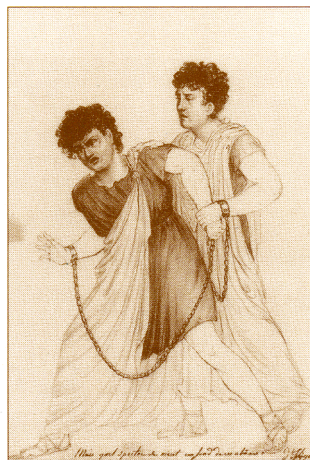


TALMA

RÉFLEXIONS SUR LEKAIN

ET SUR L'ART THÉÂTRAL



Desjonquères

collection xviii. siècle
dirigée par Henri Coulet

FRANÇOIS-JOSEPH TALMA

RÉFLEXIONS SUR LEKAIN
ET SUR L'ART THÉÂTRAL

Édition établie et présentée
par Pierre FRANTZ

ÉDITIONS DESJONQUÈRES

L'Édition de 1825 a servi à l'établissement du présent texte.

© Éditions Desjonquères, 2002
15 rue au Maire
75003 Paris

PRÉFACE

« Un des grands malheurs de notre art c'est qu'il meurt, pour ainsi dire, avec nous ». Cette réflexion de celui qui fut l'un des plus grands acteurs de tous les temps, Talma, donne aux textes qu'on lira ici leur tonalité, entre espoir et mélancolie. L'écriture, plus encore que la peinture, peut seule saisir quelque chose de l'art du comédien et conjurer en lui la loi de l'éphémère. Plus qu'aucun acteur avant lui, Talma fut sensible au contraste entre la gloire immense qui était la sienne, un pouvoir de fascination que tout le monde lui reconnut et l'évanescence de son œuvre. Comme celle de Garrick, avant la sienne, sa carrière lui valut une renommée dans l'Europe tout entière. On en prend la mesure quand on lit ce que Chateaubriand ou madame de Staël ont écrit à son sujet. À bien des égards, ses *Réflexions*, publiées en 1825, un an avant sa mort, le 19 octobre 1826, nous offrent un testament modeste et passionnant mais aussi le bilan de toute une époque où l'art dramatique connut, lui aussi, sa révolution.

Inscrire, dans la mémoire du moins, le nom des comédiens célèbres et les traces de l'art le plus fragile, faire œuvre de piété en même temps que d'histoire,

participer à la réhabilitation publique et « nationale » de l'art du comédien, tel était encore le projet de nombre de textes, entre lumières et romantisme, qui évoquaient la vie des acteurs, leur art, et leurs pensées du jeu. Lancée par un groupe d'hommes de lettres, amateurs de théâtre ou auteurs dramatiques eux-mêmes, comme Andrieux ou Picard, la collection des *Mémoires sur l'art dramatique* illustre ce projet. Chaque livraison présentait une monographie consacrée à l'un des grands acteurs du XVIII^e et du début du XIX^e siècle (parmi lesquels, Lekain, Préville, Dazincourt, mesdemoiselles Clairon et Dumesnil). Toutes sortes de formes sont mises à contribution : récits biographiques, anecdotes, témoignages, lettres, articles critiques, documents originaux. Les éditeurs de cette collection demandèrent à Talma un texte destiné à servir de préface aux *Mémoires* de Lekain, l'acteur français qui, avant lui, avait joui de la plus grande réputation. Talma saisit cette occasion pour faire un bilan de l'art dramatique du XVIII^e siècle et pour exposer sa propre conception de l'art du comédien : ce furent les *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*.

François-Joseph Talma avait commencé à jouer très jeune, dans des spectacles d'amateurs, à Paris et à Londres, puis avait fréquenté l'École Royale Dramatique qui venait d'être fondée par Louis XVI à Paris et dont les cours étaient assurés par les acteurs les plus célèbres de la Comédie-Française. Très vite, le jeune débutant fascine les spectateurs.

Talma est admis à la Comédie-Française comme pensionnaire en 1787 et nommé sociétaire en 1789. Impatient de jouer les premiers rôles du répertoire dans son emploi, il profite de la Révolution et des conflits qu'elle suscite dans la troupe pour s'imposer et accomplir quelques réformes décisives dans l'esthétique dramatique : réforme dans le costume et la « mise en scène » comme dans le style du jeu tragique. Chez ce jeune homme se rencontrent en effet un dessein artistique déterminé et novateur et une idéologie politique révolutionnaire qui le sépare de nombre de ses camarades « noirs ». L'Angleterre avait montré l'exemple dans le sort qu'elle faisait aux grands comédiens du royaume. Dès 1789, aux côtés des auteurs favorables à la Révolution, Talma agit en « intellectuel » révolutionnaire. La profession de comédien avait certes acquis depuis longtemps une sorte de légitimité dans le monde des Lettres mais, dans un pays où le comédien était encore l'objet de l'opprobre public, à telle enseigne que c'est la Révolution qui, pour la première fois, accorda la citoyenneté aux comédiens, comme aux juifs et aux bourreaux, l'action, la posture intellectuelle de Talma constituaient une nouveauté d'autant plus sensible que la plupart de ses camarades agissaient encore en serviteurs du roi dont ils étaient les « comédiens ordinaires ». Il se bat donc aux côtés de Marie-Joseph Chénier pour obtenir que le Théâtre de la Nation (tel était le nom qu'avait pris l'ancien « Théâtre-Français » et sa troupe des « Comédiens Ordinaires du roi ») accepte de jouer

sa tragédie de *Charles IX* et pour que soit levée la censure qui pesait sur cette pièce dont l'action se déroule à la Saint-Barthélemy. Il avait compris que le rôle le plus intéressant pour lui était, non celui du sage et tolérant Henri de Navarre, le futur Henri IV, que revendiquait Saint-Fal, chef d'emploi, mais celui du faible Charles IX qui, comme Oreste, devient fou au dénouement de la tragédie. L'acteur Fleury, qui représentait une autre génération à la Comédie française et était attaché à l'Ancien Régime, ne put cependant refuser au jeune tragédien ce témoignage de son admiration : « Certes nous ne pouvons pas savoir que ce tragédien enfant y produirait un tel effet ; nous n'avions pas deviné surtout la sublime expression de ses traits, sa pantomime éloquente, lorsque affaîssé par le remords, et cachant son visage dans les plis du vêtement royal, il se relève tout à coup sous l'anathème, et, parcourant du regard celui qui le maudit, recule par convulsions successives, comme si, à chaque geste de l'homme de bien, ce roi sacrilège secouait les gouttes de sang de ses sujets retombées sur lui ; non nous ne savions pas que Talma irait jusqu'à cette manière grandiose de comprendre et de créer. » 1

Après l'éclatement du Théâtre de la Nation, en avril 1791, Talma et les acteurs « rouges » s'installent dans la toute nouvelle salle, construite sur des plans de Victor Louis au Palais-Royal, et, dès 1792, donnent à ce « second Théâtre-Français » le nom de « Théâtre de la République ». Il obtient là les

moyens de sa liberté et exerce désormais une influence déterminante sur le style et la « mise en scène » du spectacle tragique, non seulement dans ce théâtre mais aussi, par les effets indirects de la concurrence, au Théâtre de la Nation. Lié aux Girondins, il ne soutient pas la Terreur et intervient, prudemment, mais autant qu'il lui était possible, en faveur de ses anciens camarades du Théâtre de la Nation, arrêtés au début du mois de septembre 1793. Après la Terreur, ceux-ci reconnaîtront publiquement leur dette à son égard. Sous le Directoire, Talma cache dans sa cave un royaliste et, au grenier, l'acteur Fusil qui avait été partisan de la Terreur. Dès cette époque, il se lie avec le jeune Bonaparte d'une amitié dans laquelle entrait une fascination réciproque et qui ne se démentira jamais : jusqu'à la fin de l'Empire, il aura ses entrées auprès de l'Empereur qui le comble de faveurs. Napoléon avait en effet une passion authentique pour le théâtre et, du reste, il ne craignait pas ses effets subversifs avec moins de vivacité. Requis pour jouer le grand répertoire tragique français dans toutes les occasions officielles, Talma devient l'acteur officiel de l'Empire. Les plus grands auteurs lui vouèrent une admiration passionnée. De son amitié et de ses échanges avec madame de Staël, nous conservons une correspondance et un chapitre de *De l'Allemagne*. Son immense talent et ses liens avec les auteurs tragiques de son époque eurent un effet profondément ambigu sur l'art du théâtre dans le premier quart du dix-neuvième siècle : la

comédie française et la tragédie lui doivent leur survie; la révolution romantique en fut retardée d'autant. Il se retire de la Comédie-Française en 1825 et meurt en 1826.

L'acteur Henri Louis Lekain, auquel sont consacrées les réflexions qu'on va lire, était né à Paris le 31 mars 1729 dans un milieu d'artisans parisiens. Partageant avec nombre de ses contemporains une vive passion pour le théâtre, dont sa laideur remarquable et sa voix désagréable ne suffirent pas à le décourager, il jouait en société et fut remarqué par Voltaire qui lui donna des leçons. Au printemps 1750, il joua dans des représentations privées qui attirèrent des spectateurs de la plus haute société si bien que, le 15 août, le duc d'Aumont signa son « ordre de début » au Théâtre-Français. Il débuta dans *Brutus* (il y jouait Titus) le 14 septembre 1750. Ses trois meilleurs rôles, tous trois dans des tragédies de Voltaire, furent Zamore (dans *Alzire ou les Américains*), Mahomet (dans la tragédie du même nom) et Orosmane (*Zaire*).

Il fut un innovateur en obtenant, de concert avec Voltaire, la suppression des banquettes de la scène (ouverture sans banquettes le 23 avril 1759) et en réformant le costume. La scène du Théâtre-Français était en effet occupée, sur les côtés, par un public de petits maîtres bruyants dont la présence nuisait à l'illusion. Les acteurs, les autres spectateurs et tous ceux qui se souciaient de critique ou de théorie théâtrales ne cessaient de s'en plaindre. Mais ces places,

qui étaient fort chères, rapportaient beaucoup d'argent aux comédiens. Le comte de Lauragais racheta donc ces places ce qui permit leur suppression. Les costumes de scène n'avaient, comme au siècle précédent, qu'un rapport lointain avec le sujet précis de la pièce représentée. Lekain, bravant les habitudes des spectateurs, tenta d'imposer un costume plus conforme à l'histoire et au sujet, notamment lorsqu'il interpréta Oreste dans *Andromaque* (supprimant tonnelet, gants blancs et culotte bouclée). Il se battit pour la formation d'une école royale dramatique dont il esquissa les règlements mais qui ne fut réalisée que plus tard, sous Louis XVI, et il dut en laisser la direction à Préville. Il effectua aussi nombre de tournées en France et à l'étranger. Il se rendit à Ferney et joua avec Voltaire, recueillant les conseils du maître et participant ainsi au rayonnement de son influence sur l'art dramatique. Le dernier rôle qu'il interpréta en 1778 fut celui de Vendôme dans *Adélaïde Du Guesclin*, et il mourut cette même année, le 8 février, peu de temps avant Voltaire. Sa carrière et le rôle qu'il a joué dans l'évolution de l'art dramatique en France, entre le classicisme et le romantisme, ne peuvent manquer de faire penser à Talma qui donna à des innovations encore timides une dimension radicale qui fit scandale. Celui-ci, qui était né en 1763 et avait vécu à Londres avec sa famille jusqu'en 1781, n'avait donc probablement jamais vu jouer Lekain. L'hommage sincère qu'il rend à son illustre devancier lui donne une occasion de parler de son art et d'exposer ses

idées sur le costume, le jeu et la « mise en scène » sans se mettre trop en avant lui-même. Ce n'est pas seulement la modestie bien connue de Talma qui devait le pousser à se cacher de la sorte : on sent dans ce texte la quête d'une figure originaire et tutélaire, nécessaire à la refondation de l'art dramatique qui était son objectif, démarche caractéristique de toutes les pensées profondément novatrices dans le domaine du théâtre et de sa théorie. Les classiques, tout comme Diderot, n'ont, en effet, pas procédé différemment.

L'art du comédien était devenu depuis peu de temps objet d'étude et de pensée et Talma fait ici œuvre intellectuelle selon une démarche qu'avaient inaugurée (malgré quelques prémices au XVII^e et au début du XVIII^e siècle) Luigi Riccoboni, avec ses *Pensées sur la déclamation* (1738) et Rémond de Sainte-Albine avec *Le Comédien*, (1747) aux côtés desquels on peut encore mentionner Engel et son traité *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, 1795. Bien plus qu'un recueil de préceptes techniques adaptant au théâtre l'*actio* des rhétoriciens, Rémond de Sainte-Albine, comme, plus tard, Diderot, proposait une réflexion de nature théorique de grande importance, puisque, avec elle, l'art du comédien se définissait aussi en dehors des mécanismes de la tradition et de la transmission directe. Antoine-François Riccoboni en 1750⁴, puis Sticcotti en 1769⁵ et Diderot, avec le *Paradoxe sur le comédien*, établirent pour deux siècles les termes d'un débat

sur l'art de l'acteur et les instruments théoriques nouveaux, nécessaires à la naissance d'une culture de l'art dramatique. Dans ses *Réflexions*, Talma prend du reste position contre Diderot dans cette controverse célèbre qui lui impose les termes de sa réflexion. Et s'il ne répond pas à Diderot à la hauteur de son argumentation, c'est qu'il ne peut pas comprendre toute la richesse du *Paradoxe* dont il n'a lu qu'une ébauche, parue en 1770 dans la *Correspondance littéraire*.

Le maître mot de Talma est sans doute celui de « nature ». C'est à l'aune du naturel qu'il juge, en définitive, tous les aspects du spectacle théâtral. Nulle originalité dans ce mot d'ordre, pourrait-on dire en pensant à ce qui s'écrit et se dit sur les acteurs depuis le XVII^e siècle. Encore faut-il préciser ce qu'on entend par là. La nature et le naturel ne renvoient en effet, le plus souvent, qu'aux habitudes des spectateurs et des critiques. On entend alors par « nature » les mœurs et leur histoire. Mais Talma entend sous ce terme autre chose qu'un accord conformiste avec les habitudes du spectateur. Incrédule et même athée, il avait été élevé par un père qui lui faisait lire des pages du *Système de la nature* de d'Holbach. Jusqu'à sa mort, il maintint fermement une position « philosophique » dans laquelle il pensait aussi les principes de son art. C'est donc au défaut de cette fausse nature dont on cherche l'image dans les conventions, qu'il recherchait la nature humaine. Tel est le sens de cette ascèse de l'art que Denis Guénoun caractérise

comme un « dénuement »⁶ et qui prend immédiatement un sens social. L'homme du peuple et l'homme du monde, dit Talma, « dépouillent l'homme artificiel » dans les grandes passions, « pour n'être plus vraiment qu'hommes ». « Il ne savait pas le gentilhomme ; il ne connaissait pas notre ancienne société » remarque Chateaubriand qui note encore que son génie consistait en une récréation des figures héroïques par la force de son imagination. Relisant alors ses classiques, Talma veut écarter les manières et la politesse des héros tragiques où il sent le « petit marquis » de l'Ancien Régime, et fait de son interprétation, une quête de l'homme. Cette philosophie donne à l'art de l'acteur un principe et une orientation novatrice.

On comprend dans cette perspective le refus du terme de « déclamation », employé au XVIII^e siècle à la fois dans le sens où nous parlons aujourd'hui de « diction » et, de façon plus générale, dans le sens du « jeu » de l'acteur. Prôner le naturel en lieu et place de l'emphase, de la mélodie, de « l'ancienne psalmodie », du brame tragique, revient à refuser « une certaine énonciation de convention ». Talma n'est certes pas le premier ni le dernier à recommander le naturel dans la diction mais, en liant cette recherche au refus des conventions, et les conventions de l'art à celles de la société, il fonde l'art de l'acteur sur un *écart* nécessaire, une transgression dont la perception exige un effort permanent. Pour découvrir au spectateur la nature de l'homme, le jeu du comédien ne

doit se perdre dans aucune convention, dans aucune habitude. Il doit placer le héros dans une lumière nouvelle. L'idée d'écart exclut définitivement la routine de l'acteur : le « naturel » dont parle Talma ne peut donc en aucun cas s'objectiver en recettes de vérisme psychologique, comme cela fut souvent le cas chez les acteurs médiocres des deux derniers siècles. La nature ne fait sentir sa présence que dans une échappée, dans le déchirement du sublime, dans son inachèvement essentiel : voilà pourquoi il choisit « le jeu sublime » contre « le jeu parfait ». Au-delà de la langue, c'est l'accent qui, selon lui, fait entendre la voix de la nature : il est porteur d'un pouvoir d'individuation et, de ce fait, paradoxalement, de l'universalité de la nature.

La thèse de l'insensibilité du grand comédien, réduite à sa formulation première, ne pouvait que lui déplaire vivement. La supériorité de la sensibilité sur l'intelligence ne reste pas enfermée dans une opposition convenue. Dès lors que Talma en approfondit les termes, c'est une synthèse qu'il recherche. Mais l'homme mélancolique, qui avait souffert toute sa vie de neurasthénie et n'avait surmonté ces souffrances que dans et par le théâtre, ne pouvait accepter la thèse du mensonge de l'acteur avancée par Diderot. Le comédien, qui s'était battu pour faire reconnaître et accepter sa profession par la société, fait de la sincérité et de la sensibilité des valeurs autant sociales que morales. C'est pourquoi, et ce n'est pas le moindre paradoxe, il se réclame, contre Diderot, de Rousseau qui n'avait guère d'estime pour les comédiens.

Talma dut sa célébrité aux combats qu'il mena au début de la Révolution en faveur du nouveau théâtre, national puis tout simplement historique, que défendaient quelques auteurs comme Marie-Joseph Chénier. Il assignait à la tragédie une mission historique, didactique et par là, par là seulement, politique. La représentation des tragédies devait faire vivre dans l'imagination des spectateurs l'époque que les textes évoquaient. D'où le souci qui était le sien de l'exactitude dans le décor, dans le costume de théâtre et dans la stylisation du geste et des attitudes. Il scandalisa ses contemporains en apparaissant dans le rôle de Proculus, dans *Brutus*, vêtu d'une simple toge en laine, bras et jambes nus. Il empruntait parfois des éléments de sculptures antiques pour s'en inspirer. Il dessina ainsi lui-même le modèle de ses sandales romaines. Il collabora avec David et son atelier pour concevoir les mises en scène du théâtre de la République. Car sa conception de l'histoire était proche de l'histoire des mœurs telle que la concevait Voltaire. « Quant à Talma, – écrit son contemporain, l'acteur Fleury – il fut coupable de jeunesse, du désir de faire son chemin et de faiblesse de caractère sans contredit. Mais il n'aima la révolution, lui, qu'en grand artiste ; il crut à la résurrection du Forum, à la résurrection des Cicéron, comme il pouvait croire à celle des Roscius [...] il sentit tout ce que la Révolution apportait d'éléments à son génie tragique : fortement trempé de sombre et de terrible, personne n'agitait mieux le remords que

lui et ne secouait avec plus de puissance la chevelure d'Oreste. »⁸ On ne conçoit en effet l'importance qu'il attachait à l'histoire qu'en mesurant les effets esthétiques qu'il recherchait. La reconstitution imaginaire d'une époque historique (l'Antiquité pour les classiques, le Moyen Âge pour *Tancredè*, la Renaissance pour *Charles IX* ou pour *Les États de Blois*) lui offrait le moyen d'unifier le spectacle et de l'enfermer tout entier dans le « pays » imaginaire du personnage qu'il créait. Talma pensait, comme Baudelaire, que « le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son regard, son port et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. »⁹ Du même coup, il arrachait les auteurs du XVIII^e siècle à la cour de Louis XIV et les rendait à nouveau « modernes », en les jouant dans le même système de références visuelles que les tragédies de son époque. Sa relecture des classiques assura leur survie. Chateaubriand a formulé admirablement la signification profonde de ce qui fut l'œuvre de Talma :

« Le temps jette une obscurité inévitable sur les chefs d'œuvre dramatiques vieillissants ; son ombre portée change en Rembrandt les Raphaël les plus purs ; sans Talma une partie des merveilles de Corneille et de Racine serait demeurée inconnue. Le talent dramatique est un flambeau ; il communique le feu à d'autres flambeaux à demi éteints, et fait revivre des génies qui vous ravissent par leur splendeur renouvelée. »¹⁰

Les *Réflexions sur Lekain* méritent ainsi d'occuper une place dans la pensée esthétique, au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, aux côtés du *Racine et Shakespeare* de Stendhal. Avant Baudelaire, Talma eut l'intuition de la beauté *moderne* : l'art de l'acteur tend à l'art moderne un miroir où l'on peut reconnaître la dualité indissociable de l'éphémère et de l'exigence d'éternité.

Pierre FRANTZ

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Le texte des *Réflexions sur Lekain* est celui de l'édition originale, dans la « collection des Mémoires sur l'art dramatique », édition partagée pour Étienne Ledoux et Ponthieu :

MÉMOIRES / DE LEKAIN, / PRÉCÉDÉS / DE RÉFLEXIONS
SUR CET ACTEUR, / ET SUR L'ART THÉÂTRAL, / PAR
M. TALMA. / FILET / A PARIS / CHEZ ÉTIENNE LEDOUX,
LIBRAIRE / RUE GUÉNÉGAUD, N° 9 / FILET / 1825

Le manuscrit en est déposé à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

Les notes en bas de page sont de Talma.

Le texte de la *Correspondance avec madame de Staël*, auquel on a joint quelques réponses de Talma à des admirateurs, qui avait fait l'objet d'une publication (souvent fautive) aux éditions Montaigne en 1928, est repris d'après les copies manuscrites dans le Fonds Lebrun de la Bibliothèque Mazarine. Nous n'avons retenu que quelques lettres qui présentent un intérêt pour l'évocation de l'art de Talma. Certaines de ces lettres ont été reproduites par Bruno Villien dans son *Talma*, Pygmalion, Gérard Watelet, Paris 2001. Un autographe de l'une d'entre elles est conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française ;

une autre à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève.

Plusieurs biographies récentes donnent une information bio-bibliographique précieuse :

– Bruno Villien *Talma*, l'acteur favori de Napoléon, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 2001.

– Mara Fazio, *François Joseph Talma, primo divo*, Milan, Leonardo arte, 1999.

– Noëlle Guibert « Talma et la création dramatique », Mélanges pour Jacques Schérer, Paris, Nizet, 1986.

NOTES

1. Fleury, *Mémoires de Fleury, publiés par J.B.P. Laffitte*, deuxième série, Paris, 1847, 1^{re} éd., p. 11.

2. Cette expression ne s'employait pas au XVIII^e siècle pas plus que ne se rencontrait le personnage institutionnel du « metteur en scène ». Les comédiens s'accordaient entre eux, ou, assez souvent, semble-t-il, ne s'accordaient point.

3. Voir dans Bruno Villien, *Talma*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 2001, p. 118.

4. *L'Art du théâtre, à Madame ****, par François Riccoboni, Paris, 1750.

5. Antonio Fabio Sticotti, *Garrick ou les acteurs anglais, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation, et le jeu des acteurs ; ainsi que des notes historiques et critiques, et des anecdotes sur les différents théâtres de Londres et de Paris*, Paris, 1769.

6. Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998.

7. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, livre XIII, ch. 9, éd. Berchet, Paris, classiques Garnier, Bordas, 1992, t. II, p. 44.

8. Fleury, *Mémoires de Fleury, publiés par J.B.P. Laffitte*, deuxième série, Paris, 1847, p. 79, 1^{re} éd.

9. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 1163.

10. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, livre XIII, ch. 9, éd. J.-C. Berchet, *op. cit.*, t. II, p. 45.

