon laquelle Voltaire « prostituait le grand caractère de Mahomet par les intrigues les plus basses », dépeignant un homme qui avait « changé la face du monde » comme « le plus vil scélérat, digne du gibet »³¹. Et de fait, si la figure de Mahomet apparaît ambivalente au début de la pièce, entre les louanges de ses zéloteurs et le portrait à charge dressé par Zopire, il révèle très vite, dès son entrée en scène à l'acte II, sa nature monstrueuse. Le public d'Erfurt du reste ne s'y était pas trompé, à l'image d'Arnold qui louait la « rage, la force et l'énergie inépuisable que Lafond avait données au rôle de ce monstre »³². Talleyrand n'a beau

²⁷ Henriette von Knebel à son frère Karl, Weimar, 12 octobre 1808, dans *Aus Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette (1774-1813), ein Beitrag zur deutschen Hof- und Literaturgeschichte*, éd. Heinrich Düntzer, Jena, Mauke, 1858, p. 348.

²⁸ Talleyrand, *op. cit.*, p. 320-321.

²⁹ Sur cet entretien entre Goethe et Napoléon, la bibliographie est considérable. Voir en dernier lieu Gustav Seibt, *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*, Munich, Beck, 2008.

³⁰ Müller, *op. cit.*, p. 167.

³¹ Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Seuil, 1999, 2 vol., I, p. 541.

³² Arnold, *op. cit.*, II, p. 46.

citer que les vers susceptibles d'une application « flatteuse », suggérer que Napoléon s'identifiait au personnage de Mahomet « d'un bout à l'autre » de la pièce, c'était insinuer qu'il existait entre eux une forte homologie et donc retourner, *a posteriori* du moins, le mécanisme de l'application contre lui.

L'application la plus célèbre, la seule attestée en vérité, car matérialisée par un geste ostensible (les autres restaient virtuelles d'une certaine manière, guère plus que des impressions individuelles ou collectives reconstruites par les mémorialistes), fut le fait du tsar lui-même, lorsqu'au vers d'*Œdipe* de Voltaire, « L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux », il se tourna vers Napoléon et lui tendit la main³³. Or si elle peut apparaître comme un symbole du succès de l'entrevue, cette théâtrale déclaration d'amitié en vérité n'était qu'un leurre³⁴. Travaillé en sous-main par Talleyrand, le tsar restait sur ses gardes et refusa d'offrir la moindre garantie tangible au sujet de l'Autriche. Sur le plan diplomatique, l'entrevue fut un véritable jeu de dupes : Napoléon avait été comme pris à son propre jeu, au sens théâtral du terme pour ainsi dire.

Réception

À en croire les communiqués officiels, le public aurait été unanimement enchanté des spectacles proposés à Erfurt. Selon le *Journal de l'Empire* au sujet de la représentation de *Britannicus* le 30 septembre, « une déclamation à la fois noble et simple et un jeu toujours naturel ont vivement ému les illustres spectateurs (...). Tous les étrangers qui se trouvent ici sont enchantés des représentations données par les comédiens français ; le beau talent de Talma a fait sur eux une grande impression, et ils témoignent hautement combien ils en sont satisfaits »³⁵.

En vérité, il n'en était rien. August von Rode, conseiller de cabinet du duc d'Anhalt-Dessau, ayant assisté à la représentation de *Mithridate* le 2 octobre, la décrit dans une dépêche comme « ennuyante »³⁶. De même, Beyer note dans son journal le 12 octobre que « tous se

³³ Bausset, *op. cit.*, I, p. 316. Ayant vu le geste du tsar Alexandre, Bausset cherche à savoir « ce qui réellement avait été dit » et demande à Talleyrand, qui lui-même voulait le savoir de Napoléon, « comment et en quels termes l'application de ce vers » lui avait été contée. Une application ne consistait donc pas simplement à relever un passage, mais à en proposer un commentaire.

³⁴ C'est ainsi (et pour cause) que la décrit Talleyrand, *op. cit.*, p. 332-333.

³⁵ *Journal de l'Empire*, 6 octobre 1808, p. 2.

³⁶ « Sie war langweilig », cité par Benl, *art. cit.*, p. 98.

retrouvèrent à la Comédie française pour s'ennuyer»³⁷. Loin d'être noble et simple, le jeu des comédiens apparaissait au contraire aux Allemands comme artificiel et ampoulé. Tout en rendant hommage au jeu de Talma, Müller constate que la « passion inhabituelle, de fréquentes exagérations dans la déclamation et dans les gestes » causaient « d'énormes surprises aux spectateurs allemands »³⁸. Un autre spectateur, Johann Daniel Falk, va encore plus loin en parlant au sujet de la déclamation des comédiens français d'« épilepsie esthétique »³⁹.

Mais le témoignage le plus éloquent à cet égard est celui de Wieland, dans une longue lettre adressée à la comtesse de Solms-Laubach. Le 6 octobre, lors du bal qui avait clos la journée passée à Weimar, l'auteur d'*Oberon* avait été convoqué par Napoléon pour un entretien particulier. Appelé par la suite à se rendre à Erfurt, il avait été amené à assister le 9 octobre à la représentation de *Mahomet* donnée par les comédiens français. Or ce fut pour lui un véritable « calvaire », provoqué par la « déclamation artificielle et monotone et la rage plus que tragique avec lesquelles les acteurs jouaient les scènes de passion devant les spectateurs français en extase (à quelques rares exceptions près) »⁴⁰. Et de passer au français, au ton de la tragédie même, comme pour souligner encore l'ampleur du décalage : « Moi je croyais voir et entendre des Possédés, des vrais Demoniaques, et je souffrais mort et martire ». Seul Talma, qu'il avait vu le 6 à Weimar dans le rôle de Brutus dans *La Mort de César* et avec qui il eut l'occasion de s'entretenir le 9 après la représentation de *Mahomet* chez la présidente von Reck, trouvait grâce à ses yeux. Le « seul vraiment grand acteur parmi les Comédiens ordinaires de sa Majesté », c'était de plus « un des Français les plus aimables et les plus modestes que j'ai vû en toute ma vie, très instruit, rempli d'esprit, de Bon-Sens et de goût – et qui n'est pas moins convaincû que moimême, que la maniere de jouer la tragedie aux theatres Français n'est pas la bonne maniere, mais qui m'a convaincû à

³⁷ « Diesen Abend zog alles wieder in die französische Komödie, um sich zu belangweilen », cité par Benl, *art. cit.*, p. 130.

³⁸ Müller, *op. cit.*, p. 161.

³⁹ « ästhetischen Epilepsie » (Karl von Stein à son frère Fritz, 4-5 novembre 1808, cité par Benl, *art. cit.*, p. 91).

⁴⁰ « Abends sah und hörte ich meinen Greuel im Schauspiel an Voltaires Mahomed, und an der unnatürlichen monotonischen Declamation und der mehr als tragischen Wuth, womit die acteurs die leidenschaftlichen Scenen spielen, und wodurch sie ihre französischen Zuhörer (mit wenigen Ausnahmen) in Ecstase setzen », Wieland à la comtesse de Solms-Laubach, Weimar, 8-14 octobre 1808, dans Christoph Martin Wieland, *Wielands Briefwechsel*, éd. Siegfried Scheibe, vol. 17 (Januar 1806-September 1809), I, *Text*, Berlin, Akademie Verlag, 2000-2002, p. 465-471.

mon tour, que sa nation est incorrigible sur ce point »⁴¹. Wieland ne le mentionne pas, mais le lendemain de cette conversation, si l'on en croit Rode, Talma dans le rôle de Rhadamiste aurait, « pour plaire à Wieland (...) beaucoup modéré son jeu ». Mais cette tentative n'aurait eu pour seul résultat que de rendre par contraste encore plus « désagréables » les « exagérations des autres »⁴². Dès lors, si cet épisode souligne bien le statut à part de Talma aux yeux des étrangers, il souligne surtout les limites de l'influence de son jeu plus naturel sur la déclamation tragique traditionnelle pratiquée par l'ensemble de la troupe.

Dans ces conditions, indissociablement liée qu'elle était à ce style de déclamation, la tragédie n'était pas seulement monotone et artificielle. Quelques mois à peine avant Erfurt, la troupe de comédiens français de la cour de Russie s'était enrichie d'une nouvelle acquisition. Mademoiselle George, sociétaire de la Comédie-Française et l'une de ses grandes vedettes, avait été « débauchée » au nez et à la barbe de la police par l'ambassadeur de Russie en France au prix d'un contrat mirobolant⁴³. Pourtant, d'après le rapport envoyé par l'ambassadeur de France à Saint-Petersbourg, ses débuts avaient été pour le moins mitigés :

« On parle beaucoup du début de M^{lle} George, elle a joué Phèdre, l'auditoire l'a fort goûté tout en riant à gorge déployée de Thésée, d'Hippolyte et du pauvre Thérémène. (...) Le grand Duc a répondu (à l'orchestre) à M. de Narichkin qui la lui vantoit beaucoup : vous eussiez mieux fait de compléter l'opéra comique que de nous faire venir un échantillon de tragédie »⁴⁴.

L'année précédente, dans sa *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Schlegel avait lancé une attaque en règle contre la prétention française à la supériorité théâtrale proclamée par La Harpe⁴⁵. Racine y

⁴¹ *Ibid.* (en français dans le texte, donc). Sur l'usage du français par Wieland, Albert Fuchs, *Les Apports français dans l'œuvre de Wieland de 1772 à 1789*, Paris, Champion, 1934, p. 467 et suivantes.

⁴² « Talma machte den Rhadamiste. Um Wielanden zu gefallen, der in der Vorstellung war, maßigte er sehr sein Spiel. Desto unangenehmer fielen die Übertreibungen der übrigen auf, Wieland verhielt es nicht, daß es ihm nicht gefallen » (cité par Benl, *art. cit.*, p. 124).

⁴³ Hélène Tierchant, *Mademoiselle George. La Tragédienne de Napoléon*, Anglet, Aubéron, 2008.

⁴⁴ AN, AF IV 1697, dossier 4, Lettres de Caulaincourt, ambassadeur de France en Russie, à Napoléon, « Nouvelles et on dit », 1^{er} août 1808.

⁴⁵ August Wilhelm von Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Paris, Tourneisen fils, 1807. Sur la réception de ce texte polémique dans la presse

était fustigé comme un poète fondamentalement galant et maniéré au regard de la simplicité antique incarnée par Euripide. Mais pour les aristocrates russes qui avaient vu *Phèdre* à Saint-Petersbourg, elle n'était pas tant un spectacle immoral que proprement ridicule. Si l'appareil diplomatique solennel qui encadrait les représentations données à Erfurt ne leur avait pas permis de donner libre cours à leur hilarité, on est en droit de supposer qu'ils n'en pensaient pas moins.

La meilleure preuve peut-être que la tragédie n'était pas le répertoire adapté à l'aristocratie européenne est que Napoléon semble avoir compris son erreur et l'avoir pour ainsi dire corrigée. Cinq ans après Erfurt, en 1813, la Comédie-Française fut en effet à nouveau appelée en Allemagne par Napoléon, à Dresde. Or cette fois-ci c'est le genre comique qui fut au cœur de la programmation⁴⁶. Dans un premier temps d'ailleurs, seuls les acteurs comiques avaient été réquisitionnés, et c'est seulement dans un second temps, après l'arrivée impromptue de mademoiselle George, revenue de Russie, qu'on envoya chercher Saint-Prix et Talma⁴⁷. Pour expliquer ce revirement surprenant, les mémorialistes mettent en avant l'hypothèse d'un changement du goût de Napoléon, qui dans sa maturité se serait converti aux vertus de la comédie⁴⁸. En vérité, cette explication paraît hasardeuse, négligeant l'instrumentalisation politique dont faisait l'objet le théâtre. Dans un contexte international radicalement différent de celui de 1808, en pleine campagne d'Allemagne et alors que l'étau d'une coalition européenne générale se resserrait autour de la France, l'objectif n'était plus de faire étalage de magnificence mais d'exhiber devant toute l'Europe une sorte de confiante insouciance : « cela ne pourra faire qu'un bon effet à Londres et en Espagne, en y faisant croire que nous nous amusons à Dresde »⁴⁹. Mais c'est également que Napoléon semblait avoir compris ce qui plaisait à l'aristocratie européenne. Discutant de la composition du répertoire avec Bausset, le préfet du palais, il décida par exemple d'y

française, voir Martine de Rougemont, « Schlegel ou la provocation : une expérience sur l'opinion littéraire », *Romantisme*, vol. 16, n°51, 1986, p. 49-61.

⁴⁶ Elle est donnée par Lecomte, *op. cit.*, p. 261-265. Sur les 35 représentations données à Dresde, 31 étaient des comédies. Aucune tragédie ne fut donnée au palais Marcolini en présence de Napoléon.

⁴⁷ Talma attribue aux « petites intrigues » de ses collègues de la comédie son arrivée tardive (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Dossier Talma 1, Talma à Caroline Bazire, Dresde, 25 juillet 1813).

⁴⁸ Bausset, *op. cit.*, II, p. 184 et Fleury, *Mémoires de Fleury de la Comédie française*, Paris, Delahays, 1847, II, p. 430 et suivantes. Fleury attribue la « conversion » de Napoléon à la comédie à l'influence de Marie-Louise, qui aurait obtenu de faire jouer *Le Misanthrope* à la cour.

⁴⁹ *Correspondance de Napoléon I^{er}*, Paris, 1858-1869, 32 vol., XXV, n° 20105, Napoléon au prince Cambacérès, Bunzlau, 8 juin 1813.

inscrire une comédie récente de Creuzé de Lesser, *Le Secret du ménage*, parce qu'elle était « tout à fait dans le ton de la bonne compagnie, et capable de lui plaire »⁵⁰.

D'une certaine manière, et même si ce n'était pas pour les mêmes raisons, Napoléon avait commis la même erreur que devait plus tard commettre Norbert Elias. Pris au piège de la canonisation des auteurs du « siècle de Louis XIV », obnubilé surtout par les applications politiques que recelait le répertoire tragique, Napoléon avait cru éblouir l'aristocratie européenne en lui offrant le spectacle des grands chefs-d'œuvre de la scène française interprétés par les vedettes de la Comédie-Française. Mais ce faisant, il n'avait fait en vérité que manifester un criant manque de goût et, fondamentalement, son statut d'*outsider* vis-à-vis de la société des princes. Metternich, apprenant la nouvelle du départ des comédiens, avait raillé cette dispendieuse « levée en masse » de la tragédie, qui ne laissait pas d'être vaguement ridicule à ses yeux⁵¹. Car même en nette perte de vitesse depuis l'apogée de sa dissémination dans les années 1770, le théâtre français que Napoléon croyait amener à l'aristocratie européenne était en vérité déjà le sien depuis un demi-siècle ou plus, comme venait encore d'en attester le débauchage spectaculaire de mademoiselle George. Et s'il ne lui était pas possible de débaucher Talma, le comte de Narychkine, directeur des spectacles de la cour de Russie, lui proposa tout de même de passer à son service, le chargeant de « procurer au spectacle français (...) des artistes »⁵². Mais bien loin qu'elle recherchât dans le répertoire français la grandeur tragique de l'histoire, comme Napoléon, c'est dans la comédie et l'opéra-comique que l'aristocratie européenne croyait depuis longtemps retrouver la quintessence de son art de vivre.

⁵⁰ Avec trois représentations, *Le Secret du ménage* fut d'ailleurs la pièce la plus jouée pendant le séjour de Dresde. Pour le reste, signe que c'était bien le « bon ton » que recherchait Napoléon, Marivaux est l'auteur le plus joué.

⁵¹ Metternich à Stadion, 23 septembre 1808, dans Klemens Wenceslas Lothar prince de Metternich, *Mémoires*, II, 1806-1808, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007, p. 170.

⁵² BMCF, Dossier Talma 2, Alexandre Narichkine à Talma, Saint-Petersbourg, 18 novembre 1808.