

« *La manière anglaise* » : convulsions et ventre à terre sur la scène lyrique

Céline FRIGAU MANNING

En 1827, une troupe d'acteurs anglais vient à Paris jouer dans la langue originale un répertoire composé de leurs plus grands succès nationaux, comiques et tragiques, Shakespeare compris. Ils ne sont pas les premiers à tenter l'aventure puisque le public parisien s'est déjà vu proposer en 1822 une série de représentations anglaises qui ont débouché sur un échec. Cette fois pourtant, l'expérience n'est pas malheureuse puisque les soirées anglaises, qui débutent à l'Odéon puis se poursuivent en salle Favart jusqu'en 1829, vont attirer un large public et connaître un succès durable.

Or la salle Favart est le haut-lieu de l'Opéra italien, siège de l'Italie à Paris, où sont portées à l'affiche des pièces comme l'*Otello* de Rossini, qui est alors l'un des plus grands succès de ce théâtre, ou encore le *Romeo e Giulietta* de Zingarelli et celui de Vaccai, également inspirés de Shakespeare¹. En cette fin des années 1820, acteurs anglais et chanteurs italiens alternent ainsi dans des

¹ L'*Otello* de Rossini connaît depuis sa création au Théâtre-Italien le 5 juin 1821, et jusqu'en 1848, 217 représentations. Il se positionne ainsi comme l'un des opéras les plus joués à ce théâtre, *Il Barbiere di Siviglia* arrivant en tête avec 316 représentations. Le *Romeo e Giulietta* de Zingarelli connaît 72 représentations entre le 16 décembre 1812 et le 25 octobre 1828 ; les années suivantes, l'acte III est régulièrement représenté séparément (13 fois entre le 7 février 1830 et le 7 mars 1833), l'acte I une fois le soir du 16 janvier 1834. Quant au *Giulietta e Romeo* de Vaccai, il vient accompagner la vogue des soirées anglaises, mais son succès n'est guère comparable puisque seulement 9 représentations de l'opéra entier ont lieu entre le 11 septembre 1827 et le 6 mai 1828 ; après quoi seul le troisième acte séparé est joué en 1833 et 1834. Je me permets ici de renvoyer à l'une des annexes de mon ouvrage, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris : Honoré Champion, 2014, (« Chronologie synthétique des opéras représentés au Théâtre royal Italien du 1^{er} janvier 1815 au 23 décembre 1848 »).

rôles shakespeariens, et ce sur une même scène, tour à tour lyrique ou tragique, anglaise ou italienne – tandis qu’en parallèle, les comédiens français interprètent eux aussi, en traduction, les pièces shakespeariennes.

Plus encore qu’un répertoire, c’est tout une gamme d’attitudes, d’expressions et d’intentions scéniques que les spectateurs français reconnaissent chez les acteurs du Théâtre-Français et du Théâtre-Italien ; tout une palette de pratiques caractérisées par la violence du jeu, les « convulsions » et un « pathétique ventre à terre », pour reprendre les termes des contemporains. Mais pourquoi la « manière anglaise »² peut-elle être souvent posée en exemple pour les tragédiens français, tout en suscitant la méfiance voire le rejet lorsque des spectateurs la retrouvent sur la scène lyrique italienne ? Lorsque c’est le cas, pouvons-nous parler d’une véritable influence du jeu des acteurs anglais sur celui des chanteurs italiens ? Les spectateurs du temps relèvent-ils eux-mêmes une telle influence ? Nous verrons ici qu’il s’agit moins peut-être d’un rapport d’influence que de circulations, d’échos, au fil desquels s’affirme sur la scène lyrique une indépendance de l’interprétation, un goût de la « vérité effrayante » qui renouvellent la figure de l’acteur-chanteur.

Une deuxième troupe anglaise à Paris. La « rebuffade » de 1822 et le succès de 1827-1829

Pour mieux comprendre le contexte des représentations de 1827, il faut d’abord revenir sur l’arrivée d’une première troupe anglaise à Paris en 1822. Le 31 juillet en effet, des acteurs tels que Mr Penley, miss Rosina Penley, Mr Barton ou encore Mr Bromley débute dans l’*Othello* de Shakespeare au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Comme le raconte Jean-Louis Borgerhoff dans une thèse de doctorat soutenue en 1917 sur *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, l’hostilité du public semble avoir déjà été éveillée par l’affiche du spectacle, où la mention « the most celebrated Shakespeare » aurait été perçue comme une provocation pour un public acquis à Voltaire et aux classiques français³. « L’hostilité du parterre se manifesta dès le début par des rires intempestifs, des quolibets, des cris d’animaux, au point que les acteurs ne parvinrent pas à se faire entendre », raconte Borgerhoff. À la scène de l’étouffement de Desdémone, le rideau se baisse « au milieu d’un tumulte indescriptible et des cris de “à bas

² *L’Observateur*, 15 juin 1828.

³ Jean-Louis BORGERHOFF, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, thèse pour le doctorat d’université (Lettres) présentée à la faculté des Lettres de l’Université de Paris, Paris : Librairie Hachette et Cie, [1917], p. 12.

Shakespeare ! C'est un lieutenant de Wellington⁴ !” » Le deuxième soir, on ne crie plus « À bas Shakespeare » mais « À bas les Anglais ». Il y a bien, à la source de cet échec, la volonté de la part du public parisien de se démarquer du grand modèle littéraire et culturel des Anglais, par ailleurs tenus pour rivaux historiques de la France, et plus récemment pour responsables de la défaite de 1815.

Penley bat alors en retraite et poursuit ses représentations, « par voie de souscription, dans une petite salle de la rue Chantereine qui se louait d'habitude pour des soirées privées et des concerts⁵ ». Jusqu'au 19 octobre 1822, seul un petit nombre de fidèles, tels Stendhal ou les acteurs Talma et Mlle Mars viennent y voir *Romeo and Juliet*, *Richard III*, *Macbeth*, *Hamlet* ou encore *Jane Shore*.

Il faut attendre 1827 pour qu'une compagnie anglaise revienne dans la capitale. Il semble qu'en cinq ans les conditions de représentation et de réception aient changé et soient maintenant plus favorables. Certes, Shakespeare apparaît toujours au public comme un « poète sauvage⁶ », mais Stendhal a publié son *Racine et Shakespeare* en 1823⁷, la défaite napoléonienne de 1815 n'est plus si proche, et les acteurs français partis entretemps jouer à Londres y ont été pour leur part très bien accueillis par le public anglais. Ce qui contribue à distiller auprès du public français le désir, comme le relève le *Journal des débats* le 8 septembre 1827, de ne plus reproduire « l'injuste rebuffade » essuyée par les acteurs anglais quelques années plus tôt, et de manifester au contraire « d'équitables représailles de la part d'une ville qui ne le cède à aucune autre en noblesse et en urbanité⁸ ».

Le succès des représentations anglaises semble ainsi en partie programmé, en ce qu'il s'inscrit dans une politique de réconciliation et de prestige culturel. Comme l'écrit à ce propos Chaulin, traductrice angliciste, auteure d'ouvrages sur Shakespeare et sur les acteurs anglais, « les représentations anglaises nous fournissaient l'occasion de manifester tout à la fois et nos progrès dans la tolérance nationale, et notre goût pour [cette] littérature⁹. » C'est ce que confirme la *captatio benevolentiae* que le chef de la troupe, Mr Abbott,

⁴ Même référence, p. 13-14.

⁵ Même référence, p. 24.

⁶ Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Souvenirs de soixante années*, Paris : Michel Lévy frères, 1862, p. 66.

⁷ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris : Bossange, 1823.

⁸ *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 septembre 1827.

⁹ Marie-Louise CHAULIN, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, en 1827 et 1828 ; précédée de Souvenirs historiques du Théâtre Anglais à Paris, en 1827 et 1828 ; recueillis par N.P. Chaulin, auteur des précis de Shakespeare, traducteur de Jane Shore, de chefs d'œuvre du théâtre anglais, etc.*, Paris : J. Pinard, 1828, p. 2.

prononce sous forme de *Poetical Address* au soir de la première représentation¹⁰, de même que la reprise, quelques semaines plus tard, de la pièce *Anglais et Français*.

Il s'agit d'une petite comédie de J.W. Lake dans laquelle Abbott joue le rôle de sir Richard, un Anglais qui fait la connaissance du jeune Eugène, déguisé en Anglais pour des raisons sentimentales : « Moi, mylord, » s'exclame le Français, « [...] détester les Anglais ! ah ! croyez que chez nous on pense plus noblement ; [...] ces préjugés d'un autre âge, ces idées rétrécies qui nous divisaient ont fait place à une généreuse émulation, [...] et le commerce, les arts et la liberté en étouffant tous les vieux germes de discorde, doivent unir enfin deux grands peuples qui s'estiment et qui sont dignes de s'aimer¹¹. » Et les deux interlocuteurs de se réjouir qu'un Français ait construit le pont de la Tamise, que l'industrie anglaise s'épanouisse à Paris ; qu'« on applaudi[sse] Voltaire à Drury-Lane », dit le Français, « Et Shakespeare à Favart », répond l'autre.

Plus encore que la pièce elle-même, c'est bien le fait qu'Abbott la joue en français qui plaît au public parisien. Si celui-ci se rend en foule au Théâtre de l'Odéon, ce n'est pourtant pas pour y voir jouer des comédies, et le *Journal des débats* regrette le choix du répertoire comique pour les deux premières soirées¹². Le 11 septembre enfin, *Hamlet* est à l'affiche avec Charles Kemble dans le rôle-titre : « Chambrée complète », claironne le *Journal des débats* : « 7500 fr. de recette¹³ ! » Ce qui va donc assurer le succès du Théâtre Anglais de Paris, c'est bien entendu son répertoire tragique, principalement shakespearien, augmenté de la *Jane Shore* de Nicholas Rowe.

Ce succès tient aussi, voire surtout, à l'interprétation qu'en donne une troupe hétérogène, formée d'acteurs recrutés au sein du Covent Garden et du Drury Lane à Londres, ou encore à Bath ou à Dublin. À la troupe ordinaire que composent notamment Abbott, les Smithson mère et fille, s'ajoutent, pour des périodes plus ou moins longues, des vedettes telles que Charles Kemble, miss Foote, William Macready et Edmund Kean.

¹⁰ J.W. LAKE, *A Poetical Address, Spoken by Mr Abbott, on the First Performance of the English Actors, at the Théâtre royal de l'Odéon, September 6, 1827*, Paris : Truchy, 1827.

¹¹ Jean-François-Alfred BAYARD et Gustave de WAILLY, *Anglais et Français, comédie à-propos en un acte, en prose*, Paris : J.-N. Barba, 1827, p. 14.

¹² Le premier soir, 6 septembre 1827, sont joués *The Rivals* de Sheridan et *Fortune's Frolic* ; le deuxième soir, le 8, deux comédies de Goldsmith, *She Stoops to Conquer* et *Love Law and Physic*. Il s'agissait davantage d'un non-choix dans la mesure où la troupe attendait l'arrivée du tragédien Charles Kemble pour présenter au public français des tragédies.

¹³ *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 septembre 1827.

Ainsi débute un cycle de plus de 80 représentations qui s'étendent du 6 septembre 1827 au 11 août 1829¹⁴. Les acteurs anglais se produisent d'abord à l'Odéon. Au bout de 12 soirées, ils investissent, à partir du 4 octobre, la salle Favart, celle-là même où chantent les acteurs de l'Opéra-Italien. Une seule salle réunit donc le Théâtre-Anglais et l'Opéra-Italien. Les contemporains semblent y voir deux avantages principaux. La situation, d'abord, paraît idéale pour des acteurs étrangers puisque le théâtre est plus proche que l'Odéon « de la classe du monde parmi laquelle la langue anglaise est plus généralement répandue¹⁵ ». La salle est en outre de dimensions moindres : le public s'en trouve rapproché davantage des acteurs, et perçoit dès lors mieux leur « jeu de physionomie », que le *Journal des débats* qualifie de « complément nécessaire des paroles qui échappent tantôt à ses oreilles, tantôt à son intelligence¹⁶ ». Les spectateurs parisiens peuvent alors se montrer d'autant plus sensibles à l'expressivité du jeu des acteurs anglais. Or que voient-ils alors ? Un jeu d'une « effrayante vérité ».

Une « effrayante vérité ». Le jeu des acteurs anglais vus par le public parisien

Les représentations de la troupe anglaise sont bien entendu l'occasion pour les spectateurs parisiens, les journalistes les premiers, de débattre des qualités et des défauts de Shakespeare, de reprendre les jugements de Voltaire pour mieux affirmer le modèle national : « Oui, ce Shakespeare, si sauvage, si effréné, si absurde, avait des étincelles de génie. Oui, dans ce chaos obscur, composé de meurtres et de bouffonneries, d'héroïsme et de turpitude, de discours des halles et de grands intérêts, il y a des traits naturels et frappants ». Shakespeare apparaît à Voltaire comme « un composé de grandeur et d'extravagance », un mélange entre la « canaille de ses ivrognes barbouillés de lie » et ses « héros dont le front avait des traits de majesté¹⁷ ».

Mais le public parisien, accoutumé aux traductions lissées telles qu'on les joue alors au Théâtre-Français, vient surtout pour comparer les acteurs anglais à ses acteurs nationaux, François-Joseph Talma, son tragédien historique, ou

¹⁴ Voir BORGERHOFF, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, p. 229-233.

¹⁵ CHAULIN, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, en 1827 et 1828 ; précédée de Souvenirs historiques du Théâtre Anglais à Paris, en 1827 et 1828*, p. 21.

¹⁶ *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 octobre 1827.

¹⁷ *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 septembre 1827. Citation de Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, Paris : Furne, 1837, (« Seconde lettre » lettres à l'Académie française), p. 306.

Mlle Mars, M. Lockroy et Mlle Anaïs, qui interprètent au même moment des rôles shakespeariens. Si Kemble ne fait pas l'unanimité auprès des spectateurs français, Harriet Smithson, pour sa part, connaît la consécration et devient l'icône de cette « effrayante vérité » que le public parisien reconnaît au jeu des acteurs anglais¹⁸.

En effet, la presse ne loue pas seulement la « grâce » et le « naturel¹⁹ » de l'actrice, mais se délecte des frissons d'horreur que celle-ci se montre capable de susciter. Dans la scène finale ses « larmes attendrissantes », « ses cris déchirants, [...] ajoutaient à la terreur de la situation et glaçaient les cœurs les plus éprouvés par l'habitude du théâtre », note notre traductrice Chaulin²⁰. Dans *Hamlet*, elle se demande « lequel admirer le plus, ou sa beauté et sa grâce au commencement de la pièce, ou la passion et la vérité qu'elle a mises dans les scènes de folie²¹ ». Chaulin apprécie particulièrement sa « vérité » et sa « profondeur » dans *Romeo and Juliet*²², jusque dans la scène de double mort. L'expression du désespoir, avec de « vraies larmes », la représentation de la souffrance physique, de l'agonie et de la folie marquent ainsi les Parisiens et les emplissent d'émotions fortes, notamment dans *Jane Shore* :

Mais les grandes sensations, les larmes, les trépignements, les sanglots, étaient réservés au cinquième acte et à miss Smithson [...] Le jeu de l'actrice a été au-dessus de la critique et même de l'éloge ; son abattement, sa douleur, son désespoir, son effroyable surprise quand elle retrouve son époux, [...] les remords de l'épouse coupable, la reconnaissance de l'épouse pardonnée, les horreurs de la mort et le gémissement du dernier soupir, ont été rendus avec une sensibilité profonde et une entraînant vérité. Tous les cœurs étaient gonflés, tous les yeux étaient humides ; cette mort fut un véritable triomphe²³.

Pour les scènes de folie en particulier, Harriet Smithson est explicitement présentée comme « un modèle auquel aucun autre talent ne saurait être

¹⁸ L'expression revient à plusieurs reprises dans les témoignages du temps, voir *Journal des débats*, 19 mai 1827 ; CHAULIN, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, précédée de Souvenirs historiques du Théâtre anglais à Paris, en 1827 et 1828*, p. 10, ou encore M. MOREAU, Achille DEVÉRIA, BOULANGER, *Souvenirs du théâtre anglais à Paris, dessinés par MM. Devéria et Boulanger. Avec un texte par M. Moreau*, Paris : Gauguin, Lambert et Cie et J. Tastu, 1827, p. 27.

¹⁹ « Miss Smithson ne peut, dans *Desdemona*, déployer que de la grâce et du naturel », note ainsi le *Journal des débats* le 27 septembre 1827.

²⁰ CHAULIN, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, précédée de Souvenirs historiques du Théâtre anglais à Paris, en 1827 et 1828*, p. 13.

²¹ Même référence, p. 10.

²² Même référence, p. 14.

²³ Même référence, p. 25-26.

comparé sans s'exposer à se briser à ses pieds²⁴ », « le seul type à consulter pour jouer les folles qui envahissent en ce moment toutes nos scènes²⁵. »

L'engouement affiché pour Harriet Smithson fournit certes à la presse l'occasion de célébrer le public parisien. Ce dernier peut ainsi se vanter d'avoir réparé l'injustice commise par son homologue anglais, qui se voit reprocher de n'avoir pas assez reconnu les qualités de l'actrice : son « talent, privé d'occasion de prendre essor dans son pays, est venu parmi nous se développer et se placer au premier rang, laissant dans les villes de France qu'elle a visitées des souvenirs aimables, des regrets et des espérances²⁶. »

Les qualités appréciées chez la Smithson – le naturel, la vérité, la profondeur – sont avant tout celles que les spectateurs parisiens concèdent plus généralement aux bons acteurs anglais²⁷. Elles tiennent surtout à ce qui est perçu comme une capacité d'être « toujours en scène », sans moment de suspension du jeu ou d'échange hors-jeu intempestif avec le public ou ses partenaires sur le plateau. Au-delà du talent de tel ou tel acteur, ce mérite serait caractéristique de la manière anglaise : « le jeu muet paraît être beaucoup plus étudié en Angleterre qu'en France²⁸ », observe Chaulin.

Les acteurs anglais sont alors proposés en exemples aux acteurs français. « Les Anglais ont ouvert leur théâtre », note ainsi Eugène Delacroix dans une lettre du 26 septembre 1827 :

Ils font des prodiges puisqu'ils peuplent la salle de l'Odéon à en faire trembler tous les pavés du quartier sous les roues des équipages. Enfin ils ont la vogue. Les classiques les plus obstinés baissent le pavillon. Nos acteurs vont à l'école et ouvrent de grands yeux. Les conséquences de cette innovation sont incalculables²⁹.

Le *Courrier français* abonde dans ce sens, quelques jours à peine après la toute première représentation de la troupe anglaise :

Il faut absolument que nos acteurs, et c'est déjà l'avis de Mlle Mars, empruntent aux acteurs anglais l'usage commode et raisonnable de se tenir sur la scène comme on se tient dans un salon. Chez nous, quand cinq ou six personnages se trouvent à la fois sur le théâtre, ces personnages forment un

²⁴ *La Gazette de France*, 19 septembre 1827.

²⁵ *La Réunion*, 13 septembre 1827.

²⁶ Même référence, p. 7.

²⁷ BORGERHOFF, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, « Les acteurs », p. 169-177.

²⁸ CHAULIN, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, précédée de Souvenirs historiques du Théâtre anglais à Paris, en 1827 et 1828*, p. 9.

²⁹ Eugène DELACROIX, lettre à Soulier du 26 septembre 1827, *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863) recueillies et publiées par M. Philippe Burty*, Paris : Quantin, 1878, p. 93.

demi-cercle devant la rampe, et trop souvent celui qui ne parle pas, regarde dans les loges, ce qui détruit toute espèce d'illusion. En Angleterre, les acteurs vont et viennent sur la scène. Quand ils ne doivent pas prendre part à la conversation, ils se retirent au fond du théâtre, ils font enfin ce qu'on fait dans les salons de Paris et de Londres³⁰.

Si les conventions qui régissent les positions sur la scène française sont remises en cause, les acteurs eux-mêmes sont visés personnellement. Ainsi, *La Pandore* commente à la négative le jeu de Mlle Bourgoin et l'engage « à pleurer réellement comme on pleure au théâtre anglais, sans craindre de chiffonner sa toilette et de déranger sa jolie physionomie³¹ ». Le même journal souligne une pratique dont on pourrait « faire en France [l']acquisition précieuse », le rire sardonique qui peut remplacer à propos dans certains cas les sanglots, lorsque le désespoir confine à la folie : « c'est le *sneer* anglais ; on aime mieux chez nous pleurer en jouant la tragédie ; mais ce rire-là n'a rien de gai ; il fait frémir³² ».

Il ne s'agit pas là de « réalisme », contrairement à un malentendu tenace encore répandu, déjà présent chez Borgerhoff³³, mais d'une « imitation [...] de la nature, de la nature telle que doit toujours l'offrir l'art théâtral, dégagée de tout ce qu'elle pourrait avoir d'abject et de repoussant, sans rien perdre de la vérité³⁴ ». Pourtant, de la « vérité effrayante » à la vérité abjecte ou repoussante, la frontière semble mince, et il est des pratiques scéniques que bon nombre de spectateurs qualifient d'impropres à la scène française.

Bien que les acteurs anglais soient posés en exemples, la métaphore du virus et de la contagion est souvent convoquée pour désigner la « manière anglaise », et le *Journal des débats* doit d'emblée rassurer ses lecteurs :

le danger de la contagion : Rassurons-nous. Le problème de la contagion de la fièvre jaune n'est pas encore révolu. Le voisinage du drame anglais est sans conséquence. Il n'y a rien de plus innocent au monde. Les amis de notre littérature pourront impunément s'inoculer vingt fois de suite le virus étranger. [...] Son exemple même contribuera à prévenir l'épidémie, et l'on se gardera d'approcher des lieux d'où les sortants ne feront entendre que des paroles de désapprobation et de dégoût³⁵.

³⁰ *Courrier français*, 13 septembre 1827.

³¹ *La Pandore*, 19 septembre 1827.

³² Même référence.

³³ BORGERHOFF, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, p. 9.

³⁴ *La Gazette de France*, 19 septembre 1827.

³⁵ *Journal des débats*, 8 septembre 1827.

La métaphore revient quelques semaines plus tard, dans un soupir de soulagement clôturant la description de « licences anglaises³⁶ » perçues comme excessives : « Heureusement, ces extravagances ne sont pas contagieuses³⁷. »

Il semble même au contraire, d'après la presse, que les acteurs anglais s'adaptent quelque peu au public français. Ainsi, le *Journal des débats* le répète, *Othello* présente

un dénouement qui choque la décence autant que la délicatesse et la sensibilité françaises. Une femme couchée dans son lit entre deux draps, opposant au monstre qui l'embrasse deux fois avant de l'étouffer, le secours impuissant de ses larmes et de ses prières, sera toujours un spectacle intolérable, et avec lequel il nous sera impossible de nous familiariser³⁸.

Intolérable non seulement parce que difficile à supporter, mais parce que jugé trop trivial pour une tragédie.

Hier, au moment le plus décisif de cette scène, un mouvement sensible de mécontentement et d'horreur s'est manifesté dans la salle. Quelques gentlemen se sont récriés ; C. Kemble, en homme d'esprit, a jugé l'impression de la scène, et il l'a adroitement abrégée et adoucie, en supprimant les deux coups de poignard qui suivaient les embrassements et le jeu de l'oreiller³⁹.

Macready invente même pour sa part un jeu de scène que décrit Chaulin. Il ne s'agit plus seulement d'écourter la scène, mais de la dérober explicitement au regard du public, en s'élançant vers Desdemona et en refermant derrière eux les rideaux du lit à baldaquins. L'obscénité de la mort semble alors dissipée, sans que son horreur soit moindre, puisque « les mouvements de la draperie indiquent à la fois ceux de l'assassin et ceux de la victime, tandis que ses cris en s'affaiblissant font assez connaître à quelle mort elle succombe⁴⁰. » Macready va plus loin encore dans son jeu avec les conventions françaises et dans la dialectique cacher/montrer.

On ne saurait imaginer un regard plus terrible que celui de Macready lorsqu'il entr'ouvre les rideaux et avance la tête après avoir satisfait sa

³⁶ *Journal des débats*, 17 septembre 1827.

³⁷ *Journal des débats*, 26 septembre 1827.

³⁸ *Journal des débats*, 27 septembre 1827.

³⁹ Même référence. La *Gazette de France* du 8 janvier 1828 revient sur cette façon dont Kemble abrégeait la scène d'étouffement de Desdémone par Othello : « Sensible aux murmures qu'il avait excités, Kemble, dès la seconde représentation, se hâta d'abrégé les horreurs de ce tableau sanglant. »

⁴⁰ CHAULIN, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, en 1827 et 1828 ; précédée de Souvenirs historiques du Théâtre Anglais à Paris, en 1827 et 1828*, p. 53.

vengeance : sur ses traits brunis se présente un conflit des sentiments les plus sombres et les plus opposés ; c'est à la fois l'ivresse de la rage assouvie et l'horreur du premier remords ; c'est l'orgueil d'avoir osé commettre le crime et la peur d'en avoir eu des témoins⁴¹.

Le lit se fait ainsi théâtre dans le théâtre. Ses rideaux s'ouvrent à nouveau sur le visage de l'acteur qui se fait scène de la violence des passions contraires, et le spectateur français, libéré de la vision directe de l'homicide, peut se laisser aller à imaginer le drame intérieur secoué de passions extrêmes que vit le personnage.

Les cas d'adaptation restent cependant rares et c'est dans l'autre sens qu'est relevée une influence. Les acteurs français « se sont pour la plupart jetés dans la manière anglaise », remarque *L'Observateur* en juin 1828, à l'occasion des représentations de *Roméo et Juliette* de Frédéric Soulié à l'Odéon⁴². *Le Mentor* relève également que « l'influence des acteurs anglais [...] est sensible dans *Faust*⁴³ », tandis que nombre de journalistes regrettent la contagion de la violence du jeu à l'anglaise. On veut maintenant sur la scène française « une agonie de cinq bonnes minutes après un coup de poignard et des haut-le-cœur après un empoisonnement », peut-on lire dans *La Pandore*, qui plaisante de la préparation d'« un acteur qui doit avaler une coupe de ciguë dans un drame » et qui « s'exerce depuis un mois sur son tapis à faire des sauts de carpe devant sa psyché et à se débattre avec son traversin⁴⁴ ».

Dans ces descriptions, qui désacralisent le jeu et la préparation de l'acteur, c'est la même trivialité que l'on reproche à Shakespeare, ce « barbare frotté de génie⁴⁵ », qui est visée ; la chute de registre qu'elle ferait subir à la dignité de la tragédie par des pratiques jugées excessives. Cette trivialité et ces pratiques font aussi le miel des comparaisons entre les acteurs anglais et les chanteurs italiens. Elles peuvent être maintenant plus précisément indiquées.

La « manière anglaise » : une influence contestée pour l'opéra italien

Si la manière anglaise telle qu'elle peut se retrouver chez les acteurs français est contestée, c'est bien parce que les spectateurs du temps appréhendent en des

⁴¹ Même référence, p. 53-54.

⁴² *L'Observateur*, 15 juin 1828.

⁴³ *Le Mentor*, 12 novembre 1828.

⁴⁴ *La Pandore*, 23 janvier 1828.

⁴⁵ *Journal des débats*, 19 septembre 1827.

termes d'influence la circulation des pratiques scéniques sur la scène tragique. Or la question semble abordée différemment à l'opéra. C'est d'abord la nature même de l'événement de la soirée lyrique qui se trouve modifiée et commentée.

Les circonstances favorisent les comparaisons. Après un premier cycle de 12 représentations anglaises en septembre 1827, lors duquel la presse ne manque pas de souligner l'effet préjudiciable que le succès des pièces shakespeariennes a sur la fréquentation du Théâtre-Italien, les deux compagnies se trouvent réunies non seulement dans un même lieu, mais sous une même administration, celle d'Étienne Laurent. Laurent est le premier directeur du Théâtre-Italien depuis la fin de l'administration commune avec l'Académie royale de Musique. Le principe de non-concurrence entre les deux Opéras, français et italien, se poursuit. Les jours de l'Opéra-Français et ceux des Italiens doivent alterner sans se chevaucher, et les soirées de l'Opéra français sont, en outre, interdites aux acteurs anglais. Les représentations anglaises ne peuvent donc avoir lieu qu'une fois par semaine. En réunissant les théâtres anglais et italien, Laurent adopte une stratégie claire : il ne s'agit plus d'alterner les spectacles de l'une et l'autre troupe, mais de les composer de façon mixte autour d'un opéra italien et d'une pièce anglaise – voire davantage.

Ces représentations s'inscrivent alors de façon plus régulière dans le calendrier des soirées. Elles sont d'autant plus réalisables que pour la mise en scène et le décor, seul le matériel du Théâtre-Italien est disponible⁴⁶. Ainsi, le 11 octobre 1827, on joue *Torvaldo e Dorliska* et *Three Weeks After Marriage* dans une même soirée ; le 18 octobre, *Tebaldo e Isolina* est suivi de *Fortune's Frolic*. Le 20, *Il Barbiere di Siviglia* précède *The Hunter of the Alps*. Le 23, *Giulietta e Romeo* se trouve couplé à *The Spoiled Child* ; le 27 octobre, *Il Barbiere di Siviglia* et *Matrimony*, mariage repris le 8 novembre. Le 26 novembre, *Il Matrimonio segreto* est joué juste avant *Jane Shore*.

La nouveauté que représentent ces spectacles anglo-italiens, mêlés dans les langues, les registres et les répertoires, ne fait pas l'unanimité dans la presse. « Personne n'est plus que moi admirateur du beau talent de Mlle Smithson », lit-on le 3 novembre dans le *Journal des débats* : « Mais enfin, l'abonné qui a loué sa loge pour venir entendre de la musique peut n'avoir pas le même goût que moi pour la tragédie anglaise, et par cette substitution vous manquez à vos engagements envers lui⁴⁷. » Et lorsqu'à partir du 8 janvier 1828, ces soirées mixtes vont jusqu'à donner des actes séparés – pratique courante pour les

⁴⁶ *Le Corsaire*, 13 avril 1828 : « Au lieu d'une vaste bruyère, les troupes n'ont qu'un coin de forêt
« comme le chœur des chevaliers de *Tancredi* ».

⁴⁷ *Journal des débats*, 3 novembre 1827.

soirées de bénéfice, ici banalisée – là encore, la presse se récrie. *Elisa e Claudio* a précédé les actes 4 et 5 de *Romeo and Juliet*, et « rien ne nous paraît plus ridicule », lit-on le 16 janvier, « que de jouer ainsi deux actes détachés d'une tragédie⁴⁸ ». Dans la vision globale qui se dégage alors, l'effet tragique doit découler d'un *crescendo* inhérent au déroulement progressif de la pièce :

Je ne sais s'il faut approuver cet usage récent de ne présenter au public que la fin d'une tragédie déjà mutilée ; on n'arrive pas tout d'un coup à l'attendrissement et à la terreur : si les comédiens sont assez merveilleusement doués par la nature pour se mettre en un instant de niveau avec les situations les plus déchirantes, le public, qui ne fait pas métier de s'animer d'une inspiration factice, a besoin d'être graduellement préparé aux derniers effets de l'art tragique. [...] Le fait est qu'on est resté engourdi, faute d'avoir été disposé à tant de chaleur⁴⁹.

Le 14 janvier, on voit même à l'affiche *Semiramide*, les actes IV et V de *Romeo and Juliet*, suivis du *Barbier*. Mais c'est là une soirée exceptionnelle, celle des débuts de Maria Malibran.

Si cette chanteuse surtout semble inspirée par le jeu des acteurs anglais, d'autres artistes lyriques s'attirent des comparaisons révélatrices de la position ambivalente des spectateurs parisiens. Ainsi, comme l'a relevé Mark Everist, un parallèle est fait entre Harriet Smithson et Amalia Schütz, dans leurs rôles respectifs de Desdemona et d'Edelmone pour la version lyrique française d'*Othello*. Mais ce rapprochement porte moins sur des éléments de jeu précis que sur le fait que l'une comme l'autre n'étaient pas des artistes reconnues dans leurs pays d'origine⁵⁰.

Côté italien, une relation implicite est établie entre le jeu de Domenico Donzelli et la manière anglaise, après une représentation de l'*Otello* rossinien le 3 janvier 1828 :

Nous avons entendu faire quelques observations sur la manière dont s'exécute la scène du poignard ; il est certain que l'œil y désirerait plus de rapidité. Otello doit ici ressembler à Orosman qui, dans l'égarément de sa fureur jalouse, frappe Zaïre du coup mortel. Mais, s'il la saisit, s'il la traîne, jusqu'à ce qu'il ait trouvé une place convenable pour l'exécution, il n'est plus alors qu'un odieux bourreau comme la Barbe-Bleue. Les spectateurs français, toujours remplis de tact et du sentiment des convenances, ont eu

⁴⁸ *Le Courrier français*, 16 janvier 1828.

⁴⁹ *La Réunion*, 11 janvier 1828. Voir également le *Journal des débats* du 16 janvier 1828 : « Ce fragment isolé a fait peu de sensation sur les spectateurs qui n'y avaient pas été préparés par les actes et les scènes qui le précèdent. »

⁵⁰ Mark EVERIST, *Music Drama at the Paris Opéra, 1824-1828*, Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press, 2002, p. 84.

l'occasion de manifester hautement leur opinion à cet égard, lorsque les acteurs anglais nous ont donné l'*Othello* de Shakespeare⁵¹.

Le ténor bolonais est l'un des fleurons du Théâtre-Italien, où il sera engagé six saisons consécutives, et le rôle-titre d'*Otello*, avec lequel il a débuté à ce théâtre le 28 avril 1825, l'un des favoris du public⁵². Mais c'est là une façon élégante et fleurie de souligner, une fois de plus, que la scène française ne saurait tolérer tant de trivialité – *a fortiori* la scène lyrique. En effet, comme le note *La Gazette de France* :

D'après d'anciennes traditions, on tient beaucoup en France à ce que les grandes cantatrices soient en même temps grandes actrices. Il ne faudrait cependant pas qu'une virtuose jouât la tragédie avec tout l'abandon, tout l'enthousiasme de *Miss Smithson*, parce que nécessairement tout ce talent effacerait l'autre et qu'avant tout il faut chanter sur un théâtre lyrique⁵³.

Une chanteuse italienne, Adelina Cesari, suscite également un écho à la manière anglaise. Contralto, elle a débuté dans *Semiramide* le 10 octobre 1826 aux Italiens, à peine âgée de dix-neuf ans⁵⁴. C'est à sa demande qu'est monté en 1827 le *Romeo e Giulietta* de Vaccai, dans lequel elle interprète le rôle-titre en travesti. L'opéra est porté à l'affiche le 11 septembre, soit quelques jours après le début des acteurs anglais, mais il paraît souffrir pour ses quatre premières représentations de la concurrence de la troupe anglaise⁵⁵. En outre, le public semble d'autant plus en mesure de reprocher à cette version opératique ses invraisemblances que la version shakespearienne lui est maintenant connue. Ainsi, le *Journal de Paris* regrette que « Juliette, au lieu de vider la fiole sur la scène et de rendre le spectateur témoin de son assoupissement, [aille] s'endormir plus commodément dans les coulisses⁵⁶ ». Le *Journal des théâtres* est encore plus critique à l'égard de l'adaptation et des jeux de scène et de chant qu'elle prévoit : « après que Roméo est tombé mort, que Juliette est tombée à côté de lui et que le public la croit bien et dûment défunte, elle se relève tout à

⁵¹ *Gazette de France*, 8 janvier 1828.

⁵² Voir BnF, BmO, TH. 34, AFF. TYPO. TH. IT. 1825, ainsi que le *Courrier des théâtres*, du 1^{er} janvier 1826 au 31 décembre 1831.

⁵³ *La Gazette de France*, 14 octobre 1829.

⁵⁴ Jean MONGRÉDIEN et Marie-Hélène COUDROY-SAGHAI, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, Lyon : Symétrie ; Venezia : Palazzetto Bru-Zane, 2008, vol. 1, p. 127 et vol. 6, p. 673 et 677.

⁵⁵ *La Pandore*, 13 septembre 1827 : « La concurrence d'*Hamlet* et des acteurs anglais lui a peut-être fait tort avant-hier ».

⁵⁶ *Journal de Paris*, 13 septembre 1827.

coup, pourquoi ? pour chanter une cavatine *con gorgheggi ed accompagnamento di cori*⁵⁷. »

La pièce de Vaccai ne tient pas longtemps à l'affiche, le temps que la Cesari se voit critiquer sa pantomime « outrée⁵⁸ », et que le *Journal des théâtres* l'engage à « travailler son jeu » : « Elle ne sait ni marcher, ni se tenir immobile, ni remuer, ni poser ses bras⁵⁹. » La référence à Charles Kemble, venue sous la plume d'un rédacteur louer le « talent tragique » avec lequel Cesari prononce le récitatif, paraît alors bien ambiguë : « Nous sommes persuadés que Kemble l'aurait applaudie⁶⁰. » Est-ce à dire que seul un acteur anglais aurait pu apprécier sa performance et que les spectateurs français s'accordent, eux, un droit de silence ?

Pour le reste, l'opéra semble avoir ses raisons que la tragédie ne connaît pas, et tout au long de ces représentations, ce n'est pas le modèle anglais qui est convoqué, mais le souvenir de Giuditta Pasta dans le rôle de Romeo de l'opéra de Zingarelli. Sans doute est-ce pour se détacher de ce souvenir que Maria Malibran n'hésite pas à faire résonner dans son jeu l'écho des pratiques scéniques anglaises, suscitant elle aussi des réactions contrastées.

« On voit qu'elle a étudié les Anglais » : échos du jeu des acteurs anglais chez Maria Malibran

Maria Malibran débute sur la scène parisienne la même année que la troupe anglaise, et va abondamment alimenter des comparaisons récurrentes avec les acteurs anglais⁶¹. Le 29 octobre 1827, elle chantait encore aux États-Unis où, comme le note *L'Écho de Paris* un an plus tard, elle a pu voir Kean, avant de devenir « tout à coup sous nos yeux comédienne inspirée et si parfaitement identifiée avec ses personnages, que jamais l'illusion ne fut portée aussi loin⁶². » La chanteuse arrive en France en novembre, et bien qu'elle ne soit engagée aux Italiens qu'en janvier 1828, elle se fait entendre dans les salons de la capitale dès

⁵⁷ *Journal des théâtres*, 12 septembre 1827.

⁵⁸ *Journal de Paris*, 13 septembre 1827.

⁵⁹ *Journal des théâtres*, 13 septembre 1827.

⁶⁰ *La Réunion*, 20 septembre 1827.

⁶¹ Pour une comparaison détaillée entre le jeu de cette chanteuse et celui de l'actrice Harriet Smithson, je me permets de renvoyer à mon article intitulé « Shakespeariennes. Harriet Smithson et Maria Malibran en scène au Théâtre-Anglais et à l'Opéra-Italien (1827-1831) », *Littérature comparée et correspondance des arts*, sous la direction de Yves-Michel ERGAL et Michèle FINK, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, p. 25-40.

⁶² *L'Écho de Paris*, 18 juillet 1828.

l'hiver 1827. Ainsi, et jusqu'en 1829, elle se produit au même moment, dans la même ville, le même théâtre et les mêmes soirées, que la troupe anglaise. Et ce, dès son début le 14 janvier, qui voit se succéder la *Semiramide* de Rossini, les actes IV et V de *Romeo and Juliet* et le *Barbiere di Siviglia*. La Malibran joue donc, ce soir-là, juste avant la Smithson, la Sontag interprétant pour sa part le rôle de Rosina.

Ce n'est pas avec *Semiramide* que Maria Malibran va triompher, mais avec l'*Otello* où elle doit d'abord lutter contre le souvenir de Giuditta Pasta, créatrice du rôle en France en 1821, forte en 1826 d'un nombre record de 79 représentations. Quand les soirées du Théâtre-Anglais débent à Paris, l'opéra de Rossini n'est plus joué depuis des mois. Henriette Sontag tente trois apparitions dans le rôle de Desdemona au début de l'année 1828, mais son jeu semble d'autant plus « arrangé » et calculé⁶³ qu'on connaît désormais le jeu d'Harriet Smithson dans le rôle de la Desdemona shakespearienne. Lorsque la Malibran reprend le rôle en avril, ses choix d'interprétation semblent viser non pas à imiter la Pasta, mais à s'en distinguer.

Ainsi, dans le finale de l'acte I, lorsqu'Elmiro maudit sa fille pour s'être engagée avec Otello, Giuditta Pasta propose une séquence faite de mouvements lents, liés entre eux, la portant comme au ralenti jusqu'à l'immobilité totale dans un geste d'évanouissement⁶⁴. La Malibran, au contraire, joue sur les extrêmes et se lance « dans un accès de désespoir, se traînant sur les genoux à travers la scène, s'arrachant les cheveux, et se laissant aller à une peine incontrôlable⁶⁵. » Il s'agit là d'une gestualité violente, très mouvementée, mais surtout d'un rythme différent. Chez la Malibran, ce n'est pas la durée du geste qui est dilatée, décomposée, mais la durée de la scène elle-même, démultipliée par une succession de différentes séquences gestuelles.

Une approche que les spectateurs ont déjà relevée chez les acteurs anglais, notamment dans la scène finale de l'acte V de *Romeo and Juliet*. C'est l'interprétation du célèbre acteur Garrick qui est adoptée : Juliette se réveille non pas lorsque Roméo a cessé de vivre, mais au moment où il vient de prendre le poison. Chaulin démultiplie alors les verbes et les propositions principales courtes pour décrire l'« entraînant pantomime » dont font preuve Charles Kemble et Harriet Smithson dans cette scène. Les ultimes baisers, les « étreintes convulsives » dont Romeo se saisit de Giulietta se mêlent alors aux convulsions

⁶³ *Courrier des théâtres*, 4 février 1828.

⁶⁴ Luigi MORANDO DE RIZZONI, *La Pasta nell'Otello, dialogo del nob. dott. Luigi Morando de' Rizzoni*, Verona : Tipografia Crescini, 1830, p. 15.

⁶⁵ Ellen CREATHORNE CLAYTON, *Queens of song*, London : Smith, Elder and Co, 1863, t. 2, p. 154.

de son corps à l'agonie, « il tourne sur lui-même comme un homme ivre » avant de s'effondrer :

Juliette veut quelque temps douter de son malheur [...] ; elle parle à cet ami qui n'est déjà plus, [...] elle voudrait de son souffle ranimer son cœur [...] mais [...] elle sait tout ; elle ira s'unir dans le tombeau avec l'époux qui mourut pour l'y retrouver ; [...] et, [...] pour se soustraire au danger de vivre, elle se frappe d'un poignard, tombe à quelques pas de son amant, se traîne avec effort jusqu'à lui, et rend le dernier soupir sur la bouche de Roméo⁶⁶.

Par-delà les ressorts descriptifs du pathétique auxquels recourt Chaulin, s'affirme ce qui frappe le public parisien dans cette interprétation : la rapidité de la séquence gestuelle, la violence de l'expressivité, certes, mais aussi l'horizontalité des positions. Romeo, sous l'effet du poison et des convulsions, se roule à terre dans son agonie. Quant à Juliette, si elle se poignarde à quelques pas de lui plutôt qu'à ses côtés, ce n'est semble-t-il que pour mieux se traîner ensuite jusqu'au cadavre.

Or Maria Malibran utilise elle aussi le plateau dans son horizontalité pour les scènes de malédictions paternelles, dans *Otello* mais aussi dans *Clari* de Fromental Halévy. Elle s'y attire pour de tels jeux de scène les foudres de la critique. Ainsi, quand au dernier acte « Clari, le front dans la poussière, se relève et voit son père », *Le Corsaire* nous dit que « Mme Malibran, repoussée par un bras vigoureux, a eu le plaisir de mesurer la scène⁶⁷ ». *Le Courrier français* le regrette : « le moyen d'émouvoir les spectateurs n'est pas de se laisser tomber sur le théâtre à trois ou quatre reprises, [...] et ce n'est pas sans raison que l'on a dit que c'était là du pathétique ventre à terre⁶⁸ ». Pour un ami de Giuditta Pasta, Pellot, c'est là une imitation du jeu de la Smithson dans *Jane Shore*⁶⁹. Encore ne s'agit-il pas là d'une grande scène de mort. La fuite de Maria Malibran en Desdemona, devant les coups d'Otello, contraste ainsi du tout au tout avec l'immobilité fière de Giuditta Pasta. De toutes les propositions de jeu de la Malibran, c'est sans doute celle qui lui vaut le plus l'affirmation sur laquelle les spectateurs du temps semblent s'accorder : « on voit qu'elle a étudié les Anglais⁷⁰ ». Elle devient là une icône tragique voire comme allégorie de la tragédie même : « c'est elle qui nous a rendu la physionomie toute

⁶⁶ CHAULIN, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, en 1827 et 1828 ; précédée de Souvenirs historiques du Théâtre Anglais à Paris, en 1827 et 1828*, p. 14-15.

⁶⁷ *Le Corsaire*, 11 décembre 1828.

⁶⁸ *Le Courrier français*, 16 décembre 1828.

⁶⁹ M. PELLOT, Lettre à Giuditta Pasta du 20 janvier 1829 à Paris, Collection Giorgio Appolonia.

⁷⁰ *La Réunion*, 29 mai 1828.

shakespearienne de Desdemona [...]. Héritière des traditions anglaises, Mme Malibran n'a pas moins contribué que Miss Smithson à nous montrer toute la fausseté de notre douleur théâtrale du Conservatoire », lit-on dans le *Journal de Paris* : « Toute la tragédie avec ses terreurs poignantes et ses déchirantes émotions m'est apparue pour la première fois, lorsque sous les traits de Mme Malibran, la pâle Desdemona fuyait, avec des cris lamentables et les cheveux épars, au milieu du tonnerre et de la nuit, les coups de poignard que lui portait Otello⁷¹. »

Jusque-là, la Desdemona des Italiens, incarnée par la Pasta, ou celle du Théâtre-Français, interprétée par Mlle Mars, ne fuyait pas. Accusée par Otello d'être la maîtresse de Rodrigo, elle se redressait même fièrement. « Ici, Mlle Mars était véritablement sublime », raconte Dumas : « Courbée jusque-là devant la colère d'Othello et devant la crainte de la mort, elle se relevait avec toute l'énergie de l'innocence. Othello reculait et tremblait presque devant elle. »⁷² Mais au moment de la scène du poignard, c'est la Malibran que Dumas convoque dans ses *Souvenirs* :

Ici, je me rappelle madame Malibran, cette grande tragédienne. Elle échappait à Othello, qui étendait le bras sur elle ; elle lui glissait pour ainsi dire dans les mains ; puis, folle, éperdue, elle courait, essayait d'ouvrir les portes, de gravir les murailles ; enfin, elle se retrouvait avec Othello, près du lit, et, de son propre mouvement, sans qu'il eût besoin de l'y transporter, elle s'y renversait d'elle-même⁷³.

La Smithson elle-même recevait le coup mortel, on l'a vu, dans son lit, voire derrière les rideaux de son lit⁷⁴. Pourtant les spectateurs parisiens s'expliquent le bouleversement des règles de bienséance propres à chaque « système dramatique⁷⁵ » par une inspiration venue de la manière anglaise ou du moins par un mélange des inspirations. L'un des détracteurs de la Malibran s'inquiète de la menace ainsi portée à l'encontre du registre noble de l'*opera seria* lorsqu'il écrit que la chanteuse « essaie depuis un an une transformation [...] en une nature romantique de mélodrame anglais et de comédie espagnole⁷⁶ ».

⁷¹ *Journal de Paris*, 18 février 1829.

⁷² Alexandre DUMAS, *Souvenirs dramatiques*, Paris : Michel Lévy, 1868, t. 2, p. 121.

⁷³ Même référence, p. 121-122.

⁷⁴ MOREAU, DEVÉRIA, BOULANGER, *Souvenirs du Théâtre Anglais dessinés par Messieurs Devéria et Boulanger avec un texte de M. Moreau* : voir l'estampe de couverture

⁷⁵ Même référence, p. 38 : « La passion, quelque violente qu'elle fût, n'autoriserait pas, dans notre système dramatique, ces mouvements désordonnés, ces espèces de convulsions épileptiques que l'acteur peut rendre avec plus ou moins d'habileté ».

⁷⁶ *Le Messager des chambres*, 30 avril 1831.

Sans doute la Malibran vise-t-elle moins, par ce brouillage des codes, un réalisme qui serait anachronique que la « sur-réalité » onirique propre pour Peter Brooks à l'imaginaire mélodramatique⁷⁷. Cette « volonté de tout dire⁷⁸ » rejoint chez elle le désir d'exprimer son personnage dans sa totalité, d'un bloc. En cela la Malibran se rapproche peut-être davantage d'Edmund Kean que d'Harriet Smithson – Kean que Dumas décrit comme « une bête féroce, moitié tigre, moitié homme⁷⁹ », là où la Malibran se voit qualifiée de « panthère⁸⁰ » par Blaze de Bury ; Kean qui « conçoit un personnage d'une pièce, sans complications comme sans conflits de caractère⁸¹ ». Dans *Otello*, déclare ainsi Charles Magnin, « il est impossible d'empreindre les trois derniers actes d'une couleur plus sauvage et d'en bannir plus exactement tout mélange de sentiments⁸² ».

En construisant elle aussi ses personnages d'une pièce, Maria Malibran les virilise tout en s'efforçant d'y retrouver « les types de Shakespeare » qu'admire tout particulièrement un Dumas : les « Juliette, Desdémone, Ophélie, Miranda, sont restés les types de tout amour, de tout charme et de toute pureté. Notre théâtre à nous, depuis Corneille jusqu'à Beaumarchais, ignorait ces types suaves et poétiques rêvés par le poète⁸³ ». Elle a donc étudié les Anglais, certes, mais pour affirmer son individualité : « nous reconnaissons que les émotions produites par une Smithson ou une Pasta sont plus pures et ne sont peut-être pas moins vives », concède *L'Oriflamme* en 1829 : « mais après tout, c'est elle et non pas une autre⁸⁴ ».

Ainsi la manière anglaise telle qu'elle semble infuser la scène lyrique italienne s'apparente-t-elle à la violence, au mouvement, à la sur-expressivité. Cette circulation des registres et des propositions scéniques bouscule certes un « système dramatique » jusque-là solidement établi. Mais par-delà les questions d'influences, ces échos ne renvoient pas qu'aux jeux de scène. Ils sont plus

⁷⁷ Peter BROOKS, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven-London : Yale University Press, 1976, traduit de l'anglais par Emmanuel SAUSSIER et Myriam FATEN SFAR, Paris : Classiques Garnier, 2010, p. 4.

⁷⁸ Même référence, p. 12-13.

⁷⁹ DUMAS, *Souvenirs dramatiques*, p. 96.

⁸⁰ Henri BLAZE DE BURY, *Musiciens contemporains*, Paris : Michel Lévy frères, 1856 (recueil d'articles publiés dans *La Revue des deux mondes*), p. 253.

⁸¹ BORGERHOFF, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, p. 135.

⁸² Charles MAGNIN, *Le Globe*, cité par BORGERHOFF, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, p. 133.

⁸³ DUMAS, *Souvenirs dramatiques*, t. 1, p. 49.

⁸⁴ *L'Oriflamme*, 6 novembre 1829.

L'influence anglaise sur le romantisme musical français. Octobre 2012.
Céline FRIGAU MANNING, « “La manière anglaise” : convulsions et ventre à terre sur la scène lyrique. »

largement révélateurs d'une approche renouvelée de la figure de l'acteur-chanteur, des regards que portent sur eux les spectateurs, d'une esthétique des larmes et des convulsions – d'un véritable mode de l'imagination.

© Céline FRIGAU MANNING