

François-Joseph Talma, ou le paradoxe d'un comédien entre avant-garde et tradition

Florence Filippi
Université Paris Descartes

Toute avant-garde est d'abord une rupture avec le gros de la troupe, un refus aussi de la discipline et de l'allure communes.

Bernard Dort, *Théâtre Populaire*, 1^{er} mai 1956, p. 41.

La tradition critique a coutume d'associer l'avant-garde dramatique au théâtre de création du début du XX^e siècle, qui a marqué un tournant dans la conception traditionnelle de la mise en scène et de la dramaturgie. Pourtant, la tension dialectique qui unit tradition et modernité trouve des exemples pertinents avant le XX^e siècle. Une nouvelle donne théâtrale, reposant sur une forme de militantisme esthétique, semble s'amorcer dès le XVIII^e siècle, où acteurs et dramaturges bouleversent les codes de la tradition du théâtre classique: déjà, un dialogue s'instaure entre tradition et modernité. Cependant, les représentants de l'avant-garde ne sont pas toujours, à l'époque, strictement distincts des partisans de l'académisme. Tradition et modernité peuvent s'incarner au théâtre en une seule et même personne, en un seul et même corps: celui de l'acteur. Un comédien qui a pu sembler d'avant-garde à un moment de sa carrière, peut devenir le garant de la tradition à un autre moment, puisque l'avant-garde est, par excellence, éminemment transitoire; elle meurt et disparaît dès qu'elle est reconnue comme telle et acceptée.

A ce titre, la carrière du tragédien François-Joseph Talma (1763-1826) incarne parfaitement le dialogue de la tradition et de l'avant-garde; il représente à la fois la tradition institutionnelle et la rupture. Interprète des grands rôles de la tragédie classique, il est également l'un des premiers comédiens français à jouer les premiers rôles du répertoire shakespearien. Il demeure sociétaire de la Comédie-Française jusqu'à sa mort, mais il n'en est pas moins considéré par les historiens comme un acteur «révolutionnaire», aux sens politique et artistique du terme. Talma est l'un des premiers comédiens français à avoir revendiqué, dans ses engagements politiques

comme dans ses écrits, la volonté de s'inscrire dans une avant-garde théâtrale. De plus, son exemple n'a cessé de faire débat dans le milieu des comédiens, même longtemps après sa mort; s'il est considéré comme un exemple d'innovation et d'avant-garde par André Antoine¹, Talma est perçu au contraire comme un imposteur sans talent par Louis Jouvet². Son cas n'a cessé de nourrir le dialogue ininterrompu entre tradition et modernité.

La carrière de Talma correspond au passage de l'Ancien au nouveau régime de l'acteur. Jean Duvignaud le note déjà dans sa *Sociologie du comédien*, où il définit Talma comme «l'acteur de transition» par excellence :

Bien entendu, il est impossible de tracer une frontière dans l'histoire entre deux conceptions différentes du métier d'acteur, deux types de comédiens. Pourtant, après une certaine période dont la place varie suivant les sociétés européennes, une nouvelle espèce d'homme de théâtre s'impose qui ne correspond plus aux normes admises autrefois. En France, cette rupture est marquée par la Révolution et l'Empire qui, changeant les formes de la vie sociale, modifient les relations entre les groupes [...] L'acteur de transition, celui chez qui nous trouvons pour ainsi dire tous les genres d'attitudes correspondant aux étapes de la transformation du rôle de comédien, c'est, incontestablement, Talma. Ces diverses attitudes – comédien du roi, militant au service du peuple, fonctionnaire impérial, vedette importante sur le marché du théâtre – correspondent à des variations successives intervenues dans la place occupée par la représentation de la personne humaine vis-à-vis des niveaux plus ou moins profonds de la société³.

Talma, en tant qu' «acteur de transition», permet ainsi d'appréhender le dialogue qui peut se constituer dans une carrière d'acteur entre tradition et modernité⁴, en même temps qu'il permet d'interroger la notion même d'avant-garde, et son caractère paradoxal.

¹ ANTOINE, André, *La vie amoureuse de François-Joseph Talma*, Paris, Flammarion, 1934.

² JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, extraits des cours de Louis Jouvet au conservatoire (1939-1940), Paris, Gallimard, NRF, 1968.

³ Cette recherche s'inscrit dans la continuité des travaux qui, ces dix dernières années, ont montré un regain d'intérêt pour cette figure du théâtre: l'ouvrage de Mara FAZIO d'abord [*François-Joseph Talma, primo divo*, Milan, Leonardo Arte, 1999], qui propose l'examen détaillé de la carrière de l'acteur et de ses interactions avec le champ politique, mais aussi la biographie de Bruno VILLIEN [*Talma, l'acteur favori de Napoléon 1^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001], qui dans un style moins académique présente de façon particulièrement vivante le parcours du tragédien, et enfin la somme tout récemment publiée de Francis et Madeleine AMBRIERE [*Talma ou l'Histoire au théâtre*, Paris, de Fallois, 2007], qui vient compléter les études sur Talma par l'examen de documents inédits. Il ne s'agit donc pas ici d'écrire, ou de réécrire, une étude proprement biographique ou historique sur le tragédien.

⁴ De la même manière, Jean Duvignaud écrit dans sa *Sociologie du comédien*, que les acteurs romantiques «ont dominé la création» de leur temps et que «les types d'attitude qu'ils accréditent façonnent la dramaturgie.»: [DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 154].

I. Talma, parangon de l'avant-garde théâtrale révolutionnaire

Les historiens ont interprété et relu *a posteriori* la carrière de Talma comme un symbole d'avant-garde, si bien qu'il est présenté par ses biographes comme l'instigateur des réformes scéniques de son temps. Selon les reconstitutions historiennes, le comédien aurait précédé l'apparition des nouvelles théories du drame romantique, en faisant apparaître les lacunes d'un théâtre ancien, et en proposant une dramaturgie nouvelle⁵. Plusieurs critères permettent de classer Talma dans la catégorie des acteurs d'avant-garde : l'audace de ses propositions esthétiques et dramaturgiques d'abord, mais aussi la rupture symbolique qu'il a incarnée dans l'histoire de l'acteur sur les plans politique, sociaux et économique.

A. Talma révolutionnaire et réformateur de la scène

Talma s'est d'abord distingué par son militantisme et son engagement. Il incarne en effet la rupture politique par excellence, puisqu'il se fait connaître en 1789, dans un contexte bouleversé, en endossant le rôle titre d'une pièce scandaleuse (*Charles IX* de Joseph-Marie Chénier). En tant qu'interprète principal, Talma est rapidement placé au cœur du débat esthétique et politique soulevé par la querelle de *Charles IX*, en acceptant de jouer le rôle controversé d'un roi sanguinaire qui ordonne sur scène le massacre de ses sujets. Les représentations de la pièce font rapidement l'objet d'une récupération politique, et certaines d'entre elles sont même interrompues, provoquant un véritable esclandre au sein de la salle⁶. Talma se forge ainsi une réputation d'acteur révolutionnaire au sens politique du terme. En outre, ses partis pris provoquent une division au sein de la troupe ; d'un côté, les rouges, partisans de la Révolution, se rangent derrière Talma et se séparent des autres sociétaires du théâtre, surnommés les noirs, pour s'installer au théâtre de la République. C'est la première fois, dans l'histoire de la Comédie Française, qu'une telle scission se produit. Talma et ses contemporains révolutionnaires participent d'une considération nouvelle du statut d'acteur dans l'espace social. Le 24 décembre 1789,

⁵ Nous renvoyons, pour une analyse de la querelle de *Charles IX*, à l'ouvrage de René TARIN, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Honoré Champion, 1998.

⁶ Ce lieu commun est rapporté notamment par Henri LYONNET, *Dictionnaire des comédiens français*, Genève, Slatkine, 1969, p. 636: «C'est que Talma, rénovateur et innovateur, n'avait pas eu pour lui que son talent sublime: il avait été l'acteur de la Révolution et de l'Empire, il avait fait vibrer à l'heure dite l'âme des foules, il avait été celui que l'Empereur, son protecteur, au comble de sa puissance, avait fait appeler à Erfurt pour jouer devant *un parterre de roi*.»

l'assemblée constituante accorde aux comédiens de véritables droits civils, et les reconnaît comme citoyens à part entière.

Pour les historiens du théâtre, Talma serait également l'instigateur d'une forme de modernité théâtrale, à travers sa réforme du costume⁷. Il s'est en effet distingué dans l'Histoire du théâtre pour avoir proposé une scénographie naturaliste. Plutôt que de jouer les empereurs romains en costume de cour, Talma choisit de porter la toge à l'antique, et apporte ainsi un regard d'historien dans la mise en scène. Il parvient à réformer le théâtre avec des formes non théâtrales, en introduisant à la Comédie-Française des accessoires et des ornements qui n'avaient pas droit de paraître sur la scène classique, afin de procéder à une véritable reconstitution historique. Talma construit ainsi son mythe en s'évadant hors de sa discipline, pour s'inspirer de la peinture, et en outrepassant en quelque sorte son rôle d'acteur.

Talma bénéficie d'une vision inédite de la profession artistique et du doute qui commence à peser sur la tradition et l'académie. Avec la Révolution naît l'idée *romantique* que la création se juge à la capacité d'un artiste à rompre avec les modèles anciens⁸. Aux yeux du public, le meilleur acteur n'est certainement pas celui qui jouit d'une reconnaissance académique, mais celui qui provoque, et qui s'oppose ses semblables au risque d'être exclu de l'institution, en outrepassant les règles de sa corporation⁹. Talma a compris que, pour plaire, il lui faut rompre avec la scénographie classique en s'inspirant des peintres et de leur goût pour l'antiquité. C'est même, semble-t-il, un élément incontournable de son mythe et de sa renommée. La réforme du costume par Talma est présentée comme une initiative personnelle et moderne, préparée sans consulter ses camarades. Le jeune tragédien aurait surgi sur scène à l'improvvisu, vêtu

⁷ Nous renvoyons ici aux théories développées par Pierre BOURDIEU sur la personnalisation de la grandeur artistique, «*Qui a créé les créateurs*», in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1981, ainsi qu'aux travaux de Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, NRF, 2005.

⁸ On retrouvera le même phénomène d'auto-exclusion dans la carrière de Sarah Bernhardt, qui, à ses débuts, fut mise à la porte de la Comédie-Française pour avoir insulté publiquement une autre sociétaire.

⁹ Cf. FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 110: «L'anecdote est restée célèbre: Talma paraît dans le rôle secondaire de Procule du *Brutus* de Voltaire, cheveux courts, jambes nues, revêtu d'un costume romain, simple toge de laine, qu'il avait fait dessiner par David. Aucun de ses camarades, qui, comme Larive, avaient pourtant fait l'effort de se soumettre au «costume», n'était allé si loin dans la fidélité à l'antique. Cette représentation eut lieu le 24 novembre 1790.»

d'une toge à l'antique, les jambes nues et le cheveu court¹⁰, sans prévenir les acteurs qui lui donnaient la réplique.

Au milieu des événements révolutionnaires, le choix de ce costume a été interprété *a posteriori* comme un geste politique autant qu'esthétique. De fait la provocation de Talma réside peut-être davantage dans l'exhibition d'un costume qui évoque la république romaine, et que l'acteur adopte au détriment des atours d'ancien régime. Ce costume en tout cas distingue la vedette des acteurs contemporains, et l'arrache donc aux anciens codes de représentation. En effet, l'intention de Talma n'est pas purement mimétique ou imitative, mais aussi politique. Pour Pierre Frantz, l'innovation introduite par Talma est même indissociable du contexte révolutionnaire et des querelles qui divisent les acteurs:

Le costume romain strict que portait Talma dans *Brutus* avait la valeur, en novembre 1790, d'un manifeste esthétique et, en même temps, d'une provocation politique. A cela s'ajoutait une attaque directe contre les bienséances: Larive et Mme Saint-Huberti s'étaient vus semoncer par les gentilshommes de la chambre du roi à leurs premières tentatives; on ne devait montrer ni des cheveux sans poudre, ni des bras nus. La transgression tient donc aussi à ce que le costume antique dégage les parties du corps que le vêtement classique recouvrait. Il avait valeur d'une transgression idéologique et politique. Talma sut jouer sur une confusion délibérée du combat politique, du combat esthétique, de la transgression morale et religieuse et de l'ambition personnelle, comme on voit tout au long de ses démêlés avec les Comédiens – Français: la toge le marquait, le démarquait de ses camarades, lui que la stricte hiérarchie des emplois cantonnait dans les seconds rôles. Par la suite, après l'installation de Talma au Théâtre de la République, le jeu de la concurrence contraignit les comédiens du Théâtre de la Nation à s'aligner sur ces réformes [...] On joue des pièces à sujet historique mais on sait qu'on vit un moment historique et que, vêtus de la toge, les comédiens égalent les Français aux anciens Romains: c'est une révolution au sens propre¹¹.

En procédant à une reconstitution historique, Talma met à distance la mise en scène classique et souligne sa volonté de reléguer l'ancien régime théâtral dans un passé obsolète. Les costumes de cour, portés jusqu'alors sur scène, deviennent ainsi des reliques de musées et le symbole d'un régime passé que l'on ne peut désormais reconstituer que sur scène.

Cependant, parler d'avant-garde pour une telle réforme est une relecture *a posteriori* des événements révolutionnaires et du mythe, comme si Talma avait eu conscience de déterminer un moment de l'Histoire du théâtre en portant la toge romaine. Le propos de Pierre Frantz suggère également

¹⁰ FRANTZ, Pierre, *Ibid.*, p. 111-113.

¹¹ TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, [1825], Paris, Desjonquères, p. 37.

que le bouleversement du costume introduit une rupture consciente dans l'histoire de la scénographie. Quand Talma rédige ses *Réflexions sur Lekain* en 1825, il prétend lui-aussi avoir imposé consciemment une forme de modernité esthétique, alors que plus de trente ans se sont écoulés depuis la Révolution Française et les querelles divisant les comédiens. En reconstituant l'histoire des innovations tentées par ses prédécesseurs et abouties au cours de sa carrière, Talma fait coïncider son désir de réforme du costume avec les bouleversements politiques concomitants. On assiste ainsi à une réécriture de l'histoire qui participe grandement de la mythographie, comme si Talma avait eu une conscience aigüe, à l'heure des bouleversements révolutionnaires, d'être un acteur d'avant-garde, alors que sa réforme ne faisait que suivre un mouvement plus général, déjà amorcé par Lekain avant lui. Talma le reconnaît lui-même quand il écrit:

Lekain n'aurait pu surmonter tant de difficultés: le moment n'était pas venu. Aurait-il hasardé les bras nus, la chausse antique, les cheveux sans poudre, les longues draperies, les habits de laine? Eût-il osé choquer à ce point les convenances du temps? Cette mise sévère eût alors été regardée comme une toilette fort malpropre et surtout fort peu décente. Lekain a donc fait tout ce qu'il pouvait faire, et le théâtre lui en doit de la reconnaissance. Il a fait le premier pas, et ce qu'il a osé nous a fait oser davantage¹².

La réforme du costume imputée à Talma correspond en effet à une évolution plus générale de la mode, antérieure à la Révolution. L'apparition des toges romaines à la scène comme à la ville relève en effet d'un phénomène de mode vestimentaire, plus que d'une réforme esthétique profonde¹³. Talma a donc su donc tirer parti de ce goût passager, pour le transformer en véritable *révolution* esthétique. Il joue des interactions possibles entre le monde de la mode et le monde de l'art en adaptant les goûts volages du public révolutionnaire à la scène. L'avant-garde révolutionnaire proposée par Talma n'est peut-être aussi qu'un phénomène de mode, tout aussi éphémère.

Le tragédien, cité dans toutes les histoires du costume comme celui qui assure la transition d'une scénographie classique à une scénographie

¹² «La vogue de l'Antiquité classique redonna toute sa valeur aux silhouettes élancées et aux lignes verticales, mais ce fut là une mode éphémère qui ne dura que trois ans, entre 1800 et 1803. Elle fut supplantée par la vogue égyptienne et orientalisante, née à la suite des expéditions napoléoniennes en Egypte. Un temps, toutes les têtes furent enturbannées et on ne vit que des manches «à la mamelouk». Puis ce fut le tour de l'Espagne, lorsque Napoléon envahit la péninsule ibérique: décorations et accessoires hispanisants ornèrent curieusement les vêtements à l'antique.» LAYER, James, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames and Hudson, 1990, p. 156.

¹³ JULLIEN, Adolphe, *Histoire du Costume au Théâtre*, op. cit., p. 306-307.

romantique, est même devenu un repère nécessaire aux historiens pour dater l'apparition des premières innovations scéniques. Pourtant, Talma n'est qu'un des maillons d'une évolution scénographique qui se fait de façon beaucoup plus progressive et moins brutale que les historiens semblent le suggérer. Adolphe Jullien consacre ainsi un chapitre entier à Talma dans son *Histoire du costume au Théâtre*:

Le lundi 30 mai 1791, jour anniversaire de la mort de Voltaire, les deux théâtres rivaux donnèrent une représentation de *Brutus*. [...] Monvel jouait Brutus; Talma, Titus: tous deux apportèrent dans leur costume une extrême vérité. Ce dernier se fit couper les cheveux sur le modèle d'un buste romain. Lorsqu'il parut, le public, dont il avait fait l'éducation, l'accueillit par plusieurs salves d'applaudissements. Huit jours après, tous les jeunes gens de Paris avaient les cheveux coupés court, et de cette soirée data la mode de se coiffer *à la Titus*¹⁴.

Une première erreur se glisse déjà dans cette belle reconstitution mythographique, où l'on voit comment les historiens écrivent l'histoire. Talma est bien apparu en toge romaine dans le *Brutus* de Voltaire, mais en interprétant un tout petit rôle, celui de Proculus, et non celui de Titus, beaucoup plus important dans la pièce. C'est peut-être même ce caractère secondaire du rôle qui explique le désir de Talma de se faire remarquer et de se distinguer en adoptant un costume inattendu. L'historien établit un lien direct entre la coiffure adoptée par Talma et la mode d'une coiffure «à la Titus», Jullien imaginant que les jeunes gens à la mode ont voulu immédiatement imiter le comédien.

B. La peinture comme modèle d'avant-garde spectaculaire

En définitive, Talma n'a pas vraiment innové en introduisant la mode antique sur la scène française, puisqu'il n'a fait qu'imiter le travail des peintres néo-classiques de l'école de David, dont les œuvres réhabilitaient des formes antiques oubliées. En effet, Talma a construit sa notoriété en s'associant avec des artistes issus d'autres disciplines que la sienne. C'est également en cela qu'il est un artiste d'avant-garde, choisissant de rompre avec le théâtre institutionnel pour aller puiser dans d'autres formes artistiques. Dans ses *Réflexions sur Lekain*, Talma insiste sur ce travail de collaboration artistique qu'il a entretenu avec les peintres tout au long de sa carrière, en soulignant l'importance de la référence picturale dans la fabrique de l'acteur moderne; il se présente ainsi comme l'instigateur principal des réformes de la scène:

¹⁴ TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, éd. cit., p. 36-37.

Lekain ne parvint à faire disparaître qu'en partie le ridicule des vêtements que l'on portait alors au théâtre, sans pouvoir établir ceux qu'on y devait porter. A cette époque, cette science était tout à fait ignorée, même des peintres. [...]Ce n'est que lorsque notre célèbre David parut, qu'inspirés par lui, les peintres et les sculpteurs et surtout les jeunes gens parmi eux, s'occupèrent de ces recherches. Lié avec la plupart d'entre eux, sentant toute l'utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur peu commune. Je devins peintre à ma manière; j'eus beaucoup d'obstacles et de préjugés à vaincre, moins de la part du public que de la part des acteurs; mais enfin le succès couronna mes efforts, et sans craindre que l'on m'accuse de présomption, je puis dire que mon exemple a eu une grande influence sur tous les théâtres de l'Europe¹⁵.

Cette dernière réflexion montre comment Talma échafaude son propre mythe d'acteur d'avant-garde, en s'attribuant *a posteriori* l'initiative des réformes scénographiques. Surtout, ce propos montre que le comédien parvient à rompre avec la tradition en sortant de ses prérogatives d'acteur, et en exerçant d'autres disciplines que la sienne. La phrase énumère les obstacles que le jeune comédien a dû surmonter pour imposer cette réforme, en se faisant successivement historien, chercheur puis peintre, mais jamais comédien. Talma insiste en particulier sur l'hostilité dont font preuve les autres acteurs à l'égard de ses réformes, tandis que le public est déjà prêt à les accepter. Il étend même la portée de ses innovations à l'ensemble des scènes européennes, et insiste ainsi sur le rayonnement «universel» de ses audaces esthétiques. On voit ainsi comment Talma se présente, *a posteriori*, comme une figure de l'avant-garde théâtrale et comment le comédien construit lui-même son mythe d'acteur moderne.

Afin de comprendre la place particulière de l'acteur dans l'avant-garde artistique, nous souhaiterions attirer l'attention sur un tableau, dont la composition témoigne de la place centrale prise par l'homme de théâtre à l'époque révolutionnaire. Il s'agit de la *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*¹⁶, exposé en juillet 1798 au Salon des artistes français, où Talma est représenté au milieu d'une nouvelle génération d'artistes d'avant-garde. Un regard sur cette œuvre nous révèle notamment comment Talma s'est approprié les vertus et l'aura du peintre pour les transposer dans le champ théâtral, comment les liens tissés entre théâtre et peinture ont permis à la vedette d'esquisser les contours d'une scénographie moderne et d'ouvrir de nouvelles perspectives dans le champ théâtral. A travers ce tableau de Boilly, le spectateur pénètre dans le sanctuaire privé et mystérieux où

¹⁵ Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, musée du Louvre.

¹⁶ Voir à ce sujet, le catalogue de l'exposition sur *Le Portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, [chapitre «Remarques sur les spécificités historiques et stylistiques du portrait sous la Révolution»].

se façonne l'œuvre d'art: l'atelier du peintre. Ce tableau, qui réunit les principaux artistes de l'avant-garde artistique post-révolutionnaire, ne donne pas à voir le peintre au travail (comme dans *les Ménines* de Vélasquez par exemple), mais il montre plutôt le créateur, parvenu au rang de bourgeois respectable. Ces artistes sont en effet représentés à la façon de notables parvenus, et dans l'attitude de bourgeois sûrs de leur légitimité.

La composition de la toile laisse apparaître deux ensembles: dans la partie gauche, une série de convives sont réunis autour d'Isabey qui leur montre sa dernière toile (il s'agit essentiellement de peintres, sculpteurs, graveurs et architectes) ; dans la partie droite du tableau, un second groupe d'artistes s'adonne à une conversation libre, et ne se semble nullement préoccupé de l'œuvre d'Isabey (là encore, les représentants des Beaux-Arts sont majoritaires; on y reconnaît en particulier le peintre de l'œuvre). Ces personnalités sont réunies sans fonction apparente, comme les membres d'une société ou d'un club. Le portrait de groupe fait ainsi apparaître une fraternité nouvelle entre les arts sous la forme d'une réunion mondaine. En ce sens, le tableau illustre la conception nouvelle du champ artistique issue de la Révolution, pour laquelle un regard fondé sur la hiérarchie des genres artistiques ne convient plus¹⁷. C'est ici une nouvelle catégorie d'artistes qui est représentée. On ne peut plus véritablement parler de néo-classicisme, mais on ne peut encore parler d'école romantique. Cette représentation se situe dans un entre-deux esthétique; entre modernité et tradition, puisque ces artistes sont représentés en dandys, et arborent même le costume du bourgeois parvenu, qui a acquis une reconnaissance institutionnelle. Entre rupture et continuité, ce tableau amorce une forme de restauration artistique avant l'heure, où les artistes ne sont plus représentés comme des révolutionnaires, mais comme des modèles institutionnels. Un champ artistique nouveau, où théâtre et peinture sont intrinsèquement liés, se dessine et prend son autonomie.

Or, deux comédiens se cachent dans ce tableau: Talma, et Baptiste l'aîné, autre acteur de la Comédie Française, au moins aussi célèbre que Talma en son temps¹⁸. Mais Talma se trouve présent dans la partie droite

¹⁷ Voir à ce sujet, le catalogue de l'exposition sur *Le Portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, [chapitre «Remarques sur les spécificités historiques et stylistiques du portrait sous la Révolution»].

¹⁸ Néanmoins, les arts plastiques sont représentés en majorité puisque, sur la trentaine d'artistes présents, on distingue dix-sept peintres, trois graveurs, trois sculpteurs, trois architectes, un compositeur, un tragédien, un comédien, un chanteur et un homme de lettres. Nous renvoyons, à ce sujet, à l'ouvrage de CHENIQUE, Bruno, «L'atelier d'Isabey: Fraternité des arts et fraternisation des genres», extrait du catalogue de l'exposition *Girodet et l'atelier de David : Au-delà du maître*, Paris, Somogy, 2005, p. 116.

de la composition, parmi les artistes qui ne semblent guère s'intéresser au tableau qu'Isabey expose à ses convives. Il est placé au centre du deuxième groupe réuni autour d'une table, éclairé par une percée de jour venant de la partie supérieure droite. C'est vers cette lumière que le jeune tragédien semble lever les yeux. Talma a l'air grave, absorbé dans son for intérieur, et son attitude s'apparente même à une forme de détachement. Mépris, indifférence ou mélancolie, Talma est à la fois présent et absent au milieu des autres dans une attitude caractéristique de l'*ethos* romantique. Le comédien est peint en sujet conscient de sa singularité au milieu du monde, toujours seul, même s'il est entouré. En cela, sa posture est bien plus moderne que celle de ses condisciples. L'attitude de Talma est significative à cet égard: elle pourrait constituer un portrait détaché, et non le morceau d'un puzzle comme la plupart des études de tableaux réunissant plusieurs personnages.

Quant à Baptiste l'aîné, il trône devant le reste de l'assemblée, au centre. Il est exactement placé à l'avant-garde du tableau, et se détache considérablement du reste de l'assemblée, regardant cette réunion d'un sourire ironique. Le comédien est représenté ici en figure de restaurateur ; après s'être fait remarquer par son engagement politique sous la Révolution, le comédien assoie désormais sa célébrité en s'affichant comme l'artiste officiel du régime, trônant au milieu des peintres. De plus, ces artistes «modernes», réunis en une sorte de Panthéon, s'inscrivent aussi dans une continuité avec les maîtres du passé représentés sur les murs de l'atelier, dans des médaillons. Il semble que cette génération d'artistes révolutionnaires se doive de renouer avec le passé pour asseoir sa légitimité esthétique.

Jusqu'alors, la peinture était maîtresse dans le système des Beaux Arts, mais Talma parvient à s'immiscer parmi les peintres, et à s'imposer comme un artiste visionnaire, affichant déjà l'attitude spleenétique propre au romantisme. Ses contemporains le représentent comme un novateur d'avant-garde, même si Talma a davantage été un imitateur des formes du passé. C'est encore l'avis de Jullien dans son *Histoire du costume* :

Novateur, Talma s'occupa avec un soin scrupuleux de la partie historique de son art. Il remonta aux sources, s'éclaira par les avis des antiquaires, des peintres, des statuaires. Lié de bonne heure avec les principaux artistes du temps, il demanda leurs conseils, étudia leurs tableaux, fouilla dans leurs portefeuilles. On le vit, assidu dans les bibliothèques, interroger les monuments des divers âges, et reporter ensuite sur le théâtre le résultat de ses études. Les amateurs, les propriétaires de riches collections se faisaient un plaisir de lui ouvrir leurs cabinets, de dérouler à ses yeux leurs trésors, qu'il devait reproduire à la scène dans une copie animée, en quelque sorte, par une seconde création.¹⁹

¹⁹ CHENIQUE, *op. cit.*, p. 310-311.

Jullien dit bien que Talma «reproduit» les modèles des peintres à la scène et en offre une «copie animée [...] par une seconde création», de même que Mme de Staël a pu dire de Talma qu'il était «une deuxième fois l'auteur» des pièces qu'il jouait. L'acteur reproduit, et répète ce qui a déjà été créé, peint ou écrit, mais en arrachant l'œuvre d'art à son caractère hiératique et figé. Il anime les chefs-d'œuvre des peintres et des dramaturges en Pygmalion des Beaux-arts. L'acteur ne se contente donc pas des ressources propres à son art pour plaire et se faire connaître. Il imite plus qu'il n'innove. En ce sens, les propositions de Talma constituent davantage une restauration esthétique qu'une révolution. Sa «réforme» du costume apparaît comme une initiative moderne et engagée, même si elle constitue aussi un retour à une théâtralité antique, où le comédien, loin de toute *mimésis*, «expose la nudité de son jeu»²⁰, sans interférence avec les réalités politiques.

II. Talma symbole de la tradition, ou pourquoi Talma n'a jamais été moderne.

A. Innovation ou réaction?

Si l'on considère l'entreprise de naturalisation du costume proposée par Talma en guise d'avant-garde scénographique, on constate qu'il s'agit finalement d'une opération de «dénudement», d'un retour à un statut rituel du comédien, ainsi que le suggère Denis Guénoun dans l'étude qu'il a consacrée au tragédien²¹. En effet, les réformes imputées à Talma possèdent un statut problématique parce qu'elles résident dans un retour à un modèle ancien, plus qu'elles ne constituent un bouleversement à part entière. Talma introduirait en quelque sorte une contre-révolution, un retour en arrière dans la tradition théâtrale, ou du moins la reconstitution imaginaire d'un théâtre du passé. Comme en témoignent les biographies citées précédemment, l'apparition de Talma, bras nus, a été considérée comme une démarche de rapprochement de la scène avec la nature et la réalité en général. Toutefois, abandonner l'habit de ses contemporains (perruques, rubans et chemise) pour adopter celui des Anciens, apparaît plus comme un éloignement du réel, un «désistement», qu'une véritable recherche de type mimétique. En choisissant la reconstitution plutôt que le costume de ses contemporains, Talma éloigne la scène d'une proximité

²⁰ DUPONT, Florence, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p. 124.

²¹ GUENOUN, Denis, «Le dénudement. Une invitation à la lecture de Talma», in *L'Exhibition des mots*, Paris, Circé, 1998, p. 61.

avec les événements qui se jouent hors scène. La scénographie prend ses distances avec les hommes et l'actualité politique contemporaine. L'initiative de la vedette peut alors être considérée comme une mise à distance du réel, qui le rapprocherait des Anciens plus que de ses contemporains révolutionnaires.

Talma parvient à faire croire qu'il est à l'origine du goût pour l'Antique; il est constitué en modèle là où, à l'origine, il n'était que l'élève. Il est présenté par la postérité comme un artiste révolutionnaire alors qu'il est possible de considérer ses innovations comme un retour à des formes théâtrales anciennes. Talma doit sans doute la modernité de son jeu à son travail sur le geste, le costume, la posture, et donc à son travail sur les modèles picturaux modernes, qui l'inscrivent néanmoins dans un schéma théâtral ancien:

A la faveur d'une idéologie nouvelle, qui permet de formuler et de justifier, mais aussi d'inspirer des pratiques théâtrales nouvelles, la dramaturgie du tableau dramatique a permis au théâtre de retrouver ce contact puissant avec lui-même sans lequel il ne pouvait réussir sa sortie du classicisme. [...] Si la parole était menacée de gel, le théâtre devait survivre par l'image, le geste et la musique. C'était la voie de l'émotion, reconquise dans sa fraîcheur par delà toute convention, en dépit du pathos et des effets de sidération mélodramatique²².

Talma semble donc renouer avec un âge d'or du théâtre. Par l'intermédiaire du tableau et des arts visuels, la vedette permet un retour à une forme primitive du spectacle vivant, où l'acteur apparaît presque nu, dépouillé de ses oripeaux. C'est ici l'enfance du théâtre qui est incarnée par Talma. C'est à ce titre que Florence Dupont a accordé une place particulière à la figure de Talma dans son essai polémique sur *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, pour montrer comment le théâtre français du XIX^e siècle s'est construit entièrement sur le modèle de la théorie aristotélienne. Talma appartient à ce que Florence Dupont appelle la «première révolution aristotélienne», marquée par deux phénomènes contradictoires: l'émancipation du comédien, qui devient citoyen, et sa soumission nouvelle à l'auteur. En effet, Talma est capable de choisir ses costumes, de réécrire ses rôles, de concevoir une distribution, à une époque où le pouvoir de l'interprète sur la fabrique théâtrale ne cesse de s'amenuiser. Réduit peu à peu à sa fonction d'interprète, l'acteur se résume à être un instrument, une enveloppe creuse investie par l'imaginaire de l'auteur, et surtout du metteur en scène, devenu la nouvelle vedette du théâtre:

²² FRANTZ, Pierre, *op. cit.*, p. 259.

La figure de Talma montre comment l'aristotélisme libéral, en ignorant toutes les contraintes du jeu et en refusant tout code théâtral, ne donne aucun statut à l'acteur. A chacun désormais, de justifier son existence individuelle: réduit à l'état de citoyen, il doit avoir du génie.

Devenus des hommes comme les autres, les acteurs cessent d'être de part en part possédés par leur profession; ils n'offrent plus sur scène une altérité fascinante que prolongeait l'étrangeté de leur costumes, de leurs perruques, de leur diction ou de leur geste²³.

Florence Dupont montre que les innovations de Talma font de l'acteur un homme comme les autres, quelqu'un qui joue comme on se comporterait dans la vie. En outre, Talma inscrit ses réformes dans un contexte qui affirme la primauté du texte sur la représentation théâtrale. Seuls quelques rares acteurs comme lui sont désormais capables de faire oublier le texte, et de reprendre le pouvoir sur le poète:

Un acteur comme Talma fait oublier le poète. Qui se souvient de l'auteur de *Manlius Capitolinus*? Talma reste une exception et, comme il ne fonde pas son jeu sur la tradition, mais sur la «vérité», il ne peut avoir de disciples. [...] La littérature a désormais fait main basse sur le théâtre. On lit Racine, Molière, Corneille. Et toute pièce jouée qui n'est pas d'abord un «grand texte» ne vaut rien.²⁴

Le génie déployé par Talma n'est pas théâtral, mais relève de l'imitation du réel, et ne peut donc servir de modèle dramatique aux générations suivantes. En effet, le jeu de Talma reste ancré dans son temps, dans une avant-garde suspendue, sans héritiers.

B. Talma post-moderne: l'acteur comme modèle académique

La carrière de Talma est considérée aujourd'hui encore comme un moment fondateur de l'esthétique théâtrale moderne. Son exemple permet de modéliser la fabrique de l'acteur, et de dégager les normes du parcours d'un comédien et de l'exceptionnalité artistique. Malgré tout, selon un mouvement chronique propre à l'histoire du théâtre, l'acteur d'avant-garde devient, avec le temps, le parangon d'une nouvelle tradition. Il suffit de lire les propos de Louis Jouvet dans les années 1930, pour s'apercevoir que Talma, qui incarnait l'avant-garde théâtrale au début du XIX^e siècle, s'est transformé en figure désuète, chantre de la tradition et de l'académisme théâtral:

²³ DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, p. 112.

²⁴ DUPONT, Florence, *op. cit.*, p. 123.

Ce que faisait Talma me fait l'effet de la peinture de David; c'était certainement pompier et imbécile et ce devait être un type assez débrouillard. [...] Tout ce qu'on peut lire de lui est d'une imbécillité! Cela me crispe par rapport à d'autres qui ont eu beaucoup plus de science, de talent que lui. C'est un homme qui a été doué par la nature, mais quand on cherche à imaginer par exemple, le procédé de jeu d'un Lekain ou d'un Mounet-Sully, on se rend compte que l'art de Talma était du chiqué ; il jouait aux cartes avec le public, c'était un prestidigitateur de sentiments, au total, un cabot. [...]

Quand on lit ses réflexions, au bout d'un moment, on transpire; on se sent envahi par une humilité pénible; il n'y a pas d'issue, on se dit: ou c'est moi qui suis un imbécile, ou c'est lui. On conclut naturellement contre lui, mais c'est vrai. D'ailleurs, il n'y a pas de «Mémoires» de comédiens; ils sont toujours rédigés par des gens qui le font à leur place, ou bien ils écrivent eux-mêmes à la fin de leur carrière, quand ils ne jouent plus et qu'ils n'ont qu'un souci, raconter leur gloire et laisser le témoignage impérissable de leur carrière²⁵.

Dans cet extrait de ses cours au Conservatoire, il semble que Juvet rejette une tradition d'apprentissage désormais désuète, celle des mémoires sur l'art dramatique qui, jusqu'à l'invention du cinéma, constituait le seul mode de transmission pérenne d'un savoir théâtral. Pour Juvet, Talma a su faire illusion en son temps et passer pour un acteur d'avant-garde alors qu'il n'était qu'un cabot extrêmement doué.

Même sur le plan politique, la carrière de Talma a évolué vers une allégeance toujours plus grande au pouvoir politique, cautionnant le despotisme napoléonien en devenant le tragédien officiel de Napoléon. A ce titre, Talma peut être considéré comme un acteur d'avant-garde au sens militaire du terme: placé aux premières lignes des conquêtes napoléoniennes. Il accompagne l'Empereur lors de ses déplacements diplomatiques à Erfurt, pour impressionner les autres monarques en représentant les tragédies de Corneille, Racine et Voltaire. Talma est constitué en double théâtral de l'Empereur, redoublant sur scène les victoires impériales. Même après la chute de Napoléon, Talma demeure premier tragédien du Théâtre français, en dépit de ses accointances avec l'Empire, comme si l'acteur était détaché de tout engagement politique, et ne menaçait finalement en rien le pouvoir. Talma, l'acteur scandaleux de la Révolution, n'est plus qu'un pantin de la Restauration, capable de se grimer en despote, sans jamais en avoir le pouvoir et l'autorité.

En définitive, la tension propre à toute carrière artistique entre modernité et tradition ne relève pas d'une stricte opposition entre les principes du passé anéantis et ceux du futur. Pour comprendre la rupture symbolique

²⁵ JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, extraits des cours de Louis Juvet au conservatoire (1939-1940), Paris, Gallimard, NRF, 1968, p. 21-22.

de 1789, l'historien François Furet a montré comment l'interprétation et la relecture des événements comme une succession d'actes révolutionnaires, avait certainement influencé et modifié le cours des choses, ce qui ne signifie pas pour autant que ces différents épisodes étaient véritablement révolutionnaires²⁶. De même, il serait absurde de considérer que Talma, contemporain de la Révolution, aurait introduit une rupture radicale et consciente entre modernité et tradition théâtrale. La notion de rupture esthétique ne suffit pas pour considérer la situation d'ensemble, et comprendre le bouleversement plus profond qui se jouait à l'époque sur l'ensemble des scènes européennes, et qui allait trouver son aboutissement dans le drame romantique. Ce qui est vrai de la Révolution française, l'est également de la question de l'avant-garde théâtrale, qui veut toujours «rompre» avec le passé et la tradition. On peut alors s'interroger, à l'instar de Bruno Latour, sur la validité de cette rupture esthétique, et sur la pertinence de cette notion de modernité qui ne semble de mise aujourd'hui où l'on est sorti de l'illusion de faire de l'avant-garde:

Le modernisme comme interprétation de l'histoire européenne est éventé. Toutes les positions d'avant-garde se trouvent prises à contre-pied. Mais cela n'a nullement pour conséquence de nous obliger à être réactionnaires – ce qui reviendrait, comme avec le modernisme, à rester fasciné par le passé. Non, la fin de cette parenthèse nous permet de nous intéresser *enfin* au contemporain et même peut-être, pourquoi pas? à l'avenir. Mais cet avenir sera fait d'attachements et d'explicitations et non plus d'émancipations et de détachements²⁷.

On peut ainsi considérer que Talma n'a jamais été véritablement moderne, puisqu'il a construit un nouvel avenir théâtral, en restant attaché aux formes du passé. Talma représente aujourd'hui la tradition théâtrale française par excellence, en tant que figure historique de la Comédie-Française. Pourtant, Talma a pu paraître en son temps, et en particulier au début de sa carrière, comme un comédien d'avant-garde. Il a donc représenté, en son temps, une forme de modernité esthétique, même si les nouveaux usages qu'il a mis en vigueur sont ensuite rentrés dans les mœurs théâtrales pour devenir à leur tour le symbole de la tradition.

Le souvenir de Talma plane encore aujourd'hui sur la Comédie Française, et sa statue, pensive, méditant son prochain rôle, trône dans le couloir du théâtre qui mène aux loges des sociétaires. Toutefois, cette statue n'est

²⁶ FURET, François, *Penser la révolution française*, Gallimard, Paris, 1978.

²⁷ LATOUR, Bruno, «Qu'est-ce qu'un style non-moderne?», in *La parenthèse du moderne*, Catherine Grenier dir., actes du colloque, 21-22 mai 2004, éditions du Centre Pompidou, Paris 2005, p. 46.

plus au centre de la maison de Molière, dans le hall d'honneur, comme elle l'avait été tout au long du XIX^e siècle. La nouvelle place attribuée à la statue de Talma incarne parfaitement la fonction symbolique de cet acteur dans l'histoire du théâtre français: un acteur qui appartient à l'institution, qui représente la tradition par excellence, mais qui demeure néanmoins à côté, à la marge, parce qu'il a su se détacher de tout stéréotype et de tout académisme, en proposant une autre théâtralité et une autre scénographie. Talma montre que la carrière d'un acteur, son évolution, sa capacité à proposer d'autres formes et à s'adapter aux bouleversements politiques, permettent de faire dialoguer en un seul et même corps, et sans conflit, tradition et avant-garde.