



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 12, n° 7, Septembre 2011
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6470>

Talma, un acteur en son temps

Marie-Claire Planche

Mara Fazio, [François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration](#), trad. Jérôme Nicolas, Paris : CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle », 2011, 330 p., EAN 9782271063564.



Pour citer cet article

Marie-Claire Planche, « Talma, un acteur en son temps », Acta fabula, vol. 12, n° 7, Notes de lecture, Septembre 2011, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6470.php>, article mis en ligne le 04 Septembre 2011, consulté le 22 Mars 2025, DOI : 10.58282/acta.6470

Talma, un acteur en son temps

Marie-Claire Planche

L'ouvrage de Mara Fazio publié par les éditions du CNRS est la traduction du texte italien tout d'abord paru en 1999 ; cette édition française est donc la bienvenue. La jaquette reproduit le célèbre portrait de Talma peint par Delacroix, tandis que le préambule rappelle la notoriété du personnage. M. Fazio a souhaité, comme elle l'a écrit, « pénétrer le secret caché derrière l'image de héros romain transmise par l'iconographie » (p. 5). Il est vrai que l'iconographie de Talma (1763-1823), plutôt bien connue, le représente volontiers dans ses rôles à l'antique, rappelant son audace dans la réforme du costume de théâtre. Au-delà du mythe que les biographies, que les relations ont transmises, il s'agit pour l'auteur d'adopter la posture de l'historien en travaillant sur les sources. Elle s'appuie ainsi sur le contexte historique, de la Révolution à la Restauration, pour dessiner les contours d'une histoire des mentalités et définir l'évolution du goût et du théâtre. Elle rappelle combien les événements politiques ont pu être transposés à travers les mythes, citant par exemple la représentation du *Brutus* de Voltaire entre 1794 et 1795. Cette étude prend appui sur les sources et notamment la littérature critique qui permet d'analyser la réception des pièces jouées par Talma. Dans son préambule, M. Fazio présente de manière vivante et agréable sa démarche ainsi que l'évolution de son travail qui, s'il prend appui sur le fonds de la Comédie Française, a investi d'autres fonds afin de parvenir à proposer un portrait de l'acteur le plus complet et le plus juste possible. Le préambule, qui est celui de l'édition de 1999, s'achève sur la mention des deux biographies de Talma parues depuis, en 2001 et 2007¹. Nous pouvons ajouter à ces références les actes du colloque de Vizille qui couvre une période chronologique proche et au cours duquel il fut, à de nombreuses reprises, question de Talma². La bibliographie qui trouve place à la fin de l'ouvrage semble ne pas avoir été complétée depuis l'édition de 1999, ce qui est un peu regrettable.

Le volume s'articule en quatre parties qui suivent les scansion de l'histoire, complétées par une bibliographie, une table des illustrations et un index *nominum*.

1

2

Les années de formation, 1763-1799

L'entrée dans l'ouvrage se fait par les mots de Chateaubriand qui, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, brossait un portrait et s'interrogeait sur l'acteur. Cette citation souligne l'importance du mythe lié à Talma et légitime les recherches de M. Fazio : il s'agit bien de rétablir une vérité fondée sur les sources et de saisir, à travers les documents relatifs à l'homme privé, ce que fut l'homme public.

Né dans une famille aisée, Talma affiche assez tôt sa passion pour le théâtre, dans les années 1783-1784. Après des débuts à la Boule rouge, il intègre le Théâtre Français en 1787, avec les encouragements de son père. Il fait face à un public connaisseur des classiques, dans une salle construite par Peyre et Wailly. Très vite, Talma témoigne de son intérêt pour les autres arts et d'une solide culture classique, qui apparaît notamment dans l'observation de la statuaire antique. Les débuts de l'acteur sont ainsi marqués par une quête qui habite l'ensemble de sa carrière. Les peintres, notamment Jacques-Louis David, ont joué un rôle important en lui permettant de légitimer certaines de ses attitudes scéniques. Son souci de la vérité historique ne pouvait en effet que se nourrir des recherches des artistes néo-classiques.

L'acteur de la Révolution, 1784-1799

En 1789, Talma devient sociétaire du Théâtre Français. L'auteur précise les conditions de travail et de programmation du théâtre, tout en mettant en évidence le lien entre théâtre et événements politiques. Elle montre de quelle façon le rôle qu'il tint dans *Charles IX ou la St Barthélémy* de Chénier marqua les débuts de Talma en tant qu'homme public et consacra Chénier. Elle insiste sur la séduction qu'exerça le naturel de son jeu et sur sa recherche de vérité historique ; ce sont des constantes du personnage. La période, marquée par la Révolution française, malgré les bouleversements et l'instabilité politique, ne fut pas une période sans représentations théâtrales. Si les pièces sans rois ont été imposées après la mort de Louis XVI, l'Antiquité romaine devint ensuite un thème obligatoire et cette mode fut relayée par les Salons, notamment ceux de Juliette Récamier et de la marquise de Fontenay. L'antiquomanie, parfois teintée d'exotisme, se déploie dans le mobilier, le costume, les arts décoratifs, goût qui se trouve prolongé par la campagne d'Égypte. À la mort de Robespierre, les pièces interdites sont remises au programme et les poèmes d'Ossian, qui ont inspiré les peintres, inspirent aussi le théâtre. Talma, malgré les critiques, les troubles politiques, les changements dans

sa vie personnelle, traverse la période avec une certaine aisance, s'adaptant à des répertoires variés et à différentes contraintes.

Le 17 novembre 1790 est une date importante, celle d'un rôle décisif pour Talma qui joue le tribun Proculus dans *Brutus* de Voltaire. Son costume fit scandale et assura son succès :

Le soir de la première, au milieu de ses compagnons en perruque poudrée, cuirasses dorées, bas et habits de soie, plumets, diamants et éventails, Talma entra en scène vêtu en Romain authentique, drapé dans une toge de laine et chaussant des sandales, les cheveux courts, les bras et les jambes nus. (p. 45)

Cette nouveauté qui formalise la réflexion et les intentions engagées par Lekain et M^{lle} Clairon, fit entrer Talma dans la légende. Dès lors il apparut comme suffisamment audacieux ; c'est sur ce choix que le mythe s'écrivit. La scène théâtrale proposait ainsi de saisissants contrastes entre les innovations en faveur de la vérité historique et les costumes utilisés jusqu'alors. L'auteur cite l'exemple de M^{lle} Raucourt jouant en robe à panier face à Larive en costume antique. L'auteur rappelle que Talma n'a rien inventé pour *Brutus*, il a assimilé les leçons de ses prédécesseurs et choisi la Révolution pour leur donner un caractère concret. Concernant les costumes et la volonté de reconstitution historique, elle fait mention des *Recherches sur les costumes et les théâtres de toutes nations, tant anciennes que modernes*. On aurait aimé que l'auteur de cette importante publication, Levacher de Charnois, fût mentionné et que le contenu fût davantage présenté. Les estampes et leurs commentaires sont d'une grande utilité parce qu'ils attestent de recherches importantes, fondées sur les connaissances de l'Antiquité en cette fin de xviii^e siècle. En outre, le dessein de Levacher mettait les arts en relation puisqu'il entendait proposer des modèles qui pussent aussi servir aux peintres. Dans la mesure où M. Fazio fait le lien entre les estampes gravées pour Levacher et J.-L. David, la présentation du projet de Levacher, inabouti en raison de sa mort sous la Terreur, aurait été appréciable pour le lecteur. Elle établit un rapprochement entre la mise en scène de *Brutus* et la composition de David, *Les licteurs rapportant à ses fils le corps de Brutus*, l'analysant comme un tableau vivant. Ce rôle a sauvé Talma pendant la Terreur.

L'acteur de Bonaparte, 1799-1814

Pendant le Directoire, les acteurs avaient gagné en indépendance et les tournées officielles avaient marqué une nouvelle manière de travailler. Ainsi le succès de Talma n'était-il plus lié à Paris, sa notoriété dépassait les frontières de la France. On peut dès lors parler d'un rayonnement européen : Talma fut notamment célèbre en

Allemagne où il fit une tournée. Il voyagea aussi dans la suite de Napoléon aux Pays-Bas et à Bruxelles où il remporta un immense succès en jouant Achille dans *l'Iphigénie* de Racine. Il touche même ceux qui ne maîtrisent pas le français.

La politique napoléonienne concernant le répertoire théâtral favorise les pièces dans lesquelles la concorde prévaut. Le théâtre est contrôlé par la police et le ministère de l'intérieur. L'Empire, qui affiche certaines proximités avec la Monarchie révolue, propose une vie de cour et les acteurs du Théâtre Français jouent dans le nouveau théâtre de la Malmaison. Quant au château de Compiègne, restauré pour Marie-Louise, il fut pourvu d'un théâtre provisoire, comme toutes les autres résidences impériales qui le nécessitaient. Napoléon utilise la tragédie comme une arme de propagande ou pour exposer ses choix politiques : Corneille lui apparaît comme un auteur insurpassable de ce point de vue. Talma interprète donc des rôles classiques qui lui permettent d'insister sur le caractère visuel du théâtre en réfléchissant à la gestuelle : ses mimiques et ses regards fascinent. Il se montre soucieux de son public, jusqu'à entretenir une correspondance avec un spectateur. Nous avons peu parlé des critiques contemporains, mais M. Fazio relaie régulièrement ces commentaires, parfois cinglants, mais souvent élogieux. Quand Stendhal et M^{me} de Staël expriment leur satisfaction à le voir jouer Oreste dans *Andromaque* (1800), l'abbé Geoffroy œuvre, plusieurs années durant à détruire Talma, qui s'en prit physiquement au critique. M^{me} de Staël lui offre à plusieurs reprises son soutien, notamment dans le portrait qu'elle brosse dans *De l'Allemagne*.

La proximité de Talma avec l'empereur le conduit à être invité à distraire Pauline au moment de la campagne de Russie. Talma lui envoie des lettres où s'expriment sentiments et intérêts. La vie privée de l'acteur apparaît en filigrane dans l'ouvrage, mentionnée chaque fois que nécessaire, mais sans prendre le pas sur la présentation de sa carrière. Après avoir quitté sa première femme, Julie, Talma a épousé l'actrice Caroline Vanhove avant de s'éprendre de Madeleine-Jacqueline Bazire. Alors âgé de cinquante ans, il trouve en elle la jeunesse qu'il souhaitait conserver en lui.

La star libérale et franc-maçonne, 1814-1826

Fidèle à l'Empereur, Talma lui écrivit une lettre d'adieux après son abdication. Au commencement de la Restauration, le public affiche une distance et l'isolement de l'acteur au théâtre est sensible. Mais Racine le sert et il est réhabilité grâce à

Britannicus. Il apparaît une fois encore comme un homme relativement habile, assidu et travailleur :

Les critiques les plus avertis comprirent que le secret de Talma, ce qui faisait son originalité, c'était sa manière laborieuse et totalisante de travailler, de comprendre et d'exercer son métier d'acteur. (p. 183)

M. Fazio montre aussi à plusieurs reprises comment le succès ou le travail de Talma ont pu susciter des jalousies et exacerber des tensions avec les autres acteurs. Le rythme auquel les pièces pouvaient se succéder, parfois très soutenu, imposait réactivité et concentration. Le propos de l'ouvrage, qui met en évidence les interactions entre les événements politiques et le théâtre, souligne ce point à plusieurs reprises. La période couverte par le volume, plutôt instable, souligne bien l'influence des dirigeants et le rôle du théâtre dans l'exercice du pouvoir. Si les pièces du répertoire classique ont été souvent jouées, le répertoire contemporain ne fut pas négligé : Talma participait aux lectures et pouvait se faire prescripteur de corrections. Bien entendu les querelles d'écoles sont évoquées et la bataille qui opposa les classiques aux romantiques eut d'importants retentissements sur le répertoire.

Les contestations politiques qui s'expriment au théâtre fatiguent l'acteur qui part en 1817 à Londres pour jouer à Covent Garden ; il retrouve la ville de sa jeunesse. Cependant, son travail apparaît en Angleterre moins novateur, il rentre quelques mois après en France. Les tournées en province le satisfont parce qu'elles sont source d'argent, mais le travail avec des acteurs moins expérimentés n'est pas exempt de difficultés ou de déconvenues. L'éloignement de la capitale lui permet, à chaque retour, d'être acclamé. Pour autant la situation du Théâtre Français est délicate et les rivalités s'ajoutent aux pertes financières.

Talma, qui s'est souvent inscrit dans la continuité de Lekain, accepte de publier des *Mémoires* de l'acteur, qu'il accompagne d'un essai, ses *Réflexions sur Le Kain*, en 1825 ; l'essai est diversement accueilli. En 1826, malade, il joua dans un dernier rôle, *Charles VI*, médiocre pièce d'Alexandre de la Ville de Mirmont :

Talma concentrait avec un naturel déconcertant tout ce qu'il avait appris au cours de sa longue carrière : l'expérience, la connaissance, l'observation et l'étude d'une existence entière. (p. 242)

Le succès est grand, mais la maladie, la mort de sa petite fille de trois ans mettent un terme à sa carrière. Le Théâtre Français rend compte de son état au début des représentations. Son enterrement est suivi par une foule nombreuse. Stendhal évoque quatre-vingt mille personnes qui se seraient massées pour l'accompagner, sans office religieux. « Sa vie était finie, son mythe demeurait » (p. 249).

Nous voudrions apporter ici quelques remarques qui n'enlèvent rien à la qualité et à l'importance de l'ouvrage. Les notes, abondantes se trouvent en fin de volume. Puisque les citations, nombreuses, ne sont que rarement introduites, la place des notes tend à l'alourdir la lecture. L'ouvrage est, au fil des pages, illustré de vignettes noir et blanc que vient compléter un cahier central avec des portraits de Talma en couleur. Concernant les reproductions, on peut regretter une qualité un peu faible puisque la plupart des illustrations sont pixellisées. En outre, puisque les rôles de l'acteur sont le plus souvent décrits avec précision, il aurait été intéressant de mettre en relation ces descriptions avec les portraits qui le montrent dans différents rôles. De manière générale, on aurait apprécié que l'iconographie, bien présente dans le volume, fût l'objet de commentaires plus nourris.

Enfin, si la structure du volume suit les scansion de l'histoire, ce n'est jamais pour livrer une histoire dont la sécheresse des dates pourrait rebuter le lecteur. Il s'agit toujours de proposer dans le même temps, une histoire du goût et des idées. Les textes, la musique et les événements historiques sont ainsi mis en relation pour rappeler non seulement les interactions entre les arts, mais aussi l'importance de différents foyers de création en Europe. L'ensemble de l'ouvrage, qui apparaît tout à fait vivant, montre bien la vitalité des représentations théâtrales dont les sujets ont souvent été liés aux faits historiques. Mara Fazio, qui entendait démythifier Talma, propose ainsi un portrait dont le réalisme se trouve authentifié par les sources sur lesquelles l'auteur s'est appuyée. Débarrassé de ses atours, l'acteur peut alors apparaître dans sa vérité, mais sans perdre de panache.

PLAN

- [Les années de formation, 1763-1799](#)
- [L'acteur de la Révolution, 1784-1799](#)
- [L'acteur de Bonaparte, 1799-1814](#)
- [La star libérale et franc-maçonne, 1814-1826](#)

AUTEUR

Marie-Claire Planche

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : planche.mc@free.fr