

DE LONDRES À PARIS ET DE PARIS À LONDRES :
ZAIÏRE ET LE THÉÂTRE ANGLAIS

Vincenzo De Santis

Université Paris-Sorbonne et Université de Milan

Dans son ouvrage *Polysystem Studies*, Itamar Even-Zohar définit l'univers littéraire comme un espace dynamique, un lieu de convergence de facteurs esthétiques, intellectuels, sociopolitiques et même économiques. Le néologisme *polysystème* désigne ainsi un milieu abstrait et conceptuel, formé à partir de différents éléments, où se jouent des rapports de force entre différentes strates, entre différents « systèmes » culturels concurrents, autochtones et allochtones. Même lorsqu'elle est traduite ou adaptée, la littérature étrangère est souvent mise en marge du polysystème de cultures « fortes ». Néanmoins, elle en fait inévitablement partie, et cela même en dépit de cette marginalité transitoire. D'après Even-Zohar, au sein du polysystème littérature, le rapport entre culture dominante et culture dominée s'inverse pourtant lorsqu'on a affaire aux littératures des cultures dites « faibles », ou bien dans le cas des littératures « jeunes » ou en formation, et notamment à l'époque d'une « crise esthétique » : c'est à ce moment que la littérature étrangère tend à envahir, d'une manière presque physiologique, l'espace creux laissé par la littérature nationale pour en combler les lacunes¹. La notion de *polysystème* peut s'avérer opérante pour analyser l'ensemble des relations qui se tissent entre le théâtre anglais et le théâtre français tout au long du XVIII^e siècle, dans la mesure où les deux systèmes dramatiques vivent une phase de transformation importante qui se fonde, au moins en partie, sur un échange à double sens. Composée trois ans après le séjour anglais de Voltaire, *Zaïre*, grand succès tragique du siècle, prend son essor à partir d'une réflexion profonde que mène l'auteur sur les modèles tragiques français et anglais. Voltaire affirme avoir puisé dans le théâtre anglais la « hardiesse » nécessaire pour avoir recours à un sujet historique ou issu en droite ligne de l'univers des croisades et où résonnent les noms des grandes familles

1 Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, Durham, Duke University Press, 1990. Ici comme ailleurs dans cet article, sauf indication contraire, je traduis.

de la noblesse française² ; l'adaptation anglaise de la pièce sera également l'une des tragédies les plus jouées sur les tréteaux de Londres au cours du XVIII^e siècle. Par ce double lien avec l'Angleterre, *Zaïre* représente un cas exemplaire de l'interaction entre deux systèmes dramatiques.

DE LONDRES À PARIS. ZAÏRE, SHAKESPEARE ET OTHELLO

204

Au lendemain d'une reprise d'*Othello* à la Comédie-Française en mars 1809 – année qui marque par ailleurs un tournant fondamental pour la réception de Shakespeare en France³ –, Julien Geoffroy, normalement peu indulgent envers le théâtre de Voltaire, compare le spectacle de Ducis à *Zaïre*, tragédie que la critique française de l'époque considérait encore comme un modèle d'excellence dramatique : « Ne fallait-il pas que la nation fût en délire pour supporter *Othello*, quand elle avait *Zaïre*? [...] Voltaire avait dépouillé le *More de Venise* de tout ce qu'il pouvait avoir d'hideux pour nous⁴ ». Le sévère critique du *Journal de l'Empire* n'est pas le premier à avoir présenté *Zaïre* comme une version d'*Othello* déclinée selon les règles du bon goût du théâtre français. Depuis la lettre de l'abbé Leblanc au président Bouhier (1738) – qui formule une véritable accusation de plagiat⁵ – jusqu'à Stendhal – qui considère la pièce comme une « maigre copie » du « terrible *More de Venise* »⁶ –, la tragédie turco-chrétienne de Voltaire a souvent été considérée comme une adaptation d'*Othello*. En dépit de ces accusations, la pièce est couronnée d'un grand succès éditorial et scénique en France et en Europe, et notamment en Angleterre où elle connaît une réussite importante et durable, comparable finalement au triomphe obtenu sur les tréteaux de la Comédie-Française.

Trente ans après la création de *Zaïre*, dans l'*Appel à toutes les nations* (1761), Voltaire propose un examen très sévère d'*Othello*, qu'il présente comme une pièce dynamique – il est vrai – mais surtout comme un ouvrage inconvenant et grossier. Tout en admettant avoir emprunté par-ci par-là quelques vers à l'original shakespearien, Voltaire nie finalement toute filiation directe entre cette

2 « C'est au théâtre anglais que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume » (« Épître dédicatoire à M. Faulkener », *OCV*, t. 8 [1988], p. 399).

3 Voir D. H. Carnahan, « The romantic debate in French daily press of 1809 », *Publications of the modern languages association of America*, n° 53 (1938), p. 475-501.

4 *Journal de l'Empire*, 9 mars 1809.

5 « Cette pièce, pour le fond, n'est autre que celle de Shakespeare dont je vous parle. Orosmane est Othello, la vertueuse Zaïre est la sage Desdemona » (lettre citée dans *Les Portefeuilles du président Bouhier : extraits et fragments de correspondances littéraires [1715-1746]*, éd. E. de Broglie, Paris, Hachette, 1896, p. 240).

6 Stendhal, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, dans *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, éd. M. Crouzet, Paris, H. Champion, 2006, p. 208.

tragédie et *Zaïre*⁷. Malgré des différences évidentes et l'absence d'une évocation explicite de la source shakespearienne – mais l'on connaît la réticence de Voltaire qui ne déclare que trop rarement ses véritables sources –, les rapports de *Zaïre* à *Othello* ne peuvent pourtant pas se résoudre à un relevé de quelques rares cas d'intertextualité locale⁸. Au-delà des intrigues vaguement similaires et de la thématisation de la jalousie, un trait commun aux deux tragédies est constitué par l'analyse du contraste entre deux univers culturels. *Zaïre* et *Othello* sont deux tragédies de la parole, ou plutôt de l'impossibilité de la parole, dans la mesure où leurs intrigues se fondent sur l'incapacité des protagonistes à communiquer, ce qui les conduit inexorablement vers la catastrophe finale⁹. Chez Othello et Orosmane, à la barbarie que la tradition associe à la nature, au tempérament du More, et qui se manifeste justement par leur fureur jalouse, se conjuguent la clémence, la magnanimité, les vertus associées à l'Occident chrétien et civilisé. Ces deux polarités se trouvent ainsi réunies dans un même personnage au profil extrêmement complexe : par le biais de cette dramatisation des opposés, dans les caractères d'Othello et Orosmane, les rapports traditionnels entre blanc et noir, bien et mal, sont ainsi présentés par Shakespeare et Voltaire de manière problématique et non résolutive¹⁰.

La critique moderne a montré à quel point cette idée reçue et si dure à éradiquer, qui réduit *Zaïre* à du « Shakespeare en biscuit », pour reprendre la formule proposée par Gustave Lanson¹¹, se révèle limitative et difficile à prouver¹². *Othello* est probablement non *la* source mais *une* source de la pièce. J'ajouterais que restreindre l'examen à un seul ouvrage de Shakespeare serait non seulement réducteur, mais aussi peu fructueux. Par ailleurs, loin d'être l'effet d'un engouement momentané ou bien d'une haine passagère, la présence de Shakespeare est attestée dans toutes les phases de la production du Patriarche. Dans *Zaïre*, cette présence se fonde sur un rapport qui tient de la transtextualité bien plus que de l'intertextualité à proprement parler. Le rapport de Voltaire à Shakespeare a fait l'objet de plusieurs études qui montrent comment, après l'enthousiasme initial, Voltaire prend, à mesure qu'il avance en âge, des

7 Voir *Appel à toutes les nations de l'Europe, des jugements d'un écrivain anglais ; ou manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*, OCV, t. 518 (2013).

8 Sur les notions d'intertextualité « locale » et « globale », voir Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

9 Voir l'introduction de Shakespeare, *Otello*, éd. Agostino Lombardo (1996), Milano, Feltrinelli, 2007. La polyvalence et l'ambiguïté de lexèmes tels que *fidèle, foi, loi* engendrent chez Voltaire une méprise fatale dont l'effet est comparable aux actions volontairement confondantes de la langue de Iago.

10 Voltaire hérite donc de Shakespeare ce « paradoxe des couleurs » – « *paradosso coloristico* » – pour reprendre l'expression de Giorgio Melchiori, *Shakespeare* (1994), Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 478-480.

11 Gustave Lanson, *Voltaire*, Paris, Hachette, 1910, p. 97.

12 Voir le bilan proposé par Eva Jacobs dans son introduction à *Zaïre*, OCV, t. 8, p. 304-308.

positions de plus en plus hostiles envers l'auteur anglais¹³. Sans revenir sur cette question complexe et touffue, je me contenterai d'examiner des textes voltairiens directement ou indirectement liés à la création de *Zaïre* et remontant à des dates proches de sa composition.

Au cours de son séjour anglais, qui est scandé par plusieurs sorties au théâtre, Voltaire avait fait sa première rencontre avec la dramaturgie shakespearienne. En dépit de son silence (il n'écrit mot à ses correspondants sur ses expériences de spectateur devant les tréteaux anglais), on peut se faire une idée des pièces montées durant les mois qu'il passa dans la capitale en regardant les répertoires de l'époque. Les principaux théâtres de Londres (Drury Lane, Lincoln's Inn Fields) proposent donc aussi *Othello*, l'un des drames shakespeariens les plus joués dans cette ville pendant la première moitié du XVIII^e siècle¹⁴. C'est donc à cette époque que Voltaire se fait également une idée du jeu des acteurs anglais contemporains, dont le philosophe déplore par la suite l'affectation dans sa lettre à Fawkener accompagnant les éditions de *Zaïre*. Pour s'en tenir à *Othello*, Voltaire a probablement vu Booth et Quin (qui alternaient dans le rôle du More au Lincoln's Inn), avec Ryan en Iago et Youner et Buchanan pour Desdemona. À Drury Lane, Booth reprend encore le rôle du protagoniste (1726-1727) avant l'arrivée d'Erlington en 1728, accompagné de Cibber en Iago et Thurmond en Desdemona. Voltaire commence aussi à se familiariser avec les textes de Shakespeare, dont il achètera ensuite des éditions, grâce aux livrets qu'il reçoit pendant la représentation¹⁵. C'est bien par rapport aux dispositifs dramaturgiques du théâtre de Shakespeare et aux spectacles londoniens qu'il convient d'examiner le contexte de la conception de *Zaïre*.

Les changements qu'introduit *Zaïre* au sein du modèle classique de la tragédie française sont avant tout l'effet d'une évaluation des conditions d'un théâtre dont Voltaire pressent, sinon la crise, du moins le caractère inadéquat. À l'innovation thématique du sujet médiéval, correspond ainsi un certain degré d'innovation structurelle qui affecte essentiellement le rapport entre action et récit, la relation du texte au spectacle et un aménagement nettement plus

13 Sur le rapport de Voltaire à Shakespeare, voir René Pomeau, « Voltaire et Shakespeare », *Littératures*, n° 9-10 (1984), p. 99-106 ; Haydn Mason, « Voltaire versus Shakespeare. The Lettre à l'Académie française », *The British Journal for Eighteenth Century Studies*, n° 18 (1995), p. 173-184 ; John Pappas, « La campagne de Voltaire contre Shakespeare », dans U. Kölvig et Ch. Mervaud (dir.), *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, 2 vol., t. II, p. 67-75 ; ainsi que l'ensemble de textes voltairiens répertoriés et commentés par Theodore Besterman dans *Voltaire on Shakespeare*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967. Voir aussi Nicholas Cronk, « Choses vues ou choses lues ? Autour du théâtre anglais dans les *Lettres sur les Anglais* », ici même, p. 189-201.

14 Voir Charles Beecher Hogan, *Shakespeare in the theatre. 1701-1800. A record of performances in London*, Oxford, Clarendon Press, 1952-1957, 2 vol., t. I (1701-1750).

15 Voir William Rufus Chetwood, *A General History of the Stage, from Its Origin in Greece down to the Present Time*, London, W. Owen, 1749, p. 46.

souple de l'unité de lieu. Orosmane est par exemple contraint de franchir l'espace de la scène pour « poignarde[r] » Zaïre « dans les coulisses » – détail précisé par le manuscrit de théâtre – en étendant l'espace de l'action au-delà du plateau :

ZAÏRE, *derrière la scène*

Viens, Fatime.

OROSMANE

Qu'entends-je ! Est-ce là cette voix¹⁶,
Dont les sons enchanteurs m'ont séduit tant de fois ? [...]
Perfide !... vengeons-nous... quoi ! c'est elle ? ô destin !
(*Il tire son poignard*)
Zaïre ! ah Dieu !... ce fer échappe de ma main. [...]

ZAÏRE

Je marche en frissonnant, mon cœur est éperdu...

(*à Orosmane*)

Est-ce vous, Nérestan, que j'ai tant attendu ?

OROSMANE, *allant à Zaïre... et la poignardant dans la coulisse*

C'est moi que tu trahis : tombe à mes pieds, parjure¹⁷ !

Ce choix, qui comporte un effet scénique de rapidité, affecte la structure de la pièce et l'agencement de l'intrigue : sans être affiché sur la scène, le meurtre de l'héroïne se situe dans la continuité diégétique principale, qui n'est pas interrompue par le recours au récit. Au-delà de ce finale en action se complétant par le suicide d'Orosmane, l'ensemble de la pièce montre une recherche de vitalité qui constitue sa véritable nouveauté. Le nombre des scènes qui scandent et découpent l'action dans le manuscrit de théâtre conservé à la Comédie-Française, les didascalies indiquant les entrées et les sorties des personnages, ainsi que leurs déplacements sur scène, et surtout le nombre des figurants, qui ne sont pas mentionnés dans les éditions, sont la preuve d'une attention de plus en plus marquée au dynamisme du spectacle.

16 Allusion possible à *Othello*, V, 2, v. 88, « *What noise is this ?* », bien plus évidente si l'on tient compte de la *lectio* de l'*in-folio*, où *voice* remplace *noise*.

17 Je reprends ici le texte du manuscrit de souffleur conservé à la Comédie-Française ; il présente des informations paratextuelles qui nous renseignent sur le spectacle que les versions imprimées du vivant de Voltaire ne prennent pas en compte. Voir bibliothèque-musée de la Comédie-Française, ms. 112, 44 feuilles recto-verso, soit 88 pages numérotées au crayon au recto de 1 à 87 (23,2 x 35,7 cm) vergées à l'encre noire et reliées dans une couverture en parchemin (pages de garde en carton) portant sur le dos la gravure dorée : « ZAÏRE (SOUFFLEUR 1732) » et sur la première de couverture le titre « *Zaïre* » en italique et partiellement effacé.

Le choix hardi et « à l'anglaise » d'un sujet national, et notamment la réflexion sur les aspects proprement visuels de la représentation¹⁸, l'élimination des scènes à deux, l'importance accordée à la figuration, au mouvement et à la disposition des personnages dans l'espace scénique, ainsi qu'une osmose entre les différents espaces du théâtre, tout montre chez Voltaire le passage d'une conception métaphorique de l'hypotypose ayant caractérisé le théâtre du XVII^e siècle à une « scène-tableau » métonymique fondée sur une esthétique du visuel tendant à établir un « rapport entre l'image et le monde »¹⁹. Voltaire commence à méditer les moyens d'un renouveau de la scène tragique avant la composition de *Zaïre* et cette réflexion suit de près son séjour anglais, son premier contact avec ce Gilles barbare. Dans ses *Lettres sur Œdipe*, Voltaire avait déjà établi un parallèle entre la tragédie antique et la tragédie moderne, en reprenant la comparaison classique qui définit Corneille et Racine comme le Sophocle et l'Euripide de leur époque. Mais à quelle expérience dramaturgique moderne correspond « l'ébauche [...] grossière » d'Eschyle évoquée dans la troisième lettre²⁰ ? Voltaire semble avoir trouvé sur les tréteaux de Londres la réponse qu'il cherchait :

Je sais bien que les tragiques grecs, d'ailleurs supérieurs aux anglais, ont erré en prenant souvent l'horreur pour la terreur, et le dégoûtant et l'incroyable pour le tragique et le merveilleux. L'art était dans son enfance du temps d'Eschyle, comme à Londres du temps de Shakespeare ; mais parmi les grandes fautes des poètes grecs, et même des vôtres, on trouve un vrai pathétique et de singulières beautés ; et si quelques Français qui ne connaissent les tragédies et les mœurs étrangères que par des traductions, et sur des oui-dire, les condamnent sans aucune restriction ; ils sont, ce me semble, comme des aveugles qui assureraient qu'une rose ne peut avoir de couleurs vives, parce qu'ils en compteraient les épines à tâtons. Mais si les Grecs et vous, vous passez les bornes de la bienséance, et si les Anglais surtout ont donné des spectacles effroyables, voulant en donner de terribles ; nous autres Français, aussi scrupuleux que vous avez été téméraires,

18 Voir Pierre Frantz, « Le spectacle de la pensée. Notes sur la dramaturgie de Voltaire », *Revue Voltaire*, n° 12 (2012), p. 219-228, et Renaud Bret-Vitoz, « “Tout ce que l'œil peut embrasser sans peine” : la prééminence du visuel dans le théâtre de Voltaire », *ibid.*, p. 229-243.

19 C'est ce qu'observe Pierre Frantz à propos du spectacle de *Sémiramis*, dont *Zaïre* semble pourtant jeter les bases : voir *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 71. Sur cette tragédie et son spectacle, voir aussi Mara Fazio, « Il fantasma di Shakespeare nella *Sémiramis* di Voltaire », *Il Castello di Elsinore*, n° XVI, 46 (2003), p. 5-25.

20 « Sophocle touchait au temps où la tragédie fut inventée. Eschyle contemporain de Sophocle était le premier qui s'était avisé de mettre plusieurs personnages sur la scène. Nous sommes aussi touchés de l'ébauche la plus grossière dans les premières découvertes d'un art, que des beautés les plus achevées lorsque la perfection nous est une fois connue. Ainsi Sophocle et Euripide, tout imparfaits qu'ils sont, ont autant réussi chez les Athéniens que Corneille et Racine parmi nous » (Voltaire, *Œdipe*, OCV, t. 1A [2001], p. 349-350).

nous nous arrêtons trop de peur de nous emporter, et quelquefois nous n'arrivons pas au tragique dans la crainte d'en passer les bornes²¹.

Comme l'a observé Sophie Marchand, « l'influence exercée [sur Voltaire] par le théâtre anglais est du même ordre que celle exercée par les Anciens et tend vers une revalorisation énergétique du fait dramatique²² ». Voltaire commence donc à repenser le rapport traditionnel du spectacle au texte par le biais d'une analyse comparée de l'esthétique théâtrale française et anglaise, qu'il relit à la lumière du paradigme antique. Sans désavouer la supériorité du modèle national quant à la décence et à la mesure, Voltaire déplore le caractère froid et statique de la tragédie à la française. La comparaison entre Racine et Shakespeare constitue ainsi le point de départ d'une expérience dramatique destinée à un renouveau prudent de la scène tragique française. Loin d'être une adaptation d'*Othello* au sens propre et courant du terme, *Zaïre* montre finalement des relations génétiques solides par rapport à l'ensemble du théâtre shakespearien.

Si *Zaïre* n'est pas, à sa création, le 13 août 1732, le triomphe auquel s'attendait l'auteur, la nouvelle tragédie de Voltaire obtient un succès retentissant à partir de sa quatrième représentation²³. Au succès de *Zaïre* à la Comédie-Française, où la pièce a été montée assez régulièrement jusqu'aux années 1860, s'ajoute par ailleurs le succès éditorial en France et à l'étranger, où la tragédie est traduite en plusieurs langues et parfois jouée aussi bien dans des théâtres publics que sur des scènes de particuliers. Comme en témoigne la récente étude de Mara Fazio sur la fortune scénique de la pièce en Europe, la plupart de ces adaptations étaient effectivement conçues pour le théâtre²⁴. La tragédie compte ainsi deux traductions hollandaises (1734, 1745), trois danoises (1756, 1757, 1766), deux suédoises (1773, 1774), quatre versions espagnoles entre 1765 et 1783 (dont une parodie), ainsi qu'une traduction portugaise en 1783. En Italie, plusieurs traductions de l'œuvre sont publiées du vivant de Voltaire, mais c'est surtout grâce aux adaptations pour l'opéra que la pièce est connue²⁵. La traduction en alexandrins par Schwabe (1741) fut souvent représentée en Allemagne, où

21 Voltaire, « Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke », *OCV*, t. 5 (1998), p. 169.

22 Voir Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, H. Champion, 2009, p. 135.

23 Lettre de Voltaire à Jean-Baptiste Nicolas Formont, vers le 12 septembre 1732 (D526).

24 Mara Fazio, « In scena », dans Voltaire, *Zaïre/Zaira*, éd. Vincenzo De Santis et Mara Fazio, Pisa, ETS, coll. « Canone del teatro europeo », à paraître.

25 Voir Laurence Macé, « "Tout finit par des chansons". Les tragédies voltairiennes adaptées pour l'opéra en Italie au tournant du XIX^e siècle », *Revue Voltaire*, n° 7 (2007), p. 99-124, et « La première réception tragique de Voltaire en Italie », *Œuvres et critiques*, n° 32, II (2008), p. 133-149. Sur les *Zaira* italiennes, voir aussi Gianni Iotti, « Le dénouement de *Zaïre* de Voltaire dans les traductions et les adaptations italiennes », dans F. Naugrette et S. Robardey-Eppstein (dir.), *Changements de dénouement et réécritures de la fin dans le théâtre européen des XVIII^e et XIX^e siècles : causes, modalités, enjeux*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

une deuxième en vers blancs fut réalisée par Eschenburg en 1776²⁶. La version la plus connue – et celle dont le succès est aussi le plus remarquable – est sans aucun doute la *Zara* de Aaron Hill, triomphe qui marque un tournant fondamental dans la carrière du dramaturge anglais²⁷ et dans la réception du théâtre français en Angleterre au siècle des Lumières²⁸.

DE PARIS À LONDRES. LA ZARA DE HILL ET SA FORTUNE SCÉNIQUE EN ANGLETERRE ET AILLEURS

210

À la suite d'une représentation de *Zaïre* à Hambourg le 13 mai 1767, où l'on avait sans doute monté la version de Schwabe, Lessing n'avait pas hésité à comparer la tragédie à *Othello*, dont elle ne représentait pour lui qu'une copie mal réussie et complètement dépourvue d'énergie²⁹. Dans un siècle où l'invention poétique est liée de manière indissoluble à l'idée d'imitation et où l'adaptation plus ou moins avouée ou la réécriture de pièces étrangères devient la norme³⁰, les accusations formulées contre Voltaire découlent d'une volonté quasi explicite de condamnation de son théâtre. L'idée rebattue d'un Voltaire copieur, confirmée par Lessing, ne tarde pourtant pas à se répandre aussi en Europe, mais là où ce prétendu plagiat aurait dû être plus flagrant, à savoir en Angleterre et au XVIII^e siècle, la question est presque passée sous silence. Le rapport de *Zaïre* à *Othello* est, bien sûr, pris en compte, mais le ton s'avère plus modéré et le mot de « copie » n'est employé que très rarement par la critique. Voltaire se serait « réchauffé » au « feu de l'*Othello* anglais », écrit Aaron Hill dans *The Prompter* du 12 décembre 1735, lorsqu'un lecteur l'interroge à propos de la pièce de *Zaïre* qui était « en répétition ». *Othello*, auquel Voltaire n'aurait emprunté que la « rage » d'Orosmane, est néanmoins évoqué dans le prologue de Cibber pour la version de Hill sur laquelle je reviendrai. Dans le prologue de l'adaptation de *Mahomet* (1744, Drury Lane), on fait encore allusion à la tendance de Voltaire à ne pas citer ses sources, et notamment ses sources anglaises et shakespeariennes, mais toute référence à *Othello* et à *Zaïre* est

26 Sur les traductions de *Zaïre* et leur réception en Europe, voir le numéro 7 de la *Revue Voltaire* (2007) consacré aux « Échos du théâtre voltairien ».

27 La postérité de Hill est étroitement liée à ses imitations de Voltaire et notamment de *Zaïre*, qui représentent ses seuls véritables succès. Parmi ses autres adaptations, il n'y a que celle de *Méropé* qui s'approche du triomphe de *Zara*. Voir Harold Lawton Bruce, « Voltaire on the English Stage », *University of California Publications in Modern Philology*, n° 8 (1918-1924), p. 23-34.

28 Pour une vue d'ensemble, voir Christian Todd, « Le théâtre de Voltaire en Angleterre », *Œuvres et critiques*, n° 32, II (2008), p. 119-132.

29 Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. É. de Suckau, Paris, Didier, 1869, p. 76.

30 Voir Édouard Guitton, « Un thème "philosophique" : "l'invention" de Louis à Racine à Népomucène Lemercier », *SVEC*, n° 88 (1972), p. 677-709.

complètement absente : le texte semble finalement présenter une compétition entre le « noble Barde » et le « Français » qui aurait eu « la force de tendre l'arc de Shakespeare »³¹. En 1749, Chetwood, qui connaissait personnellement Voltaire, souligne la parenté entre *Zaire* et *Othello*, mais il ne parle pas de plagiat comme l'avaient fait ses détracteurs et se limite à constater une tendance générale propre au théâtre de Voltaire pour qui l'imitation de la scène anglaise serait une constante à partir d'*Œdipe*³². Dans les notes sur la traduction de *Zaire* de Voltaire du révérend Francklin publiée en 1762, les éditeurs insistent sur la supériorité de Shakespeare, mais ils ne relèvent que des cas restreints de reprises de vers³³. Le prétendu plagiat d'*Othello* est rapidement évoqué en Angleterre en 1786, lorsqu'un « fragment sur Shakespeare » tiré du *Consiglio ad un giovane poeta* de Martin Sherlock – texte qui parle du « larcin » d'*Othello*, sur lequel Voltaire se tait « par mauvaise foi » – est traduit et publié en anglais d'après la version française du texte italien³⁴, dont il est brièvement question dans la presse périodique³⁵. Ce n'est finalement qu'en 1805, à la suite d'une reprise de l'adaptation anglaise froidement accueillie par la critique, que la comparaison se fait explicite : d'après le journaliste du *Times*, si Voltaire a « dégradé » *Othello*, Aaron Hill a su le rendre « méprisable »³⁶. De toute façon, la question n'obtient jamais la résonance qu'elle a ailleurs en Europe.

Lorsque Hill s'apprête à monter son adaptation à Drury Lane, la pièce de Voltaire n'est pas totalement inconnue sur les tréteaux de Londres, et elle ne le

31 *Mahomet the Impostor. A tragedy. In verse. Adapted from the French of Voltaire, acts I-IV by James Miller, act V by J. Hoady. With a dedicatory epistle by Dorothy Miller*, Dublin, J. Estdal, 1745, p. [4-5] : « the strength to shoot in Shakespeare's bow ».

32 « *The best modern Tragic Poet France has produced since Corneille and Racine (Monsieur Voltaire), has in Oedipus follow'd our English play of that name [...] Zaire [sic] looks after Othello in its Jealousy, and all the rest of his Plays seem to be of English Extraction* » [« Le meilleur des poètes tragiques que la France ait produit depuis Corneille et Racine (Monsieur Voltaire), a suivi dans son *Œdipe* le modèle de notre pièce anglaise du même titre [...] Zaire [sic] reprend la jalousie qui était celle d'Othello, et tout le reste de la pièce semble d'origine anglaise »]. L'auteur précise dans une note que Voltaire aurait emprunté la scène finale d'*Othello* et l'idée d'un meurtre se déroulant sur la scène, ce qui n'est pas entièrement vrai, vu que la mort de l'héroïne se passe derrière les coulisses, selon les règles du théâtre français. Voir William Rufus Chetwood, *A General History of the Stage*, op. cit., p. 45-47. C'est justement Chetwood qui offrait à Voltaire les livrets des différentes pièces anglaises que le philosophe allait voir au théâtre.

33 *The works of M. de Voltaire, translation with notes by T. Smollett and others*, London, Newberry, 1762, t. V.

34 Martin Sherlock, *Consiglio ad un giovane poeta* [s.l.n.d.], Naples, 1779, BnF Y- 433 (la traduction ne concerne que les p. 50-85) ; *A fragment on Shakspeare, extracted from Advice to a young poet, by the Rev. Martin Sherlock. Translated from the French*, London, printed for G. G. J. and J. Robinson, 1786 ; *Fragment sur Shakspeare, tiré des Conseils à un jeune poète, trad. de l'italien de Mart. Sherlock, par M. D. R.*, Londres [i.e. Paris, Vve Duchesne], 1780. Comme on le lit à la page 3 de la version anglaise, des exemplaires d'une édition du texte italien étaient aussi en vente chez les libraires Pater Noster Row et Elmfly.

35 Voir la rubrique de septembre 1786 du *Gentleman's Magazine*.

36 *The Times*, 22 avril 1805.

doit pas seulement aux comptes rendus parus dans la presse. *Zaïre* avait reçu son baptême scénique à la M. Dorey's Boarding School at Great Chelsea le 9 mai 1733, probablement en langue originale, mise en scène trois fois par une troupe de *young gentlemen*³⁷. Deux ans plus tard, elle est montée en français au New Haymarket Theatre, le 9 janvier 1735, avec l'actrice Fompré dans le rôle principal³⁸. Une première version préparée par Hill est présentée le 28 mai dans la grande salle de musique aux York Buildings en présence d'un « grand nombre de nobles et d'autres personnes distinguées » et la création est suivie de deux spectacles aux mois de juin³⁹. Certaines sources⁴⁰ évoquent aussi une autre version imprimée en mai 1735, due aux soins d'un certain Mr. Johnson⁴¹, dont je n'ai pu trouver aucun exemplaire. Il est pourtant très peu probable qu'il s'agisse de la pièce représentée aux York Buildings, tous les bénéfices du spectacle étant destinés au très vieux comédien William Bond⁴², ami de Hill et propriétaire du théâtre que l'auteur avait l'intention de soutenir et auquel le rôle de Lusignan coûta la vie sur scène⁴³.

212

Le grand succès arrive pourtant – on le sait – quelques mois plus tard, lorsque la pièce est créée au théâtre de Drury Lane, le 12 janvier 1736. La première de *Zara*, qui correspond aussi aux débuts de la comédienne Susannah Cibber, obtient un véritable triomphe pendant quatorze soirées d'affilée, qui lui assurent les louanges de Davies, biographe de Garrick, et du sévère Lessing⁴⁴. Ce qu'on oublie souvent, c'est l'absence – à partir de la deuxième représentation – d'un acteur qui joue Osman (Orosmane), dont le rôle est abandonné par le « gentleman » qui l'interprétait. D'après le *Daily Advertiser*, la pièce était sur le point d'être retirée de l'affiche, mais le public, qui apprécie le spectacle, exige que les représentations se poursuivent. Le rôle d'Osman est donc lu « jusqu'au moment où quelqu'un avait appris le rôle » [« *'til somebody was studied in the*

37 Voir Arthur H. Scouten, *The London Stage 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainment & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment*, 3^e partie : 1729-1747, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, t. I, p. 229.

38 Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1975, 16 vol., t. IV, p. 263.

39 Christine Gerrard, *Aaron Hill the Muses' Projector, 1685-1750*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 177.

40 Entre autres, *The Gentlemen's Magazine, or Monthly Intelligencer*, 1735, t. V, et *Biographia dramatica: or a companion to the playhouse*, London, Longman, 1812, t. III, p. 429.

41 *The Tragedy of Zara, from Voltaire. Translated by Mr. Johnson, printed for J. Stone*. Eva Jacobs propose de l'attribuer au dramaturge Charles Johnson, connu pour d'autres adaptations de pièces françaises (OCV, t. 8, p. 290).

42 *Daily Post*, 29 mai 1735.

43 *The Prompter*, 6 juin 1735. Dans la lettre de Bond publiée par Hill avec l'article, le nom du traducteur/adaptateur n'est pas mentionné, l'acteur se contente de le définir comme « son ami ».

44 Thomas Davies, *Memoirs of the life of David Garrick*, London, printed for the author, 1780, t. I, p. 137 ; Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, éd. cit., p. 76.

the part »], c'est-à-dire jusqu'au soir du 19 quand l'acteur Willis le reprend⁴⁵. La bonne nouvelle de la réussite de la pièce atteint bientôt l'autre côté de la Manche et Voltaire s'en réjouit à plusieurs reprises dans sa correspondance, exige qu'on lui envoie un exemplaire de l'œuvre⁴⁶ et loue ensuite le travail de Hill dans la *Seconde lettre à M. Fawkenner*, insérée dans la nouvelle édition de *Zaïre*⁴⁷. Le succès traverse également les limites de l'Océan et débarque aux États-Unis, où *Zara* est reprise pas moins de dix fois entre 1768 et 1797⁴⁸. Après sa création à Philadelphie en 1768, *Zara* fait l'objet d'une présentation officielle au Faneuil Hall de Boston en 1775, au bénéfice des enfants et des veuves des soldats⁴⁹ et avec un nouveau prologue dû aux soins du général Bouroyne⁵⁰.

Les raisons du succès de *Zara* sont avant tout liées à des questions extralinguistiques. Les années qui précèdent sa création se caractérisent par une hésitation entre deux modèles esthétiques, dont l'œuvre de Hill représente une synthèse réussie. Même en Angleterre, les pièces de Shakespeare étaient jugées comme excessivement grossières et souvent représentées dans des versions édulcorées⁵¹. La fin du xvii^e et le début du xviii^e siècle avaient été marqués par un besoin affiché de normalisation et d'anoblissement des genres théâtraux. Ce courant classicisant, qui commence déjà avec Charles II, avait entraîné la création de nombreuses adaptations de pièces raciniennes, pensons à *Phædra and Hippolytus* d'Edmund Smith (1707) ou à la *Distrest Mother*, adaptation d'*Andromaque* par Ambrose Philips (1714), pour ne citer que les plus connues. Pour mieux comprendre l'ampleur de cette tendance, il suffit de penser aux deux grands Mores des canons anglais et français. En 1678, *Othello* est traité par Thomas Rymer comme une farce triviale qui « porte de manière impie le nom sacré de tragédie »⁵² ; Barton Booth obtient, contrairement à Garrick, un très

45 *Daily Advertiser*, 14 janvier 1735.

46 Lettres de Voltaire à Thieriot, 10 mars 1736 (D1033) et 16 mars 1736 (D1035).

47 Paris, Bauche, 1736. Déjà dans la première épître, Voltaire souhaitait que la pièce soit bien reçue en Angleterre, tout autant que son *Brutus*, monté à Drury Lane dans la traduction que Ducombe avait achevée deux ans plus tôt (OCV, t. 8, p. 399 et n. 6).

48 Philadelphie, 1768, 1790, 1796 ; Boston, 1775 ; New York, 1780, 1781, 1788, 1791 ; Baltimore, 1782, 1796. Voir H. L. Bruce, « Voltaire on the English Stage », art. cit., p. 25 et 140-142. Voir aussi Mary Margaret Barr, *Voltaire in America: 1744-1800*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1941.

49 Voir l'affiche reproduite dans George O. Seilhamer, *History of the American theatre*, Philadelphia, Globe Printing House, 1888-1891, t. I, p. 18.

50 Voir Lewis P. Waldo, *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its Influence on the American Drama of that Period, 1701-1800*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1942, p. 120-124.

51 Voir Loretta Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985.

52 Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd, et A Short View of Tragedy*, éd. Arthur Freeman, New York, Garland Publishing, 1974, p. 164 : « *impiously assumes the sacred name of Tragedy* ». Les deux textes ont été imprimés pour la première fois à Londres respectivement en 1678 pour R. Tonson et en 1693 par R. Baldwin.

bon succès avec son *Othello*, mais le texte de la pièce a désormais subi, sans doute à partir de la saison 1710-1711, un certain nombre de coupures⁵³. Les reprises d'*Othello* coexistent enfin avec le triomphe de *The Sultanness* de Charles Johnson en 1717, adaptation de *Bajazet*⁵⁴. Par son double ascendant racinien et shakespearien, et notamment par le goût pathétique qui marquait déjà la caractérisation de l'héroïne de Voltaire, la tragédie de Hill proposait un juste milieu entre l'engouement anglais pour le théâtre français, qui connaissait déjà son déclin, et le tournant pathétique de la tragédie sensible du début du siècle, dont l'œuvre de Rowe constituait une sorte de paradigme. Hill s'insère ainsi dans ce double courant dont il tend à exacerber les caractéristiques. Dans sa version de *Zaïre*, il rapproche l'œuvre de Voltaire du goût du public de son époque par des opérations linguistiques et culturelles que l'on pourrait définir comme des mécanismes de « transfert », selon le terme adopté par Michel Espagne⁵⁵. La trame de la pièce demeure identique et les noms des protagonistes sont à peine modifiés (Zara et Osman, Selima pour Fatime). La révision que propose Hill consiste principalement en une sorte d'élévation du registre stylistique, fondée sur une plus haute fréquence de figures rhétoriques – et notamment des périphrases et des hypotyposes (II, 1) – et sur un lexique particulièrement recherché. Hill réintroduit les scènes à deux personnages que Voltaire jugeait nuisibles pour l'action, allonge les tirades et réduit l'alternance et le mouvement des personnages sur la scène. Si Zaïre, tombant dans les coulisses, prononçait un simple « Je me meurs » avant d'expirer sur la scène, Zara adresse une dernière prière au ciel : « *Oh, gracious Heaven! receive my parting soul, / And take thy trembling servant to thy mercy – Dies* » (V, 1 [« Ô ciel bienveillant! reçois mon âme mourante! / et accueille au sein de ta grâce ton humble servante – elle se meurt »]). En dehors des implications religieuses – avant de mourir, Zara

53 Voir l'introduction de l'édition d'*Othello* procurée par J. Hankey, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Shakespeare in Production », 2005, p. 15-18. Contrairement à ce qui arrive à d'autres pièces, les changements apportés au texte d'*Othello* sont néanmoins assez réduits et ne comportent que des coupures. Voir aussi Jean I. Marsden, *The Re-imagined Text: Shakespeare, Adaptation, & Eighteenth-century Literary Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995, p. 58.

54 Voir Nicoll Allardyce, *A History of Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1925, p. 71 et 81.

55 Autrement dit, la *Zara* de Hill est le fruit d'une opération d'altération consciente et volontaire du texte-source, qui situe le produit du processus de la traduction au sein de la culture cible et dont l'adhésion du texte final aux canons esthétiques du nouveau contexte culturel est plus importante que sa fidélité à l'original. La traduction peut être ainsi considérée comme l'une des formes du transfert culturel, car elle « met en évidence le fait que les concepts sont enracinés dans des contextes sémantiques et que le déplacement de contexte sémantique lié à la traduction représente une nouvelle construction de sens » (Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1 (2013), <<http://rsl.revues.org/219>>). Sur la question du transfert, voir aussi *Traduzione e transfert nel XVIII secolo tra Francia, Italia e Germania*, dir. Giulia Cantarutti et Stefano Ferrari, Milano, Franco Angeli, 2013.

confirme une dernière fois sa conversion –, l'ajout de la réplique prolonge l'agonie et alourdit la scène qui précède le dénouement. Un élément qui aurait pu donner du mouvement et de l'action au spectacle, tel que la mort de l'héroïne sous les yeux du public, devient ainsi une nouvelle occasion pour appesantir le texte⁵⁶.

À l'exception de la reprise au James' Street le 7 avril 1742⁵⁷ – spectacle très souvent oublié dans les études sur la pièce –, en dépit de ce triomphe à Drury Lane, accompagné d'une première édition presque contemporaine de la création⁵⁸, la *Zaïre* anglaise semble néanmoins suivre le déclin des autres adaptations du théâtre classique français, dont les performances connaissent une flexion globale vers les années 1740. À Covent Garden, *Zara* n'est reprise que le 16 mars 1751. Cibber – pour qui *Zara* avait été un baptême et une consécration – revient dans le rôle principal, accompagnée de Barry (Osman) et Sparks (Lusignan). Le spectacle est couronné d'un très bon succès, suivi d'une nouvelle édition, la première depuis 1736, et vaut aussi à la pièce plusieurs représentations dans la saison 1752-1753. Sans reproduire le triomphe de 1736, les spectacles de 1751 font en sorte que *Zara* entre désormais dans le répertoire des principaux théâtres de la capitale, où elle est représentée de manière sporadique mais constante à chaque saison tout au long du siècle, dépassant largement toute autre adaptation d'une tragédie française pour la scène d'outre-Manche⁵⁹. Dans sa correspondance, Voltaire ne s'intéresse pourtant qu'au spectacle de 1736 et semble peu soucieux des nouvelles reprises et encore moins du succès américain de *Zara*.

En Angleterre, *Zara* atteint un total de 64 représentations sur 23 saisons consécutives, avec Cibber dans le rôle principal jusqu'à sa retraite en 1766⁶⁰. C'est probablement à ce moment-là que le texte de la tragédie est sensiblement remanié par l'acteur Garrick, qui avait pris le rôle de Lusignan en 1754 (Drury Lane, 25 mars) et qui assure à la tragédie ce nouveau succès, sans doute moins éclatant mais certes plus durable. Fred L. Bergmann offre une analyse détaillée des modifications du texte⁶¹, qui sont faites directement sur un exemplaire de

56 Voltaire lui-même, qui s'avère content de la version de Hill, déplore pourtant, dans la lettre à Fawkenner qui sert de préface à *Zaïre*, l'emphase excessive de la protagoniste et de l'actrice qui jouait son rôle.

57 Les rôles des protagonistes étaient confiés à Carr (Osman), Machen (Lusignan), Smith (Nerestan), Mrs. Smith (Zara). Voir Arthur H. Scouten, *The London Stage 1660-1800*, op. cit., 3^e partie, t. I, p. 543-544.

58 Aaron Hill, *The Tragedy of Zara, as it is acted at the Theatre-royal in Drury Lane*, London, J. Watts, 1736.

59 Voir Arthur H. Scouten, *The London stage 1660-1800*, 3^e partie, t. II.

60 Mara Fazio, « In scena », art. cit.

61 Fred L. Bergmann, « Garrick's *Zara* », *Publications of the Modern Language Association of America*, n° 74 (1959), p. 225-232.

l'édition de *Zara* de 1763 conservé aujourd'hui à la Folger Shakespeare Library, et qui ont été probablement réalisées à l'occasion de la reprise à Drury Lane du 23 janvier 1766⁶².

Les interventions de l'acteur sont essentiellement de trois types : ajout, réécriture et omission. Les ajouts sont très rares, et sont normalement des passages du texte français que le premier traducteur avait délibérément négligés. Pour ce qui est des réécritures, il s'agit essentiellement de corrections où le texte de Voltaire est utilisé comme un instrument de vérification et de rectification. Quant aux omissions, Garrick élimine ou raccourcit les récits de la version française que l'adaptation de Hill n'avait fait qu'alourdir ; il évacue un grand nombre de références à la question religieuse et propose une schématisation plus radicale du caractère de son More, dont il exalte la noirceur au détriment de la complexité du personnage voltairien. En dépit de cette dernière différence, le comédien se rapproche beaucoup de l'original français, dans une sorte de fidélité à l'esprit du texte, ou plutôt aux intentions de l'auteur. En effet, Garrick est mû par la même nécessité qui avait poussé Voltaire à composer sa tragédie, et les deux ouvrages naissent de la prise de conscience du besoin d'un renouveau de la scène dramatique fondé sur la recherche du dynamisme dramaturgique. Comme témoignage du succès de la nouvelle adaptation, c'est le texte de Garrick qui est presque entièrement suivi par les versions imprimées de la pièce⁶³ à partir de l'édition de 1776 reliée à Londres par William Oxlade et dont la page de titre est décorée, ironie du sort, par un portrait de Shakespeare, à une époque où l'anti-shakespeareanisme de Voltaire se faisait plus violent à la suite de la publication du premier tome de la traduction de *Le Tourneur*⁶⁴.

Tout comme le manuscrit de souffleur de *Zaïre* conservé à la Comédie-Française, la *prompt copy* de Garrick est enrichie d'indications utiles à la mise en place, dont Bergmann ne fait que très peu de cas⁶⁵. Au-delà des révisions

62 Aaron Hill, *The Tragedy of Zara, as it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane by His Majesty's Servants*, London, Printed for T. Lownds, 1763, 70 + [2] p., 18 cm (in-12) ; portions de texte manuscrit sur des feuilles collées aux pages 35, 36, 37 et 61. L'exemplaire comporte plusieurs indications de mise en scène dues aux soins de Garrick et d'autres corrections manuscrites. Les didascalies sont reprises du témoin conservé à la Folger Shakespeare Library (Washington), cote PROMPT Z1 (désormais, Folger). Je suis redevable au personnel de cette bibliothèque qui m'a envoyé une reproduction de cet exemplaire.

63 Fred L. Bergmann, « Garrick's *Zara* », art. cit., p. 230. *The English theatre* (London, Lowndes, 1769 et 1775) ainsi que l'édition publiée à Édimbourg (Robertson, 1774) suivent encore la version de Hill.

64 Voir, entre autres, la lettre de Voltaire à d'Argental du 27 août 1776 (D19131), ou celle à Condorcet du 7 septembre 1776 (D19142), où Voltaire déplore le fait qu'on ait voulu mettre « Shakespeare à la place de Corneille » et traite *Le Tourneur* de « misérable transfuge ».

65 Voir Fred L. Bergmann, « Garrick's *Zara* », art. cit., et l'édition critique de *Zara* préparée par Bergmann et Harry William Pericord, *The Plays of David Garrick. 6, Garrick's alterations of other plays*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, p. 135-199, où les didascalies ajoutées par Garrick ne sont pas reproduites.

stylistiques et des corrections, Garrick repense l'organisation de la tragédie dans son ensemble : les cinq actes qui scandaient la version de Hill sont ici réduits à trois séquences dramatiques, les deuxième, troisième et quatrième actes étant condensés en un seul mouvement scénique⁶⁶. À ces trois séquences correspondent donc trois espaces différents : l'intérieur du palais pour le premier acte, les jardins pour les trois suivants et, pour le dénouement, un espace clos, situé aux portes du palais et décoré par un portail à battants (« *gate with wings* ») et par deux tapis destinés à accueillir les corps mourants des deux amants malheureux. Garrick note soigneusement toutes les entrées et les sorties des personnages en indiquant à chaque fois les lieux de passage (« *PS* », soit *prompter's side*, du côté du souffleur ; « *OP* », soit *opposite the prompter*, du côté opposé). Tous les habitants du sérail – Zara comprise – entrent et sortent côté souffleur, alors que les chevaliers chrétiens utilisent l'autre entrée. La nouvelle organisation spatiale n'est par ailleurs pas neutre et semble structurée sur la base de l'appartenance à l'un ou à l'autre univers culturel. Après la mort de son père à la fin du troisième acte, Zara se rapproche du noyau familial et adhère aux principes socio-culturels occidentaux⁶⁷ : à partir de ce moment, elle entre et sort de la scène *opposite the prompter*, comme le font tous les autres personnages chrétiens de la pièce. L'exemplaire de Washington nous renseigne enfin sur l'usage abondant de la figuration, sur l'ajout de passages musicaux, ainsi que sur la présence de certains objets scéniques : des fauteuils rouges dans le jardin (« *redarmed chairs* »), des lampes pour le dernier acte (« *sink lamps* ») et des chaînes traînées par les prisonniers qui font du bruit (« *rattle chains* »).

Pour ce qui est des costumes, ils révèlent, au fil des représentations, une attention marquée pour l'effet spectaculaire, et cela même au détriment de la vraisemblance et de la couleur locale, assurée uniquement par la présence de turbans qui devaient bien faire turc aux yeux du public de Londres. On pensera aux très riches habits de Garrick-Lusignan et de Yates-Zara dans la gravure de Walker William pour l'édition de Bell peignant la fameuse scène dite de « la croix de ma mère », ou à ceux de Garrick avec Younge-Zara en 1777, ainsi qu'au manteau royal de Garrick dans une gravure de 1770, tenue majestueuse si peu adaptée à un roi prisonnier⁶⁸.

66 Le mot *continues* relie les deuxième, troisième et quatrième actes. Cf. Folger, p. 25-27, 38, 48, 60-61.

67 Voir, pour ces mêmes rapports de force dans la version française, Norbert Sclippa, *La Loi du père et les droits du cœur. Essais sur les tragédies de Voltaire*, Genève, Droz, 1993, p. 38-40, et Gianni Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, H. Champion, 1995, p. 193-196.

68 Voir respectivement Folger, Art file g241, n° 109 ; Art file p825.7, n° 7 ; Uncataloged garrickiana maggs n° 193d.

Dans le contexte de la seconde moitié du siècle, l'adaptation de Garrick, régie comme elle l'est par cette urgence toute performative, est donc bien l'exemple d'un théâtre qui, pour le dire avec Paolo Bertinetti, cherche en lui-même les raisons de sa subsistance et arrive finalement à exister jusqu'en l'absence d'un véritable auteur dramatique⁶⁹. *Zara* n'est pourtant pas la dernière incarnation de la tragédie de Voltaire en Angleterre. Alors qu'elle subissait un échec le 16 avril 1805 au théâtre de Covent Garden, le même soir, le nouvel opéra de Winter, que *The Monthly Mirror* qualifie de « sublime⁷⁰ », triomphait au King's Theatre avec Mme Grassini dans le rôle de Zaira⁷¹. Le livret, qui avait été sans doute adapté par Da Ponte⁷², reprenait une version anonyme jouée à Palerme en 1799 et à Naples en 1802 sur la musique de Federici⁷³, comme une comparaison de l'*incipit* du livret (« *Viva il grande invitto Duce* ») et des vers de quelques airs principaux (par exemple « *Già m'avvelena il cor* », I, 3) avec les portions de vers lisibles dans la partition manuscrite de 1802 le prouve clairement⁷⁴. Les indications de mise en place, qui rendent compte du riche appareil et de l'alternance entre plusieurs espaces ouverts et clos, sont aussi en partie reprises de cette version bourbonnienne.

La *Zaira* de Winter, si sublime et spectaculaire, est le dernier reflet du succès de Voltaire dramaturge en Angleterre, et cela en dépit de la chute de *Zara* à Covent Garden le même soir. Les modifications de Garrick n'avaient donc pas suffi à sauver la pièce de son inexorable vieillissement : si, en 1786, le critique du *Times* n'hésite pas à en recommander la vision⁷⁵, dans le compte rendu de 1805 on déplore désormais les « monologues pompeux » de cette pièce qui avait pourtant fait la gloire de Voltaire tragique en Angleterre. Pour la

69 Paolo Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento (1660-1895)*, Torino, Einaudi, 2001, p. 3.

70 *The Monthly Mirror*, XIX, avril 1805.

71 *The Times*, 16 avril 1805.

72 *Zaira: a serious opera in two acts as represented at the King's Theatre in the Hay-Market*, London, printed by P. Da Ponte and J. B. Vogel, N° 15, Poland Street, Oxford Street, and sold by L. Da Ponte, N° 19, Jermyn Street, 1805 (Oxford, Bodleian Library, Harding D 230). Il s'agit probablement de l'un des derniers livrets adaptés par Da Ponte avant son départ aux États-Unis en 1805.

73 *Trionfo della Religione / Tragedia Sacra / Musica / Del Sig.re D. Francesco Federici / Nel Teatro Nuovo Anno 1802*, [partition manuscrite], Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella – Napoli – IT-NA0059, Oratori 28-29, 2 vol., couverture en cuir, titre doré marqué sur le dos de chaque volume (I : 201 f° recto-verso ; II : 154 f° recto-verso, 22 x 28 cm).

74 Cf. pour les passages évoqués, *Trionfo della Religione*, op. cit., t. I, f. 25r et 90v ; et *Zaira, a serious opera*, op. cit., p. 2 et 11.

75 *The Times*, 13 janvier 1786.

dernière reprise de *Zara* en 1812, la presse se montre pourtant un peu moins sévère ; après un plaidoyer en faveur de la supériorité de la tragédie anglaise par rapport au reste des pays européens, le critique du *Times* se livre à un examen assez indulgent du spectacle. Un résumé est désormais nécessaire pour une tragédie que l'on ne jouait pas depuis plus de six ans et qui était à court terme destinée à l'oubli⁷⁶.

Dans son étude comparative sur les « idées littéraires » en France et en Angleterre au XVIII^e siècle, Federick Charles Green se sert de l'exemple de *Zaïre* pour postuler l'impossibilité de tout rapprochement entre deux paradigmes tragiques aussi indubitablement éloignés que l'anglais et le français⁷⁷. Repensons pourtant un instant au rapport entre littérature nationale et littérature traduite en tant que « polysystème » : par leur tentative de créer une poésie dramatique vraiment conçue pour la scène grâce au recours à un modèle externe, à un texte-source préexistant, ces trois (ou quatre ?) versions de la même tragédie naissent d'une volonté de translation qui dépasse les limites fixées par la traduction linguistique pure et simple et par l'adaptation culturelle. « La mesure de Racine et les feux de Shakespeare », lisait-on à propos de *Zaïre* dans le prologue de Cibber dès la première édition de *Zara*⁷⁸ : sans proposer une simple adaptation d'*Othello*, Voltaire s'était servi du dynamisme propre au théâtre shakespearien pour insuffler une nouvelle énergie dans le corps de la tragédie française. Dans *Zara*, Hill avait essayé de suivre à la fois le tournant classicisant et précieux et la vogue pathétique du théâtre de son époque, ce qui avait assuré son succès en 1736. Garrick, acteur shakespearien par excellence, admiré par Diderot, imité par Talma, agit dans une direction opposée, polit le texte de Hill et le nettoie de ses tournures rococo, bref le récrit dans une perspective éminemment dramatique, et certains passages de son texte tiendraient presque de la traduction intralinguale, ou, si l'on veut, d'une nouvelle typologie de transfert. De plus, la version plus tardive de Winter, véritable traduction intersémiotique, pose à nouveau le problème des limites mêmes de l'idée de traduction. Si l'on accepte la définition du traducteur comme « peseur d'âmes », l'idée de *traduction* au sens large du terme est néanmoins la plus adaptée pour définir le lien transtextuel qui se tisse entre les différentes incarnations d'une même pièce, à condition de penser la traduction comme un processus transsémiotique opérant

⁷⁶ *The Times*, 9 novembre 1812.

⁷⁷ Federick Charles Green, *Minuet. A critical survey of French and English literary ideas in the Eighteenth century*, London, J. M. Dent and sons, 1935, p. 78-79.

⁷⁸ Colley Cibber, *Prologue* : « A Racine's Judgement, with a Shakespeare's Fire » (Aaron Hill, *Zara, The Modern English Drama*, London, printed for E. Miller, Albemarle Street, 1811, t. 1, p. 124).

d'un polysystème à l'autre, non « mot à mot », mais « monde à monde »⁷⁹. La relation complexe et à double sens entre *Zaire* et le théâtre anglais semble enfin démentir l'affirmation lapidaire de Green : la rencontre entre ces deux univers dramatiques se ferait finalement possible dans ce *no man's land* qu'est la littérature traduite.

79 Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.