

# Talma à Weimar

MARA FAZIO

Sapienza Università Roma  
canamara2009@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.497>

## Mots-clefs

Talma  
Goethe  
Schiller  
Humboldt  
Esthétique théâtrale

## Keywords

Talma  
Goethe  
Schiller  
Humboldt  
Theatre aesthetics

## Abstract

Entre 1799 et 1809, le célèbre tragédien français Talma et le poète allemand Goethe, chacun dans son contexte, explorent la liberté artistique et politique. Talma, acteur du Théâtre-Français, privilégie des tragédies contemporaines et innove dans son jeu, favorisant l'observation de la nature sur les modèles classiques. Goethe, à Weimar, cherche un nouveau classicisme, mêlant tradition et sensibilité nouvelle. Malgré leurs différences, leur quête d'une sorte de tragique bourgeois les rapproche. Cependant, les bouleversements politiques, notamment l'ascension de Napoléon, limitent leur liberté artistique et marquent la fin de cette convergence culturelle entre la France et l'Allemagne.

Between 1799 and 1809, French actor Talma and German poet Goethe explored art and politics. Talma, from Théâtre-Français, preferred contemporary tragedies prioritizing the observation of nature over adherence to classical models. Meanwhile, in Weimar, Goethe pursued a novel classicism, blending traditional elements with a new sensibility. Goethe in Weimar aimed for a mix of tradition and new vibes. Despite differences, they bonded over a desire for bourgeois sense of tragic. Political changes, like Napoleon's rise, curtailed their freedom, ending the French-German cultural connection.

Dans la période 1799-1809 – dix ans après la chute de l'Ancien Régime et à l'aube de l'époque napoléonienne – le plus grand poète allemand, Goethe, et le plus grand tragédien français, François-Joseph Talma, se posent et ressentent, chacun de leur côté, dans des contextes différents, certes, mais au cours de cette même décennie, le problème de la liberté en politique comme dans l'art.

Pour s'affranchir du bon goût aristocratique et pour ne pas tomber dans le mauvais goût des foules, ils visent tous deux, tout en empruntant des chemins différents, à une idée du tragique bourgeois, en mesure de concilier la forme (le style) et la liberté. L'Histoire opte plus tard pour d'autres voies, mais leur itinéraire et leur rencontre sont exemplaires.

Nous sommes en 1799, à Paris, sous le Directoire, période de transition entre la Révolution et l'Empire. Une période d'instabilité politique relative et de relative liberté dans la création artistique.<sup>1</sup> La compagnie du Théâtre-Français et celle de Talma au Théâtre de la République fusionnent sur ordre gouvernemental. Le nouveau Théâtre-Français est inauguré officiellement le 30 mai, rue de Richelieu. La tradition du Théâtre-Français et la modernité du Théâtre de la République doivent cohabiter et trouver un juste équilibre. Vis-à-vis de ses collègues, Talma – qui a longtemps hésité à rentrer au Français – est en position de force. Malgré les exhortations réitérées de tous bords, surtout, ou peut-être pour prendre ses distances à l'égard de Lekain, le grand tragédien qui l'avait précédé sur la scène française, Talma évite le répertoire traditionnel de la Comédie-Française. Il préfère les tragédies en alexandrins d'auteurs contemporains comme Louis-Jean-Népomucène Lemercier, Antoine-Vincent Arnault et Jean-François Ducis, qui ne rompent pas avec les règles établies mais apportent de nouvelles tonalités, des touches, des évocations à l'histoire, à l'actualité, sous des formes anciennes, en remplaçant, comme c'était dans l'esprit du temps, le 'bon goût' par l'intéressant et le sublime. Le sujet peut être classique, – c'est le cas de l'*Agamemnon* de Lemercier – shakespearien ou exotique, comme dans les pièces de Ducis (*Macbeth* ou *Abufar*) ou écossais (*Oscar fils d'Ossian* d'Arnault), mais il est adapté à l'acteur moderne qui intègre la pantomime dans sa façon de jouer la tragédie.<sup>2</sup> La nouveauté réside chez l'acteur plus que chez l'auteur.

Aux dires de ses contemporains, l'originalité de

Talma tient à sa façon de s'inspirer de la nature, de l'observation de la réalité plutôt que, comme auparavant, de modèles établis que Talma n'avait pas connus, lui, dont la carrière a commencé avec la Révolution. Comme l'usage du modèle, qui est à la base du classicisme, correspond à l'obéissance que le sujet doit à son souverain, son refus correspond au refus du principe aristocratique de l'autorité. La vérité et le naturel au lieu de l'étiquette et de l'artifice. Talma est l'acteur nouveau, sorti de la révolution bourgeoise car il adapte le style tragique à la nouvelle société et refuse l'académisme de la vieille école aristocratique, mais respecte l'essence de la tradition française, la discipline de la forme (le fait de jouer en vers, jouer la tragédie); il se forge un espace personnel en élaborant un style tragique nouveau, pictural, découlant d'un rapport d'inspiration réciproque entre la peinture et le théâtre (Frantz 2004); un style qui est le fruit de l'observation, de la formation, de lectures, d'une culture que ses ennemis définissaient comme anglaise (et ses amis de sublime).

Ce nouveau type de sensibilité appelée parfois "préromantique" (ou encore anglaise) se répand;<sup>3</sup> par cette sensibilité, la bourgeoisie entend affirmer une culture autonome, fondée sur des valeurs non aristocratiques, sur le culte sentimental de l'amitié (en contraste avec l'intrigue courtisane), sur l'intelligence intimiste de la nature, sur l'exaltation des sentiments sublimes, sur l'exercice de l'introspection; en somme, sur la redécouverte du cœur et de la sensibilité individuelle.

Chez les intellectuels allemands (qui ont introduit Shakespeare en Allemagne) et chez quelques rares Français, comme Louis-Sébastien Mercier, la culture anglaise est reçue (accueillie) comme une culture bourgeoise à l'avant-garde, en mesure de donner des réponses beaucoup plus modernes et actuelles à l'académisme (Fazio 1992). En France au contraire, des critiques conservateurs comme Julien-Louis Geoffroy (Fazio 2020; Julian 2022), qui acceptent Albion sur les Boulevards et dans le mélodrame, tout en le jugeant incompatible avec le Théâtre-Français, considèrent que tout ce qui est anglais, appliqué à la tragédie, est négatif. Ils opposent deux cultures, deux styles (l'horreur anglaise par rapport à l'harmonie et la mesure françaises). Talma, qui tente de les fondre pour aboutir à une vision plus cosmopolite et moins nationaliste de l'art, est accusé de mélanger

les genres. Mais certains jugent le Talma de l'époque du Directoire de manière différente et voient en lui des aspects positifs. Talma, écrivent les Goncourt, est l'acteur qui étudie, qui se prépare, qui se forme (Goncourt et Goncourt 1854: 15-16, 105-197). Son art d'observer la nature est l'imitation entendue comme une activité créatrice, qui façonne – *bildend* disent les Allemands.<sup>4</sup>

C'est Kant, quelques années plus tôt (1790), qui introduit la distinction entre le beau et le sublime: d'une part, le beau qui est gracieux mais sans signification du point de vue moral (le paradigme en est Lafond, l'adversaire de Talma qui excelle dans le *Tancredi* de Voltaire); de l'autre, le sublime, qui, s'il n'est pas franchement beau, engendre une sensation d'émotion et d'exaltation qui sont de nature morale.

Passons maintenant à Weimar, toujours la même année: 1799. Goethe et Schiller, après l'étape *Sturm und Drang*, se sont unis dans la recherche d'un nouveau classicisme, au théâtre dirigé par Goethe auquel Schiller collabore activement aux textes aux spectacles. Leur façon de procéder va à l'inverse de celle de Talma qui dépasse les modes aristocratiques pour donner vie à un nouveau style tragique bourgeois. Si Talma va de la tragédie au tragique, maintient l'universalité de l'humain mais introduit des éléments subjectifs pour émousser l'artifice du code classique, Goethe, dans le théâtre de Weimar, va de la prose aux vers, du naturalisme sans noblesse des acteurs du *Sturm und Drang* au style poétique. Il se propose de corriger les tendances trop subjectives du préromantisme en insistant sur l'universalité de l'homme (Ehrmann 2016).

Mais les intentions et les résultats sont semblables: Talma et les Dioscures de Weimar se rencontrent à mi-chemin. Partis de la bataille contre l'académisme conservateur d'empreinte française, ayant pris conscience de la difficulté d'unir la vie et la poésie – et de l'irrationalisme qui se propage à la chute du monde des Lumières (et du XVIII<sup>e</sup> siècle en général) avec les excès de la Révolution (1793) – Goethe et Schiller, vont de conserve à la recherche d'un nouvel humanisme, d'une "éducation esthétique de l'homme", comportant la défense du style, de la beauté, de la noblesse (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen* est justement le titre de l'essai de Schiller de 1795). Sur ce chemin, ils aboutissent à une nouvelle forme de classicisme qui n'est

pas, comme en France, une fidélité à la tradition, un respect du passé, de l'autorité, mais la fondation d'un nouvel ordre, un tournant fondamental après l'étape *Sturm und Drang*: un choix original et non pas une continuité.

Quand Goethe comprend l'impossibilité de transformer les conditions économiques et sociales de Weimar et de faire du duché un facteur d'efficience dans la réalité sociale et politique de l'Allemagne, il tente de réaliser sur le plan artistique, de concert avec Schiller, ce qui ne l'est pas sur le plan politique et économique. Leur alliance culturelle est une alliance au nom de la poésie contre l'esprit du temps. Le désenchantement sur le plan politique et la philosophie de Kant contribuent à renforcer, dans l'esprit de Goethe et de Schiller, la conviction qui les unit dans le classicisme de Weimar: la liberté domine uniquement dans la conscience individuelle, sans pouvoir s'affirmer dans le monde phénoméniste où prévaut, au contraire, la nécessité. Ils sont soucieux des conséquences que la Révolution française peut avoir sur la culture, sacrifiant le beau, l'esthétique, le poétique et éloignant le poète de la réalité. Pour s'opposer au caractère destructeur, irrationnel et antihumaniste de l'individualisme bourgeois (dont Goethe saisit la portée bien avant tout le monde en Europe) et sauver son idéal d'humanité pure du chaos des passions partisans, Goethe et Schiller sont convaincus de l'importance de l'éducation esthétique et morale qui impose de n'exprimer de nos sentiments et de nos convictions que "ce qui est commun et qui peut être, sans objection, d'enseignement réciproque et de divertissement". Vérité artistique au lieu de l'imitation servile de la nature: voilà l'essentiel de l'essai *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, publié sous la forme d'un dialogue entre le spectateur et le défenseur de l'artiste ("Der Anwalt des Künstlers") dans le premier numéro des *Propyläen*.<sup>5</sup>

La revue se proposait de former la *Bildung* (culture) en s'occupant avant tout de *bildende Kunst* (art figuratif). Ce qui aujourd'hui semble un jeu de mot, résumait en réalité le programme classique (et pour certains l'équivoque classique) de Goethe qui retenait de devoir imposer à la poésie les canons de la sculpture parce qu'il estimait que la plasticité était, indépendamment de tout, une exigence de toute forme d'art. Le classicisme allemand rêvait de formes corporelles pures comme expression de la pureté in-

térieure de l'âme: Talma, d'après Goethe, appartient au nouveau monde, son aspiration était de représenter ce qui est le plus intime.<sup>6</sup>

Restons en 1799 et rentrons à Paris. À partir de l'automne 1797, Wilhem von Humboldt est à Paris où il fréquente les milieux intellectuels; en septembre 1798, il rencontre Madame De Staël, à laquelle il donne des leçons d'allemand et lui fait connaître la culture allemande. Humboldt est lié d'amitié fraternelle avec Schiller et Goethe qui lui écrit le 26 mai 1799:

ce que l'on vit à travers un ami dont la sensibilité est semblable, est presque comme si on le vivait personnellement. Nous trois, nous sommes d'accord: les tendances les plus différentes de nos natures ne conduisent pas à une diversité mais uniquement à un travail en commun qui s'enrichit de toutes nuances (Goethe 1876: 72-73).

D'abord au Théâtre de la République et à compter de mai 1799 à la Comédie-Française, Humboldt voit jouer Talma; le 18 août 1799, il écrit une lettre à Goethe, dont le ton est dans l'esprit des *Propyläen*. Humboldt perçoit Talma comme l'incarnation du programme moral et du classicisme esthétique que les deux poètes de Weimar recherchent. Expression d'une profonde formation esthétique, Talma transforme le beau cadre de l'événement scénique en une série continue de figures comme rythme harmonique de mouvements naturels et pleins d'émotion. Talma, bien plus que les acteurs allemands, connaît, possède l'art figuratif, la peinture. Sa gestuelle dilate au maximum les qualités figuratives et tandis que l'acteur allemand se contente de quelques gestes éloquents dénotant de son peu de conscience esthétique, Talma, lui, en est l'expression. Dans l'art scénique de Talma, le geste postule et favorise un mouvement modulé sur la cadence du ver et le rythme du récitatif. Conformément à la nature de la langue française, la déclamation de Talma ne connaît pas d'accent syllabique; les accents suivent un rythme dicté par l'usage et la musicalité; raison pour laquelle il peut arriver que l'adjectif prévale sur le substantif. De même que dans la déclamation poétique où l'on met en relief un mot dans chaque vers, la gestuelle suit la même convention: l'étude et la recherche du mouvement pictural imposent à l'acteur, lorsqu'il quitte la scène, une pose, une attitude plus prolongée, accentuée et continue, contrairement à ce qui se passe dans l'art dramatique allemand où

la valeur figurative est sacrifiée à la fougue des passions. Si l'acteur allemand, dirions-nous aujourd'hui, excelle dans le naturalisme, l'acteur français, lui, excelle dans l'esthétisme. La beauté de l'interprétation tragique de Talma dépend, selon Humboldt, de la langue française, de l'exactitude d'une écriture claire qui constitue un espace sémantique précis comme une chorégraphie. La thèse d'Humboldt, précurseur génial de la linguistique moderne qui se consacra dans les dernières années à la glottologie, est que le jeu dramatique est d'abord déterminé par la forme linguistique qui s'y développe. L'acteur allemand qui joue de la prose, est direct, tend à une perception et une expression, immédiates, des sentiments, tandis que Talma, dont le monde est régi par la culture des signes, est magistral dans la médiation, dans le langage des signes.

La lettre d'Humboldt arrive à Weimar au bon moment (18 août 1799, Humboldt 1904: 377-400). Précisément cette année-là, 1799, Schiller quitte l'enseignement universitaire à Iéna et s'établit définitivement à Weimar. La thèse d'Humboldt – l'interprétation est déterminée par la forme linguistique – conforte les deux poètes dans leur choix d'introduire des vers dans la tragédie; méthode que Schiller a déjà utilisée dans la trilogie de *Wallenstein* terminée en 1799, après dix ans de travail. Avant lui, Goethe avait, pendant son séjour en Italie, réécrit en vers son *Iphigénie*.

Goethe, après la lettre d'Humboldt, s'intéresse de plus près au théâtre français, surmontant certains préjugés qu'il avait, comme beaucoup d'allemands, à son égard, comme le montre une lettre adressée à Schiller le 23 octobre à propos des comptes rendus d'Humboldt.<sup>7</sup> Le 28 octobre, Goethe répond à Humboldt que son article paraît à point nommé et qu'il a beaucoup impressionné Schiller et lui-même. En septembre, pour contenter le duc de Weimar qui lui a demandé de mettre en scène, au théâtre, une tragédie française à l'occasion de l'anniversaire de la duchesse, Goethe avait commencé à traduire en vers iambes le *Mahomet* de Voltaire (Franco 2006A). La tragédie est représentée, comme prévu, le 30 janvier 1800 et reprise deux fois au début du mois de février. Le répertoire du théâtre de Weimar s'ouvrait à l'étranger. En janvier, Schiller commence la traduction de *Macbeth* qui est représenté en avril (Findlay 1973). Peu après, en juillet 1800, Goethe entame également

la traduction du *Tancredi* (Betz 1999).

Dans l'entre-temps, au cours des premiers mois de l'année 1800, Goethe publie la lettre de Humboldt dans le cinquième numéro de la revue *Die Propyläen* sous le titre *Ueber die gegenwaertige franzoesische tragische Buehne* (*Sur la scène tragique française contemporaine*, Franco 2006: 289-290). Talma connaît ainsi la célébrité en Allemagne.

Pendant ce temps, à Paris, le 10 novembre 1799, autrement dit le 18 Brumaire de l'an VIII, avait lieu le coup d'état de Bonaparte. Moins d'un mois après, le 3 décembre, Talma interprète pour la première fois le rôle de *Britannicus* – un rôle non plus grec ni anglais mais romain. Le 15 décembre, Bonaparte est nommé Premier Consul et le 19 février 1800, il entre aux Tuileries. En mai, les journaux annoncent que sur invitation du gouvernement, le Théâtre-Français assigne trois jours sur dix aux représentations tragiques. La tragédie convenait parfaitement à Bonaparte, car elle mettait en scène des conflits sans issue. Dans la tragédie, comme en guerre, il n'y a pas de marges de manœuvre, de diplomatie, de solution. Talma est obligé de s'adapter à la politique de Bonaparte qui, en janvier 1801, envoie aux acteurs du Théâtre-Français une lettre les invitant à reprendre le vieux répertoire. La liberté de Talma commence à s'effriter. Un modèle, non plus esthétique mais politique menace maintenant l'acteur qui s'était promis de ne suivre aucun modèle. En l'occurrence, le modèle n'est pas Lekain mais le Premier Consul. En 1802, Bonaparte devient Consul à vie (5 août) et donne à son gouvernement une empreinte beaucoup plus autoritaire. La même année, à Weimar, Goethe qui n'a encore jamais vu jouer Talma, écrit les *Règles pour les acteurs*, leur demandant une noblesse sculpturale qui rappelle l'acteur français décrit par Humboldt.

En avril 1803, Talma interprète pour la première fois *Hamlet* de Ducis. Friedrich Schlegel, qui, du mois de juillet 1802 au mois d'avril 1804 est à Paris où il lance la revue *Europa*, le voit jouer et écrit:

cet homme aurait été le fondateur d'une nouvelle école si les innovations qui avaient séduit les auteurs et les spectateurs pendant la Révolution avaient été poursuivies. Mais, il n'est pas parvenu à réaliser de façon équilibrée ce qu'il voulait réellement; une tendance supérieure, mais qui se heurtait à l'ensemble de ce qui existait auparavant et qui est demeurée seulement une tendance, n'a pas conduit à une

nouvelle création (Schlegel 1803: 155).

Le 2 décembre 1804, pendant que la réputation de Talma en Allemagne est confirmée par Kotzebue qui le voit jouer à l'occasion de son voyage à Paris,<sup>8</sup> Bonaparte était couronné empereur. Le 9 mai 1805, Schiller meurt. Le 2 décembre suivant, Napoléon est vainqueur à Austerlitz. La Prusse devient le premier état allemand au détriment de l'Autriche.

En janvier 1806, Talma – dans le rôle de Manlius Capitolinus dans la tragédie d'Antoine de La Fosse – met au point un style énergique et impérial, une façon de jouer brusque, entrecoupée, désarticulée en fragments de phrases, comme disait Stendhal. À l'instar de son répertoire, il devient lui-même plus romain. La même année, naît la Confédération du Rhin. Beaucoup des principautés allemandes sont absorbées par les plus grandes. En août, la Prusse ose mobiliser ses troupes, intimant à Napoléon l'ordre de se retirer en deçà du Rhin avant le 8 octobre. L'ultimatum provoque une réaction immédiate de Napoléon qui envoie une expédition militaire en Allemagne. Le 10 octobre, à Weimar, Goethe note dans son journal le passage de troupes françaises en ville et aux environs (Himmelseher 2010: 131-133). Le 14 octobre, la bataille d'Iéna marque virtuellement la fin de la Prusse. Treize jours plus tard, les troupes françaises entrent dans Berlin. Le rêve que caressait Goethe de réaliser en Allemagne un classicisme national s'évanouit définitivement.

1807. À Paris, tandis que Talma recouvre une charge officielle (il est élu professeur au Conservatoire), la vie des théâtres subit des restrictions et des fermetures. En juin, victoire de Napoléon à Friedland. Les historiens s'accordent pour dire que 1807 est l'année où les ambitions personnelles de Napoléon l'emportent sur sa politique, entrant en contradiction avec l'héritage de la Révolution et créant une fracture de plus en plus profonde entre ses propres intérêts et ceux de la bourgeoisie française. En automne 1807, Talma, qui pendant l'été s'était pris une ultime liberté et avait osé reprendre *Hamlet*, est frappé d'une crise de mélancolie et fait une dépression nerveuse. Comme il l'écrit quelques temps après à Madame De Staël, il se sent "une puissance" mais "aux mains liées" (cité dans Fazio 1999: 141).

En septembre-octobre 1808, l'empereur réunit à Erfurt, en Saxe, le tzar Alexandre, les autres sou-

verains et les princes allemands. La Comédie-Française fait partie de l'intendance et Talma devait être le plus beau fleuron de la couronne. Le 19 septembre, Talma part pour Erfurt en compagnie de treize autres artistes du Théâtre-Français. Le 30 septembre, il interprète *Britannicus* en présence de Goethe. Le 2 octobre, le jour même où a lieu la rencontre entre Goethe et Napoléon, Talma joue *Mithridate*. Le 6 octobre, à Weimar, au théâtre dirigé par Goethe, Talma interprète *La mort de César* de Voltaire, un autre rôle romain. Au terme de ces soirées, Karoline Jagemann, actrice au théâtre de Goethe, note dans son journal: "le raffinement voilé de mélancolie de Talma, sa profonde compréhension des processus spirituels et ses instruments expressifs extraordinaires ont frappé tout un chacun. Goethe a fait l'éloge de sa déclamation et de son port et a mis en garde contre les exagérations des sauts et des courses", qui sont en évidente contradiction avec l'harmonie du système représentatif français (cité dans Steiger 1998: 244).

Le 14 octobre, Napoléon quitte Erfurt pour l'Espagne. Le 15, Talma est invité à déjeuner chez Goethe à Weimar. Caroline Sartorius, qui était parmi les invités, écrit dans une lettre adressée à son frère:

les Talma l'ont invité chez eux à Paris avec insistance, en lui disant que toute la France leur aurait envié la chance de donner l'hospitalité à l'auteur de *Werther*, qu'aucune femme à Paris ne se serait mise [sic] l'âme en paix avant de l'avoir vu [...] Goethe [...] répondit, en plaisantant, qu'à son âge, provoquer une semblable sensation à Paris aurait été un plaisir excessif. Puis, Talma soumit à Goethe le projet d'une tragédie pour laquelle lui-même et Ducis auraient voulu transposer le *Werther*. Goethe répondit avec un ton légèrement ironique: Quand vous aurez mis la tragédie en vers, envoyez-la-moi que je puisse la faire traduire et la mettre en scène ici chez nous. Devant la surprise de Talma qui lui demanda de façon ingénue: Vous qui feriez cent fois mieux que nous, vous auriez besoin de notre pièce? Goethe répondit: la réalité est que l'on n'aime pas refaire ce qui a déjà été fait. Puis Talma demanda, avec sa curiosité naïve habituelle, s'il était vrai, comme tout le monde le disait, qu'il y avait un épisode vécu à l'origine du roman. Avec une expression d'une profondeur ineffable Goethe répondit: une chose semblable, on ne l'écrit pas sans meurtrissures. Il avait jusque-là parlé en français, mais la dernière phrase, il la dit en allemand. Et s'adressant à Sartorius, il ajouta: traduisez-la pour notre ami (cité dans Steiger 1998: 249).

Quelques heures plus tard, Goethe et Talma se retrouvent à la cour pour une représentation spéciale que le tragédien avait promise au tzar Alexandre.

Au début du mois de décembre 1808, Goethe raconte à son amie Marianne von Eybenberg:

les acteurs français avec leur art magnifique sont arrivés jusqu'à Weimar et ont joué dans l'édifice dont le toit, il y a deux ans, a été transpercé par un projectile français. Il en est sorti une agitation qui ne me touche pas. Moi, je voulais seulement qu'un miracle extraordinaire me permît de réduire en cendres par la foudre la fausseté de cette représentation tragique française; de cette façon, le monde aurait encore et toujours des motifs de s'émerveiller du bon qui reste. Talma est une personne magnifique, mais qui, comme nous tous, souffre des éléments dans lequel il nage, qui, tandis qu'il lutte contre vents et marées, est contraint de prendre, conscient ou non – comme ce qui m'arrive à moi aussi – d'étranges chemins qui semblent l'éloigner du dessein auquel il aspire vraiment (Goethe 1965: 99).

Talma, non pas l'acteur mais l'homme, devient aux yeux de Goethe un personnage tragique. Comme dans le *Wallenstein* de Schiller, tragédie sur l'existence politique mais également sur l'existence morale, irrémédiablement dissociées, le tragique de Talma est le tragique de celui qui ne réussit pas à concilier le réalisme politique et l'idéalisme moral. Comme le *Tasse* de Goethe, Talma représente le décalage entre le talent et la vie, le caractère inconciliable, si durement expérimenté par Goethe à Weimar, des devoirs que s'impose le poète lui-même et ceux du parfait courtisan ou du fonctionnaire politique. En 1810, Madame De Staël publie *De l'Allemagne*, qui consacre la célébrité de Talma en Allemagne. Goethe et Talma ne se rencontreront plus.

En conclusion, le Talma que voit Humboldt – le Talma du Directoire – n'est pas le même Talma vu par Goethe. La France et l'Allemagne de 1808 ne sont plus les mêmes qu'en 1799. Entre ces deux dates, il y a la montée au pouvoir de Bonaparte. Après le traité de Bâle en 1796, l'Allemagne vit, jusqu'en 1806, un moment de particularisme politique qui crée les conditions d'une liberté esthétique, le rêve d'une culture à la fois nationale et cosmopolite en mesure de conjurer Shakespeare et Eschyle, Hamlet et Oreste.

Dans la même période, sous le Directoire, l'instabilité de la situation politique engendre une ouverture temporaire, une suspension partielle des préjugés esthétiques qui permettent à Talma d'unir Shakespeare et Ossian au tragique classique et aux alexandrins.

Dans les deux cas, le relâchement de la mainmise de la politique sur la culture favorise la naissance de nouvelles perspectives. En sortant des limitations nationales de leurs milieux, Goethe et Schiller, dans le Théâtre de Weimar et Talma à Paris sont à la recherche d'un équilibre entre des mondes différents (la rigueur antique de la forme grecque et la force moderne de Shakespeare). Un équilibre qui atteint sa plénitude, non dans l'exclusion mais dans l'intégration réciproque, qui propose une vision cosmopolite de la culture du théâtre tragique, un idéal européen dépassant les frontières des nations.

Humboldt saisit cette convergence singulière et en fait part à Goethe, provoquant son intérêt et sa curiosité à l'égard du tragédien français. Mais la précipitation des événements conduit très vite à ce que l'équilibre se brise. La liberté esthétique s'évanouit. Politique et Culture, France et Allemagne, rigueur et liberté se séparent et prennent des voies différentes. En France triomphe Napoléon, en Allemagne, le Romantisme. Quand Goethe et Talma se rencontrent, neuf ans après la lettre de Humboldt, Talma n'est plus le jeune rêveur du Directoire, il est devenu le tragédien de l'Empereur. Goethe comprend que sa déception est due à l'Histoire et sauve Talma en tant qu'homme, car son destin ressemble au sien.

## Notes

<sup>1</sup> Sur le théâtre et la censure en France pendant le Directoire, voir Krakovitch 2008; sur la transition vers l'époque napoléonienne et ses effets sur la vie dramatique, voir De Santis et Perazzolo 2020.

<sup>2</sup> Pour plus de précisions sur le contexte historique, la biographie de Talma et son jeu, je me permets de renvoyer à mon ouvrage (Fazio 1999, tr. fr. 2011).

<sup>3</sup> Sur la notion de "préromantisme" et ses limites, voir Mortier 1997; Delon 1998; Viallaneix 1975; Minski 1998; Bardazzi et Grosrichard 2003; Francalanza 2008.

<sup>4</sup> "Talma, c'est cette haute intelligence de la tragédie forte, sombre, terrible; c'est le travail, le soin, la suite dans le rôle, le génie gagné à force de talent, l'art montant souvent au sublime!" (Goncourt et Goncourt 1855: 346).

<sup>5</sup> Ici comme partout dans l'article, sauf indication différente, c'est moi qui traduis.

<sup>6</sup> "Si l'on analyse le talent de Talma on y trouvera l'âme moderne tout entière, tous ses efforts tendaient à exprimer ce qu'il y a de plus intime dans l'homme" (Goethe 1863: 359).

<sup>7</sup> "Depuis que les lettres de Humboldt et la tragédie de *Mahomet* m'ont fait envisager le théâtre français sous un point de vue nouveau, j'aime à lire le répertoire de ce théâtre. Je viens de m'occuper de Crébillon. C'est vraiment un homme remarquable, mais d'une façon tout à fait singulière. Il traite les passions comme des cartes à jouer, que l'on bat, jette, bat et jette de nouveau, et qui cependant restent toujours les mêmes. Pas une trace de ces affinités délicates par lesquelles les passions s'attirent, se repoussent, s'unissent, se neutralisent, et se décomposent encore pour se reformer comme devant. Il est vrai que, sur la route qu'il a choisie, il trouve des situations qui seraient impossibles partout ailleurs. Je sais que ce genre serait insupportable aux Allemands, je me suis demandé cependant si on ne pourrait pas l'imiter avec succès dans les compositions subalternes, telles que les opéras et les drames de chevalerie ou de féerie. Mes idées à ce sujet défrayeront notre premier entretien" (Goethe et Schiller 1863: 153).

<sup>8</sup> "Talma m'a paru excellent dans Oreste et ne l'eussé-je jamais entendu que dans le dernier monologue d'*Andromaque*, je n'hésiterais point à le mettre au nombre des plus grands comédiens qui ont vécu et qui vivront" (Kotzebue 1805: 259).

## Bibliographie

- BARDAZZI G., GROSCHARD A. (éds. 2003), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz.
- BETZ A. (1999), "Goethe et Voltaire", in *Nuit blanche*, 77, pp. 54-60.
- DE SANTIS V., PERAZZOLO P. (2020), "Avant-Propos", in *Studi Francesi*, 191 (LXIV, II) 2020.
- DELON M. (1998), "Les secondes Lumières en France", in SOZZI L. (éd.), *D'un siècle à l'autre: le Tournant des Lumières*, supplément au n. 24 de *Studi Francesi*, janvier-avril 1998, pp. 9-13.
- EHRMANN D. (2016), *Klassizismus in Aktion: Goethes 'Propyläen' und das Weimarer Kunstprogramm*, Wien, Böhlau Verlag.
- FAYOLLE R. (1975), "Quand? Où? Et pourquoi la notion de préromantisme est-elle apparue?", in VIALLANEIX P., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, pp. 38-56.

- FAZIO M. (1992), *Il Mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dalla Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni.
- EAD. (2020), "Folliculus o Le Père Feuilleton", in *Studi francesi*, 191 (LXIV | II), pp. 341-347.
- EAD. (1999), *François-Joseph Talma, primo divo: Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo arte [tr. fr. 2011, Paris, CNRS éditions]
- FINDLAY I. (1973), "The Porter scene in Schiller's *Macbeth*", in *Modern Language Notes*, 88 (5), pp. 980-987.
- FRANCALANZA E. (2008), "La Révolution, moment préromantique de la littérature française?", in COUTY D. et KOPP R. (éds.), *Romanisme et Révolution(s)*, Paris, Gallimard, pp. 133-154.
- FRANCO B. (2006), *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France*, Waldstein, Verlag.
- ID. (2006A), "Ambivalences du classicisme: Mahomet, de Voltaire à Goethe", in *Études Germaniques*, 243, pp. 367-380.
- FRANTZ P. (2004), "Talma et David: quelques réflexions sur une collaboration exemplaire", in HAQUETTE J.-L., HENIN E. (éds.) *La scène comme tableau*, Poitiers, la Licorne, pp. 95-106
- GAILLARD F. (1975), "Le préromantisme constitue-t-il une période?", in VIALLANEIX P., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, pp. 57-94
- GOETHE J. W. von (1798), "Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch", in *Propyläen*, pp. 55-65
- ID. (1863), *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, 1822-1832*, tr. Délerot E. Paris, Charpentier, t. 2.
- ID. (1876), *Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. (1795-1832)*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- ID. (1965), *Briefe*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, t. 3, [Briefe der Jahre 1805-1821, Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe.]
- GOETHE J. W. von, SCHILLER F. (1863), *Correspondance*, tr. de Carlowitz A. C., Paris, Charpentier, t. 2.
- GONCOURT E., GONCOURT J. AL. H., *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Dentu, 1854.
- EID., *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Dentu, 1855.
- HIMMELSEHER B. (2010), *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: Kunstsanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*, Berlin, de Gruyter.
- HUMBOLDT W. von (1904), *Werke*, Berlin, Behr's Verlag, t. II (1796-1799).
- ID. (1800): "Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne" in *Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe, Dritten Bandes erstes Stück*, pp. 66-109.
- JULIAN T. (2022), "Des feuilletons de Geoffroy au Cours de littérature dramatique (1800-1825)", *Publiforum*, 37, 2022, pp. 168-182, <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/2136>
- KOTZEBUE A. (1805), *Souvenirs de Paris en 1804. Traduit de l'allemand [par PIXERECOURT]*, Paris, Barba, t. 2.
- KRAKOVITCH O. (2008), "Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire", in POIRSON M. (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Éditions Desjonquères, pp. 169-192
- MINSKI A. (1998), *Le Préromantisme*, Paris, Armand Colin.
- MORTIER R. (1975), "'Sensibilité', 'néo-classique', ou 'préromantique'?", in VIALLANEIX P., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, pp. 310-318.
- SCHLEGEL F. (1803), "Journalisten und Theater", in *Europa*, 1, pp. 153-161.
- STEIGER R. (1998), *Goethes Leben von Tag zu Tag*, Zürich and München, Artemis Verlag, t. V.