

L'OPERA ET NAPOLEON

Conférence de Claude Rosius, membre associé, le 7 janvier 2019

1

Si Napoléon vivait aujourd'hui comment aurait-il utilisé la radio, le cinéma, la télévision, les réseaux sociaux, Internet, la vidéo etc; comment aurait-il pu « twitter » à n'importe quel moment de la journée ou de la nuit, lui qui dormait très peu. Personne n'a naturellement la réponse. Mais on peut être certain qu'il aurait su merveilleusement appréhender l'ensemble de nos moyens modernes de communication et s'en servir à son seul profit, lui qui était particulièrement soucieux de maintenir une opinion publique qui lui soit favorable.

De quels moyens disposait-il au début du XIXème siècle pour connaître cet état de l'opinion? Les sondages n'existaient pas. Les élections au suffrage universel ne réunissaient que 50% des électeurs au grand maximum. Les référendums étaient de véritables plébiscites et, pour être assuré du résultat final, on n'hésitait pas de faire voter les soldats qui ne pouvaient pas faire autrement que de « bien » voter c'est à dire d'approuver.

La presse est sévèrement contrôlée. Les très légères réserves que se permettent les journaux mettent Napoléon en fureur. « *Je n'en laisserai qu'un* » s'exclame-t-il. D'ailleurs de soixante-dix journaux à Paris en 1799 il n'en existe plus que quatre en 1814 vendus uniquement par abonnement qui en réalité ne touchent pas grand monde. Sur une population parisienne de 500.000 habitants, le *Journal des Débats* devenu le *Journal de l'Empire* (2) ne compte que 20.000 abonnements, la *Gazette de France* 4000, le *Journal de Paris* qui laisse plus de place aux faits divers en compte 9000. Une censure absolue sous l'autorité de Fouché est mise au seul service de l'Empereur.

Qui lit cette presse ? Essentiellement la bourgeoisie parisienne et c'est elle qui fait l'opinion. Napoléon va la satisfaire avec la rente d'Etat de 5% qui va progressivement passer de 11.38 francs le 18 Brumaire, à 37 francs en 1804, 66 francs après Austerlitz pour atteindre ultérieurement jusqu'à 80 francs. Le pouvoir napoléonien fait le nécessaire pour maintenir les cours de la rente en rachetant, si besoin est, des titres.

La peinture aussi lui permet d'immortaliser certains de ses faits d'armes et des fastes qu'il entendait mettre au service de sa gloire et de son épopée personnelle. Nos manuels d'histoire nous rappellent (3) Bonaparte au pont d'Arcole par Antoine-Jean GROS ou encore (4) la cérémonie du Sacre, peinture commandée par Napoléon lui-même à David qui, dans un tableau d'un peu plus de 60 m², met en scène le caractère fastueux du Sacre et son message à la fois politique et symbolique en liant pouvoir politique et pouvoir religieux.

Les éléments relatifs au faste et au symbole ne pouvaient pas être uniquement dans la peinture ni dans les journaux nationaux.

Il manquait un autre moyen qui avait été lancé par Louis XIV : l'opéra. Ce sera pour Napoléon à la fois plaisir et outil de communication. Dès 1797, Bonaparte écrit au Directeur

du Conservatoire de Paris : « *De tous les Beaux-Arts, la musique est celui qui a le plus d'influence sur les passions, celui que le législateur doit encourager. Un morceau de musique et fait de main de maître touche inmanquablement le sentiment et a beaucoup plus d'influence qu'un bon ouvrage de morale qui convainc la raison sans influencer sur nos habitudes* ».

L'opéra arrive en France grâce au Cardinal Mazarin (5) . Le premier opéra à Paris eut lieu en février 1645 lors d'une fête privée durant laquelle une comédie italienne avec ballet fût donnée dans la grande salle du Palais Royal. La Grande Mademoiselle, la cousine de Louis XIV qui voulait un Italien pour la conversation, fit venir auprès d'elle en 1646 Giovanni Battista Lulli (6) qui deviendra sous son nom francisé de Jean-Baptiste Lully le compositeur le plus influent du XVIIème siècle en créant une nouvelle forme de chant beaucoup plus adaptée à la langue française que l'italien.

Lully présente de nombreux opéras, pratiquement un par an à la gloire de Louis XIV. Certains sont des succès, d'autres des échecs. En 1681 Claude François Ménéstrier, (7) grand théoricien de la danse au 17^{ème} siècle écrit que « *Grâce à Quinault (librettiste) et Lully nous n'avons plus rien à envier à l'Italie et nous pouvons lui fournir des modèles* ». En réalité à la tête de l'Académie royale de musique, Lully a affirmé la centralisation de la musique par le pouvoir en créant un art national au service du Roi et de la nation en transportant une image de grandeur et de pouvoir. (8) Leur opéra « Phaéton » a été joué tout dernièrement fin mai-début juin 2018 à Versailles dans le cadre des Fêtes royales.

Napoléon, que l'on pourrait qualifier d'inventeur du culte de la personnalité selon Jean Tulard Président d'honneur de l'Institut Napoléon, va tout naturellement chausser les bottes de Louis XIV et faire de l'Opéra l'un de ses spectacles préférés pour assurer sa propre gloire en excellent propagandiste qu'il était.

On a dit volontiers de Napoléon qu'il n'aimait guère la musique. On lui doit pourtant l'organisation d'une vie artistique parisienne prospère et éclectique. Entre 1800 et 1815, on assiste à l'ouverture du Théâtre-Italien (1801), à la création de la Chapelle consulaire puis impériale (1802), à l'institution du Prix de Rome de musique (1803) et à la promulgation de nombreux décrets visant à subventionner et protéger les principaux théâtres de la capitale d'une concurrence trop frénétique.

Les goûts personnels de Napoléon le portaient plutôt vers la musique italienne. Il fit ainsi venir à Paris Giovanni Paisiello (1740-1816) (9), qu'il nomma maître de sa chapelle, la jeune chanteuse Angelica Catalani (26 ans en 1806), et plus tard le castrat Crescentini (1762-1846), qui enchantèrent les soirées aux Tuileries. (10) Il approuva l'intérêt de Joséphine pour le compositeur Gaspare Spontini (1774-1851), qui connut un immense succès avec ses opéras *La Vestale* et *Fernand Cortez*.

La Vestale donnée à l'Opéra le mardi 15 décembre 1807 avec ses références romaines : aigles, sceptres, soldats et marches triomphales, servie par une distribution brillante, comprenant notamment Madame Branchu en Julia,(11) la « tragédie incarnée » selon Berlioz, l'opéra eut près de cent représentations d'affilée, 200 jusqu'en 1854 date à laquelle il disparut

complètement du répertoire et ne fut repris que le 13 octobre 2013 au Théâtre des Champs Elysées à Paris. Cet ouvrage parut incarner de manière presque miraculeuse l'esprit de l'Empire et fit aussitôt sensation. Le succès fut tel que Napoléon lui-même ordonne à Spontini la mise à l'étude immédiate d'une œuvre qui glorifie sa politique européenne – la guerre d'Espagne ne va pas tarder. Ce sera *Fernand Cortez* créé le 28 novembre 1809 qui sera joué 213 fois. Tout naturellement, compte tenu des événements de l'époque, les librettistes Esménard et Jouy, se tournent vers un sujet espagnol. Quoi de plus approprié, de plus symbolique que la prodigieuse aventure de la Conquistá, menée par un Fernand Cortez, héroïque et magnanime ? C'est par cet opéra que Spontini rencontre son génie, au confluent d'une élégance française très dix-huitième siècle et du souffle messianique qui finissait alors de balayer l'Europe.

Mais Napoléon n'avait pas moins d'amitié pour les compositeurs français tels que Méhul (1763-1817) (12) et d'estime pour le professionnalisme de Jean-François Lesueur (1760-1837) (13). *L'Année Théâtrale pour l'An X* relate une conversation entre Bonaparte et le compositeur Méhul au cours de laquelle il confie au musicien : « *J'estime beaucoup votre talent, mais j'avoue que j'ai une prédilection particulière pour la musique italienne. La vôtre est peut-être plus savante et plus harmonieuse ; celle de Paisiello et de Cimarosa a pour moi plus de charmes* ». En réalité Bonaparte aurait mis Méhul au défi de pouvoir écrire de la musique dans le genre italien. Le compositeur se pique au jeu et compose *L'Irato ou l'Emporté*, un pastiche qui triomphe en 1801.

(14) Napoléon avait surtout parfaitement compris que la musique, et en particulier l'opéra, était un vecteur de propagande politique de premier ordre. Au-delà de certaines passions personnelles (comme l'ossianisme, qui poussa sans doute Lesueur à écrire *Ossian* et Méhul à composer *Uthal*), il s'employa à faire représenter sur scène des conquêtes édifiantes - à l'image des siennes - comme dans *Adrien* de Méhul, *Le Triomphe de Trajan* de Persuis ou *Les Abencérages* de Cherubini. Il admit aussi – malgré quelques réticences – que le sujet biblique puisse également entrer à l'Opéra pour moraliser les foules : *La Mort d'Adam* de Lesueur, *La Mort d'Abel* de Kreutzer, *Saül* et *La Prise de Jéricho* de Kalkbrenner.

Avant de présenter quelques œuvres et leurs auteurs il est nécessaire d'indiquer comment l'institution Opéra va connaître un nouvel essor avec l'avènement de l'Empereur : moyens et privilèges accrus toujours en contrepartie d'un contrôle étroit et direct du pouvoir.

Dès le Consulat, Bonaparte donne une véritable impulsion dans le domaine des arts et des spectacles. Le 5 avril 1800, Lucien Bonaparte reçoit cette note de son frère : « *Les Consuls de la République désirent, Citoyen Ministre, que vous fassiez connaître aux entrepreneurs des différents théâtres de Paris qu'aucun ouvrage dramatique ne doit être mis ou remis au théâtre qu'en vertu d'une permission donnée par vous* » c'est-à-dire en réalité par les consuls eux-mêmes et Bonaparte en particulier. Quelque temps plus tard, il va confier la direction de l'Opéra à l'un de ses proches et va renforcer son implication personnelle. Le 1^{er} janvier 1807 il crée la surintendance des spectacles qu'il confie au Comte Auguste-Laurent de Rémusat (1762-1826) (15) le premier chambellan de la Maison de l'Empereur après avoir trois ans plus tôt, par décret du 29 janvier 1804, décidé que l'Opéra qui depuis la Révolution

(16) s'appelait le Théâtre de la République et des Arts deviendrait l'Académie Impériale de Musique reprenant ainsi le flambeau de Louis XIV qui avait fait de l'Opéra l'Académie royale de Musique.

Cette grande scène de prestige inaugurée en 1794, avec ses 2 000 places, située au cœur de Paris, place Louvois est un observatoire privilégié de la société. Avec son personnel de 400 personnes en 1810 elle joue un rôle économique dont le ministre Chaptal disait déjà en 1801 : « *ce spectacle unique en Europe par la réunion des arts et des talents, donne une impulsion souvent utile au commerce des modes et des manufactures de luxe, appelle et retient à Paris une foule d'étrangers, ajoute l'éclat de cette grande ville et convient au caractère, au génie et au goût de la nation* ». Un soir devant un étranger le Premier consul lui demande : « *Comment plaît notre opéra. – Je voudrais le voir souvent répond celui-ci mais en me bouchant les oreilles. – Gardez-vous la moindre critique devant un Parisien réplique le Consul en souriant; Il tolérerait plutôt une insulte personnelle qu'une observation contre son Opéra* ». On ne touche pas à l'Opéra. Les représentations ont lieu 3 fois par semaine. Le mardi est réservé aux créations, le vendredi c'est le jour élégant avec en général 2 spectacles différents successifs ; quant au dimanche il était réservé, selon le surintendant des spectacles « *à une classe qui ne peut guère profiter de ce plaisir les autres jours de la semaine* » c'est-à-dire le peuple.

L'Opéra coûte cher et est largement subventionné. Pour l'année 1801, les recettes ont atteint la somme de 1 327 084 francs ; les dépenses 1 550 000 francs. On ne lésine pas ni sur les décors ni sur le nombre et la qualité des costumes ce qui en explique le coût. Pour le *Triomphe de Trajan* ce sont 432 costumes pour une dépense de 72.000 francs pour eux seuls. Pour magnifier les opéras, on construit des décors somptueux. L'Empereur en confie la responsabilité à Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) premier peintre de la chambre de l'Impératrice qu'il appréciait tout particulièrement. (17) Il lui avait confié en 1802 la tâche de dessiner l'étoile à cinq rayons de la Légion d'Honneur dont la première sera remise le 15 juillet 1804 aux Invalides. La grande scène permet de jouer sur les perspectives et donner aux spectateurs l'illusion de la profondeur. Cela joue sur leur imaginaire. Cette scène permet les effets de masse. Pour le *Triomphe du Mois de Mars* 159 personnes sont sur le plateau simultanément. On utilise des chevaux au milieu des acteurs. La machinerie moderne pour l'époque autorise des effets spéciaux. Dans ce même opéra on fait intervenir des nuages qui en se dissipant font apparaître dans le lointain le temple de l'Espérance. En 1800 déjà ce terme symbolique d'Espérance était dans la bouche de Bonaparte : « *On ne conduit le peuple qu'en lui montrant un avenir : un chef est un marchand d'espérance* ».

Le déficit s'accroît au fil des ans pour atteindre 810 000 francs en 1812. Cela ne contrarie nullement Napoléon. En effet le 18 avril 1806 devant le Conseil d'Etat, il déclare : « *L'Opéra coûte au gouvernement 800 000 francs par an ; mais il faut soutenir un établissement qui flatte la vanité humaine. Il n'y a qu'à protéger l'Opéra aux dépens des autres théâtres par certains privilèges* ». C'est ainsi que par décret du 13 août 1811 les théâtres parisiens à l'exception des théâtres subventionnés doivent verser une redevance de 5% de leurs recettes à l'Académie Impériale de Musique.

A l'issue de chaque représentation un rapport est établi par les inspecteurs de police, rapport adressé au chef de la sûreté particulièrement soucieux de connaître dans ses moindres

détails l'état d'esprit de l'opinion. Le public de l'Opéra étant quand même assez varié, c'est une source non négligeable d'informations pour le pouvoir surtout quand l'actualité et les œuvres présentées se rejoignent. Lorsque le 27 mars 1811 Rodolphe Kreutzer pour la musique et Emmanuel Dupaty pour le livret et une chorégraphie de Pierre Gabriel Gardel (18) présentent *le Triomphe du mois de Mars* ou sous un autre titre *le berceau d'Achille* une semaine exactement après la naissance du Roi de Rome on imagine l'intérêt de la police à connaître les réactions du public sur cet événement. Mais par ailleurs certaines pièces de circonstance soulèvent des questions même chez les policiers. Dans un rapport du préfet de police du 20 février 1801, on peut lire : « *la louange immodérée n'est-elle pas un véritable abus et ne doit-elle pas produire un effet contraire à celui que promet le louangeur ?* »

A vrai dire, d'une façon générale, le risque n'était pas bien grand pour le pouvoir car la distribution de billets gratuits (en moyenne pour l'année 1807 plus de 30% des places) n'encourageait pas les bénéficiaires à critiquer a posteriori alors qu'a priori le contrôle et la censure des œuvres nouvellement créées étaient permanents. C'est un long processus que ces œuvres devaient subir avant d'être jouées. Les projets étaient soumis tout d'abord à un contrôle très politique. Rien ne devait pouvoir s'opposer à la politique impériale. Par exemple « *la conspiration de Vendée* » ou « *Blanche de Castille* » s'apparentant trop à la mythologie royaliste ne virent jamais le jour. A quelques exceptions près, comme *la mort d'Abel* de Kreutzer les sujets religieux sont exclus. Dans une lettre du 13 février 1810, l'Empereur réprimande Rémusat : « *En général, je n'approuve pas qu'on donne aucun ouvrage tiré de l'écriture sainte ; il faut laisser ces sujets à l'Eglise* ».

Sur les 181 pièces présentées au jury de lecture entre 1800 et 1815 seules 52 furent acceptées. Encore faut-il que ces pièces soient représentées. En effet sur ces 52 pièces seules 12 ont fait l'objet de représentations publiques soit seulement 7% des propositions initiales. Il faut dire que le délai moyen entre l'acceptation par le jury et la première représentation était de 5 ans et 7 mois. L'antiquité grecque et romaine, l'exotisme et les œuvres de circonstance ont été naturellement privilégiés.

Derrière le rideau se tenaient deux hommes dont la responsabilité résidait uniquement dans la transmission de la volonté impériale qui se manifeste par exemple le 8 février 1810 par une lettre de Napoléon au comte de Rémusat : « *Vous ne me rendez aucun compte de l'administration des théâtres et vous faites mettre de nouvelles pièces à l'étude sans m'en instruire. Vous ne devez mettre aucune nouvelle pièce à l'étude sans mon consentement* ». Aussi Rémusat et le Directeur de l'Opéra Louis-Benoît Picard n'étaient que des courroies de transmission de la volonté impériale.

Dans sa thèse de doctorat sous la direction de Jean Tulard, David Chaillou écrit ceci : « *Le théâtre n'était pas pour l'Empereur un domaine secondaire ou futile. Parallèlement à ses préoccupations politiques et militaires, le souverain suivait de très près l'avancement des projets, n'hésitant pas à se rendre compte par lui-même, à la Cour, de la qualité de certains ouvrages destinés à l'Opéra. L'emprise occulte de l'Empereur était encore plus forte que ne le disaient les textes législatifs* ».

Dans ces conditions il est normal que les auteurs des nouveaux opéras - les librettistes, les compositeurs et les maîtres de ballet - soient des proches de l'environnement immédiat du palais impérial et soient pour la plupart membres de la franc-maçonnerie comme le Directeur Picard. Ils sont tous de la même génération, ont le même âge que l'Empereur à quelques années près – nés dans la deuxième partie de XVIIIème siècle traversant l'Ancien Régime, la Révolution, le Directoire, le Consulat et l'Empire sans trop de difficultés sachant s'adapter aux événements. En 1815, après l'abdication de l'Empereur et l'accession au trône de Louis XVIII, parut un ouvrage terrible, *Le Dictionnaire des girouettes*. (19). Le volume est fait comme le Guide Michelin, chaque nom est suivi d'un dessin représentant un fanion supposé en fer blanc. Plus le personnage a changé d'avis, de doctrine ou d'engagement au cours de sa carrière, plus il est gratifié d'un de ces petits drapeaux. Les vedettes du retournement politique sont Fouché et Talleyrand, qui ont droit à 12 vignettes chacun. Méhul est par exemple titulaire de trois vignettes.

Parmi les librettistes les plus recherchés citons (20) **Victor-Joseph Etienne dit Jouy** né le 19 octobre 1764 à Versailles dont le nom restera dans la postérité ultérieurement comme l'auteur de *Guillaume Tell* de Rossini. Ajoutons **Etienne Morel de Chedeville** né le 17 octobre 1751 à Paris qui arrange en 1801 le livret de *la Flûte enchantée* de Mozart et encore **Pierre-François-Marie Baour-Lormian** né à Toulouse le 24 mars 1770. C'est à ce dernier que l'on doit, en 1801 un long poème en alexandrins « Ossian, poèmes galliques » qui l'imposa sur la scène parisienne.

Quant aux compositeurs ils sont pour la plupart membres du personnel de l'Opéra, soit chef d'orchestre, soit premier violon, membres du Conseil d'Administration, membres du jury de lecture. Cet entresoi favorise naturellement leurs propres créations. Etre joué à l'Académie Impériale de Musique est un passage obligé pour une reconnaissance artistique. De plus l'aspect financier n'est pas négligeable car les droits d'auteurs ne sont pas perçus en fonction des recettes mais en fonction du nombre de représentations. Cette anomalie a permis entre 1810 et 1815 à Persuis d'être représenté 157 fois, à Grétry 152, Gluck 151, Kreutzer 94, Méhul 78, Spontini 76, Berton 75.

Cette liste n'est absolument pas exhaustive mais permet de présenter plus particulièrement certains d'entre eux. J'ai eu l'occasion de présenter devant votre académie Kreutzer en janvier 2014. Je n'y reviendrai pas.

Henri Montan Berton est né à Paris le 17 septembre 1767. A 30 ans ses opéras *Montano et Séphanie* et *Le Délire*, lui valent un succès international et durable, succès qui est dépassé en 1803 par *Aline reine de Golconde*, joué aux États-Unis. En 1809, l'opéra *Françoise de Foix* est son dernier succès à la scène. Directeur musical du Théâtre Impérialil dirige de 1810 à 1815 les chœurs de l'Opéra de Paris. (21)

Quelques mots sur **Louis-Luc Loiseau de Persuis** né le 4 juillet 1769 à Metz. Chef d'orchestre de l'Opéra et ne refusant aucune compromission il composa avec son maître Lesueur des pièces de circonstance comme *L'Inauguration du temple de la Victoire*, initiée par le ministre de la police et le ballet *le retour d'Ulysse*, sujet donné au chorégraphe Gardel

par Napoléon lui-même. Sa principale œuvre reste *le Triomphe de Trajan* représenté pour la première fois avec grand succès le 23 octobre 1807, œuvre composée sur un texte d'Esménard, poète et censeur, panégyrique de l'Empereur encouragé par Fouché. Nous évoquerons cet opéra plus précisément dans quelques instants.

(22) Etienne-Nicolas Méhul né à Givet le 22 juin 1763 est celui qui est resté dans nos mémoires car il a composé durant la Révolution le fameux « Chant du départ » en 1794 sur un poème de Marie-Joseph Chénier frère d'André guillotiné dont le titre original était « l'hymne à la liberté » avant que Robespierre ne lui donne son titre définitif. En 1804 Napoléon a érigé pour un temps cette oeuvre en hymne national pour remplacer la Marseillaise et remercia Méhul la même année en lui remettant la croix de chevalier de la Légion d'Honneur. Parmi ses opéras les plus célèbres citons *Joseph* ou selon son titre complet *La légende de Joseph en Egypte* ou encore *Joseph et ses frères* créé à Paris le 17 février 1807 opéra biblique en trois actes qui en plus du succès en France a connu un encore plus grand succès en Allemagne à tel point que de 1933 à 1945 l'une des mélodies les plus populaires de cet opéra est devenu le *Horst-Wessel-Lied* l'hymne des SA, puis du parti nazi !

(23) Jean-François Lesueur est né le 15 février 1760. Bonaparte le nomme maître de la chapelle des Tuileries, en remplacement de Giovanni Paisiello en 1804 retourné en Italie. Grâce à cette protection il donne alors son œuvre la plus célèbre, *Ossian ou Les Bardes*, opéra en 5 actes sur un livret de Paul Dercy, qui souleva l'enthousiasme de Goethe, Châteaubriand, Mme de Staël et Napoléon.

(24) Cette œuvre connut un immense succès et fut interprétée plus de cent fois jusqu'à la Restauration. La première représentation a lieu le 10 juillet 1804. Les témoignages de la présence de Napoléon à celle-ci sont divergents. A-t-il assisté à la première ou bien selon d'autres sources était-il présent 3 jours après c'est-à-dire le 13 juillet ? Ou encore autre hypothèse peut-être aurait-il assisté aux deux représentations tellement il était enthousiaste ? Quoi qu'il en soit à l'entracte de l'une de ces représentations, Napoléon fit venir Lesueur auprès de lui, le complimenta sincèrement et détacha sa propre Légion d'honneur pour la remettre au compositeur. Il était habitué à ce geste. A l'occasion de l'entrevue d'Erfurt avec le tsar Alexandre en octobre 1808, il fit de même avec le poète allemand Goethe en détachant sa croix de la Légion d'honneur de sa poitrine et la plaçant sur celle du poète. Pour en revenir à Lesueur, le lendemain de la représentation, il lui fait porter une tabatière portant l'inscription : « L'Empereur des Français à l'auteur des Bardes » et lui accorde en sus une gratification de 18.000 francs. L'immense et retentissant succès de cet opéra marque l'apogée de la carrière de Lesueur, qui, tout à coup, sortit d'une situation très précaire pour devenir directeur de la chapelle des Tuileries et prendre place au premier rang des compositeurs.

Que représente cet opéra et pourquoi Napoléon l'a-t-il particulièrement apprécié ?

Ossian est un personnage légendaire de la littérature celte. Il figure dans une série d'épopées dont les événements sont placés par la tradition vers la fin du III^e siècle de notre ère. C'est en France qu'Ossian obtint le succès le plus vif. On lut les poèmes avec avidité, on en admira tout, récits épiques, descriptions de paysages, effusions lyriques. Pendant plus d'un demi-siècle, la vogue d'Ossian fut prodigieuse en France. Napoléon Bonaparte n'y est pas pour rien. Premier consul, il fit d'Ossian son héros favori. En se l'appropriant il pouvait lui aussi entrer dans la légende, dans une légende nouvelle s'opposant à celle d'Homère ancêtre des littératures méridionales.

Le personnage d'Ossian est capital dans la littérature en vogue au début du XIX^{ème} et a beaucoup inspiré Napoléon Bonaparte. Dans une lettre d'août 1797, Jean-Pierre-Louis de Fontanes, futur grand maître de l'Université impériale, félicita le jeune général Bonaparte pour ses goûts littéraires : « *On dit que vous avez toujours Ossian dans votre poche, même au milieu des batailles. C'est en effet le chantre de la valeur* ». Lamartine, âgé de 16 ans alors, écrivit rétrospectivement dans ses *Confidences* de 1849 sur l'importance d'Ossian en ce début de siècle: « *C'était le moment où Ossian, le poète de ce génie des ruines et des batailles, régnait en maître sur la France* ». Ossian fournissait une alternative rafraîchissante à l'Antiquité gréco-romaine, qui avait été, jusque-là, la référence historique dominante en Europe.

Le critique d'art et peintre Etienne-Jean Delécluze (1781-1863), élève préféré de Jacques-Louis David, mit en évidence dans ses mémoires le rôle que Napoléon joua dans cet engouement : « *Bonaparte, à son retour d'Égypte, s'étant pris de passion pour les prétendues poésies d'Ossian, en avait répandu le goût en France* » (Souvenirs de soixante années, 1862). (25) Et le poète et dramaturge Lemerrier (1771-1840) rapporte une conversation avec Bonaparte au château de la Malmaison en 1800 au cours de laquelle la question était de savoir quelles étaient les préférences des participants à un dîner entre les poèmes épiques et les poèmes didactiques

« *Qu'en pensez-vous Lemerrier ?* demanda Bonaparte.

Je suis pour le poème épique. Répondit Lemerrier

Et Bonaparte répliqua : Vous avez raison ! Ce qu'on raconte est plus dramatique ; les actions frappent mieux que les enseignements. Voyez ! Alexandre a choisi Homère pour son poète.

Auguste a choisi Virgile ; moi, je n'ai eu qu'Ossian, les autres étaient pris. »

Un engouement qui ne se démentit pas tout au long de sa vie. deux exemples : dès 1804 Ossian est ajouté à la liste officielle des livres destinés aux bibliothèques des lycées, le commandant du Bellerophon, le navire anglais qui transporta l'Empereur à Ste Hélène rapporta qu'en route pour son dernier exil, Napoléon avait emporté les poèmes d'Ossian.

En 1811, Jean-Auguste-Dominique Ingres fut chargé de peindre *Le Songe d'Ossian* pour le plafond de la chambre de Napoléon au Palais Quirinal à Rome. À cette époque, l'édifice était en voie d'aménagement pour devenir le palais du roi de Rome. (26)

La peinture, aujourd'hui au Musée Ingres de Montauban, subit d'importants changements, après qu'Ingres directeur de la Villa Médicis avait racheté cette œuvre dans un triste état à un marchand d'art romain, vingt ans après la chute de l'Empire. On pense que l'autoportrait d'Ingres, parfaitement reconnaissable dans l'angle supérieur droit, fut ajouté à un moment où il fallut compléter les parties effacées, ce qui ne fut que partiellement réalisé. Cette peinture reste un témoignage d'une époque où le goût pour la mythologie antique celte – même fictive – surpassait celui de la mythologie gréco-romaine.

Toutefois cette dernière n'était pas abandonnée à l'Opéra ainsi qu'en témoigne l'un des plus importants succès enregistrés à l'époque : « *Le Triomphe de Trajan* » de Louis-Luc de Persuis. (27)

Cet opéra en trois actes est tout à fait symbolique de la représentation théâtrale au service de l'Empereur. Le thème tout d'abord. Le plus simple est de rapporter intégralement l'argument tel qu'il figure dans l'édition originale. « *L'époque de la pièce est le retour de Trajan à Rome après la seconde guerre des Daces. Trajan triompha pour la seconde fois de cette nation. La Dacie fut réduite en province romaine. C'est dans la dernière année de cette guerre que Trajan fit construire sur le Danube ce fameux pont dont les débris subsistent*

encore. C'est à la même époque que s'élevait à Rome la colonne Trajane au milieu de la place du même nom. Une grande route était ouverte à travers les marais Pontins. Une autre partait des rivages de la Mer Noire et conduisait dans les Gaules. Les ambassadeurs des rois de l'Inde venaient à Rome rendre hommage à Trajan ; lui-même se préparait à marcher sur les traces d'Alexandre et à porter ses aigles victorieuses jusques sur les bords de l'Océan indien.

Cette époque est peut-être la plus mémorable de l'Empire romain : jamais il ne jouit de plus de puissance et de plus de bonheur. On sait généralement que Trajan soumit ensuite tout l'occident de l'Asie jusqu'aux frontières de l'Inde; que ses prédécesseurs n'avaient pas la même approche de ces contrées lointaines; qu'aucun souverain ne régna sur un plus vaste Empire et qu'aucun n'a laissé un nom plus cher au genre humain ».

Tout est dit dans ces quelques lignes. La colonne Trajane c'est la colonne Vendôme à Paris. En mars et juin 1800, deux décrets ordonnèrent l'érection dans tous les chefs-lieux français d'une colonne consacrée « à la mémoire des braves du département ». A Paris, deux colonnes étaient prévues : une colonne nationale, place de la Concorde, et une colonne départementale, place Vendôme. Sans aboutir, l'idée fut reprise en 1803 par le Premier Consul qui confirma l'érection d'une colonne place Vendôme « à l'instar de celle élevée à Rome, en l'honneur de Trajan », ornée de 108 figures de départements montées en spirale et surmontée de la statue de Charlemagne. Au lendemain d'Austerlitz, le directeur des Musées, Dominique Vivant Denon, (28) conseiller très écouté de l'Empereur en matière de Beaux-Arts, lui aurait proposé d'ériger avec les canons pris aux Autrichiens une colonne commémorative de la campagne et dédiée à la Grande Armée. Un décret du 1er janvier 1806 confirme cette construction. Vivant Denon fit abandonner l'idée de la colonne dédiée à Charlemagne au profit de la colonne Germanique sur laquelle la « dernière expédition y serait écrite en bronze par un bas-relief de huit cent trente pieds, représentant les opérations de la mémorable campagne de 1805, de même que l'expédition contre les Daces l'a été sur la colonne Trajane ». D'une hauteur de 42m la colonne fut surmontée d'une statue figurant l'Empereur en costume romain. Quant à la deuxième colonne initialement prévue il faudra attendre 1836 pour que l'obélisque de Louxor, offert par les Egyptiens pour rendre hommage à Champollion soit érigé à l'initiative de Louis-Philippe.

(29) Si Trajan soumet tout l'occident de l'Asie jusqu'aux frontières de l'Inde, Napoléon Bonaparte, entre 1798 et 1807 sans aller aussi loin réalise successivement deux campagnes victorieuses en Italie ; juste avant 1800 c'est la campagne d'Egypte ; l'année 1805 malgré la défaite de Trafalgar s'achève le deux décembre sous le soleil d'Austerlitz et les campagnes continuent en Prusse – Auerstaedt, Iéna, en Pologne – Eylau Friedland. On évoque les contrées lointaines. A chaque étape de ses combats victorieux, il pourra lancer ces mots : « Mes armées n'ont cessé de vaincre que quand je leur ai ordonné de ne plus combattre ».

On peut en conclure que Trajan et Napoléon même combat. Les puissants sont au cœur de l'action, ils sont eux-mêmes l'action. Le chœur du peuple au deuxième acte scène 9 :

*« Vive, vive Trajan père de la patrie
Que les peuples vaincus respirent sous ses lois !
Et qu'il soit à jamais dans sa course chérie
Les délices de Rome et l'arbitre des rois »*

Quelles différences entre Trajan et Napoléon ? Aucune. Dans une lettre adressée à la mère de Napoléon, les auteurs de cet opéra mentionnent que « Trajan le nom de cet empereur

célèbre est devenu depuis longtemps un titre d'honneur que la reconnaissance publique accorde rarement aux maîtres du monde. Le plus magnifique éloge de l'Espagne est renfermé dans un seul vers de Claudien : les siècles lui doivent Trajan. Les Français viennent d'ajouter encore à la gloire de ce grand prince : ils ont cru reconnaître en lui ce héros qui règne sur eux. C'est à ce noble rapprochement, c'est à l'admiration générale pour un acte sublime qui convenait au caractère de Trajan, mais qui n'appartient qu'à l'histoire de Napoléon, que nous devons le succès de notre ouvrage et c'est aussi sans doute ce qui nous fait obtenir de le déposer aux pieds de Votre Altesse Impériale ».

Avec de tels propos, on comprend vite le succès de cet opéra qui entre 1810 et 1815 fut interprété 65 fois. Cet opéra rapporta aux auteurs Persuis pour la musique, Esménard pour le livret et Gardel pour le ballet 571.075 francs, près de 20 % des recettes totales de l'Académie Impériale de Musique environ 5 fois plus que ce que gagne un préfet impérial au plus haut de l'échelle des rémunérations de la fonction publique.

Ces pièces étaient directement commandées par le pouvoir politique. Elles entraient dans une entreprise plus vaste visant à orienter l'esprit public. Elles étaient réalisées dans un délai très court. Neuf jours avant la naissance du fils de Napoléon le 20 mars 1811, le comte de Rémusat demande au directeur Picard de réunir les auteurs des paroles et du ballet ainsi que les compositeurs et les machinistes, de notifier la volonté de Sa Majesté en leur déclarant que l'ouvrage ne sera pas entrepris s'ils ne s'engagent sur l'honneur à le donner dans le temps écrit l'œuvre qui s'intitulera *Le Triomphe du Mois de Mars*, (30) s'inscrivant dans une campagne de propagande destinée à célébrer la naissance du Roi de Rome, cet événement permettant à l'Empereur de se poser en fondateur d'une nouvelle dynastie. En se penchant sur son berceau Napoléon dira : « la gloire l'attend, alors que j'ai dû courir après elle. J'aurai été Philippe ; il sera Alexandre. Pour saisir le monde, il n'aura qu'à tendre les bras ». Dans cette œuvre, Napoléon n'apparaît pas comme le Dieu Mars comme l'aurait fait Louis XIV mais d'une façon beaucoup plus subtile sous la forme de vagues désignations comme « le fils de la victoire », « le héros moderne », « le plus grand des guerriers », « le plus grand des Césars » ainsi de suite.

Comparer Napoléon à Alexandre, César, Charlemagne, Trajan, comme on vient de le voir, permettait, d'assurer aux auteurs des avantages financiers non négligeables, ce qui les encourageait à poursuivre dans cette voie d'obéissance et de dévotion à l'Empereur. Cette dévotion se manifesta dans ce qu'on appelle des œuvres de circonstance c'est -à-dire écrites pour commémorer sur la scène un événement politique à caractère exceptionnel.

Ces œuvres de circonstance doivent être courtes. Pas plus d'une heure, de par la volonté même de l'Empereur. Ces œuvres devaient aussi délivrer un message le plus limpide possible. Trop de chant, trop de musique détournerait l'auditeur du texte auquel on voulait qu'il soit sensible. Comme il faut faire vite on n'hésite pas à faire appel pour une même œuvre à plusieurs compositeurs et librettistes. C'est le cas pour *L'Oriflamme* (31) opéra en 1 acte représenté pour la première fois le 1^{er} février 1814 composé par 4 musiciens se répartissant les scènes : Méhul qui signe l'ouverture, Paër qui traite la partie pastorale, Berton qui compose le serment qui termine l'intermède et enfin Kreutzer avec l'hymne du combat, sur des paroles de Etienne dit Jouy et Baour-Lormian, les ballets de Gardel. Le sujet de cet opéra était de nature à raviver la fibre patriotique au moment où il fallait préparer la population à soutenir un siège, les alliés étant aux portes de Paris. Le sujet s'inspire de la lutte de Charles Martel contre les Sarrazins. L'intrigue se situe dans un petit village près de Poitiers. On y fêtait le même jour le mariage de deux jeunes gens et Raoul, mort pour son pays trente ans auparavant. Mais des cris de terreur viennent interrompre les réjouissances ;

on rapporte les crimes des infidèles ; un désir de vengeance se répand dans l'assistance. Alors surgit un chevalier avec l'Oriflamme annonçant l'arrivée de Charles Martel venu combattre les Sarrazins. La Gazette de France du 31 janvier 1814 remarque : « *il eût été difficile d'en trouver un sujet plus glorieux et plus propre à réveiller tous les souvenirs de notre gloire militaire. Etendard cher à nos troupes, signal de la présence de leur monarque prêt à combattre au milieu d'elles, l'oriflamme les conduisit souvent à la victoire ; et dans quelques circonstances se rallièrent autour delui ceux qu'un ennemi supérieur avait un instant forcé de céder au grand nombre* ». C'est le mythe du sauveur cher à Napoléon que l'on retrouve dans cette pièce. On retrouvera ce mythe dans les derniers opéras de l'Académie impériale de musique. Les opéras n'ont qu'un but politique : servir l'Empereur

Qu'il s'agisse de pièces de circonstance ou non c'est dans l'allusion qu'il fallait lire l'éloge politique. La mythologie antique a toute sa place dans la création des opéras. Les grands mythes tels que Médée ou Persée fournissent la matière première aux auteurs qui prennent souvent quelques libertés historiques pour mieux faire ressortir les qualités propres de l'Empire.

Quand on célèbre le mariage de Napoléon avec Marie-Louise le 1^{er} avril 1810 le programme de l'Académie impériale de musique, sur ordre de l'Empereur prévoit *Iphigénie en Aulide* de Glück, compositeur autrichien, comme un hommage politique au père de Marie-Louise François II.

L'opéra en trois actes (32) *Amphion ou Les Amazones* de Méhul pour la musique et Jouy pour le livret est une intrigue au terme de laquelle deux jeunes gens au départ opposés par leurs peuples en guerre, permettent la réconciliation de ces deux peuples en se mariant. Quelle analogie avec le mariage impérial ! On va même faire mieux en 1811 au moment de la création de cet opéra. On va le créer pratiquement avec le jour anniversaire de la bataille d'Austerlitz. Le comte de Rémusat écrit à cet effet au directeur de l'Académie : « *Ce serait, mon cher Directeur, un choix très convenable et du meilleur effet que l'Opéra donnât la première représentation des Amazones pour célébrer autant qu'il serait en lui les deux anniversaires dont je viens de vous parler* ». La première eut lieu non pas le deux mais le dix-sept décembre 1811. En faisant d'une pierre deux coups, on glorifie l'épopée napoléonienne et la préparation d'un avenir radieux car entre temps est né le roi de Rome.

Quand Napoléon part en Russie, (33) on crée un opéra en cinq actes sur une musique de Persuis, un livret de Baour-Lormian et des ballets de Gardel *Jérusalem délivrée* dans lequel on peut imaginer que les orthodoxes russes sont les infidèles et les croisés sont les Français. Avec le *Laboureur chinois* on met en scène l'amélioration des récoltes pour pallier les disettes passées, grâce à l'empereur de Chine qui creuse lui-même le premier sillon. Derrière cette main salvatrice, c'est la main de Napoléon qu'il faut voir.

Cette figure d'exception se met elle-même en scène. A propos de Trajan c'est Napoléon qui précise : *Quant à Trajan, le parallèle j'espère n'est pas une flatterie d'opéra. Comme lui j'ai vaincu en Orient et sur le Rhin ; et j'ai reconstitué la société à l'intérieur par la modération, qui, quoi qu'on en dise, est la loi de mon gouvernement. J'ai succédé aux souverains du terrorisme, comme Trajan de Domitien ; et comme lui, j'ai étendu et illustré l'Etat.*

(34) Se mettre en scène pour Napoléon, ce n'est pas seulement dans les opéras proprement dits. C'est aussi dans la manière dont il se rend aux représentations de l'Académie impériale de musique qu'il se met en scène. Malgré ses occupations politiques, ses guerres, il

va le plus souvent possible à l'Opéra. Ceci n'est pas sans risque. En se rendant au théâtre le 24 décembre 1800 pour assister à « *la Création* » de Joseph Haydn il échappe de peu à l'attentat de la rue St Nicaise dont il sortit indemne. Un autre attentat fut déjoué au théâtre même deux mois plus tôt le 10 octobre en présence des trois consuls. Le 25 mai de la même année, il se rend à l'Opéra et fait lire à l'entracte la dépêche annonçant la victoire de Moreau à Stokach contre les Autrichiens ; il mêle ses applaudissements aux acclamations du public. Il peut décider de venir de façon impromptue misant sur l'effet de surprise ou bien prévoir sa visite quelque temps à l'avance comme ce fut le cas en avril 1810 pour la première apparition de l'Impératrice Marie-Louise au théâtre. Il faut faire savoir que l'Empereur va venir. Le 10 juin 1810, le comte de Rémusat écrit au Directeur Picard : « *Je vous donne l'avis officiel que LL.MM. seront mardi à l'Opéra et que Sa Majesté agrée Le Devin du Village – cette pièce commémorait le mariage avec Marie-Louise-. Dites le partout et à tout le monde. Vous êtes même autorisé à le faire insérer dans les journaux, ne manquez pas ce dernier point car l'Empereur y compte pour attirer beaucoup de monde* ».

Poursuivons avec la correspondance de Rémusat à Picard qui reçoit le 28 décembre 1810 ce courrier du premier : « *Je vous prévient, mon cher Directeur, que l'intention de l'Empereur est d'aller ce soir à l'Opéra. Disposez les choses de manière à ce que le Ballet puisse commencer de huit heures trois quart à neuf heures car c'est l'heure à laquelle arrivera probablement l'Empereur* ». Ainsi l'heure de l'arrivée de l'Empereur fait partie de l'ordonnement du spectacle. Quand il entre dans la salle, il est accompagné musicalement, souvent par le « Vivat » de l'abbé Roze, pièce très courte composée pour la cérémonie du Sacre.

Sur les six dernières années de son règne, Napoléon se rendît à l'Opéra trois fois le vendredi, huit fois le mardi et deux fois le dimanche soit une moyenne de deux fois l'an. Sa présence est aussi fonction de la perception qu'il peut avoir de l'état de l'opinion dans des moments délicats. A son arrivée dans la salle quelle va être la réaction du public ? Applaudissements ? Certainement mais de quelle durée ? Heureusement la police a tout prévu. Elle peut s'appuyer sur une claque bienveillante. N'oublions pas la distribution de billets gratuits.

Il nous faut conclure. Mis à part son intérêt politique, le répertoire des œuvres de l'opéra napoléonien, n'a pas laissé beaucoup de traces sur le plan musical. Toutefois, avec le grandiose, les mouvements de foule, les décors spectaculaires, le souci de la couleur locale, une musique dramatique servie par un orchestre plus fourni, ces pièces préparent en quelque sorte quelque chose de nouveau. Bizet s'inspirera de *La Vestale*, plus de cinquante ans après pour le plan des *Pêcheurs de perles*.

Avec sa façon toute moderne d'utiliser l'établissement fondé sous Louis XIV pour exalter sa politique, l'Empereur, « premier rôle » en quelque sorte des spectacles de l'Opéra apparaît comme l'un des pionniers de sa propre propagande. Bien d'autres régimes par la suite useront de semblables moyens. Comme tout excès, cette propagande peut aussi se retourner contre soi d'autant que la versatilité de la foule est chose connue. Alors que le 1^{er} avril 1814, Paris étant occupé par les troupes de la coalition, Napoléon retiré à Fontainebleau, Talleyrand organise une petite manifestation à l'Opéra. Le tsar Alexandre vient assister à la représentation de *La Vestale*, dans lequel les références romaines s'accordent avec la symbolique impériale. A l'entracte un comédien s'avance sur le proscenium en chantant ces vers dont je vous laisse juger de la qualité :

Vive Alexandre !

*Vive ce roi des rois !
Sans rien prétendre
Sans nous dicter des lois,
Ce prince auguste
A le triple renom
De héros, de juste,
De nous rendre un Bourbon !*

Naturellement, dans les escaliers, au foyer, les royalistes exultent, s'embrassent La Restauration est faite. Il faudra attendre Louis-Philippe, après les Trois Glorieuses, pour que les pièces napoléoniennes connaissent à nouveau un succès considérable dans les différents théâtres parisiens. Le 31 août 1830 on représente *Le passage du Mont St Bernard*, le 9 octobre *Bonaparte à l'école de Brienne*, ou encore *Napoléon ou Schoebrunn et Sainte Hélène*. Cent cinquante anciens grognards sont engagés pour le tableau de la revue de la garde. Avant le lever du rideau, Gobert, qui incarnait l'Empereur, s'approcha de l'un des vétérans

- Eh bien, mon brave, reconnais-tu ton Empereur ?*
- *Oh oui Sire, c'est bien vous ! s'exclama l'ancien les larmes aux yeux*
- *Ma preuve est faite conclut Gobert : on peut frapper les trois coups.*

Lorsque la scène, une fois le rideau levé, montra la Garde passée en revue par l'Empereur-Gobert, tandis que les tambours battaient aux champs, ce fut du délire. Un immense cri « *vive l'Empereur* »! fit trembler les lustres. Ces cris « *vive l'Empereur* » résonneront jusqu'aux Invalides le 15 décembre 1840.

Comme dans d'autres domaines, Napoléon a donné ses lettres de noblesse à l'Opéra. Il a su l'organiser, le développer tout en maintenant d'une main ferme la production à sa propre gloire. L'opéra lui semblait incarner tout ce qu'il essayait de promouvoir : la hiérarchie, la continuité, la stabilité, la richesse et surtout le pouvoir. Les règlements, la censure subsisteront encore pendant de nombreuses décennies. Mais en voulant imposer une vision idéale de son régime n'était-ce pas du même coup en révéler la faiblesse ?

A TRANSFORMER EN QUESTIONS

(35)En digne successeur de César, son neveu Louis Napoléon ordonna la construction du palais Garnier. Mais lorsque celui-ci ouvrit ses portes en 1875, Napoléon III avait lui-même disparu de la scène. Le goût des puissants pour l'Opéra n'en perdura pas moins. Sous la Vème République, les présidents successifs, sauf le Président Giscard d'Estaing qui s'y rendait régulièrement, n'aimaient pas l'opéra, ni De Gaulle, ni Georges Pompidou, ni François Mitterrand, ni François Hollande. Ils s'y rendaient par obligation protocolaire. De Gaulle y a reçu Kroutchev, Kennedy et de nombreux présidents africains. Jacques Chirac le haïssait et Nicolas Sarkozy n'y a jamais mis les pieds. François Mitterrand a fait construire l'Opéra Bastille pour la même raison qui poussa le duc de Mantoue à faire jouer les opéras de Monteverdi : la représentation du pouvoir. Le 13 juillet 1989, il inaugura cette nouvelle salle en invitant 38 chefs d'Etats étrangers marquant ainsi le début des manifestations du bicentenaire de la Révolution. On le constate l'opéra reste un symbole du pouvoir pour les puissants.

ET LME SOUTIEN FINANCIER dans tout cela.