

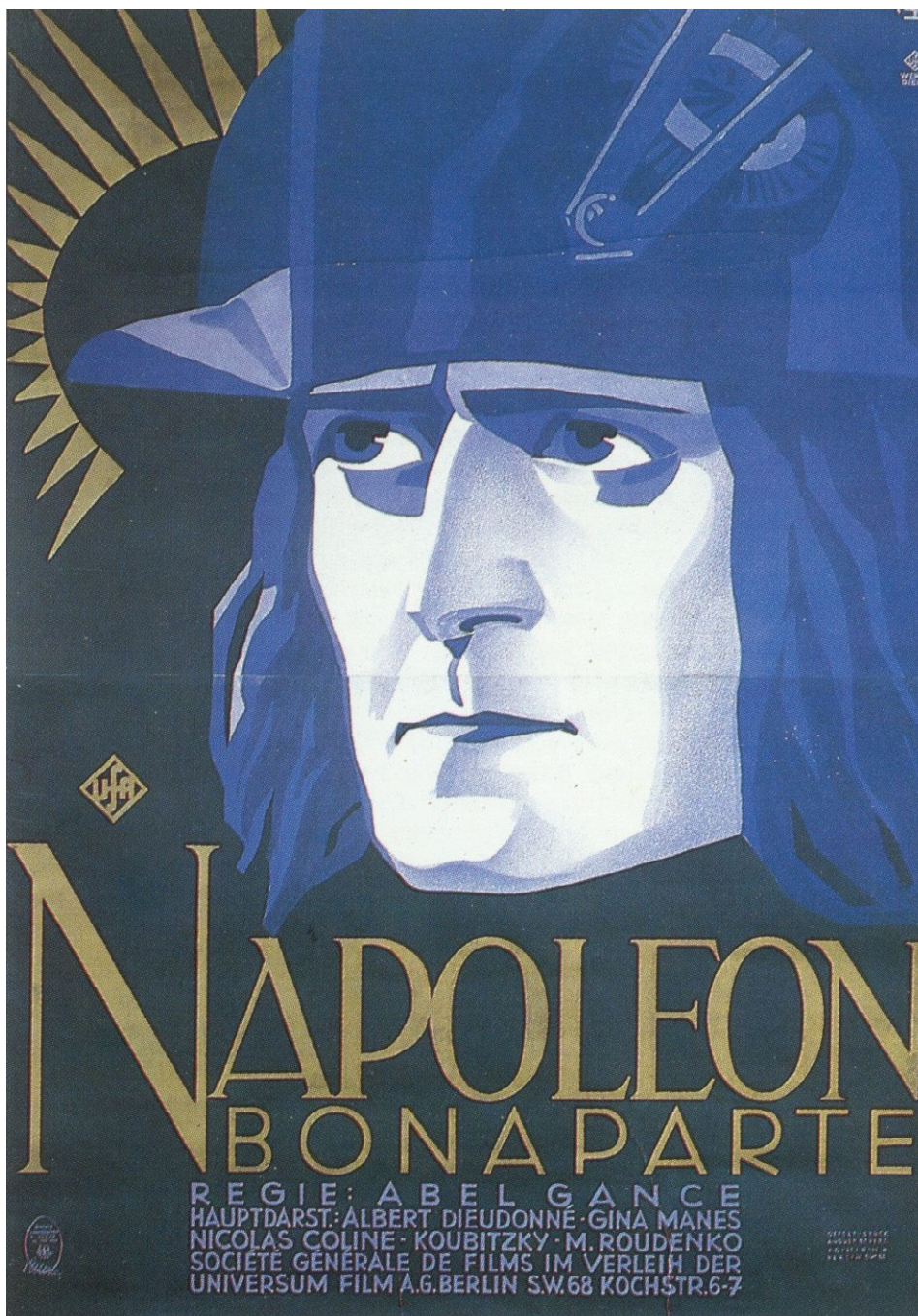
# Napoléon au cinéma: figure héroïque ou fossoyeur de l'Europe ?

*Napoléon*, Abel Gance, 1927.

*Napoleon ist an allem Schuld*, Curt Goetz, 1937.

*Napoléon*, Sacha Guitry, 1954.

*Adieu Bonaparte*, Youssef Chahine, 1984.



Affiche de *Napoléon*, Abel Gance, 1927.

# Napoléon au cinéma : figure héroïque ou fossoyeur de l'Europe ?

Cette activité peut être proposée en amorce d'un cours sur Napoléon. Elle permet de poser les clivages que génère cette figure, et donc de problématiser aux yeux des élèves ce sujet historique.



## 1 Éléments contextuels

Qu'il apparaisse comme empereur français, général en conquête ou séducteur ténébreux, Napoléon Bonaparte a donné lieu à une production filmique considérable. Les historiens du cinéma dénombrent plus d'un millier de représentations de Napoléon, faisant ainsi de Corse l'une des figures historiques les plus reconstruites pour l'écran. Ces dernières font naturellement écho à l'historiographie qui se débat depuis toujours avec les légendes noires, dorées ou roses. Si elles véhiculent un point de vue politique, la majorité des œuvres imposent une représentation positive, qui reprend tous les aspects du mythe, de la gloire et du romantisme. De ce corpus héroïsant, nous présenterons les opus parmi les plus fameux : le *Napoléon* d'Abel Gance en 1927 et le *Napoléon* de Sacha Guitry en 1955. A l'inverse, on note deux moments où la figure négative de « l'Ogre » séduit particulièrement : sous l'Allemagne nazie, comme en témoigne le pastiche *Napoleon ist an allem Schuld* de 1937 et à partir des années 1970-1980 pour servir un discours plus largement antimilitariste. Ce n'est donc pas tant Napoléon, mais la guerre et le colonialisme qui sont ainsi visés, ce que nous verrons par l'analyse d'*Adieu Bonaparte* de Youssef Chahine (1984).

*Napoléon* : par leur titre, le film de Gance (1927) comme celui de Guitry (1955) désignent d'un mot leur sujet comme l'homme, preuve de la force d'évocation que ce nom contient. S'il s'agit avant tout de rendre compte des hauts faits de l'extraordinaire personnage, les deux réalisateurs emploient des approches très différentes. En effet, à la suite du centenaire de la mort de Napoléon, Gance se lance dans la préparation d'une véritable fresque, prévue en six films, dont seuls deux verront le jour. Si le résultat final est aujourd'hui connu pour son ampleur technologique (projection sur plusieurs écrans, format agrandi, etc.), il reste le modèle épique des films sur Napoléon. Le film de Gance impose le jeune Bonaparte en présence héroïsante et fédératrice lors de la scène, fort lyrique, de la naissance du « héros ». Guitry, vingt ans plus tard, adopte une posture apparemment plus neutre d'historien; la mode n'étant plus autant à la ferveur napoléonienne. Notre analyse permet néanmoins de dégager que, malgré ce postulat « fidèlement historique » de départ, Guitry ne dissimule pas son admiration pour le personnage. Sans surprise, c'est sous l'Allemagne nazie et sous le regard d'un réalisateur nord-africain que le bilan de Napoléon est dépeint sous son jour le plus sombre. Nous verrons ainsi comment, dans des registres cinématographiques totalement différents, deux réalisations en 1937 et 1985 cherchent à dévaloriser l'action de Bonaparte. *Napoleon ist an allem Schuld* de 1937 adopte la veine du pastiche pour ridiculiser la fascination qu'exerce Napoléon en Europe, alors qu'*Adieu Bonaparte* (1985) de Youssef Chahine, rare représentant d'une tendance plus critique de l'empereur, est avant tout le produit d'un contexte marqué par la critique de l'action coloniale française. Par l'analyse de ces diverses représentations, il s'agit de faire prendre conscience aux élèves des symboles et des discours qui conditionnent la représentation de Napoléon auprès du grand public.

En partant du livre d'Elie Faure sur Napoléon (1921), Abel Gance trouve les éléments de base pour le film lyrique dont il rêve. Il a en tête de contribuer à asseoir la légende du personnage historique et la comparaison faite avec insistance par Faure entre ce dernier et le Christ convient parfaitement. De telles associations vont ainsi ponctuer le film. Toutefois, c'est au cours d'une scène précise que Gance pose la « naissance » du héros en tant que messie.

Alors qu'un arrêté oblige le jeune Napoléon à prendre la fuite, il se retrouve dans une auberge quelconque, remplie par ses ennemis. Il n'est pas anodin que la séquence s'ouvre sur un carton disant « A partir de là (...) la vie de ce jeune officier devient la plus incroyable des aventures. ». Placée sous le signe de l'épopée, la scène voit Bonaparte se dresser au milieu de groupes évoquant tour à tour leur allégeance à d'autres pays et réclamant la mort du général. Dès

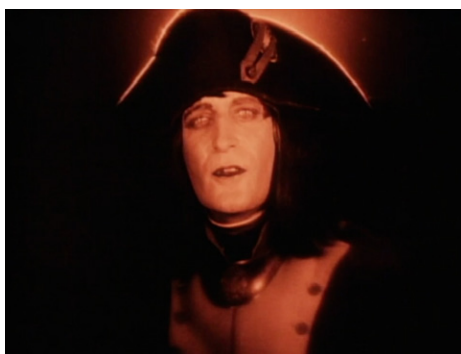
sa prise de parole, il est attentivement écouté par les figures qui l'entourent, de l'enfant à la jeune fille, en passant par le vieux paysan. Ses mots semblent directement les atteindre alors que jusque-là, chacun demeurait dans son coin.

Cet ancrage auprès du peuple, qui assiste à la naissance du chef, en fait un homme ontologiquement lié aux petites gens. Le port du bicorne vient parachever ce dévoilement, tout en distinguant définitivement le héros de ceux qui l'entourent : du gros plan (fig. 1), on passe à un plan d'ensemble sur les clients du café, Bonaparte au centre (fig. 2). La légende se crée sous les yeux de la foule, comme sous ceux du spectateur. Une nouvelle série de gros plans sur diverses figures, cette fois orchestrée par les regards du jeune héros, confirme son impact sur ceux qui l'entourent.



- Fig 1
- Fig 2

Cette force du regard, qui suffit à véhiculer toute la puissance, la noblesse et la détermination du personnage, se voit renforcée lors du face-à-face avec ses ennemis. Par la surimpression et l'alternance du montage, son visage conquérant est rapproché de l'aigle, autre symbole essentiel, ce qui suffit à faire fuir le groupe. Ces étapes christiques amènent à un discours final, sous la forme de prêche, où entouré par la foule mais en la dominant, Bonaparte partage son rêve d'une France unifiée. A ce moment-là, les gros plans frontaux, éclairés par-derrière, évoquent pleinement une figure auréolée, tout comme ses paroles annoncent finalement une sorte de messie (fig. 3). Il est ainsi une dernière fois mis en rapport avec une série de figures, pleinement conquises et aux gestes et expressions de dévotion profonde (fig. 4). Le fondu lumineux qui vient clore la scène les unifie finalement tous dans la même ferveur.

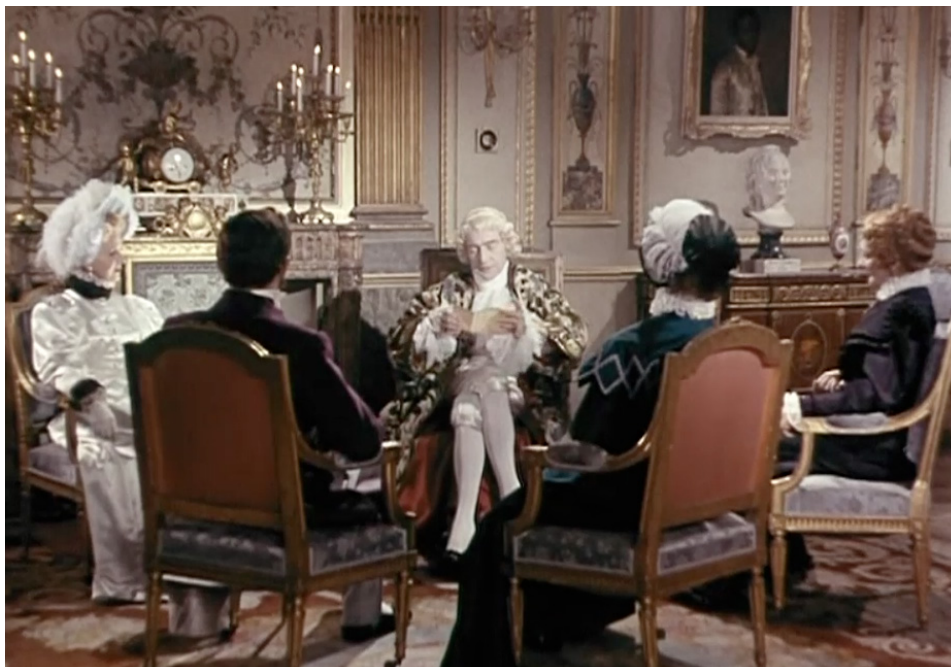


- Fig 3
- Fig 4

En alliant imageries napoléonienne et christique, Gance fait de Bonaparte un héros dont les actes, guidés par une raison supérieure, ne peuvent pas être soumis au jugement des hommes. Il place de

plus son parcours sous le signe du destin et non de l'histoire et des faits. Au même titre que la foule réunie, le spectateur ne peut qu'être fasciné et emporté par la volonté d'un tel guide.

Si le regard admiratif n'est guère différent chez Guitry, les moyens employés sont à l'opposé du souffle lyrique déployé par Gance. Il s'agit, dans le *Napoléon* de Guitry, de mettre en avant un discours prétendument « historique » (mais l'analyse révèle très vite les limites d'un tel postulat neutre). Dès l'ouverture, Guitry lui-même se met en scène sous les traits de Talleyrand, narrateur omniscient et soi-disant impartial. En effet, alors que le film s'ouvre sur l'annonce de la mort de Napoléon, Guitry/Talleyrand se tourne vers les amis qui l'entourent — incarnation du public du film face au réalisateur — et commence à défendre un discours « objectif » face aux opinions personnelles (fig. 5). Il chasse d'ailleurs littéralement hors du salon (et donc du film) la vieille femme qui juge Napoléon. Tel un historien, il annonce que la mort de l'Empereur associe désormais celui-ci à un fait passé qu'il ne faut plus critiquer, mais « examiner et raconter ». Toutefois, derrière cette approche « scientifique », surgissent déjà les marques d'admiration pour celui qui vient de disparaître. Qualifié comme « l'un des plus grands hommes que la Terre ait portés », Talleyrand/Guitry commence son récit historique avec une évocation plus proche de l'épique, avec les mots « cet être fabuleux qui avait pourtant l'aspect d'un homme ». La fascination pour le mythe n'est donc jamais loin lorsque Guitry narre la naissance de Bonaparte.



• Fig 5

Les faits décrits, dont l'annexion par la France de la Corse, correspondent à un autre type de régime de discours, lui aussi annoncé dans l'ouverture : celui du mot d'esprit. Propre à Sacha Guitry autant qu'à Talleyrand, ce régime inscrit le discours historique dans le registre de l'anecdote. Troisième élément mobilisé : la parole d'un proche de l'empereur, Bourienne, qui vient raconter la jeunesse de Bonaparte. L'entrée du témoin (encore une fois dans l'espace du salon comme celui du film), comiquement à point donné, vient renforcer

le discours de Talleyrand pour des années dont lui-même ne peut témoigner. Mais là encore, ses propos viennent plutôt soutenir une vision mythique de Bonaparte : un enfant qui avait déjà en lui les caractéristiques de l'empereur futur, ambitieux, sombre, bagarreur. D'ailleurs, la présence du bicorne, comme l'évocation de Bonaparte par son ombre viennent confirmer cette constante anticipation du symbole (fig. 6 et 7).



- Fig 6
- Fig 7

Même si Guitry fait mine de proposer un film historique et neutre, ce dernier glisse sans cesse du côté de la légende.

Dès les années 1930, l'Allemagne va être le premier pays à s'appropriar la légende napoléonienne pour la ridiculiser. C'est en effet dans l'idée de discréditer les Français que Curt Goetz imagine l'histoire comique d'un professeur obsédé par ses recherches sur Napoléon, jusqu'à ce que cela lui joue un mauvais tour. L'ouverture du film, sur une porte marquée d'un grand «N», couronné de lauriers, montre d'emblée que se seront les symboles du conquérant, et non le personnage historique, qui vont être détournés. La séquence enchaîne ainsi les allusions, alors qu'un serviteur noir progresse dans l'appartement du professeur : la Marseillaise, jouée sur une boîte à musique, les batailles figurées par de petits soldats de plomb, le bicorne, l'ombre de Napoléon peinte sur le mur, mais brisée par l'ouverture de la porte (fig. 8 et 9).



- Fig 8
- Fig 9

Les mêmes allusions se poursuivent dans la chambre à coucher, où un rideau nous dévoile un lit de camp dans lequel dort notre personnage. Les cheveux en bataille rappellent pourtant la célèbre mèche de Napoléon. Tout le cérémoniel déployé sous ces formes miniaturisées, décalées, ne fait que rendre risibles les éléments visuels du mythe napoléonien. L'attaque est d'ailleurs perçue comme trop faible et frivole par Goebbels, qui interdira le film en 1940 car le contexte de guerre nécessite une propagande plus forte que celle de l'allusion comique.

Quarante après, le réalisateur Youssef Chahine s'attaque de manière plus critique à la légende. La campagne menée par Bonaparte en Égypte, le pays du réalisateur, est surtout perçue à travers le personnage de Caffarelli. Général humaniste, passionné de chimie, il est la figure parfaite pour illustrer les liens possibles entre Égyptiens et Français et questionner l'impact du colonialisme. C'est à la toute fin du film, alors que le personnage agonise après le siège de Saint-Jean-d'Acre, que Chahine confronte pleinement sa vision antimilitariste à la légende napoléonienne. Car plus que l'homme, c'est les discours glorifiants qui l'entourent que le réalisateur cherche à déconstruire. La dimension fortement onirique et délirante de la séquence va dans ce sens, qui oppose les désillusions de Caffarelli aux phrases immortelles du conquérant.

L'entrée dans le délire se fait par le passage à l'obscurité soudaine (fig. 10). Un travelling contourne la lanterne qui éclaire le mourant, faisant tout d'abord apparaître la figure d'Horace, fidèle compagnon d'armes tombé au combat. Une lumière froide remplace alors l'éclat jaune de la lampe, on plonge dans le cauchemar et la folie, que suggèrent les gros plans déformés de Caffarelli, hurlant son désespoir face à la caméra, et les voix multiples qui résonnent en parallèle de la sienne (fig. 11). Toutes superposées, ces voix moquent la guerre et questionnent son utilité au regard des horreurs qu'elle provoque. Le faible éclairage, les mouvements brusques de caméra, les déplacements et comportements impromptus des personnages, tout contribue à créer une ambiance chaotique et cauchemardesque.



- Fig 10
- Fig 11

Très vite, la figure de Bonaparte est mobilisée, accusée par Caffarelli avec les mots : « L'éternité c'est se prolonger dans les autres, pas d'ériger des monuments avec leur sang. » Le regard fermé et insensible, associé aux tirs destructeurs des canons : le Bonaparte de Chahine tient ici bien plus de l'allégorie que d'un personnage historique (fig. 12). Sa deuxième apparition, là encore liée à la destruction des canons, est tout aussi irréelle (fig. 13). Convoquée dans la tente aux côtés de Caffarelli et d'Horace, la légende napoléonienne est aussi une projection de l'esprit malade du général. En effet, ses citations sur la gloire de la France, historiquement véridiques, forment un contrepoint au désenchantement de Caffarelli, corps et esprit détruit par la guerre. Ce côté désincarné est confirmé par la disparition du bicorne dans l'ombre, au moment où Bonaparte s'en coiffe avant de disparaître. Le symbole est ici détourné, associé aux aspects sombres de l'histoire.



- Fig 12
- Fig 13

Chez Chahine, Bonaparte sert donc surtout à illustrer les maux de la colonisation et les conflits qui en découlent, face à la voie de la découverte mutuelle qu'incarne Caffarelli. En situant leur affrontement dans un univers onirique, le cinéaste se distancie ouvertement du personnage historique concret pour une vision ouvertement allégorique.

#### 4 Références principales

Par souci de lisibilité, nous avons choisi de ne pas référencer de façon systématique toutes les informations de cette fiche. Pour plus d'éléments sur le contexte historique, nous proposons aux enseignant-es de se référer aux documents suivants :

- Dumont Hervé, *Napoléon, l'épopée en 1000 films*, Lausanne : Cinémathèque suisse, Éditions Ides et Callendes, 2015.
- Petiteau Nathalie, *Napoléon de la mythologie à l'histoire*, Paris : Editions du Seuil, 1999.
- Delhez Nicole, « Napoléon, de la propagande à la caricature », in *L'histoire au prisme de l'image*, Louvain-la-Neuve : coll. Apprendre l'histoire ?, n° 4, tome 6, 2002.

#### 5 Pistes didactiques

L'activité proposée *autour de* cette fiche intervient en amont de l'analyse de séquence. Elle vise à introduire les élèves aux représentations de Napoléon par le biais de l'analyse iconographique d'abord. On leur demandera une analyse comparée de deux images : un portrait de Napoléon par Ingres et une caricature inspirée du même tableau. L'appréciation clivée de l'empereur qui en ressort permet de poser les bases des représentations cinématographiques qui seront ensuite discutées en classe.

#### 6 Extraits cités

*Napoléon*, Abel Gance, 1927, première partie, de 55mn03 à 58mn19.  
*Napoléon*, Sacha Guitry, 1954, première partie, de 3mn26 à 9mn24.  
*Napoleon ist an allem Schuld*, Curt Goetz, 1937, de 1mn19 à 2mn53.  
*Adieu Bonaparte*, Youssef Chahine, 1984, de 1h40mn54 à 1h45mn12.



# Activité

Comparez les deux représentations de Napoléon ci-dessous. Quel discours proposent-elles sur l'empereur ? Justifiez votre réponse à l'aide de votre analyse formelle.

1 *Napoléon 1er sur le trône impérial*, J.-A. D.Ingres, 1806.



2 *Le Nec plus ultra du Cannibalisme*, L.-F. Charon, 1815.



