



HAL
open science

Talma à l'école de son public: correspondance et réflexivité

Thibaut Julian

► To cite this version:

Thibaut Julian. Talma à l'école de son public: correspondance et réflexivité. *European Drama and Performance Studies*, 2021, *Percevoir et transmettre le spectacle vivant*, 16, pp.325-341. 10.15122/isbn.978-2-406-11535-9 . hal-03718827

HAL Id: hal-03718827

<https://hal.science/hal-03718827v1>

Submitted on 9 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TALMA À L'ÉCOLE DE SON PUBLIC : CORRESPONDANCE ET RÉFLEXIVITÉ

THIBAUT JULIAN

Puisque « Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel *adressés*¹ », le public témoin puis l'historien qui fixe une mémoire de la représentation sont pris dans la dialectique du mouvement : images et souvenirs n'enregistrent qu'une étape d'un processus renouvelé à chaque séance, fruit du travail des praticiens de la scène. Le comédien joue en ayant pour miroir les « observations » subjectives et diffractées de tiers. « Acteur d'un peuple en révolution² » dont le triomphe se poursuit sous l'Empire et la Restauration³, François-Joseph Talma (1763-1826) a exprimé cette conscience de la noble précarité du théâtre au seuil des *Mémoires de Lekain* qu'il édite un an avant sa mort :

Un des grands malheurs de notre art, c'est qu'il meurt, pour ainsi dire, avec nous, tandis que tous les autres artistes laissent des monuments dans leurs ouvrages ; le talent de l'acteur quand il a quitté la scène, n'existe plus que dans le souvenir de ceux qui l'ont vu et entendu⁴.

La vogue des mémoires d'acteurs, lancée en 1798 par Mlle Clairon, situe pleinement le jeu dans l'expérience de la scène. Les écrits antérieurs étaient plutôt des traités d'amateurs théoriciens ou d'auteurs-spectateurs comme Rémond de Sainte-Albine (*Le Comédien*, 1747), plus rarement le produit de comédiens-critiques comme Luigi Riccoboni ou Jean-Nicolas Servandoni dit D'Hannetaire, dans ce cas plus soucieux d' « élever le statut du jeu en lui apportant une assise spéculative » que de transmettre des connaissances empiriques⁵. Outre les droits civils et religieux, la Révolution octroie donc aux comédiens une visibilité et une légitimité accrues dans l'espace public, et le « citoyen Talma » apparaît comme la première vedette de l'époque contemporaine⁶.

¹ Christian Biet et Christophe Triau (dir.), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 7. Cet article est lui-même « adressé » à la mémoire de Christian Biet.

² *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française*, Jean-Baptiste Laffite (éd.), Paris, Delachaux, 1847, t. II, p. 15.

³ Voir les biographies de référence : Mara Fazio, *François-Joseph Talma : le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration* (1999), trad. Jérôme Nicolas, Paris, CNRS Éditions, 2011 ; Bruno Villien, *Talma, l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 2001 ; Madeleine et Francis Ambrière, *Talma ou l'histoire au Théâtre*, Paris, de Fallois, 2007.

⁴ François-Joseph Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Pierre Frantz (éd.), Paris, Desjonquères, 2002, p. 27.

⁵ Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, SUP, « Theatrum Mundi », 2019, p. 138. Les principaux textes ont été édités par Sabine Chaouche dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, 2 vol., Paris, Champion, 2005. De cette dernière, voir aussi *La Philosophie de l'acteur : la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français, 1738-1801*, Paris, Champion, 2007.

⁶ Voir les travaux de Florence Filippi : « François-Joseph Talma ou l'émergence de l'héroïsme théâtral », *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), Lyon, PUL, « Théâtre et société », 2015, p. 33-46, et, avec Vincenzo De Santis, « "L'acteur de transition" :

La figure publique du comédien suscite dès lors l'admiration de véritables « fans » avant la lettre, qui se manifestent notamment par écrit⁷. Auparavant, les échanges avec les comédiens restaient circonscrits à la sphère des gens de lettres ou des puissants, et c'est avec Rousseau que l'on peut faire naître la vogue du « courrier des lecteurs » dans une démarche démocratique et affective. Antoine Lilti associe ce fantasme d'intimité à la célébrité médiatique inaugurée dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. Pour les comédiens, le mouvement semble commencer en Angleterre avec Garrick et Sarah Siddons : « des anonymes se sentent autorisés, et même encouragés, à prendre la plume pour écrire à ces personnes célèbres, que ce soit pour commenter leur œuvre ou leur vie, solliciter une relation amicale et suivie, demander des subsides ou des conseils, ou même pour leur déclarer leur flamme⁸. »

Les sept cartons des archives Talma conservées à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française rassemblent un riche matériau de lettres adressées à l'acteur sur son jeu, et d'autres écrites par lui. Le groupe composite de ses admirateurs mêle des amateurs anonymes ou célèbres, confrères ou amis ; l'intérêt de ces lettres est autant historique qu'esthétique, car avis, conseils, louanges ou critiques esquissent une « épreuve » du spectacle, éminemment subjective, restituée à mi-chemin entre sphère publique et sphère privée. Leur portée directe et immédiate diffère aussi bien des traités de jeu (généraux voire désincarnés) et de la critique des spectacles dans la presse (pleinement située dans l'espace public donc sans destinataire précis), que des mémoires composés parfois des bien années plus tard, sans visée didactique pour le comédien dont on décrit le jeu. À l'inverse, la correspondance *s'adresse* immédiatement à l'acteur destinataire ; Talma a pris soin de conserver ces lettres et parfois d'y répondre, preuve qu'il faisait cas des observations, émanant y compris d'« inconnus du parterre ». Je propose d'articuler ces témoignages à la théorie actoriale que le comédien élabore à l'épreuve de la scène. Talma lit son public qui lui renvoie un miroir de son jeu ; en retour, celui-ci est transformé par l'intégration de diverses suggestions et l'on peut émettre l'hypothèse qu'elles se sédimentent dans les conceptions du jeune comédien, devenant au fil du temps un maître talentueux et reconnu. Un pont couvrant quatre décennies relie ses débuts au Théâtre-Français (fin 1787) aux *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, mais l'accent sera ici placé sur sa période de maturation, celle de la Révolution étendue jusqu'au Consulat, qui est la plus riche en sources épistolaires circonstanciées sur ses rôles au Théâtre de la Nation (actuel Odéon, inauguré en 1782), puis dans la salle Richelieu après la scission de la troupe en avril 1791. Le Théâtre-Français reconstitué en 1799 choisit de se réunir dans cette salle conçue par Victor Louis peu avant la Révolution, salle qui est restée le siège de la Comédie-Française jusqu'à aujourd'hui.

LETTRES À UN JEUNE ACTEUR

Talma a passé la majorité de son enfance à Londres jusqu'en 1781 et n'a pas côtoyé Henri-Louis Lekain, mort en 1778 : on comprend à la lecture des lettres et des *Réflexions* que seuls des témoignages (notamment ceux de son camarade Jacques-Marie Boutet dit

François-Joseph Talma », *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), Paris, Armand Colin, 2017, p. 75-83.

⁷ Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, « L'épreuve de l'histoire », 2014, notamment p. 61-73 (sur Talma et ses fans).

⁸ *Ibid.*, p. 67-68.

Monvel), ainsi que les écrits et la légende de Lekain l'ont guidé dans son analyse de son jeu, filtré par sa propre pratique de comédien réformateur. Damien Chardonnet-Darmaillacq et Agathe Sanjuan ont montré comment Lekain, par ses écrits et l'iconographie qui le représente, a construit sa propre légende selon une « entreprise volontaire de starisation⁹ ». La filiation de Talma avec cet illustre prédécesseur tient aussi à la figure d'autodidacte génial qu'il lui prête, tout à l'écoute de la sensibilité : « Lekain n'eut point de maître. Tout acteur doit être son propre instituteur¹⁰. » Et Talma de déclarer, si l'on croit son ami Lemercier : « Moi, aucune école ne m'a formé : c'est la nature, la réflexion et les conseils de mes amis qui m'ont fait ce que je suis¹¹. » Or Talma fit partie de la première promotion de l'École Royale Dramatique (1786-1788), ayant pour professeurs de déclamation François-René Molé, Abraham Joseph Bénard dit Fleury et Jean-Baptiste Dugazon qui l'accueillirent très vite à la Comédie-Française. Cette affirmation trahit davantage une posture esthétique : pour lui, prime l'incorporation du jeu par le don de sensibilité, permettant une juste projection sur le personnage à l'aide des tableaux et sculptures d'époque, de la mémoire et de l'imagination de l'acteur. Attentif aux débuts de son fils, Michel Talma, dentiste à Londres, l'encourage à se perfectionner en prenant Garrick en exemple – et dans cette transmission du père au fils, c'est déjà la « nature » que l'on trouve posée en principe du jeu :

Si vous aviez vu jouer M. Garrick ! Chaque caractère était peint, tout jouait chez lui, depuis les pieds jusqu'à la pointe des cheveux. Chaque mouvement était un tableau à peindre par l'expression qu'il donnait à son jeu. Je n'ai pas eu besoin de savoir l'anglais pour le comprendre. Quel moelleux il donnait à tous ses mouvements, si naturels ! Quels beaux bras séduisants je lui ai vus faire ! Jamais un coup d'œil perdu. La réponse qu'il devait donner était annoncée par son jeu et par le mouvement naturel de son corps. En un mot, la nature même n'eût pas été mieux. C'est toujours là ce qu'il faut chercher à imiter¹².

François-Joseph fait sienne cette idée : « Les acteurs doivent sans cesse se proposer la nature pour modèle ; elle doit être l'objet constant de leurs études¹³. » Mais où est-elle, dans l'art ? Chez les devanciers qu'il convoque dans les *Réflexions* (Lekain évidemment, mais aussi Mlle Dumesnil, Molé et Monvel), elle tient dans le primat du cœur sur l'esprit, de la sensibilité sur l'intelligence, du « jeu sublime » sur le « jeu parfait¹⁴ ».

Talma a constamment renouvelé son art pour travailler ses personnages, tant les gestes que la diction, au prix d'audaces qui lui ont parfois été reprochées. Nul doute qu'il a tâtonné et tiré profit des critiques émises par ses correspondants. Avant d'incarner le « monstre naissant » Néron et d'autres héros ténébreux comme Macbeth ou Othello, le rôle qu'il convoitait de Charles IX, dans la tragédie éponyme de Marie-Joseph Chénier, lui offre une première occasion de construire son style actorial et de conquérir la notoriété.

⁹ Agathe Sanjuan, « L'acteur face à la troupe : émergence des individualités dans le champ iconographique au XVIII^e siècle », dans *Le Sacre de l'acteur*, op. cit., p. 52 ; Damien Chardonnet-Darmaillacq, « Henri-Louis LeKain et la fabrique de la gloire », *ibid.*, p. 65-73.

¹⁰ F.-J. Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, op. cit., p. 28.

¹¹ Népomucène Lemercier, « Notice sur Talma » lue à l'Académie Française le 3 juillet 1827, cité par B. Villien, *Talma*, op. cit., p. 22.

¹² Lettre de Michel Talma à son fils datée du 14 juillet 1788, citée par M. Fazio, *François-Joseph Talma : le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, op. cit., p. 25.

¹³ *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, op. cit., p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

C'est ici qu'une lettre conservée dans les archives de la Comédie-Française mérite d'être retranscrite en intégralité, car elle est restée inédite¹⁵ malgré l'abondante bibliographie relative à cette tragédie nationale créée le 4 novembre 1789 et qui marque les premiers mois de la Révolution. L'auteur de la lettre (non datée ni signée) n'a pas été identifié à ce jour, mais c'est de toute évidence un connaisseur de théâtre et d'art, un proche de son « cher ami » Talma qui a alors vingt-six ans. Mon hypothèse est qu'il pourrait s'agir du peintre Jacques-Louis David, que Talma consultait pour composer le costume de ses personnages historiques, antiques ou modernes. Toujours est-il que la lettre révèle une connaissance précise de la pièce, des effets de la scène et offre un témoignage de première main sur le travail du jeune tragédien en train de façonner son rôle¹⁶ :

Mon cher ami, J'envoie à Mr Grandmaison¹⁷ les observations qu'il te demandait hier, ainsi que nous en convînmes.

J'ai averti déjà quelques personnes pour ce soir : en sortant dîner, j'espère en voir encore quelqu'autres.

Ceux qui t'ont vu plusieurs fois dans Charles IX n'ont pas été aussi contents de toi, pour les remords, avant-hier que de coutume. Cependant, quoique ce fut [*sic*] aussi mon opinion, tu dois encore t'applaudir d'avoir joué comme tu l'as fait au milieu des transes où tu devais être nécessairement. Je te prie, sinon de profiter, au moins de réfléchir sur les observations que je te fis hier. En voilà d'autres qu'il faut que tu souffres encore de mon amitié. Tu dis, la dernière fois, ta scène avec Médicis, lorsque Coligni te quitte¹⁸, comme tu ne l'avais pas encore fait à ma connaissance. Je t'engage à bien te rappeler les inflexions, les repos, et les transitions que tu eus ce jour-là. Excepté tes vers terminant le couplet, tout était vrai, superbe.

La transition : « Soit que la vérité pour parvenir aux Rois

D'un ami qui leur plaît... etc.

Très bien, mais « Soit plutôt que du Ciel la bonté souveraine » et le reste, *mal*. Songe à cette fin.

Dans la scène de la Bénédiction des armes¹⁹, tu prends trop haut : « Vous m'aimez, je le crois... » Cela fait qu'à ce vers : « Puisqu'il faut opposer le parjure au parjure... » et surtout à ceux-ci :

« Puisqu'il s'agit enfin de la commune injure,

du salut de mon peuple et *de ma sûreté*... », ta voix est grêle. Il me semble qu'il faudrait dire le couplet dans le sombre de la voix. Toute la scène même devrait être dans ce ton, mais on crie à tue-tête, la scène de conjuration, chez vous ! Tu dois sentir cependant qu'il est dans ta nature de dire avec mystère, bas, d'un ton ténébreux, ce qui est terrible et doit être secret. Il n'y a que la douleur et le désespoir qui arrachent les cris.

Pour en revenir à toi dans le couplet en question. Je voudrais que tu le débitasse [*sic*] beaucoup plus lentement ; tu aurais l'air plus *Roi*. Je voudrais que tu ne marchasse [*sic*] pas tant, que tu allasse [*sic*] seulement au fond de la scène comme S^t Prix lorsqu'il va bénir les armes. Après le vers « Puisqu'il faut opposer le parjure au parjure... » que je martellerais et dirais en serrant les dents, je voudrais qu'il y eût un léger repos et que celui-ci : « Puisqu'il s'agit enfin de la commune injure... » fût dit avec beaucoup d'élévation, surtout l'hémistiche « Puisqu'il s'agit enfin... ».

¹⁵ Découverte effectuée en préparant l'atelier-laboratoire *Charles IX ou la Saint-Barthélemy de Marie-Joseph Chénier : l'Histoire mise au service de la Révolution*, conduit avec Charlotte Bouteille-Meister et Tiphaine Karsenti (Université Paris Nanterre). Voir le site <https://atelierlabo-charles9.fr>

¹⁶ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Fonds Talma, Carton 1 (ci-après BMCF, Talma 1). Le texte reproduit fidèlement la source manuscrite.

¹⁷ Il s'agit de François-Auguste de Parseval-Grandmaison (1759-1834), élève du peintre David, ami de Talma et de Chénier ; il les soutint durant la cabale comme Charles Palissot, le marquis de Mirabeau et Camille Desmoulins.

¹⁸ Acte II, scène 4. Voir Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou l'École des rois*, dans *Théâtre*, Gauthier Ambrus et François Jacob (éd.), Paris, GF Flammarion, 2002, p. 109-110.

¹⁹ Acte IV, scène 6. *Ibid.*, p. 135-137.

« Du salut de mon peuple et de ma sûreté » sans trop de nuances. Après un léger temps :
« Je ne balance plus, le sort en est jeté,
Versez le sang, frappez... » Tout cela d'un ton terrible ; mais dès lors que tu as dit : *Je ne balance plus*, il me semble qu'il faut dire tout le reste presque ensemble, avec une espèce de volubilité jusqu'au grand mot : Frappez !
Dans les Remords²⁰ :
« J'ai commis un grand crime », lamentablement.
« Je ne suis plus un Roi, je suis un assassin » dans le dernier désespoir et avec l'excès de l'horreur pour toi-même.
« En ces lieux qui vous a rassemblés », d'un air égaré, avec chaque mot pointé si je peux m'exprimer ainsi – Tu n'intentionne pas. [*sic*]
Tremblez. Après ce mot, ne dis pas si vite « Pourquoi ces glaives nus ? » *Arrêtez* : doit être un cri terrible. « Je défends ! » de même, mais impératif.
« Ces lieux en sont baignés » au comble du délire lentement et avec le dégoût que tu éprouverais si tu marchais sur un sol ensanglanté.
« Sous ces portiques sombres Des malheureux proscrits, je vois errer les ombres » indique de l'étonnement à l'apparition des fantômes que tu distingues à peine. *Sous ces portiques sombres*, suis des yeux ces ombres puisqu'ils [*sic*] *errent*. Tu conviendras avec moi que ces expressions motivent très clairement des temps et des transitions.
Je n'ai rien à te dire sur le reste. J'espère qu'en voilà assez.

La lettre constitue un modèle critique d'analyse du jeu, citant précisément les passages du texte et ciblant tout particulièrement les *climax* spectaculaires de l'intrigue et les temps forts du rôle du roi, tiraillé entre les tenants du despotisme belliqueux et ceux de la paix civile. Les modalisations subjectives et conseils au conditionnel tendent vers des injonctions à l'impératif ; la relation intime d'« amitié » qui encadre cet échange pragmatique autorise la franchise sans filtre, et le compte rendu critique déborde la seule restitution au profit d'un jeu idéal correspondant à une meilleure intelligence du texte, avec des expressions imagées (comme « si tu marchais sur un sol ensanglanté »). Le travail de plateau avec un metteur en scène pourrait bien fournir pareil *verbatim*.

Talma se prête volontiers à l'exercice de la critique constructive. Durant ces années de formation créatrices, stimulée par les événements de la Révolution qui exacerbent les passions collectives²¹, deux principaux correspondants anonymes entretiennent tour-à-tour une relation épistolaire suivie avec lui. Le premier, qui signe « A.L.P. », lui écrit en 1795-1796 au moins trois longues lettres conservées ; le second, dont le pseudonyme « M. de Charmois » cache l'architecte Claude-Thomas de Lussault²² (1743-1819), fournit une douzaine de lettres entre janvier 1800 et janvier 1802, soit au lendemain de la réouverture du Théâtre-Français réunifié. La relation évolue vers une complicité partagée de « Citoyen » à « Monsieur » puis « mon ami ». Sans le connaître, Talma le remercie comme un « ami sincère » : « Je prends vos éloges à la lettre, comme vos critiques, car j'ai fait vœu de vous croire en tout²³. » Voyons comment se déploie leur jugement, qui se présente en majorité comme des « observations » sur le jeu, plus rarement « analyses », « réflexions » ou « opinions ». Ces termes sont accompagnés des mots « imagination », « impression » et du réseau de la vue et de l'ouïe, puisqu'il s'agit d'épreuves toutes fraîches de la performance, écrites en général le lendemain ou le surlendemain.

Chez ces anonymes, tout particulièrement, la posture énonciative rejette la flatterie au nom de la vérité, seul langage digne des espérances qu'éveillent les talents de Talma,

²⁰ Acte V, scène 4. . *Ibid.*, p. 144-146.

²¹ Talma y revient dans les *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, *op. cit.*, p. 42-43 : « les crises violentes dont elle m'a rendu témoin m'ont souvent servi d'étude. »

²² B. Villien, *Talma*, *op. cit.*, p. 97.

²³ BMCF, Talma 1.

et ce en accord avec le destinataire en sur-énonciation : « “Vous m’avez témoigné préférer l’épanchement sincère des amis des arts aux éloges sans motif qu’on vous prodigue trop souvent.” Voilà vos expressions. J’ai tâché de vous satisfaire. Si j’ai porté trop loin avec vous la franchise et l’amour du vrai, pardonnez aux motifs qui m’animent, et agréez les vœux que je forme pour votre gloire²⁴. » Ces témoins se posent donc comme des connaisseurs avisés, des mentors (Charmois en particulier a connu Lekain, auquel il compare très souvent Talma – autre « source » pour l’auteur à venir des *Réflexions*). Ils instaurent un pacte de réception singulier, au seuil d’une démarche conçue comme dialogique et formatrice :

Trop longtemps, Citoyen, j’ai différé de tenir ma promesse : le moment est venu de l’acquitter enfin : mais la tâche que je me suis proposée m’effraye. Pour vous faire connaître ma manière de voir et de sentir sur le fond de votre art et les observations particulières que j’ai faites sur vos moyens d’exécution, il faut discuter les Principes et pour en faire une application concluante, vous mettre en parallèle et avec les artistes vos prédécesseurs, et avec vos contemporains, dont le genre, la manière et le stile [*sic*] différent. Je sens, après avoir mûrement réfléchi, que ce travail très entendu, très incertain, et trop difficile d’ailleurs pour un simple amateur, ne produirait aucune utilité. En effet que puis-je vous dire sur votre art que vous ne sachiez, et que vous ne sentiez mieux que moi ! tout ce que je puis hasarder en suivant le penchant qui m’entraîne est de vous observer scrupuleusement dans des personnages divers ; de relever autant que mes foibles lumières peuvent me le permettre ces légères inadvertances qui échappent nécessairement aux artistes les plus consommés ; et laissant à votre génie toute sa latitude, vous indiquer, sans y attacher d’importance, les moyens que je connois de profiter de tous vos avantages²⁵.

Sur quoi portent leurs « observations » ? Sur tout ce qui concerne l’interprétation et l’incarnation des personnages : costume, gestuelle, diction, rythme, harmonie. Comme dans la lettre relative à *Charles IX*, de nombreux vers, voire de simples interjections monosyllabiques font l’objet de remarques. Ainsi, dans une lettre sans date, un certain Deluchi revient, tel un maître tatillon, référence textuelle à l’appui, sur les intonations d’Achille dans *Iphigénie* de Racine :

Acte 3^e, scène 5^e : “Lui !”

Vous m’avez semblé jeter cette exclamation avec l’expression de l’étonnement. Cette expression ne me paroît convenir qu’à la colère d’Iphigénie. Celle d’Achille me paroît devoir être la fureur.

Acte 4^e, scène 6^e : “Moi !”

Vous ne m’avez pas paru exprimer ici votre surprise avec assez de vivacité. Je conviens que ce *moi* est d’une difficulté infinie à prononcer avec vérité sans trivialité : mais ce sont ces difficultés qu’il convient à Talma de vaincre²⁶.

Au fur et à mesure que se tisse la relation épistolaire, le ton d’humilité admirative glisse vers la franchise plus aiguisée. En témoignent ces deux extraits de lettres d’A.L.P., dont la première porte sur le rôle de Néron dans *Britannicus* (octobre 1795) :

On remarque avec plaisir Citoyen, que vous avez le rare talent de fondre tellement votre rôle dans votre naturel que sans cesser d’être vous, vous êtes toujours ou Quintus ou les deux Néron, ou Titus ou Pharan : vous avez su vous approprier les mœurs grecques, romaines et asiatiques ; vous seul peut-être serez le Pharan qui a tant fait verser de larmes à l’Abuphar de l’estimable Ducis : ah ! que cette pièce m’a rendu votre admirateur ! [...]

²⁴ BMCF, Talma 2, pseudo Charmois, 28 germinal an VIII (18 avril 1800).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ BMCF, Talma 1.

Vous avez senti, citoyen, que rien ne devait vous être étranger pour devenir parfait ; aussi vous êtes-vous emparé de tout ce qui peut rendre l'illusion complète. Votre costume, cette partie essentielle, comme vous l'avez soigné ! cette coiffure, cette tunique, cette ceinture c'est justement comme il faut que cela soit ; ce manteau que vous drapez comme celui de l'Apollon du Belvédère et qui sans être rattaché passe tantôt d'un bras sur l'autre, tantôt traîne et tantôt couvre vos épaules et tout cela si naturellement qu'il semble que ce soit votre habit ordinaire. Vous n'avez pas craint de dépouiller vos bras d'un tricot qui leur est inutile, ni de chausser à nu le cothurne, vous avez bien fait²⁷.

Un an plus tard, c'est là encore le rôle d'Achille dans *Iphigénie* qui suscite ces remarques plus critiques afférentes à la diction²⁸ :

Permettez, Citoyen, que je vous parle maintenant de vous. Votre manière de dire est très naturelle et très correcte, mais vous faites peut-être trop sentir les terminaisons des infinitifs, devant les consonnes ; cela donne de la dureté au récit et fait trop sentir la marche poétique : et puis quelquefois vous déparez trop la dernière syllabe d'un mot, de celles qui la précèdent. Vous avez dans St Phal²⁹ un grand exemple de ce défaut de prononciation, il lui arrive souvent de dire *impossible*, comme s'il y avait *impossi-ble* ; *gracieuse*, *gracieu-se* ; et de doubler les R qui terminent les mots, comme *amour*, qu'il prononce *amourre* ; *père*, *pèrre*. Ces choses-là ne paraissent rien, et sont cependant beaucoup. [...]

J'ai trouvé votre voix plus pleine, plus sonore, qu'à l'ordinaire, vous l'avez mieux possédée que de coutume ; cependant deux fois vous avez un peu crié : mais vous vous corrigerez de cela, en cessant de jouer ces rôles de forcenés, tels que *le Lévitte d'Ephraïm*, *Oscar*, et quelques autres qui semblent avoir été composés par des furies pour des damnés. Je ne pardonne point à ces auteurs qui vous tuent et qui nous gâtent le goût. Le parterre n'est que trop disposé à applaudir les cris et les contorsions [...] ³⁰.

Lui aussi hostile aux excès des spectacles oculaires et populaires³¹, le pseudo-Charmois se permet, avec dix ans de recul, une critique directe des innovations de Talma au temps du « schisme » de *Charles IX*, qu'il attribue à la pétulance d'un jeune homme emporté par la ferveur politique et le désir de se singulariser : « j'aime mieux croire que la majorité des Comédiens français crurent voir dans votre genre, votre stile, votre manière, surtout votre déclamation une injure faite à la Poésie française, [...] en un mot une subversion manifeste de la théorie (disons de la routine) adoptée par les Baron, les

²⁷ *Ibid.*, 4 brumaire an IV (26 octobre 1795). La lettre fait successivement référence aux héros des pièces suivantes : *Quintus Fabius ou La Discipline romaine* (Gabriel Legouvé), *Britannicus* (Racine), *Épicharis ou Néron ou La Conspiration pour la liberté* (Legouvé), *Brutus ou La Mort de César* (Voltaire) et *Abufar ou La Famille arabe* (Jean-François Ducis).

²⁸ Encore élève de l'École Royale, un soir de 1787 chez Doyen, Talma interprète Achille au Théâtre de la Boule-Rouge devant les deux rivales Mlle Clairon (74 ans) et Mlle Dumesnil (76 ans). (B. Villien, *Talma, op. cit.*, p. 22-23). Lui-même s'inscrit dans les pas du jeu inspiré, inégal et sublime de Mlle Dumesnil, plutôt que du jeu intellectualisé et artificiel de Mlle Clairon, dont Diderot fait l'éloge dans le *Paradoxe sur le comédien* (conception critiquée par Talma dans les *Réflexions sur Lekain, op. cit.*, p. 47-48).

²⁹ Étienne Meynier dit Saint-Fal est entré à la Comédie-Française en 1782, et en deviendra le doyen de 1818 à sa retraite en 1824. C'est de lui que Talma obtint le rôle de Charles IX, qu'il déclina au profit du personnage plus apprécié du roi de Navarre, futur Henri IV.

³⁰ BMCF, Talma 6, 16 frimaire an V (6 décembre 1796). Référence à deux tragédies créées en 1796 dans la veine sombre et mélodramatique : *Le Lévitte d'Ephraïm* (Népomucène Lemercier) et *Oscar, fils d'Ossian* (Antoine-Vincent Arnault).

³¹ Sur les « signes populaires ambivalents » de Talma, notamment dans son rôle de Guillaume Tell, voir Renaud Bret-Vitoz, *L'Éveil du héros plébéien (1760-1794)*, Lyon, PUL, « Théâtre et société », 2020, p. 205-209.

Dufrène, les Lekain &c &c³². » Talma obtempère docilement et amende son jeu, ainsi qu'il le confesse lui-même :

Je sentois par moi-même que j'avois beaucoup de reproches à me faire. Il m'a paru que j'avois beaucoup trop crié et forcé mes moyens, que je n'avois pas mis assez de simplicité dans ma diction et dans mes gestes. Mes observations sur moi-même sont en cela parfaitement d'accord avec les vôtres et je sens comme vous que je n'ai qu'ébauché le rôle quoique selon moi il ne puisse jamais être que d'un bien foible effet. Toutes vos remarques sur l'art en général, sur les parties qui me manquent ou que l'on suppose qui me manquent sont parfaitement justes. Je saurai les mettre à profit³³.

La posture énonciative de Charmois n'est pas sans lien avec le retour, sous le Directoire, de la critique dramatique lettrée dont *Le Censeur dramatique* de Grimod de la Reynière donne le ton à partir de 1797. Elle se caractérise par son hostilité envers la rustrerie du peuple qui a envahi les théâtres depuis la démocratisation de 1789-1791. Cela dénote d'après Philippe Bourdin « une sociabilité d'Ancien Régime nourrie, chez l'homme de plume et de lectures, d'une assurance intellectuelle, d'un mépris social, d'un habitus moral ou religieux, d'une réaction³⁴. » Charmois adopte le même registre de la politesse et du ton de la « bonne société » pour fonder ses remarques tout en conservant ce masque du pseudonyme, gage de franchise paradoxal. Mais contrairement à la critique publique de Grimod ou bientôt de Geoffroy dans la presse, l'interlocuteur épistolaire instaure une interaction mêlant courtoisie, franchise, amitié littéraire et complicité théâtrale pour accroître le plaisir de chacun par la réussite du spectacle. Tel un précepteur satisfait d'un disciple qui perfectionne son jeu, Charmois sait adoucir ses critiques, toujours sous les auspices du grand maître Lekain³⁵, et reconnaître le génie de Talma, ici dans son interprétation qui sauve le connétable de Montmorency tel que l'a dessiné Carrion-Nisas³⁶ :

À la 7^e représentation de Montmorency vous avez donné à ce rôle une physionomie nouvelle, et un degré d'intérêt que l'auteur lui-même n'a pas pu lui donner. Il m'a semblé que vous y déployez tous les moyens de la perfection. Noblesse sans enflure ; chaleur sans emportement ; contenance ferme, aisée, naturelle tout à la fois ; le geste jamais outré ; l'organe plein, sonore, flexible, onctueux ; *la respiration libre : point de ces passages brusques, de ces transitions précipitées*, qui sous prétexte de donner au débit du mouvement et de la liberté confondent un sens avec un autre sens ; *plus d'intonations aigres dans les expressions passionnées et sentimentales* : partout le langage de l'âme et le dire de la raison ; en un mot toujours Montmorency et jamais que Montmorency. À chaque scène où vous avez paru, je me disois combien en peu de tems l'étude et la réflexion l'ont perfectionné ! ce que j'ai pensé, Citoyen, j'ai vu que le Public, les amateurs et les femmes surtout, les femmes dont le tact est si fin et si délicat en matière de goût, l'ont senti

³² BMCF, Talma 2, 7 prairial an VIII (27 mai 1800).

³³ BMCF, Talma 1, copie d'autographes.

³⁴ Philippe Bourdin, « Le peuple obscène, ou les atours élitistes et répressifs de la sociabilité théâtrale en Révolution », *Revue d'histoire du théâtre*, n°269 : « Scènes de l'obscène », Martial Poirson et Estelle Doudet (dir.), 2016, p. 71.

³⁵ BMCF, Talma 2, 28 germinal an VIII (28 avril 1800) : « Un peu trop d'art peut-être, mais c'est un beau défaut. Lekain l'avoit dans l'origine : l'habitude l'en corrigea. »

³⁶ Henri Carrion-Nisas, *Montmorency*, tragédie créée le 1^{er} juin 1800 au Théâtre de la République. Voir Thibaut Julian, « Louis XIII et Richelieu au théâtre sous Napoléon, ou Napoléon au théâtre sous Louis XIII et Richelieu », *Le Lys recomposé. La représentation des pouvoirs sous l'Ancien Régime dans la littérature fictionnelle du XIX^e siècle (1800-1850)*, Laurent Angard, Guillaume Cousin et Blandine Poirier (dir.), © Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude », n°22, 2019 : <http://publis-shs.univrouen.fr/ceredi/index.php?id=680>.

comme moi. J'avois donc raison de vous dire il y a deux ou trois mois, vos moyens suffisent à tout : ménagez-les et n'outrepassiez pas la nature³⁷.

« L'IMAGINATION CRÉATRICE » D'UN « PROFESSEUR D'HISTOIRE³⁸ »

L'époque dans laquelle Talma entre en scène est celle des grandes révolutions, politique et dramaturgique, auxquelles il prend part : c'est en effet la Révolution qui accélère le passage d'un théâtre de la déclamation³⁹, logocentré, vers un théâtre de l'*opsis* que consacreront les Romantiques⁴⁰. Roxane Martin observe que la locution « mise en scène » apparaît précisément au tournant du siècle dans les spectacles optiques et musicaux, tels que le mélodrame et la pantomime⁴¹. La réforme du costume et du jeu initiée par Lekain et Mlle Clairon au milieu du XVIII^e siècle se poursuit inégalement, mais Talma donne une impulsion majeure à la couleur locale : « Il faut lire l'histoire de manière à bien se peindre dans l'imagination les mœurs, les manières des personnages, des peuples que vous avez à peindre. [...] Vous êtes du pays de votre personnage. », écrit-il le 5 avril 1809 à Mme de Staël⁴².

L'attention manifeste que Talma prête aux critiques qui lui sont personnellement adressées par écrit atteste son travail de réflexion et de création sur les rôles qui lui échoient. L'on peut tâcher de suivre le circuit cognitif et sensible des remarques et impressions, depuis le spectateur vers la réflexivité du comédien qui les intègre, sans perdre de vue qu'à chaque moment de l'échange, l'imagination double la perception et se nourrit de la mémoire : le travail de « transmission » du jeu lie donc les facultés de la « sensibilité extrême » et de l'entendement (« profonde intelligence »), autrement dit de « l'âme » et de « l'esprit⁴³ ». Comme toute performance est singulière mais aussi chargée d'expérience, les deux circuits émetteur-récepteur opèrent simultanément, ou en léger tuilage en tenant compte des avis antérieurs et de la pluralité polyphonique des sources de témoins.

Le premier seuil est naturellement celui de la perception sensible (auditive et visuelle), mais sa restitution se double de la mémoire qui opère des rapprochements avec d'autres séances, qu'elles soient du même comédien dans le rôle, ou dans d'autres, ou d'autres comédiens dans ce rôle, ou d'autres encore. L'interprétation des émotions

³⁷ BMCF, Talma 2, 26 messidor an VIII (15 juillet 1800). Souligné dans le texte.

³⁸ F.-J. Talma, Lettre au Comte de Bruhl, 23 mars 1820, cité dans *Réflexions sur Lekain, op. cit.*, p. 108 : « Les acteurs devraient avoir une plus haute idée de leur état, se regarder, en quelque sorte, comme des professeurs d'histoire. » Les *Réflexions* reprennent l'idée : « Le théâtre doit offrir à la jeunesse en quelque sorte un cours d'histoire vivante. » (*op. cit.* p. 36)

³⁹ Martine de Rougemont, « La déclamation tragique en Europe au XVIII^e siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, p. 451-469.

⁴⁰ Jean-Pierre Perchellet, « Les spectacles parisiens et leur public », Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses : Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 153-171 ; Sylvain Ledda, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009.

⁴¹ Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2013.

⁴² Cité dans les *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral, op. cit.*, p. 74. Sur l'innutrition artistique de Talma, voir Pierre Frantz, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », *La Scène comme tableau*, Jean-Louis Haquette et Émmanuelle Hénin (dir.), Poitiers, La Licorne, 2004, p. 95-106.

⁴³ *Ibid.*, p. 47-49. Talma énonce ce précepte valant pour les comédiens et le public : « Votre âme sera profondément émue par l'acteur inspiré ; votre esprit seul sera satisfait par l'acteur intelligent. » (p. 49).

suscitées par le poète et nourries par la mémoire du comédien s'apparente à une « harpe éolienne⁴⁴ » : l'acteur en offre les variations mélodiques au spectateur, auquel il revient de comparer les performances. On le voit par exemple dans ce billet adressé par Bonaparte à celui qui deviendra bientôt son acteur fétiche :

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que Macbeth a surpassé hier ses rivaux. Il m'était cependant resté une grande impression la dernière fois que je vous avais vu représenter Néron et Othello. Je vous envoie un beau schawl [*sic*] pour ce dernier.
Je vous salue.
Bonaparte⁴⁵

Le commutateur entre perception et mémoire n'est autre ici que l'imagination « créatrice, active, puissante », qui, selon Talma, « consiste à rassembler dans un seul objet fictif les qualités de plusieurs objets réels, qui associe l'acteur aux inspirations du poète, le transporte à des temps qui ne sont plus, le fait assister à la vie des personnages historiques ou à celle des êtres passionnés créés par le génie⁴⁶ ». Sur ce point, aussi bien pour les auteurs et les comédiens, que pour les spectateurs qui sont également co-auteurs du spectacle en tant que destinataires et transmetteurs potentiels⁴⁷, le cheminement vers la « représentation » (à la fois au sens de *Darstellung* et de *Vorstellung*) mêle perception et conception, donc préfiguration mentale d'un spectacle virtuel. C'est ce que traduisent très nettement les fantasmes de Germaine de Staël-« Iphigénie », qui rêve sous l'Empire de revoir et d'entendre son « cher Oreste » depuis son exil suisse :

Je vous assure, Monsieur, qu'après mes amis intimes, mon premier vœu est de vous voir. Paris, pour moi, c'est vous entendre [...]. J'ai été vingt fois tentée de me cacher à Paris seulement pour vous entendre et je ne puis me résoudre à la privation d'un tel plaisir. L'accent, le regard renferment des beautés si mystérieuses que ni Racine ni Corneille ne me diront ce que votre voix m'a dit dans *Abufar*, dans *Oscar*, dans *Les Vénitiens*⁴⁸ et l'on assure ce que je croyais impossible, que vous êtes depuis six ans au-dessus de vous-même. [...]
J'ai souvent pensé que vous réunissiez dans votre talent ce que l'art tragique doit réunir : la force des Anglais et l'élégance artiste des Français⁴⁹, je me figure quelquefois que je vous entends dire :
Grâce grâce mon père dans Hamlet ou bien :
 votre crime est horrible, exécration, odieux
Mais il n'est pas plus grand que la beauté des dieux.
Et cet accent et cette physionomie si fière et si touchante se représente [*sic*] à moi dans toutes ses expressions⁵⁰[...].

⁴⁴ *Ibid.*, p. 45 : « Et comme toutes nos émotions ont avec nos nerfs un rapport intime, il faut que le système nerveux soit chez l'acteur tellement mobile et impressionnable, qu'il s'ébranle aux inspirations du poète aussi facilement que la harpe éolienne résonne au moindre souffle de l'air qui la touche. »

⁴⁵ BMCF, Talma 1, s.d.

⁴⁶ *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁷ Selon Claude Régy, « Le spectacle n'a pas lieu sur la scène, mais dans la tête des spectateurs. [...] Donc dans la salle. », *Espaces perdus*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 68.

⁴⁸ *Abufar ou la Famille arabe*, tragédie de Ducis créée le 22 avril 1795 ; *Oscar, fils d'Ossian*, et *Blanche et Montcassin ou Les Vénitiens* sont deux tragédies d'Antoine-Vincent Arnault créées respectivement le 2 juin 1796 et le 16 octobre 1798 au Théâtre de la République.

⁴⁹ Idée que Mme de Staël développe dans *De l'Allemagne*, louant le jeu de Talma dont elle « lance » le mythe littéraire, développé ensuite par Chateaubriand, Stendhal ou Dumas notamment. Voir Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Simone Balayé (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 2 vol., 1968, t. II, ch. « De la déclamation ».

⁵⁰ Lettre adressée de Genève du 15 janvier 1810, jointe par Pierre Frantz aux *Réflexions sur Lekain*, *op. cit.*, p. 83-85 à partir du fonds Lebrun de la Bibliothèque Mazarine, mais dont l'autographe est dans le fonds de la BMCF, Talma 2.

Autre spectateur empêché, mais volontairement pour sa part, le vieux poète Ducis, retiré des mondanités parisiennes, se contente de séances d'écriture partagée avec Talma à la campagne ainsi que de lettres de ce dernier, de leur ami commun Lemerrier ou de son neveu Georges (qui épouse en 1810 la sœur du tragédien). Avec Talma, le texte se modèle au gré des représentations et le grand acteur prend part au renversement des prérogatives du poète : la collaboration tissée entre Voltaire et Lekain, son « grand peintre tragique », trouve une filiation entre Jean-François Ducis et son « filleul » Talma, pour lequel l'auteur (re)compose ses rôles à de multiples reprises sous la Révolution et l'Empire, notamment ceux de Macbeth et Hamlet ; mais dans cette écriture à quatre mains élaborée à travers des rencontres privées et poursuivie par échanges épistolaires, c'est de plus en plus le comédien qui se fait « tailler » un texte sur mesure⁵¹. Les témoignages constituent alors autant de palliatifs aux spectacles que Ducis ne voit pas et l'aiguillonnent pour tracer les rôles qu'il destine à son « filleul » : prédilection pour l'esquisse toujours flottante plutôt que le dessin au tracé net et fixé. En juin 1807, Ducis n'assiste donc pas à la reprise de son *Hamlet*, mais plutôt que de frustration, ce retrait est source d'une inspirante rêverie :

Serai-je le seul qui ne vous aurai point admiré dans *Hamlet-Talma* ? Tous les prodiges qu'on m'a dits ne m'étonnent pas.

J'ai relu ce matin mon nouvel acte d'*Hamlet*, mis au net d'hier. Il me semble qu'il est de la même pâte que la petite galette que vous avez fait avaler au public. Je l'ai assaisonné, autant que je l'ai pu, de grâce, de pitié, et surtout de terreur. J'ai tâché de tremper ma plume dans l'encrier du Dante, et de me placer dans le fin fond des vallées maudites, à la lueur des torches de Tisiphone, et sur les deux bords du Phlégéon.

Mon ami, quand vous avez mis le feu dans toutes les imaginations, quand tout rêve Talma, si nous donnions, sans rien dire et comme deux scélérats qui travaillent de nuit, ce cinquième forfait, pour achever notre horreur et notre réputation ! C'est votre sorcellerie qui peut rendre cette audace possible, et peut-être heureuse.

Bonjour, mon cher confrère en crimes et en remords. J'ai mis le comble à la mesure⁵².

C'est une reconfiguration imaginaire semblable qu'opère Talma sur le jeu de Lekain, teintée de la lecture de ses *Mémoires* mais aussi de sa propre expérience d'acteur. Distance abolie par la proximité sensible, intellectuelle, ludique enfin. Sur la scène comme dans la salle, et même dans le théâtre intérieur conçu au fond du cabinet de lecture ou à la table de travail, la perception se colore du rêve du spectacle à venir. En retour, les témoins du spectacle advenu transmettent au public, aux acteurs et à la postérité, la mémoire d'une interprétation qu'ils rêvent d'immortaliser comme le comédien a donné vie au répertoire, tel un nouvel « auteur ». En 1825, après avoir lu les *Réflexions sur Lekain*, Lemaire écrit à un Talma auréolé de gloire : « Tu ressuscites à toi seul Corneille, Racine et Voltaire » et « animes les drames de leurs imitateurs qui n'existent que par toi ; ils vivront, tant que tu vivras ; toi seul, mon cher ami, tu seras immortel⁵³. »

⁵¹ Cette collaboration marquée par le partage puis l'inversion du rapport d'autorité est bien étudiée par Sophie Marchal dans son article « “Je suis un tailleur à qui il a révélé la taille”. La relation écrivain-“non écrivain” dans la correspondance Ducis-Talma », *RHLF*, 2003, n° 2, p. 309-330.

⁵² Lettre de Ducis à Talma du 28 juin 1807, dans *Œuvres posthumes de J.-F. Ducis*, A. André (éd.), Paris, Ladvocat, 1827, t. II, p. 220-221.

⁵³ BMCF, Talma 1, 29 mai 1825.