

LE THÉÂTRE À LONDRES  
PENDANT LES SAISONS 1726-1727 ET 1727-1728

*Marc Martinez*  
Université de Rouen – ÉRIAC

Les biographes de Voltaire insistent sur le mystère qui entoure le séjour et plus particulièrement les activités de l'homme de théâtre à Londres. Il est à présent établi qu'il a débarqué en mai 1726 dans le port de Gravesend sur la rive de la Tamise pour ensuite gagner Londres par la route. Il s'installe en août à Wandsworth chez son ami Fawkener puis séjourne dans la capitale de novembre 1726 au printemps 1727. Il retourne alors à Wandsworth chez un ami teinturier, cette fois-ci, mais se rend régulièrement à Londres qu'il regagne à l'automne 1727 avant de quitter définitivement l'Angleterre en novembre 1728<sup>1</sup>. Son séjour anglais coïncide donc plus ou moins avec les deux saisons théâtrales de 1726-1727 et 1727-1728. En effet, après la relâche estivale, les théâtres officiels reprennent début septembre pour fermer début juin.

En l'absence de témoignages personnels, il est impossible de savoir, avec certitude, quelle est réellement sa fréquentation du théâtre, dans quelles salles il se rend et à quelles pièces il assiste. La seule référence à sa présence au théâtre figure dans un ouvrage écrit par le souffleur de Drury Lane, William Rufus Chetwood : en raison de l'amitié qui lie Voltaire et Colley Cibber, l'un des directeurs du théâtre, Chetwood lui fournit chaque soir, précise-t-il, le texte de la pièce à l'affiche et l'installe dans une loge d'avant-scène (« *his accustomed seat* »), ajoute-t-il<sup>2</sup>. D'après ce témoignage, il semblerait donc que Voltaire se soit rendu avec une certaine assiduité dans cette salle longtemps présentée comme le bastion du théâtre légitime. André-Michel Rousseau, notamment, déclare que Drury Lane est « réservé aux classiques » alors que l'autre théâtre officiel, Lincoln's Inn Fields, est « consacré aux genres légers »<sup>3</sup>. La réalité est

- 1 Voir André-Michel Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, SVEC, n° 145-147 (1976), 3 vol., et *VST*, t. I, p. 165-202.
- 2 *A General History of the Stage, from its Origins in Greece down to the Present Time*, London, W. Owen, 1749, p. 46 : « *I furnish'd him every evening with the text of the play of the night which he took with him into the Orchestre (his accustomed Seat)* » [« Je lui fournissais chaque soir (son fauteuil habituel) avec le texte de la pièce du jour qu'il emportait avec lui dans l'orchestre »].
- 3 A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, *op. cit.*, t. I, p. 118.

toutefois bien différente : en raison de la qualité des spectacles donnés dans les deux salles officielles, il est peu probable que Voltaire n'ait fréquenté que le théâtre de Drury Lane.

Malgré le manque de précision sur sa présence dans les salles londoniennes, la critique s'accorde sur l'influence durable qu'a exercé le théâtre anglais, tant sur ses conceptions de l'art scénique que sur sa pratique de l'écriture dramatique. Un panorama du paysage théâtral anglais et une présentation du répertoire dramatique qui se jouait sur les deux scènes officielles de novembre 1726 à juin 1728 permettent de rendre compte des conditions matérielles de cet art de la représentation, dont les spécificités anglaises ont pu marquer l'esprit du praticien. Les statistiques concernant les pièces et les auteurs mis à l'affiche des salles londoniennes sont réalisées à partir du calendrier des représentations compilées dans *The London Stage*<sup>4</sup>. Ces volumes qui donnent la fréquentation et les recettes quotidiennes du théâtre de Lincoln's Inn Fields apportent des renseignements précieux sur le succès des pièces auprès du public contemporain.

172

À la fin des années 1720, Londres compte deux théâtres officiels, Drury Lane et Lincoln's Inn Fields. Le premier est dirigé par un triumvirat d'hommes de théâtre : Colley Cibber, auteur et comédien ; Barton Booth, le grand tragédien qui s'était illustré dans les rôles de Caton, Brutus, le roi Lear, le fantôme d'Hamlet, Othello ou encore Lothario dans *The Fair Penitent* de Nicolas Rowe ; et enfin Robert Wilks, qui s'était rendu célèbre dans des rôles comiques et tragiques. Lincoln's Inn Fields est, depuis 1714, aux mains de John Rich, danseur et mime de grand talent, doublé d'un homme d'affaires redoutable. À ces deux salles patentées s'ajoutent d'autres lieux de spectacles, comme le King's Theatre réservé aux opéras et la petite salle du Haymarket, ouverte en 1720. Cette dernière ne dispose pas de troupe permanente et accueille des comédiens français et italiens de passage ou des pièces expérimentales comme celles que Henry Fielding met en scène dès la fin des années 1720. Par ailleurs, des structures éphémères pendant les foires d'été de la Saint-Barthélemy et de Southwark accueillent les comédiens de Drury Lane et Lincoln's Inn Fields qui proposent, pendant la relâche des théâtres officiels, des pièces du répertoire ou des divertissements composés spécialement pour ces loges foraines. Les dimensions, la répartition des places, l'adaptation au public dans les salles officielles de Londres ne pouvaient que séduire Voltaire : dans sa « Dissertation sur la tragédie » en préface à *Sémiramis*, il déplore en effet la physionomie des salles françaises dans lesquelles la forme rectangulaire et la présence des

4 Emmett L. Avery, *The London Stage, 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainment & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment*, 2<sup>e</sup> partie : 1700-1729, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960, 2 vol.

spectateurs sur scène ou debout dans le parterre nuisent à la bonne visibilité de la représentation :

*Cinna*, *Athalie* mériteraient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume, au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, et dans lequel les spectateurs sont placés, contre tout ordre et contre toute raison, les uns debout sur le théâtre même, les autres debout dans ce qu'on appelle parterre, où ils sont gênés et pressés indécemment, et où ils se précipitent quelquefois en tumulte les uns sur les autres, comme dans une sédition populaire<sup>5</sup>.

Les théâtres anglais, spécialement conçus pour la représentation, offrent une structure architectonique mieux adaptée à leur fonction. La salle de Drury Lane, d'une longueur d'environ dix mètres pour une largeur de quatorze, peut accueillir en moyenne 850 spectateurs, nombre qui est à l'occasion sensiblement augmenté pour atteindre les 1 000 spectateurs. En comparaison, l'Hôtel de Bourgogne, bien plus long que Drury Lane, peut accueillir entre 1 600 et 1 700 spectateurs tandis que la Comédie-Française peut en contenir 1 500<sup>6</sup>. De surcroît, l'absence de sièges dans le parterre permet aux spectateurs français de s'y presser et ainsi d'augmenter le taux de fréquentation tandis qu'à Londres le parterre, plus confortable, est équipé de banquettes. L'éclairage des théâtres anglais diffère considérablement de celui des salles continentales comme le rappelle l'Écossais John Macky : « *the whole is illuminated to the greatest Advantage; whereas abroad, the Stage being only illuminated and the Lodge or Boxes close, you lose the Pleasure of seeing the Company [...]*<sup>7</sup> ». En 1725, les travaux d'embellissement qu'effectue Rich dans la salle de Lincoln's Inn Fields, pour la plus grande satisfaction des spectateurs, accroît la luminosité du plateau et de la salle grâce aux stucs dorés, aux peintures et aux miroirs placés de part et d'autre du cadre de scène<sup>8</sup>. Quant au plateau, légèrement incliné pour faciliter la visibilité,

5 OCV, t. 30A (2003), p. 157.

6 La salle de l'Hôtel de Bourgogne a une largeur de 12,50 mètres pour une longueur de 15 mètres : voir Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 90. Pour la Comédie-Française, voir *ibid.*, p. 79. Les dimensions totales du théâtre de Drury Lane, qui date de 1674, sont de 15 mètres de large par 30 mètres de long : voir en particulier Richard Leacock, *The Development of the English Playhouse*, London, Methuen, 1973, et Edward A. Langhans, « The Theatres », dans Robert D. Hume (dir.), *The London Theatre World, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980. Le bâtiment de la Comédie-Française a 17,55 mètres de largeur sur 35,10 de longueur, l'Hôtel de Bourgogne environ 14 mètres sur 33 : voir Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, respectivement p. 75 et 87.

7 *A Journey Through England*, London, T. Caldecott, 1714, p. 110 [« l'ensemble [du théâtre] est éclairé pour le meilleur effet ; tandis qu'à l'étranger, comme seule la scène est éclairée et les loges fermées, vous perdez tout le plaisir d'admirer l'assistance »].

8 Voir *The Daily Journal* du 25 septembre 1725, qui décrit l'éblouissement des spectateurs, cité dans Emmett L. Avery, *The London Stage*, *op. cit.*, p. xxxiii.

il a, dans le théâtre de Drury Lane, pratiquement la même longueur que la salle, soit environ dix mètres pour une largeur de douze mètres : la scène qui s'avance de 3,50 mètres forme un *proscenium* qui constitue l'aire de jeu<sup>9</sup>. À Lincoln's Inn Fields, dont le bâtiment a des dimensions pratiquement semblables à celles de Drury Lane, le plateau est sensiblement plus grand. De part et d'autre du cadre de scène se trouvent une loge et une porte par laquelle les comédiens font leur entrée : au-dessus de cette porte, une autre loge est occupée par des spectateurs lorsque l'espace n'est pas exploité pour la représentation, pour les scènes de balcon notamment. En comparaison, sur la scène de la Comédie-Française, l'aire de jeu, réduite par la présence des banquettes fixes, ne fait que 4,87 mètres de longueur par 3,57 mètres de largeur. Dans sa « Dissertation sur la tragédie », Voltaire souligne la stupéfaction d'une comédienne anglaise, probablement Peg Woffington, devant l'encombrement de la scène lors de la première de *Sémiramis* le 29 août 1748 : « La principale actrice de Londres qui était présente à ce spectacle, ne revenait point de son étonnement ; elle ne pouvait concevoir comment il y avait des hommes assez ennemis de leurs plaisirs, pour gêner ainsi le spectacle sans en jouir<sup>10</sup> ». Cette citation ne doit pas faire oublier que l'usage des places sur le « théâtre » existe également à Londres. Il est cependant loin d'être systématique puisqu'il est réservé aux soirées de bénéfice accordées aux comédiens ou aux représentations de pièces à succès, deux occasions qui permettent aux théâtres de gonfler leurs recettes<sup>11</sup>. Le 8 mars 1729, lors de la soirée de bénéfice de Mrs. Oldfield, une actrice particulièrement appréciée du public et de Voltaire qui avait quitté Londres quelques mois plus tôt, la scène est si encombrée que les comédiens peuvent à peine bouger<sup>12</sup>. Pour les représentations de *The Beggar's Opera*, la pièce créée en janvier 1728, qui détient le record d'affluence, des loges sont construites sur la scène pour y installer des spectateurs<sup>13</sup>. Cependant, il n'est pas rare qu'une note ajoutée

9 À l'origine, en 1674, le *proscenium* a une longueur de 5 mètres mais il est raccourci d'1,50 mètre en 1696 pour augmenter le nombre de spectateurs. Colley Cibber le regrette dans ses mémoires : « [...] not only from the stage's being shorten'd in front, but likewise from the additional interposition of those stage-boxes, the actors [...] are kept so much more backward from the main audience, than they used to be » (*An Apology for the Life of Colley Cibber*, London, Dent, 1976, p. 212 [« en raison de la réduction de l'avant-scène mais également de l'ajout des loges de scène, les acteurs se trouvent à une plus grande distance du public qu'ils ne l'étaient auparavant »]).

10 *OCV*, t. 30A, p. 156.

11 Les acteurs à succès pouvaient bénéficier d'une soirée pendant laquelle ils établissaient le programme et récoltaient une partie ou la totalité de la recette. Il était alors dans leur intérêt d'accueillir le plus de spectateurs possibles.

12 *The Universal Spectator*, 8 mars 1729, cité dans E. L. Avery, *The London Stage, op. cit.*, p. xlvi. Voltaire évoque la « charmante » Oldfield dans son poème « La Mort de Mlle Lecouvreur » (1730).

13 Le célèbre tableau de William Hogarth (1731) à la Tate Britain, *A Scene from The Beggar's Opera*, montre ces spectateurs de chaque côté de la scène.

à l'affiche interdise toute présence de spectateurs sur le plateau : c'est le cas lorsque les pantomimes, qui mobilisent toute une machinerie théâtrale, sont données en tomber de rideau. C'est seulement en 1762 que le public disparaît définitivement de la scène, trois ans après la France.

Cette meilleure visibilité, due à la structure de la salle, aux dimensions de la scène et aux bancs installés dans le parterre, a une incidence directe sur la représentation scénique. Bien que le jeu de ces comédiens ait suscité moins d'intérêt que celui de Garrick et de ses successeurs, il semble avoir fasciné Voltaire lors de son séjour. À Drury Lane, les trois directeurs, Colley Cibber, Barton Booth et Robert Wilks, se partagent la vedette sur les planches, aux côtés des principales actrices, Mrs. Booth, Mrs. Cibber et Mrs. Oldfield. À Lincoln's Inn Fields, les rôles principaux se répartissent entre James Quin, interprète de Macbeth, Edgar, Brutus et Claudius, et Lacy Ryan, interprète de Iago, Macduff ou encore Edgar, tandis que Mrs. Berriman et Mrs. Bullock se partagent les grands rôles féminins. La composition des troupes attachées à chaque salle est plus hétéroclite qu'en France : aux côtés des acteurs, des danseurs et des chanteurs assurent les intermèdes et jouent dans les pantomimes de fin de programme. Dans les salles intimistes de Londres, où l'acteur joue sur le *proscenium*, la pratique scénique ne repose pas entièrement sur la virtuosité vocale, qui est l'apanage des grands déclamateurs français, mais s'appuie également sur les jeux de physionomie, la gestuelle et les mouvements corporels. Dans ses *Remarques sur Cinna*, Voltaire brocarde l'interprète d'Auguste à la « déclamation ampoulée », qui fait son entrée, « avec la démarche d'un matamore [...] coiffé d'une perruque carrée [...] farcie de feuilles de laurier, et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges »<sup>14</sup>. Il apprécie toutefois la mélopée des récitatifs et, si l'on en croit Chabanon, considère qu'« un grand volume de voix et des inflexions fortes [étaient] nécessaires pour émouvoir la multitude »<sup>15</sup>. Les griefs que Voltaire nourrit contre le jeu statique, la diction ampoulée et le débit irrégulier des tragédiens français permettent de renseigner sur les qualités qu'il pouvait goûter chez les comédiens anglais. Le grand tragédien de la Restauration, Thomas Betterton, que tous les professionnels, y compris Garrick quelques années plus tard, évoquent avec respect et déférence, privilégie le jeu grave et solennel marqué par une gestuelle mesurée et calculée. Même dans les drames les plus émouvants du répertoire de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, il contrôle ses effets. Dans la génération suivante, qui se produit sur les planches pendant le séjour de Voltaire, c'est Barton Booth qui perpétue cette sobriété dans son

<sup>14</sup> OCV, t. 54 (1975), p. 123.

<sup>15</sup> *Tableau de quelques circonstances de ma vie. Précis de ma liaison avec mon frère Maugris, ouvrages posthumes de Chabanon*, Paris, A.Cl. Forget, An III (1795), p. 138. Ce passage est cité par Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 78.

interprétation des grands rôles du théâtre de Rowe, Otway et Shakespeare. Pour comprendre l'effet qu'a pu exercer le jeu anglais sur Voltaire, il suffit d'évoquer une tirade d'Othello, le rôle fétiche de Booth, donnée le 7 septembre 1727. Dans son histoire des théâtres de Londres et Dublin, Benjamin Victor reproduit le monologue de l'acte III, scène 3, accompagné des annotations du tragédien<sup>16</sup>. Booth se livre à un commentaire linéaire de la tirade et détaille toute la gamme des passions qu'il doit représenter, de la colère à la méditation, l'emportement, le dédain, la stupéfaction et enfin l'apaisement. Les variations du débit, dont témoignent une longue pause, un soubresaut et l'accélération du tempo suivie d'une pause plus courte, sont aux antipodes de la mélodie tragique et monocorde qui se pratique en France. Robert Wilks, l'interprète d'Antony dans *Julius Caesar*, sait lui aussi ménager les pauses dramatiques comme le montre ce passage où il s'adresse à la dépouille de César : « *Wilks [...] walked swiftly up to the dead body of Caesar and knelt down; he paused some time before he spoke; and, after surveying the corpse with manifest tokens of the greatest sorrow, he addressed it in the most affecting and pathetic manner*<sup>17</sup> ». Pour ces interprètes, la déclamation théâtrale n'est pas rhétorique et solennelle mais violente ou pathétique et toujours adaptée aux passions représentées. Toutefois, si le jeu de Booth est tout en retenue, ses partenaires affectionnent les débordements émotionnels et les manifestations corporelles les plus exubérantes : Theophilus Cibber, comédien et fils du directeur de Drury Lane, rappelle « les sursauts affectés et extravagants, le tressaillement des membres, l'agitation du corps, les mains tendues, les doigts écartés » des acteurs de cette génération<sup>18</sup>. Le style anglais, émouvant ou emporté, parfois convulsif mais toujours physique et étudié, ne pouvait que fasciner Voltaire qui avait stigmatisé la démarche affectée, la diction emphatique et le jeu académique de l'interprète d'Auguste, mais recommandé une grande puissance vocale pour évoquer des passions terribles et enflammer le public.

Sur les théâtres anglais, la primauté de l'interprétation scénique tend à éclipser, comme en France, les autres éléments de la représentation. À la fin des années 1720, le choix des décors et des costumes n'obéit pas à un souci de vraisemblance dans les pièces régulières. Quelques années plus tard, John

16 Voir *The History of the Theatres of London and Dublin*, London, T. Davies, 1761, 2 vol., t. II, p. 13-15.

17 Thomas Davies, *Dramatic Miscellanies*, London, s.n., 1783-1784, 3 vol., t. II, p. 241 [« Wilks [...] se précipita vers la dépouille de César et s'agenouilla ; il resta silencieux un certain temps ; et, après avoir examiné le corps avec des signes évidents d'immense chagrin, il s'adressa à lui sur un ton des plus touchants et pathétiques »].

18 Theophilus Cibber, *The Lives and Characters of the Most Eminent Actors and Actresses*, London, R. Griffiths, 1753, p. 50-51 : « *extravagant affected Starts, twitching of the Limbs, Jerkings of the Body, Expansion of the Hands, sprawling of the Fingers* ».

Hill dans son traité *The Actor* résume l'attitude commune à l'égard du décor : « *Something is necessary in this [scenery], but too much is faulty [...] because we would not have them engross the attention which is more due to the player*<sup>19</sup> ». Néanmoins, en raison de la diversité des lieux représentés et du goût pour l'exotisme, dans les pièces de Dryden notamment, les théâtres anglais sont plus soucieux de varier les décors et de renouveler les costumes. Il n'est pas rare que figure, sur les affiches annonçant des reprises, la mention « *with new scenes, machines and decorations* » ou encore « *All the Characters new dress'd* »<sup>20</sup>. Mais surtout, à l'automne 1727, Voltaire peut satisfaire son goût pour le spectacle et le déploiement de faste scénique, une inclination qu'il évoque dans l'épître dédicatoire de *Tancrède*, en 1760 : il faut « frapper l'âme et les yeux à la fois »<sup>21</sup>. En effet, un événement historique et politique qui trouve son prolongement direct et théâtral sur la scène officielle de Drury Lane, le couronnement de George II, le 22 octobre 1727, se transforme quatre jours plus tard, le 26 octobre, en événement théâtral. Le *Henry VIII* de Shakespeare, qui comporte la scène de couronnement d'Anne Boleyn et la scène de baptême d'Élisabeth I<sup>re</sup>, est repris 15 fois et abondamment commenté par des chroniqueurs enthousiastes qui louent la splendeur des décors et évoquent la sensation créée par la pompe des processions : le théâtre joue la surenchère en ajoutant de nouveaux personnages et décorations au fil des représentations<sup>22</sup>. Les directeurs du théâtre exploitent jusqu'à saturation cette magnificence spectaculaire puisque la même scène de couronnement est ajoutée, pour le seul plaisir des yeux, à d'autres pièces, tragiques et comiques<sup>23</sup>. Dans la « Dissertation sur la tragédie », Voltaire rappelle la fonction dramatique du spectaculaire qui doit prévaloir sur la simple gratification des sens :

Au reste, quand je parle d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une cérémonie, d'une assemblée, d'un événement nécessaire à la pièce, et non pas de ces vains spectacles plus puérils que pompeux, de ces ressources du décorateur

19 John Hill, *The Actor*, London, R. Griffiths, 1755, p. 254 [« il faut s'y intéresser mais trop serait une erreur [...] car nous ne voudrions pas qu'il accapare l'attention qui doit se porter sur l'acteur »].

20 « Avec de nouvelles scènes, machines et de nouveaux décors » ; « tous les personnages habillés à neuf ». *The Fall of Saguntum*, 16 janvier 1727 à Lincoln's Inn Fields ; *The Rival Modes*, 27 janvier 1727 à Drury Lane.

21 Cité par P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 9.

22 Le *Daily Post* du 13 novembre insiste sur « l'excellence de la représentation, et le lustre extraordinaire des décors » [« *the Excellency of the Performance, and the extraordinary Grandeur of the Decorations* »] ; voir E. L. Avery, *The London Stage*, op. cit., à cette date.

23 Elle est ajoutée à *Virtue Betray'd* or *Anna Bullen* de John Banks le 22 novembre, au *Jane Shore* de Nicolas Rowe le 27 novembre, au *Double Falsehood* de Lewis Theobald le 2 décembre et à *The Committee* de Sir Robert Howard le 27. Lincoln's Inn Fields rétorque avec une pantomime burlesque le 11 décembre, *Harlequin Anna Bullen*.

qui suppléent à la stérilité du poète, et qui amusent les yeux, quand on ne sait pas parler à l'oreille et à l'âme. [...] quatre beaux vers valent mieux dans une pièce qu'un régiment de cavalerie<sup>24</sup>.

178

En Angleterre, les directeurs de salles, qui exploitent toutes les ressources scéniques afin de satisfaire le goût du public pour le spectacle, sont animés par des impératifs commerciaux qui déterminent également l'organisation de la soirée et le choix de l'affiche. À la fin des années 1720, la programmation de la saison suit un schéma quasi immuable : de début septembre à la mi-novembre, l'affiche est changée quotidiennement. Seules les pièces du répertoire sont jouées, une ou deux fois seulement. Puis, ce schéma s'infléchit sensiblement à partir de la mi-novembre : pour donner à ce théâtre de répertoire une allure de nouveauté, on intègre des pièces anciennes qui n'ont pas été reprises depuis au moins trois ans. Ce n'est qu'à partir de janvier que sont données les créations nouvelles. Au printemps, les théâtres reprennent les succès de la saison. Mais c'est certainement l'éclectisme du programme proposé qui a pu déconcerter Voltaire. La soirée débute généralement par l'interprétation de trois sonates. Après cette ouverture musicale, le prologue est joué par un comédien de la troupe. Alors seulement le rideau se lève sur la pièce principale. Les théâtres, qui présentent entre 40 et 75 pièces différentes par an, reprises ou nouveautés, jouent plus de comédies que de tragédies : de 1726 à 1728, on compte 451 représentations comiques pour seulement 173 tragédies. Ces pièces régulières sont ponctuées d'entractes musicaux ou chorégraphiques, sans le moindre rapport avec l'argument de la pièce. Le 14 novembre 1726, Lincoln's Inn Fields met à l'affiche *The Orphan* de Thomas Otway. Ce drame pathétique est accompagné de deux danses de caractère, celle du Paysan français interprétée par Nivelon et Mrs. Laguerre, celle du Marin français avec Marie Sallé et son frère François, et se conclut par un ballet pastoral<sup>25</sup>. Ce type d'intermède n'est pas l'exclusivité de Lincoln's Inn Fields puisque, à Drury Lane, trois jours plus tard, le 17 novembre, la *Jane Shore* de Nicolas Rowe est entrecoupée d'entractes chorégraphiques dont le contenu n'est pas précisé. À la fin du dernier acte de la pièce principale, un autre acteur se charge de l'épilogue et la soirée s'achève sur un *afterpiece*, une petite pièce, dont la présence est tout aussi systématique que dans les théâtres parisiens. Néanmoins la farce en un ou deux actes, généralement proposée en tomber de rideau, cède la place dans les années 1720 à une forme nouvelle vouée à un succès durable, la pantomime. Ce divertissement hybride se compose d'une partie sérieuse et opératique, qui représente un épisode mythologique à

24 OCV, t. 30A, p. 158-159.

25 Voltaire, qui appréciait tout particulièrement Marie Sallé, avait consacré un madrigal à cette danseuse et à sa rivale, Marie Camargo.

grand renfort de prouesses scénographiques, et d'une partie comique et mimée, qui met en scène les personnages de la *commedia dell'arte*. Bien que ce spectacle de courte durée soit jugé par les puristes un affront au bon goût, il devient un complément quasi obligatoire pour les directeurs de salle qui rivalisent sur ce terrain. Pour la saison 1726-1727, 135 représentations sont données, dont 67 à Drury Lane et 68 à Lincoln's Inn Fields, soit en moyenne une soirée sur deux<sup>26</sup>. La nature commerciale de l'entreprise théâtrale en Angleterre explique la constitution hétéroclite de la programmation dans des salles qui se livrent une concurrence directe et acharnée. Dans une gravure, « A Just View of the British Stage » (fig. 1), parue le 10 décembre 1724, deux ans avant l'arrivée de Voltaire, William Hogarth fustige cette forme dépravée. Ce n'est pourtant pas



Fig. 1. William Hogarth, *A Just View of the British Stage* (1724). DR

<sup>26</sup> Chaque théâtre jouait environ 170 soirs par saison : lors de la première saison du séjour à Londres, à Drury Lane, deux grandes nouveautés, *The Miser; or, Wagner and Abericot* (30 décembre) est joué 20 fois et *Harlequin's Triumph* (27 février) 16 fois. À Lincoln's Inn Fields, la nouvelle pantomime à succès est *The Rape of Proserpine with The Birth of Harlequin* (13 février) qui totalise 32 représentations. Pour la saison suivante, 97 représentations sont données, 25 à Drury Lane dont une création, *Harlequin Happy and Poor Pierrot Married* (11 mars) pendant 12 soirées. Lincoln's Inn Fields offre 60 représentations avec 7 pour sa nouvelle pantomime *Harlequin Anna Bullen* (11 décembre).

John Rich, le directeur de Lincoln's Inn Fields, initiateur de cette forme hybride et interprète génial d'Arlequin, qu'il incrimine, mais les directeurs de Drury Lane, bastion supposé du théâtre légitime, véritables responsables, à ses yeux, de la dégénérescence de l'art dramatique. La gravure présente l'élaboration concrète d'une pantomime sur la scène de Drury Lane, *Harlequin Sheppard*, créée le 28 novembre, un mois après l'évasion spectaculaire du criminel Jack Sheppard de la prison de Newgate. L'action principale met en scène les trois directeurs, inféodés aux caprices de la mode. Hogarth évoque l'esthétique mécanique de la pantomime, qui privilégie l'objet et les prouesses techniques au détriment des acteurs et du texte. La prolifération des accessoires au premier plan, comme la niche du chien en bas à gauche, la bouteille à droite ou encore la jambe coupée devant le socle de la statue renversée<sup>27</sup>, traduit le chaos que font naître ces divertissements disparates, indices d'une dramaturgie dénaturée. Les cordes destinées aux trois directeurs, qui doivent exécuter une danse aérienne annoncée dans le texte, désignent à la fois les nombreux câbles nécessaires à la réalisation scénographique de toute pantomime et le sort que réservent les muses à ces corrupteurs du théâtre. En contrepoint, les pièces du répertoire officiel, comme *The Way of the World*, *Hamlet*, *Julius Caesar* et *Macbeth*, dont les pages arrachées sont clouées au-dessus des latrines, sont avilies. Les deux genres réguliers, figurés par les statues de la tragédie et de la comédie postées de part et d'autre du cadre de scène, sont profanés par les affiches de pantomime placardées sur le visage des effigies. Tandis que le grand tragédien Barton Booth, à droite, fait disparaître la marionnette de Scaramouche dans les lieux d'aisance, le spectre de Ben Jonson, à gauche, emblème du théâtre régulier, s'élève des dessous de la scène et compisse abondamment la statue martiale de la pantomime qui s'écroule au premier plan. Dans cette gravure satirique, les avanies que font subir les trois acolytes au théâtre légitime sont sanctionnées par la dégradation que le satiriste inflige à la pantomime et aux directeurs de Drury Lane, qui n'hésitent pas, pour des raisons économiques, à offrir au public ces divertissements spectaculaires ou « légers ». Il est peu probable que Voltaire ait apprécié la pantomime anglaise qu'il ne pouvait toutefois ignorer en raison de sa présence presque quotidienne sur les deux scènes officielles. La popularité de ces divertissements est toutefois symptomatique de l'attitude des directeurs de salle et du public anglais à l'égard du spectacle de théâtre : la tragédie et la *commedia dell'arte*, le texte littéraire et la machinerie théâtrale, le jeu sublime et le mime grotesque se partagent librement l'affiche. Les scènes de Londres semblent amplifier à l'excès ce que Voltaire définit comme l'essence et la spécificité du théâtre anglais dans son « Discours sur la tragédie », adressé « à Milord Bolingbroke » : « Les Anglais

<sup>27</sup> Ces accessoires sont tous empruntés au fleuron du genre, *Harlequin Doctor Faustus*.

donnent beaucoup plus à l'action que nous, ils parlent plus aux yeux : les Français donnent plus à l'élégance, à l'harmonie, aux charmes des vers<sup>28</sup> ».

Entre 1726 et 1728, l'essentiel de la programmation théâtrale est constitué de créations contemporaines, surtout comiques, dont le nombre s'élève à 362. Des trois auteurs comiques que Voltaire mentionne dans ses écrits, c'est Colley Cibber qui est le plus populaire avec ses six pièces totalisant 68 représentations. Son *Provoked Husband*, créé pendant le séjour de Voltaire, le 10 janvier 1728, et pour lequel Cibber retravaille, complète et finalement dénature un manuscrit laissé inachevé par Sir John Vanburgh, obtient un succès commercial retentissant avec ses 38 représentations. Le *Beggar's Opera* de John Gay mis à l'affiche quelques jours après *The Provoked Husband*, le 29 janvier, crée lui aussi l'événement avec ses 63 représentations et inaugure un genre nouveau, le *ballad opera*. Bien que Voltaire ne mentionne à aucun moment cette pièce, il semblerait que John Gay lui ait montré le manuscrit avant la première<sup>29</sup>. Sir John Vanburgh, dont Voltaire évoque les comédies dans ses *Lettres philosophiques*, est le troisième auteur le plus joué pendant ces deux saisons. Quant à Sir Richard Steele, ses comédies tendres et édifiantes ne sont représentées que 13 fois alors que les cinq pièces de George Farquhar, que Voltaire passe totalement sous silence mais qu'il ne pouvait ignorer, connaissent 31 représentations. Les deux auteurs comiques de la Restauration, William Congreve et William Wycherley, que Voltaire appréciait particulièrement, arrivent en tête des statistiques pour la période. Quant à Thomas Shadwell, il ne totalise que 6 représentations pour trois pièces, ce qui semble confirmer le jugement de Voltaire : cet auteur était « assez méprisé » à la fin des années 1720<sup>30</sup>.

Dans le genre tragique, ce sont les tragédies néo-classiques du début du siècle et les tragédies pathétiques et exotiques de la Restauration qui totalisent le plus de représentations. Il n'y a rien d'étonnant à ce que des pièces qui respectent les préceptes de la dramaturgie classique française aient séduit Voltaire. Bien que le *Caton* d'Addison ne connaisse que 8 représentations, il est recommandé dans les *Lettres philosophiques* pour « cette élégance mâle et énergique » qui rappelle Corneille et sa portée philosophique et républicaine. Dans son « Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke », cette pièce est admirée pour sa facture classique et ses affinités avec le théâtre français : « Aussi, la tragédie de Caton, qui fait tant d'honneur à M. Addison votre successeur dans le ministère, cette tragédie, la seule bien écrite d'un bout à l'autre chez votre nation, à ce que je vous ai entendu dire à vous-même, ne doit sa grande réputation qu'à ses beaux vers, c'est-à-dire,

<sup>28</sup> *OCV*, t. 5 (1998), p. 176-177.

<sup>29</sup> Sir Gavin de Beer et André-Michel Rousseau, *Voltaire's British Visitors*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967, p. 94.

<sup>30</sup> *Lettres philosophiques*, éd. G. Lanson, Paris, Hachette, 1924, 2 vol., t. II, p. 105.

à des pensées fortes et vraies, exprimées en vers harmonieux<sup>31</sup> ». Dans sa préface à *Ceipede* de 1730, il loue encore Addison et Congreve pour leur respect des unités. La réécriture d'*Andromaque*, *The Distressed Mother* d'Ambrose Philips, qui n'est représentée que 4 fois, est admirée au même titre que la tragédie d'Addison<sup>32</sup>. La version de *Phèdre* composée par Edmund Smith, qui ne connaît que 3 représentations et qui sombre aussitôt dans l'oubli, est encensée dans les *Conseils à un journaliste* : « [...] détrompez le public de l'idée où l'on est que jamais les Anglais n'ont pu admettre le sujet de *Phèdre* sur leur théâtre. Apprenez aux lecteurs que la *Phèdre* de Smith est une des plus belles pièces qu'on ait à Londres. Apprenez-leur que l'auteur a imité tout Racine, jusqu'à l'amour d'Hippolite<sup>33</sup> ». Quant aux tragédies pathétiques de Thomas Otway et celles plus exotiques de John Dryden, que Voltaire connaissait, elles semblent rivaliser sur les planches avec leurs 13 représentations. La *Venice Preserved* de Thomas Otway, mentionnée dans les *Lettres philosophiques*, appartient à un genre théâtral en vogue entre 1680 et 1715, la *she-tragedy*. Ces drames historiques et pathétiques, qui mettent en scène les malheurs d'une héroïne innocente et vertueuse, connaissent encore un vif succès à la fin des années 1720, comme le montrent les 29 représentations.

Ce sont toutefois les pièces de Shakespeare qui ont surtout exercé un pouvoir de fascination sur le dramaturge français, comme en témoignent les nombreuses évocations qui ponctuent son œuvre. Or, durant les trente premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre shakespearien ne connaît qu'un succès mitigé auprès d'un public anglais qui n'a qu'une connaissance limitée de son œuvre et auprès des critiques dramatiques qui, pour la plupart, s'accordent sur son génie mais déplorent la rudesse de son style et de son propos. À partir de 1690, seuls *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Othello*, *The Tempest*, *Macbeth* et *King Lear* sont associés à l'auteur élisabéthain : à cette liste, il faut ajouter, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Richard III*, les deux *Henry IV* et *Henry VIII*. Par ailleurs, dans les années 1720, les rares pièces dont le texte soit relativement épargné sont *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Othello*, *Henry VIII* et *Henry IV*. Cinq adaptations, dont les transformations sont radicales, sont régulièrement mises en scène : ce sont *Macbeth*, la pièce à machines de Davenant (1664), *The Tempest*, la pièce opératique de Davenant et Dryden (1667), la version mélodramatique de *King Lear* publiée par Nahum Tate (1681), le *Richard III* de Colley Cibber (1699) et *The Jew of Venice* de George Granville (1701). Alors que les directeurs de salle affichent une nette préférence pour la comédie dans leur programmation, ce sont les tragédies qui

31 *OCV*, t. 5, p. 177.

32 Voir le passage de l'*Essai sur la poésie épique* cité plus bas.

33 *OCV*, t. 20A (2003), p. 492.

sont privilégiées dans le théâtre shakespearien : la richesse des comédies de mœurs et la médiocrité des tragédies héroïques ou pathétiques de la Restauration et du début du siècle peuvent expliquer ce phénomène<sup>34</sup>. Pendant la saison 1720-1721, John Rich met à l'affiche de son théâtre de Lincoln's Inn Fields pas moins de seize pièces shakespeariennes, soit un total de 66 représentations. L'expérience est unique au XVIII<sup>e</sup> siècle et réfute une fois encore l'idée reçue selon laquelle cette salle était réservée aux divertissements légers. Toutefois, en raison des maigres recettes récoltées à cette occasion, le nombre de pièces et de représentations suit un déclin constant au cours des saisons suivantes<sup>35</sup>. Entre 1726 et 1728, alors que Voltaire ne mentionne que trois tragédies shakespeariennes dans ses *Lettres philosophiques* (*Julius Caesar*, *Hamlet* et *Othello*), douze pièces de Shakespeare sont mises à l'affiche dans les deux théâtres officiels pour un total de 73 représentations, un chiffre plutôt modeste si on le compare à celui des trois auteurs comiques contemporains, Colley Cibber (66 représentations pour six comédies), John Gay (63 représentations pour sa seule pièce, *The Beggar's Opera*) et Sir John Vanburgh (51 représentations pour huit pièces).

La première représentation de *Julius Caesar* à laquelle Voltaire a pu assister est celle du 11 novembre 1726 à Lincoln's Inn Fields avec James Quin dans le rôle de Brutus, et Thomas Walker dans celui d'Antony. La soirée est un échec à en juger par les recettes, 12 livres, et la fréquentation, 269 spectateurs. Du reste, Rich ne redonne pas cette tragédie pendant la période qui nous intéresse. À Drury Lane, la pièce est jouée à deux reprises, le 5 avril et le 31 mai 1727 : bien que la distribution ne soit pas précisée dans le calendrier du *London Stage*, le rôle de Brutus devait être tenu par le tragédien Barton Booth et celui d'Antony par Robert Wilks, comme c'est le cas lors de la saison suivante. Pour cette reprise, les directeurs ne commettent pas la même erreur que leur rival et prennent soin d'accompagner la tragédie d'une pantomime. Le premier soir, elle est suivie du succès de l'année *Harlequin's Triumph* et, pour la deuxième représentation, c'est le fleuron du genre, *Harlequin Dr Faustus*, ainsi qu'un pas de deux interprété par La Forest et son épouse, qui complètent le programme. Quant à *Hamlet*, la pièce est donnée le 12 novembre 1726 à Drury Lane, le lendemain du *Julius Caesar* de Lincoln's Inn Fields, probablement en réponse au directeur du théâtre rival : c'est Robert Wilks qui tient le rôle du prince du Danemark. À Lincoln's Inn Fields, cette tragédie, seule à l'affiche le 4 janvier 1727, ne rapporte que 35 livres et

34 Pour une analyse du répertoire shakespearien pendant les trente premières années du siècle, voir Robert D. Hume, « Before the Bard: "Shakespeare" in Early Eighteenth-Century London », *English Literary History*, n° 64 (1997), p. 41-75.

35 C'est ce que montrent les statistiques des représentations pendant les saisons 1726-1728, avec toutefois la reprise inattendue de deux comédies, *The Merry Wives of Windsor* et *Measure for Measure*.

n'attire que 469 spectateurs. Cependant lors de sa reprise le 13 mars 1727, la soirée remporte un véritable succès : le nombre de spectateurs a doublé (891 spectateurs) et les recettes sont multipliées par quatre (133 livres)<sup>36</sup>. Ce succès s'explique par la présence d'entractes musicaux et chorégraphiques : une chanson de Mrs. Warren, *The Lass of Patie's Mill*, un duo entre un roué et une veuve, interprété par Leveridge et Mrs. Salway, et deux danses de caractère, l'une qui met en scène un matelot français et son épouse, joué par Marie Sallé et son frère François, l'autre qui représente deux Pierrots, Poitier et Nivelon<sup>37</sup>. Ainsi, pendant le séjour de Voltaire, les pièces de Shakespeare ne font recette que si elles sont accompagnées d'intermèdes ou de pantomimes. Cette constatation permet de nuancer et de corriger la déclaration de Voltaire sur le succès de l'auteur élisabéthain auprès du public anglais dans son *Essai sur la poésie épique* : « Je n'ai jamais vu à Londres la salle de la comédie aussi remplie à l'*Andromaque* de Racine, toute bien traduite qu'elle est par Philips, ou au *Caton* d'Addison, qu'aux anciennes pièces de Shakespear<sup>38</sup> ». L'affluence du public est sans doute due à l'engouement pour les compléments de spectacle et non pour l'œuvre du dramaturge élisabéthain. Il faut en effet attendre la seconde moitié des années 1730 pour qu'apparaissent sur les théâtres de Londres les prémices d'un véritable culte shakespearien.

Malgré les excès spectaculaires et les motivations plus économiques qu'esthétiques des théâtres anglais, les conditions matérielles, le jeu des acteurs et les œuvres dramatiques offrent un terrain de choix à la réflexion de Voltaire en matière de représentation scénique. Les outrances dramatiques, comme l'action mouvementée et l'impétuosité des passions, trouvent leur réalisation théâtrale dans un mode d'interprétation qui s'offre au regard de l'homme de théâtre pendant son séjour dans la capitale anglaise. C'est peut-être cet effort d'adéquation entre une représentation scénique et un type de dramaturgie qui a séduit Voltaire à la fin des années 1720. Cette tentative ne trouvera toutefois son aboutissement que treize ans plus tard, en 1741, avec l'arrivée sur la scène anglaise de David Garrick, qui parviendra à réaliser cette alchimie rare entre un texte et son interprète. Mais le grand acteur shakespearien refusera obstinément d'offrir à celui qu'il considère comme le contempteur du dramaturge élisabéthain ce qu'il accordera de bon gré à Diderot, un échantillon de son génie saisissant de l'incarnation scénique à la manière anglaise.

36 La différence de recettes est due à l'augmentation du nombre de spectateurs dans les loges dont le prix était plus élevé.

37 Le 15 mai, la pièce est accompagnée de trois danses : la danse des sabots de bois de Nivelon, celle du paysan avec Poitier et Mrs. Bullock et celle du Marin français avec François Sallé et Marie Sallé (151 livres et 1 076 spectateurs).

38 *OCV*, t. 3<sup>B</sup> (1996), p. 418.

REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES À DRURY LANE  
ET LINCOLN'S INN FIELDS PENDANT LES SAISONS 1726-1727  
ET 1727-1728

## SHAKESPEARE (73 REPRÉSENTATIONS)

*Henry VIII*: 16  
*Hamlet*: 12  
*Henry IV*: 6  
*King Lear*: 6  
*Macbeth*: 6  
*The Merry Wives of Windsor*: 6  
*Julius Caesar*: 5  
*Richard III*: 5  
*The Jew of Venice*: 3  
*Measure for Measure*: 3  
*The Tempest*: 3  
*Othello*: 2

## THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN (27 REPRÉSENTATIONS, COMÉDIES)

John Fletcher: 19. *Rule a Wife and Have a Wife* (6) ; *The Royal Merchant* (4) ; *The Scornful Lady* (3) ; *The Chances* (2) ; *The Prophetess* (2) ; *The Humorous Lieutenant* (1) ; *Wit without Money* (1).

Ben Jonson: 8. *Volpone* (4) ; *The Alchemist* (3) ; *The Silent Woman* (1).

## THÉÂTRE DE LA RESTAURATION (162 REPRÉSENTATIONS : 115 COMÉDIES, 47 TRAGÉDIES)

William Congreve: 32. *The Old Batchelor* (9) ; *The Way of the World* (8) ; *Love for Love* (7) ; *The Double Dealer* (4) ; *The Mourning Bride* (4).

John Banks: 15. *Virtue Betray'd, or Anna Bullen* (6) ; *The Albion Queens* (5) ; *The Unhappy Favourite* (4).

Thomas Otway: 13. *The Orphan* (5) ; *The Cheats of Scapin* (4) ; *Venice Preserved* (2) ; *The History and Fall of Caius Marius* (1) ; *The Soldier's Fortune* (1).

John Dryden: 11. *The Spanish Friar* (3) ; *Amphitryon* (3) ; *Aureng Zebe* (2) ; *Sir Martin Mar-all, or The Feigned Innocence* (2) ; *All for Love* (1).

William Wycherley: 11. *The Country wife* (10) ; *The Plain Dealer* (1).

Aphra Behn: 10. *The Rover* (10).

George Etherege: 9. *The Man of Mode* (5) ; *She would if She Could* (1) ; *The Comical Revenge* (3).

Sir Robert Howard: 8. *The Committee* (8).

Edward Ravenscroft: 8. *The Anatomist* (4) ; *The London Cukolds* (4).

John Crowne: 7. *Sir Courtly Nice* (4) ; *The Country Wit* (3).

Thomas Shadwell: 6. *Don John* (2) ; *The Squire of Alsatia* (2) ; *The Lancashire Witches* (2).

Thomas Betterton: 5. *The Amorous Widow* (5).

Thomas Durfey: 5. *A Fond Husband* (5).

Nathaniel Lee: 5. *Mithridates* (2) ; *Theodosius* (2) ; *The Rival Queens* (1).

186

Peter Anthony Motteux: 5. *The Island Princess* (2) ; *Thomyris Queen of Scythia* (3).

Thomas Southerne: 5. *The Fatal Marriage* (5).

Lord Buckingham: 2. *The Rehearsal* (2).

Lee and Dryden: 2. *Oedipus* (2).

Thomas Southerne: 2. *Oroonoko* (2).

Samuel Tuke: 1. *The Adventure of Five Hours* (1).

#### THÉÂTRE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (362 REPRÉSENTATIONS: 294 COMÉDIES, 68 TRAGÉDIES)

Colley Cibber: 68. *The Careless Husband* (7) ; *Love Makes a Man* (6) ; *Love's Last Shift* (6) ; *She Would and She Would not* (6) ; *The Double Gallant* (5) ; *The Provoked Husband* (38).

John Gay: 66. *The Beggar's Opera* (63) ; *The What d'ye Call it* (3).

Sir John Vanburgh: 51. *The City Wives Confederacy* (12) ; *The Provoked Wife* (11) ; *The Relapse* (8) ; *The Mistake* (7) ; *The Pilgrim* (6) ; *The Country House* (4) ; *The False Friend* (2) ; *Aesop* (1).

George Farquhar: 31. *The Beaux Stratagem* (14) ; *The Recruiting Officer* (9) ; *The Constant Couple* (5) ; *Love and a Bottle* (2) ; *The Twin Rivals* (1).

Owen Swiny: 30. *Camilla* (30).

Nicolas Rowe: 17. *Tamerlane* (9) ; *Jane Shore* (4) ; *The Fair Penitent* (4).

Sir Richard Steele: 13. *The Funeral* (5) ; *The Conscious Lovers* (4) ; *The Tender Husband* (4).

Lewis Theobald: 13. *Double Falsehood* (13).

Joseph Addison: 11. *Cato* (8) ; *The Drummer* (3).

Susanna Centlivre: 11. *The Busy Body* (6) ; *The Gamester* (4) ; *A Bold Strike for a Wife* (1).

Philip Frowde: 11. *The Fall of Saguntum* (11).

Christopher Bullock: 8. *A Woman's Revenge* (6) ; *Woman's a Riddle* (2).

John Sturmy: 8. *Sesosbis or Royalty in Disguise* (8).

J. Moore Smythe: 6. *The Rival Modes* (6).

Henry Fielding: 4. *Love in Several Masques* (4).

Ambrose Philips: 4. *The Distressed Mother* (4).

Edmund Smith: 3. *Phaedra and Hippolytus* (3).

Thomas Baker: 2. *Tunbridge Walks* (2).

Elijah Fenton: 2. *Mariamne* (2).

D. Lewis: 2. *Philip of Macedon* (2).

Gabriel Odingsells: 1. *The Bath Unmasked* (1).

