

Ilaria Lepore  
Sapienza Università di Roma

L'art du comédien au tournant des Lumières.  
Conscience de l'éphémère et sensibilité mémorielle

Abstract

The issue of the ephemeral in theater seems strictly linked to the figure of the actor, since this most replaceable element of a performance, more so than a dramatic text or a musical score and more subject to perishing than the sets. Starting from a few reflections by the actor Talma, this paper aims to illustrate the rise of a memorial sensitivity intended to produce new forms of self-portrayals or narration of an actor's identity. An 'awareness of the ephemeral' becomes sharper when actors start to carve out a figure of themselves – like in Talma's case – away from their tradition. By breaking this bond of heritage, which involved the preservation and transmission of characters, their costumes, their attitudes and traits, and which was for the actor not only an archive of knowledge but, above all, an identity matrix, the actor renounces a sort of temporal continuity with the past, while simultaneously fueling their own future myth.

1. *Traces*

Au théâtre, qui est, pour employer une expression de Christian Biet (2013, 89), un “jeu éphémère au présent”, le comédien semble être (déjà) l'élément le plus remplaçable de la représentation, plus qu'un texte dramatique ou une partition musicale. De surcroît, le plus périssable, plus que les décors ou les autres matériaux de la théâtralité. Lorsque en 1825, un an avant sa mort, François-Joseph Talma, le comédien français qui a joui de la plus grande célébrité depuis Molière, publie son hommage à Henri-Louis Lekain,<sup>1</sup> évoquant

---

1 Le texte des *Réflexions de Talma sur Lekain et sur l'art théâtral*, sert de préface à la seconde édition des *Mémoires de Lekain*, publié à Paris, chez Ponthieu, en 1825, constituant

le talent de son illustre aîné, son intention déclarée est de livrer à la postérité ses réflexions dans une forme de testament artistique. Dès les premières lignes de son ouvrage, Talma ne cache pas son inquiétude devant la fugacité de son art et écrit (Talma 1825, 3-4):

Un des grands malheurs de notre art, c'est qu'il meurt, pour ainsi dire, avec nous, tandis que tous les autres artistes laissent des monuments dans leurs ouvrages; le talent de l'acteur quand il a quitté la scène, n'existe plus que dans le souvenir de ceux qui l'ont vu et entendu. Cette considération doit donner plus de prix aux écrits, aux réflexions, aux leçons que les grands acteurs ont laissés. Ces écrits peuvent acquérir encore plus d'utilités, s'ils sont commentés, discutés par les acteurs qui obtiennent aujourd'hui quelques succès

Cette pensée, qui nous fournit le vocabulaire élémentaire autour duquel s'avance notre réflexion, a le mérite de cerner avec exactitude certains termes clés autour desquels s'attarde, depuis Diderot, la discussion théorique sur l'art dramatique, à savoir l'assimilation entre acteur et poète dans la perspective de la création dramatique<sup>2</sup> et l'essor d'une sensibilité mémorielle censée produire de nouvelles formes d'auto-figuration ou de narration de l'identité actoriale.<sup>3</sup> Ces arguments on les retrouve, chez Talma (1825, 3-4),

---

le septième tome de la *Collection des mémoires sur l'art dramatique*, projet éditorial dirigé par Andrieux et Picard, se proposant de rassembler divers écrits qui constituent des monographies d'acteurs. Chaque livraison présentait une monographie consacrée à l'un des grands acteurs du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles: l'on trouve, outre Lekain et Talma, Molière, Préville, Dazincourt, Mlles Clairon, Dumesnil et Bellamy, ainsi que l'italien Goldoni, les anglais Garrick et Macklin, et l'allemand Iffland. Il faut spécifier que les *Mémoires* de Lekain sont posthumes et qu'ils sont constitués de documents personnels (lettres) et professionnels (discours, requêtes publiques) réunis et publiés pour la première fois par son fils aîné en 1801/An IX.

2 C'est la thèse exposée dans la *Lettre sur les sourds et muets*, œuvre philosophique où Diderot, se servant de ses premières impressions de théâtre, réfléchit sur la signification du geste, s'interrogeant sur son caractère emblématique ou, mieux, symbolique et parvenant à une sorte d'assimilation entre postures gestuelles et linguistiques ou, pour le dire autrement, entre la langue de l'acteur, c'est-à-dire celle de son corps, de son geste, et la langue du poète. À ce sujet voir Dieckmann 1961.

3 Le cas des *Mémoires d'acteurs* renforce l'hypothèse selon laquelle le sujet autobiographique peut se manifester comme un pur produit de l'écriture, c'est-à-dire d'une fiction qui, dans notre cas, contribue à alimenter une mythographie personnelle. On revoie à ce sujet aux travaux collectifs de Bara et al. 2015 et Filippi et al. 2017 et aussi à Lilti 2014.

condensés par deux mots qui attirent particulièrement notre attention et dont on essaiera, dans la présente étude, d'éclairer le sens, à savoir "monument" et "souvenir".

Voici la question sur laquelle Talma hésite: peut-on n'accorder à l'éphémère que le temps de l'oubli – au mieux, celui d'une hasardeuse résurgence – ou peut-on remonter jusqu'à lui par des traces? La trace – matérielle, comme un monument, ou immatérielle, comme un souvenir – semble être, pour Talma, le germe de la temporalité de l'éphémère. Cette trace s'apparente à une sorte de micro-récit qui, s'associant à d'autres traces, dessine un chemin, contribue à recomposer un tableau, c'est-à-dire à édifier le grand récit constituant l'identité narrative<sup>4</sup> d'un sujet dans l'Histoire.

La temporalité de l'éphémère, prise dans cette dimension narrative, ne serait donc plus seulement celle d'un temps périmé et périssable, mais pourrait au contraire s'intégrer à un temps long que – il faut le préciser – Talma projette et voit à la fois dans la perspective d'un temps "à venir" et dans la perspective d'un temps passé, révolu.

L'on pourrait donc distinguer deux formes de cette inscription de l'éphémère liée à la dimension actoriale dans une temporalité longue et durable. La première, orientée vers la construction des traces ("laiss[er] des monuments", écrivait Talma [1825, 3–4]), l'autre se matérialisant dans la conservation et transmission de ces traces, ou, pour le dire encore avec Talma, le moment où l'identité de l'acteur est recomposée par la mémoire du spectateur et où le souvenir surgit. De ces deux formes, la première liée à une dimension technique de l'acteur (son jeu, sa capacité productive, la fixation de signes distinctifs de son identité scénique), la seconde à une dimension imaginaire (sa mythographie, la persistance de traits distinctifs de son identité publique), il est possible de reconstituer certaines manifestations de la temporalité de l'éphémère qui mettent l'accent avant tout sur le caractère collectif du statut de l'acteur.

---

<sup>4</sup> Paul Ricœur, notamment dans deux chapitres intitulés "L'identité personnelle et l'identité narrative" et "Soi et l'identité narrative", contenus dans *Soi-même comme un autre* (1990, 137–198), cherche à penser la possibilité d'un récit de soi qui se constitue au fil des narrations que le 'je' produit sur soi-même et de celles qu'il intègre continuellement dans le temps.

## 2. *L'acteur face à sa communauté. Autour du concept d'éphémère collectif*

L'on reconnaît, à quelques exceptions près,<sup>5</sup> qu'avant Talma, c'était l'appartenance à une certaine tradition actoriale, c'est-à-dire à l'ensemble des traces qui constituent un savoir transmissible et séculaire, qui construisait l'identité d'un acteur. Du fait de sa spécialisation dans un emploi ou dans un genre, l'acteur est amené à reproduire, d'une représentation à l'autre, le même système de jeu. Le spectateur lui-même en est conscient et il semble reconnaître l'appartenance d'un acteur à telle ou telle tradition théâtrale, ce qui explique par exemple pourquoi certains rôles sont délaissés par les interprètes. Un acteur (ou actrice) sait qu'il y a un savoir qui lui préexiste et dans lequel il se reconnaît intimement, dans une relation singulière.<sup>6</sup>

Un autre élément de ce savoir surgit, à savoir une sorte de création partagée d'un sens commun, qui évoque ce que de récentes recherches en socio-anthropologie ont défini par ce concept-laboratoire de "collectif éphémère", notion qui, liant certaines "formes sociales à leur dimension temporelle" (Poirot-Delpech 2014), nous semble très pertinente à notre réflexion. Ces collectifs éphémères peuvent:

[...] être des moments institués (dans les mondes du travail, des loisirs, du religieux, de l'art, du politique) où les individus qui le constituent existent ensemble de façon éphémère dans une action commune à travers des relations où ils se reconnaissent sans nécessairement se connaître. Ces collectifs peuvent se reproduire, régulièrement ou sporadiquement. Ils renvoient à des cadres sociaux partagés qui s'actualisent momentanément et parfois se régénèrent par ces phénomènes (Ibid.).

On constate que la définition de "collectif éphémère" peut bien s'adapter à décrire la communauté de comédiens pour aux moins deux raisons. Tout

---

5 Parmi ces exceptions, il faut nommer avant tout les "innovateurs", Lekain et Mlle Clairon, qui tout au long de leurs carrières, se sont acharnés à inventer de nouveaux procédés artistiques relatifs à la fois à la déclamation et au jeu de scène, à moderniser ou à adapter les modalités de mise en scène notamment pour les pièces tenant du répertoire.

6 Sur cette question on renvoie aux travaux de l'équipe dirigée par Andrea Fabiano, mise en place dans le cadre du programme interdisciplinaire *Histoire des Savoirs* de Sorbonne Université, et notamment à la collection numérique "Les savoirs des acteurs italiens" qui étudie spécialement le thème de l'héritage et de la tradition actoriale au sein des systèmes théâtraux français et italien. Pour ce qui concerne le jeu dit 'académique' fondé sur des règles classiques, on renvoie également à Sabine Chaouche (2013).

d'abord, cette communauté, qui se reconnaît dans une tradition partagée, existe de façon éphémère, dans le sens qu'elle se constitue de façon transversale et relativement poreuse, ou volatile, parmi les générations, indépendamment des circonstances historiques particulières. Ensuite, ce type de collectif, qui prend en compte une coprésence paradoxale d'éléments à la fois matériels (les corps des acteurs, leurs gestes, leurs voix), et immatériels (à savoir les archives mémorielles comprenant tous les savoirs d'acteurs où beaucoup d'éléments intellectuels s'intègrent à la transmission d'une pratique) se distingue par une dialectique incessante de déstructuration/recomposition, qui renvoie au caractère instable et fragile de l'éphémère.

Cependant, c'est proprement au sein de cette communauté des savoirs, soumise à l'éphémère, que l'acteur expérimente, plus ou moins consciemment, une sorte de perpétuité temporelle. Cette communauté lui assure aussi une matrice identitaire et lui sert de contrepoids face au caractère inévitablement éphémère de sa présence sur scène. Comme nous le suggère Arlette Farge (bien reprise par Mark Ledbury dans sa contribution à ce volume) dans l'éphémère "quelque chose subsiste [...] non pas en termes de permanence, mais comme une trace, griffure ou incrustation" (Farge 2016, 177). Les gens du théâtre de toutes les époques le savent bien, "il n'y a jamais de coup d'éponge, chaque spectacle est la matrice du spectacle suivant" (Mnouchkine, 2014).<sup>7</sup>

Une matrice, ou bien une trace, est exactement ce qui crée la chaîne durable des savoirs d'acteurs,<sup>8</sup> par rapport à laquelle ces mêmes savoirs peuvent atteindre des états nouveaux, d'autres applications ou significations. N'est-ce donc pas un hasard si cette conscience de l'éphémère – telle que la ressent Talma – devient plus aiguë au moment où l'acteur commence à s'isoler par rapport à sa tradition (qu'elle soit le jeu à l'impromptu de la *Commedia dell'Arte* ou le système des emplois du théâtre officiel). En brisant ce lien d'héritage, qui consistait dans la conservation et la transmission des savoirs et des pratiques,

---

7 Ce sont les mots prononcés par Ariane Mnouchkine lors d'une séance de répétition du spectacle, *Les Éphémères*, après avoir demandé à l'ensemble de la troupe, préalablement à toute mise au travail, de passer un coup d'éponge sur les tables de la cartoucherie de Vincennes pour effacer toute trace du dernier spectacle.

8 Cette chaîne Talma lui-même l'évoque dans le passage qu'on a déjà cité et qui ouvre ses *Réflexions* (Talma 1825, 3-4), c'est-à-dire l'ensemble des "écrits, [des] réflexions, [des] leçons que les grands acteurs ont laissées" et qui "peuvent acquérir encore plus d'utilités, s'ils sont commentés, discutés" par la communauté des acteurs.

l'acteur ne renonçait-il pas à cette perpétuité temporelle que nous venons d'évoquer? Ou, enfin, n'est-ce pas précisément la conscience de cette profonde solitude, dont Talma ressent l'abîme, qui engendre son souci d'éphémère?

### 3. *L'éphémère chez Talma*

Comme l'observe justement Mara Fazio (1999), Talma appartient à cette génération de passage<sup>9</sup> qui témoigne du progressif affaiblissement du lien avec la tradition. D'ailleurs, déjà avec Riccoboni et Diderot, l'art du comédien commençait à se définir en dehors des mécanismes de la tradition et de la transmission directe (Frantz 2002, 14). Si le comédien en tant que simple interprète est voué à succomber comme composante indissociable de l'œuvre du poète, le comédien qui travaille à sa propre dramaturgie peut, en revanche, engendrer son œuvre, concrète et réelle, et la transmettre, c'est-à-dire s'en remettre à la mémoire, en tant qu'objet, au même titre que l'œuvre du poète.

Talma crée son personnage, conçoit la situation dramatique; il invente, s'éloignant ainsi de la plupart des acteurs qui lui sont contemporains ou qui l'ont précédé. "Aucune tradition antérieure", écrit Madame de Staël (1810, vol. 2, 300) qui se souvient d'avoir admiré le tragédien, ne pouvait donner l'idée "du merveilleux nouveau" que suscitaient les interprétations de Talma. S'il s'identifiait avec Lekain – il déclare avoir "l'ambition de marcher sur ces traces" (Talma 1825, 40) – c'était par le fait même qu'il sentait n'avoir pas eu de maîtres: "Tout acteur doit être son propre instituteur" (Ibid.: 5). Plus loin Talma précise, augmentant la distance qui le sépare de son prédécesseur (Ibid.: 19):

Je puis dire que mon exemple a eu une grande influence sur tous les théâtres d'Europe. Lekain n'aurait pu surmonter tant de difficultés: le moment n'était pas venu. Aurait-il hasardé les bras nus, la chaussure antique, les cheveux sans poudre, les longues draperies, les habits de laine? Eut-il osé choquer à ce point les convenances du temps?

Il est évident que dans ce passage, Talma veut marquer à la fois sa différence et à son originalité.<sup>10</sup> Car si l'on accepte ce portrait de Lekain, confiné dans

---

9 Voir aussi Filippi et al. 2017, 75–83 et Filippi 2008.

10 Talma contribue énormément à la transformation de la scène française. Dès ses débuts, il promeut le canon antique sur les planches de la Comédie-Française, en bouleversant les

le “convenances du temps” renvoyant aux codes esthétiques de l’Ancien Régime, on ne sera pas surpris si dans les réflexions de Talma l’audace de sortir de la tradition recèle une intensité prête à se déployer dans son propre travail de comédien. Talma réfléchit à l’éphémère d’un point de vue spéculatif, l’expérimentant dans sa pratique actoriale, qui acquiert ainsi finalement un caractère inédit. Alors que Diderot condamne âprement l’éphémère dans le travail de dramatisation des passions,<sup>11</sup> Talma, au contraire, exalte son potentiel créatif. Quand, par exemple, dans ses *Reflexions*, il prône “le jeu sublime” contre “le jeu parfait” (Talma 1825, 37), c’est qu’il entend valoriser le moment fugace, passager, épiphanique où la beauté naturelle (qui est beauté moderne) apparaît, se montrant comme quelque chose qui échappe, qui est toujours en train de s’achever, dans une impermanence perpétuelle. Avec Talma, une inversion s’accomplit: c’est l’acteur, avec son jeu, qui active ce processus qui “mémorialise” le texte, le “sanctuarise”, pour user encore d’une expression d’Arlette Farge (2016, 4). En 1825, après avoir lu les *Reflexions sur Lekain*, Lemaire écrit à Talma: “Tu animes les drames [...] qui n’existent que par toi; ils vivront, tant que tu vivras; toi seul, mon cher ami, tu seras immortel” (Talma 1825a).

C’est précisément ici qu’intervient le deuxième point de notre réflexion, car si cette temporalité de l’éphémère peut devenir trace, peut se faire monument, c’est seulement par une médiation, par une transmission au long cours. Mais à qui revient, enfin, cette médiation? Elle revient proprement au regard, aux attentes, aux souvenirs des spectateurs, qui participent finalement à la construction du monument dans l’espace social. Avec Talma et avec l’émergence du phénomène du vedettariat, la distinction entre public/privé se brouille et l’acteur se partage, comme l’écrit justement Florence Filippi (2015, 44) “entre une vision légitime de l’artiste interprète, et une vision illégitime de la vedette, individualiste et commerciale”. Pour façonner son monument, Talma avait dû s’isoler de sa communauté, briser ses règles et créer un nouveau récit. Au même moment, ce souci d’éphémère, que Talma partage avec nous, avait contribué à nourrir une nouvelle sensibilité mémorielle qui donne lieu à l’émergence d’un “nous” et qui formalise l’identité

---

codes vestimentaires se parant d’une toge romaine dans le rôle de Proculus dans le *Brutus* de Voltaire en 1790 ou en jouant sans perruque.

11 Sur la question, centrale dans la pensée esthétique diderotienne, de la mise en scène d’une temporalité propre à l’émotion, qui la réinscrit dans la durée de la représentation, on renvoie à Gianico 2016.

actoriale (je/jeu) sur le plan d'une histoire collective. Considérés à l'origine comme écrits "utilitaires" – "petit papier où l'on écrit les choses dont on veut se souvenir", selon la définition de Richelet (1680, 28) – les Mémoires d'acteurs, enfants de la mémoire et de l'imagination (Hipp 1976) participent de cette fabrique des souvenirs, à l'épreuve du jugement du grand public.

#### 4. *Venger l'oubli*

Dans le *Parnasse françois* (1732), Evrard Titon du Tillet ne reconnaissait une place dans l'assemblée des immortels qu'aux seuls acteurs qui étaient également poètes: Baron par exemple y figure en tant qu'auteur dramatique. Beaucoup de ses confrères à la Comédie-Française devront attendre, comme l'observe Judith Colton dans son étude sur *The Origins of the Monument to Genius* (1979), la publication du *Supplément du Parnasse*, en 1743,<sup>12</sup> qui dédie une section séparée du volume aux *Acteurs et Actrices célèbres de la Comédie et de l'Opéra, que la mort a enlevés ou qui ont quitté le théâtre*. Pourtant, tout au long du siècle, une littérature secondaire, ou de consommation, dédiée aux "aux amateurs des spectacles"<sup>13</sup> explose. Des œuvres comme les *Talents du théâtre célébrés par le Muses, ou Éloge et portraits, en vers, des acteurs, actrices danseur et danseuses qui brillent aujourd'hui à Paris* (Mesnier 1745), dont Maria Ines Aliverti (1992) analyse le contexte de production dans son livre sur la poésie fugitive des acteurs à l'époque de Voltaire, connaît un immense succès. Ce "pièces fugitive et volantes" qui devaient être "vengées à l'oubli" (Menant 1981, 234) se multiplient au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle et relèvent d'un rapport tout à fait singulier, communicatif et social, entre public et comédiens. L'auteur de la *Lettre du Chevalier M. à Milord K* – véritable couronne poétique élevée à la gloire de Mlle Clairon – révèle clairement comment les vers

---

12 La p. 660 de l'édition du *Parnasse François* (1732) est suivie d'un faux titre portant: *Suite du Parnasse françois jusqu'en 1743 et de quelques autres pièces qui ont rapport à ce monument*. D'après le *Mercure français* de décembre (1743, 2685–2689), ce supplément, contenant les notices sur les acteurs et actrices célèbres de la Comédie et de l'Opéra, se vendait chez la veuve Pissot et chez Chaubert.

13 C'est le titre de la lettre dédicatoire, placée en tête de l'édition *Les Talents du théâtre célébrés par les Muses*, où l'éditeur anonyme spécifie, comme l'indique déjà le sous-titre de l'anthologie, le véritable destinataire de cette édition, à savoir les amateurs du théâtre, le public.

et les portraits contribuent également à la célébration de l'actrice, et comment ils peuvent constituer un monument durable au plus éphémère des arts: "les Gens de lettres, les Artistes en tout genre, se sont réunis pour l'immortaliser. L'impression, la toile, le marbre, l'airain, déposeront à jamais pour elle" (M. Chevalier 1765, 32).

Les anthologies poétiques et galantes consacrées aux acteurs et actrices, les *Claironnades* de Voltaire, les portraits de David Garrick, qui circulaient dans toute Europe, tous objets célébrant l'effigie de Talma, jusqu'au moment du grand succès éditorial des *Mémoires d'acteurs* au début du XIX<sup>e</sup> siècle, tout cela implique que, par-delà les occasions qui les ont générés, ces outils mémoriels acquièrent une valeur de célébration et d'information qui se prolonge au-delà des moments occasionnels, affectant les limites de l'identité de l'acteur, et qui se transmette jusqu'à l'époque contemporaine et au-delà.

Avec ses *Reflexions* sur Lekain, Talma voulait non seulement revenir sur "les souvenirs d'une longue expérience" mais aussi offrir un "travail utile pour ceux qui viendront après" lui (Talma 1825, 68).

On retrouve ces intentions dans ce "projet mémorial" lancé par le groupe d'hommes de lettres, amateurs de théâtre ou auteurs dramatiques, rassemblés autour d'Andrieux ou Picard, avec la collection des *Mémoires sur l'art dramatique*, dont les *Reflexions* de Talma constituent un volet comme nous l'avons déjà rappelé. Ces *Mémoires*, ces grandes collections récapitulatives très en vogue dans le contexte de démocratisation de la culture au tournant des Lumières<sup>14</sup>, superposent à une fonction proprement mémorielle, qui veut simplement, comme le faisait déjà Titon du Tillet, inscrire dans la mémoire le nom de ces comédiens célèbres façonnant leurs mythographies, une fonction apologétique, comme moyen de réhabilitation publique de la figure du comédien, essayant de réorienter le jugement à venir.

Ces textes déjà disparates que sont les *Mémoires d'acteurs* montrent une certaine cohérence et uniformité qui se manifeste peut-être moins dans la forme que dans la matière et l'intention de l'écriture. Ici se dresse un tableau qui met en lumière l'existence de thèmes communs visant à la fabrication d'un récit partagé autour de la figure du comédien: on trouve souvent, par exemple, le rappel persistant des origines sociales modestes des protagonistes en oppo-

---

14 Voir Zanone 2006, 38–59.

sition au thème de la montée sociale due à la notoriété.<sup>15</sup> Également le thème de la vocation théâtrale<sup>16</sup> comme une sorte de prédestination, ou le thème de la “sincérité”, par laquelle l’acteur, se dépouillant du masque, entend donner à voir “la vérité nue et sans fard” (Goldoni 1822, 32); enfin, l’intention de racheter le théâtre en tant que forme de l’art, d’échapper à l’oubli et à l’éphémère et, surtout, d’intégrer la vie des acteurs dans une dimension publique et collective, se présentant en tant que modèle ou exemple moral pour la postérité.

Dans ces *Mémoires* on écarte l’intériorité pure au profit d’une focalisation sur les actions et en fonction d’une conception relationnelle du moi, de sa participation au monde, où, comme l’écrit encore Emmanuèle Lesne (2000, 420): “Le moi n’est en rien une intériorité, mais à l’opposé une extériorité mondaine”. L’on reconnaît aisément la conformité de ces dispositions au statut d’acteur. Clairon supprime de ses *Mémoires* les éléments trop intimes; <sup>17</sup> l’essentiel du texte de Goldoni se consacre à dresser l’inventaire de ses pièces dramatiques et à mettre au jour leur contexte de production; le fait que Lekain, Préville et Dazincourt n’aient pas de mémoires autographes suppose que le portrait qu’on brosse d’eux est en quelque sorte pris de l’extérieur et qu’ils se refusent eux aussi à l’intériorité.

Dans ces *Mémoires*, l’appartenance sociale est remplacée par le concept de notoriété, lié à l’émergence du phénomène du vedettariat. Le moi public remplace le moi privé, car ces textes visent un double projet: d’une part, ils exploitent les ressources de l’écriture factuelle (récit de vie) dans l’intention de corriger, comme dans une sorte de rectification, un portrait que l’auteur juge déformé ou falsifié, en reconstituant un “éthos intime”; de l’autre, ils sont dic-

---

15 Chez Mlle Clairon (1822, 238): “Je n’ai ni la naissance ni la fortune qui peuvent me faire respecter; mais mon âme infiniment au-dessus de mon état, vous impose au moins des égards” ou chez Dazincourt: “Je n’ai point l’honneur d’avoir des titres de noblesse: ma famille, connue dans le commerce depuis des siècles, compte au nombre de ses membres quelques personnages illustrés par des charges ou des emplois honorables; mais sa noblesse est, comme la mienne, dans la droiture de ses principes: je ne m’écarterai jamais de ceux que j’ai reçus; ainsi celle qui m’est transmise restera toujours intacte” (Préville et Dazincourt, 1823, 252).

16 Voir Préville et Dazincourt, 1823, 231 et Clairon 1822, 18.

17 Andrieux, l’auteur de la *Notice* (Clairon 1822, IV) sur la vie de Mlle Clairon, précise: “Nous nous occuperons plus dans cette Notice des événements de sa carrière théâtrale que de ceux de sa vie privée; les premières appartiennent plus particulièrement à l’ouvrage que nous faisons paraître”.

tés par l'imagination pour fabriquer un "éthos héroïque" ou un moi mythique, réorientant ainsi le jugement du lecteur. À ce titre, les Mémoires sont, comme écrit Marc Fumaroli (1997, 3626) "des œuvres collectives" qui:

[...] relatent moins l'histoire de leur auteur ou celle de son temps qu'elles ne résument les réflexions, commentaires, choses vues et rapportées, portraits et caractères qu'une vie de conversation a rassemblés, tel un chœur en prose de tragédie grecque, en marge de la vie publique et historique du narrateur.

Ce "chœur" renvoie, nous semble-t-il, à la notion de collectif éphémère qui nous a servi à brosser le profil de cette communauté d'acteurs. L'émergence de ce sujet pluriel, caractérisé donc par un savoir mutuel et des pratiques sociales partagés, constitue une première réponse à la marginalité sociale qui affecte la profession de comédien et, en même temps, une volonté de dépasser le vertige que suscite la nature éphémère de sa présence sur scène.

Peut-être, miné par cette conscience de l'oubli qui le guette, Talma s'essaie-t-il à l'écriture, s'efforçant d'échafauder une permanence autour de son travail. Là, la place acquise par le spectateur devient centrale, comme sa relation au présent de la représentation et aux moyens sensibles ou émotionnels de l'appréhender. Talma avait compris que l'art de l'acteur est un art fragmentaire, qui se reconstitue dans la mémoire du spectateur; un seul objet pouvant être analysé existe au théâtre: la relation entre l'acteur et son public.

## Bibliographie

Aliverti, Maria Ines. 1992. *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma: Bulzoni

Bara, Olivier, et al. 2015. *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon: PUL, "Théâtre et société". <https://doi.org/10.4000/books.pul.3950> (consulté le: 17/01/2025)

Biet, Christian. 2013. "Séance, performance, assemblée et représentation: les jeux de regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle)". *Littératures classiques* 82, no. 3: 79–97.

Chaouche, Sabine. 2005. *Écrits sur l'art théâtral*, vol. 2, *Réflexions sur l'Art dramatique*, 416–543. Paris: Champion.

Chaouche Sabine. 2013. *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680)*. Paris: Honoré Champion.

Clairon, Hyppolite (Mlle). 1822. *Mémoires de Mlle Clairon, actrice du Théâtre Français, écrits par elle-même. Nouvelle édition, mise dans un meilleur ordre, et contenant: 1° Mémoires et Faits personnels; 2° Réflexions morales et Morceaux détachés; 3° Réflexions sur l'Art dramatique et sur la Déclamation théâtrale; le tout accompagné de notes contenant des faits curieux et des observations utiles, et précédé d'une notice sur la vie de Mlle Clairon, par Andrieux*, "Collection des Mémoires sur l'art dramatique", Paris: Ponthieu. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9708009q/f13.item> (consulté le: 17/01/2025)

Colton, Judith. 1979. *"The Parnasse français": Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*. Yale University Press.

Dieckmann, Herbert. 1961. "Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, no. 13: 157–72.

Farge, Arlette. 2016. "Le XVIII<sup>e</sup> siècle est-il un siècle de l'éphémère?" *Socio-anthropologie*, no. 33: 173–86 <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2078> (consulté le: 17/01/2025)

Fazio, Mara. 1999. *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*. Milano: Leonardo Editore.

Filippi, Florence, et al. 2017. *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*. Paris: Armand Colin.

Filippi, Filippi. (2015). "François-Joseph Talma ou l'émergence de l'héroïsme théâtral". Dans O. Bara, et al. *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle* (1). Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.3995> (consulté le: 17/01/2025)

Frantz, Pierre (éd). 2002. "Préface" dans François-Joseph Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, 7–20. Paris: Desjonquères.

Fumaroli, Marc. 1997. "La conversation" in *Lieux de mémoire*, vol. 3, sous la direction de Pierre Nora, 3617-3675. Paris: Gallimard. "Quarto".

Gianico, Marilina. 2016. "Le tableau pathétique entre instant et durée". Dans *Diderot et le temps*, édité par Stéphane Lojkin et Adrien Paschoud, 191–201. Aix-Marseille: Presses universitaires de Provence.

Goldoni, Carlo. 1822. *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre; précédés d'une notice sur la comédie italienne au seizième siècle et sur Goldoni, par Charles François Moreau*, "Collection des Mémoires sur l'art dramatique". Paris: Ponthieu.

Hipp, Marie-Thérèse. 1976. *Mythes et réalité: enquête sur le roman et les Mémoires (1600–1700)*. Paris: Klincksieck.

Lekain, Henri-Louis. 1801. *Mémoires, publiés par son fils aîné; suivis d'une correspondance (inedite) de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.*, Paris: chez Colnet, Debray et Mongie aîné, an IX.

Lesne, Emmanuèle. 2000. *La poétique des Mémoires (1650–1685)*. Paris: Honoré Champion.

Lilti, Antoine. 2014. *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750–1850*, Paris: Fayard.

M. Chevalier. 1765. *Lettre du chevalier M\*\*\* à Milord K\*\*\*, traduite de l'anglais*. Londres <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33455355t> consulté le: 17/01/2025)

Mesnier, Alexis-Xavier-René (dir.) 1745. *Les talents du théâtre célébrés par les Muses, ou Éloges et portraits en vers, des acteurs, actrices, danseurs et danseuses*

*qui brillent aujourd'hui à Paris Dédiés aux amateurs des spectacles*. Paris: chez Mesnier, rue Saint Severin, au Soleil d'or ou en sa boutique au Palais, Grand-salle, même enseigne. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5707894p> consulté le: 17/01/2025)

Madame de Staël [Germaine de Staël-Holstein]. 1810. *De l'Allemagne*, Paris: Nicolle, 3 voll.

Menant, Sylvain. 1981. *La crise de la poésie française 1700-1750*, Genève: Droz.

Mnouchkine, Ariane. 2014. "L'éphémère au théâtre et aux archives", débat citoyen du 26 juin 2014 à Pierrefite-sur Seine: [http://www.dailymotion.com/video/x20j938\\_1-ephemere-au-theatre-et-aux-archives-par-ariane-mnouchkine\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x20j938_1-ephemere-au-theatre-et-aux-archives-par-ariane-mnouchkine_creation) (consulté le: 17/01/2025)

Poirot-Delpech, Sophie (dir). 2014. "Des collectifs éphémères", Appel à contribution, *Calenda*, publié le lundi 15 décembre 2014, lancé par la revue *Socio-anthropologie*. En ligne: <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2994> (consulté le: 17/01/2025)

Poirot-Delpech, Sophie (dir). 2016. *Des collectifs éphémères*. Dossier spécial de *Socio-anthropologie* 33 <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1851> (consulté le: 17/01/2025)

Préville, Pierre-Louis Dubus (dit) et Dazincourt, Joseph-Jean-Baptiste Albouy (dit). 1823. *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, [par Henri-Alexis Cahaisse], revus, corrigés et augmentés d'une notice sur ces deux comédiens, par M. Ourry. Paris: Ponthieu. "Collection des Mémoires sur l'art dramatique".

Richelet, Pierre. 1680. *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes: avec les termes les plus connus des Arts et des Sciences*. Genève: chez J.-H. Widerhold.

Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Talma, François-Joseph. 1825. *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*. Paris: Tenré.

Talma, François-Joseph. 1825a. *Lettre de Lemaire à Talma, 1, 29 mai 1825*, Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, cité par Thibaut, Julian, “Talma à l’école de son public: correspondance et réflexivité.” In Françoise Gomez & Daniel Loayza (dir.). 2021. *Percevoir et transmettre le spectacle vivant*. Dossier spécial de *European Drama and Performance Studies* 16: 325–41.

Titon du Tillet, Evrard. 1732. *Le Parnasse françois*. Paris: Paris, de l’Imprimerie de Jean-Baptiste Coignard fils.

Zanone, Damien. 2006. *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.

Ilaria Lepore è ricercatrice (RTDa) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza Università di Roma. Ha conseguito l’ASN nell’anno 2024, nel settore 10/PEMM-01. I suoi studi si concentrano essenzialmente sulla storia del teatro francese del Settecento, dai generi drammatici all’arte dell’attore, fino allo studio socio-critico dei sistemi di produzione, cui ha dedicato una monografia dal titolo *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019), sulle intersezioni tra teatro e autobiografia dal Settecento fino all’epoca contemporanea e, infine, sulla questione degli archivi del teatro e delle sollecitazioni pratiche e teoriche che derivano dal trattamento degli stessi. Ha co-curato per “La Rivista Engramma” il volume collettaneo, *Cantiere Ronconi. Tracce, memorie, spettacoli*, 224 /maggio 2025 e per Carocci, *Intorno a Salome. Arti performative in Europa tra la fine dell’Ottocento e le avanguardie storiche* (2024), oltre a numerosi altri saggi in italiano, francese, inglese.