

## Introduction

### LE FRANÇAIS

Je sors tout juste de Drury Lane, où j'ai vu le *Jules César* de Shakespeare. Il faut bien l'avouer : « Le génie poétique des Anglais ressemble jusqu'à présent à un arbre touffu planté par la nature, jettant au hasard mille rameaux & croissant inégalement & avec force ; il meurt, si vous voulez forcer sa nature & le tailler en arbre des jardins de Marly<sup>1</sup>. »

### L'ANGLAIS

*Indeed: "There are few of our English Playes without some faults or other; and if the French have fewer then our English, 'tis because they confine themselves to narrower limits, and consequently have less liberty to erre<sup>2</sup>."*

### LE FRANÇAIS

« Les Poètes se moquent de l'uniformité du lieu, & de la regle des vingt-quatre heures. Ils font des comedies de vingt-cinq ans, et après avoir représenté au premier acte le mariage d'un Prince, ils representent tout d'une suite les belles Actions de son fils et luy font voir bien du pays<sup>3</sup>... » Reconnaissez-le : « [vos] Poètes ne

---

• 1 – VOLTAIRE, « Dix-huitième lettre » ou « Lettre sur la tragédie », *Lettres philosophiques*, Amsterdam, E. Lucas, 1734, p. 223.

• 2 – Il est vrai que « rares sont nos pièces anglaises sans défaut ; mais si les pièces françaises en comportent moins, c'est qu'elles se cantonnent dans des limites plus étroites, et que cette restriction de liberté réduit d'autant leur marge d'erreur ». RICHARD FLECKNOE, *A Short Discourse of the English Stage*, dans *Love's Kingdom a pastoral trage-comedy: not as it was acted at the theatre near Lincolns-Inn, but as it was written, and since corrected by Richard Flecknoe; with a short treatise of the English stage, &c. by the same author*, Londres, R. Wood, 1664, pages non numérotées, sig. G4. Les traductions de ce texte de présentation sont les nôtres.

• 3 – SAMUEL SORBIÈRE, *Relation d'un voyage en Angleterre, où sont touchées plusieurs choses, qui regardent l'état des sciences, et de la religion, et autres matières curieuses* (Paris, 1664), Cologne, P. Michel, 1666, p. 138.

se piquent pas fort de s'attacher aux règles de la Poétique, et dans une Tragédie ils feront rire et pleurer, ce qui ne se peut souffrir en France, où l'on veut de la régularité<sup>4</sup> ».

#### L'ANGLAIS

*Regularity?* “*The strict Observation of these Corneilleian Rules, are as Dissonant to the English Constitution of the Stage, as the French Slavery to our English Liberty*”<sup>5</sup>. “*I find a mixture of plots and underplots makes English plays “more lively, and diverting, then the precepts of Philosophers, or the grave delight of Heroick Poetry: which the French Tragedies do resemble*”<sup>6</sup>. “*And whereas “the French now onely use the long Alexandrins, and would make up in length what they want in strength and substance*”<sup>7</sup>, “*by the liberty of Prose [the English] render their Speech, and Pronuntiation, more natural, and are never put to make a contention between the Rhythm, and the Sence*”<sup>8</sup>”.

#### LE FRANÇAIS

Oui, le naturel, parlons-en : chez vous, « [t]outes les fois qu'un Roi sort, et vient à paraître sur le Théâtre, plusieurs Officiers marchent devant lui, et crient en leur langue : *Place! place!* comme lorsque le Roi passe à Wit-thal d'un quartier à l'autre, parce qu'ils veulent, disent-ils, représenter les choses naturellement<sup>9</sup> ».

• 4 – Samuel CHAPPUZEAU, *Le Théâtre françois. Divisé en trois livres, où il est traité I. De l'Usage de la Comédie. II. Des Auteurs qui soutiennent le Théâtre. III. De la Conduite des Comédiens*, Lyon, M. Mayer, 1674, p. 55.

• 5 – De la régularité? « Le strict respect de ces règles cornéliennes s'avère aussi incompatible avec la constitution de la scène anglaise que l'esclavage pratiqué par les Français avec la liberté que nous, Anglais, chérissons. » Elkanah SETTLE, *A Farther Defence of Dramatick Poetry Being the Second Part of the Review of Mr. Collier's View of the Immorality and Profaneness of the Stage! Done by the Same Hand*, Londres, Eliz. Whitlock, 1698, p. 28.

• 6 – Je trouve que le mélange d'intrigues principales et secondaires rend les pièces anglaises « plus vivantes et divertissantes que les préceptes des philosophes, ou le plaisir sérieux que procure la poésie héroïque à laquelle s'apparentent les tragédies françaises ». Thomas SPRAT, *Observations on Monsieur de Sorbier's Voyage into England*, Londres, John Martyn et James Allestry, 1665, p. 252.

• 7 – Et tandis que « les Français n'utilisent plus désormais que l'alexandrin, pour tenter de compenser par sa longueur le manque de substance et de force ». Thomas RYMER, Préface à *Reflections on Aristotile's Treatise of Poesie, Containing the Necessary, Rational, and Universal Rules for Epick, Dramatick, and the other sorts of Poetry. With Reflections on the Works of Ancient and Modern Poets, And their Faults Noted. By R. Rapin*, 1674, Londres, Roger L'Estrange, pages non numérotées, sig. A4.

• 8 – « La liberté qu'offre la prose permet aux Anglais de rendre leur discours et leur diction plus naturels, et de ne jamais opposer le rythme au sens. » Thomas SPRAT, *Observations on M. de Sorbier's Voyage into England*, op. cit., p. 251.

• 9 – Samuel CHAPPUZEAU, *Le Théâtre françois*, op. cit., p. 55.

## L'ANGLAIS

« *But while [you] affect to shine in trifles, [you] are often careless in essentials. Thus [your] Hippolitus is so scrupulous in point of decency, that he will rather expose himself to death, than accuse his Stepmother to his Father; [...] but we of grosser apprehensions, are apt to think that this excess of generosity, is not practicable but with Fools and Madmen. This was good manners with a vengeance; and the Audience is like to be much concern'd at the misfortunes of this admirable Heroe: but take Hippolitus out of his Poetick Fit, and I suppose he would think it a wiser part, to set the Saddle on the right Horse, and chuse rather to live with the reputation of a plain-spoken honest Man, than to die with the infamy of an incestuous Villain. In the meantime we may take notice, that where the Poet ought to have preserv'd the character as it was deliver'd to us by Antiquity, when he should have given us the Picture of a rough young Man, of the Amazonian strain, a jolly Huntsman, and both by his profession and his early rising a Mortal Enemy to Love, he has chosen to give him the turn of Gallantry, sent him to travel from Athens to Paris, taught him to make Love, and transform'd the Hippolitus of Euripides into Monsieur Hippolite. I shou'd not have troubled myself thus far with French Poets, but that I find our Chedreux Criticks wholly form their Judgments by them. But for my part, I desire to be try'd by the Laws of my own Country, for it seems unjust to me, that the French should prescribe here, till they have conquer'd<sup>10</sup>.* »

---

• 10 – « Mais tandis que [vous] mettez un point d'honneur à vous distinguer par des détails, vous négligez souvent l'essentiel. Ainsi, [votre] Hippolyte est si attaché à la notion de bienséance qu'il préfère risquer la mort plutôt que dénoncer sa belle-mère à son père; [...] mais nous, qui ne sommes pas aussi raffinés, avons tendance à penser qu'un tel excès de générosité n'est plausible que de la part d'un idiot ou d'un fou. Voilà bien un exemple de courtoisie surfaite; et il n'y a aucun doute que le public compatira sincèrement à l'infortune de ce héros admirable. Mais que l'on épargne à Hippolyte cet accès de sensiblerie, et je crois qu'il jugerait plus sage d'enfourcher son plus fidèle destrier afin de vivre avec la réputation d'un homme honnête et franc, plutôt que mourir marqué au fer rouge de l'inceste. Cependant, au lieu de rester fidèle au personnage que nous avons hérité de l'Antiquité pour nous dépeindre un jeune homme au caractère d'acier, de la trempe des Amazones, un chasseur au tempérament jovial, ennemi mortel de l'amour de par sa profession comme son éducation, le poète lui donne une disposition galante, le transporte d'Athènes à Paris, lui apprend à compter fleurette, et métamorphose l'*Hippolyte* d'Euripide en Monsieur Hippolyte. Je ne me serais pas autant apesanti sur les poètes français si je n'avais fait le constat que c'est à leur école que nos critiques emperruqués forment leur jugement. Quant à moi, je souhaite être jugé à l'aune des lois de mon pays; car il me semble injuste que les Français exercent un droit de prescription sur un territoire dont ils ne sont pas maîtres. » John DRYDEN, Préface à *All for Love: or, The World well Lost. A Tragedy, As it is Acted at the Theatre-Royal; And Written in Imitation of Shakespeare's Stile*, Londres, Henry Herringman, 1692, pages non numérotées, sig. B-B2. Les « Chedreux » désignaient les perruques à la mode à l'époque, ainsi nommées d'après le perruquier qui les avait créées.

## LE FRANÇAIS

Je vous l'accorde, mais méfiez-vous : « La coutume d'introduire de l'amour à tort & à travers dans les ouvrages dramatiques, passa de Paris à Londres vers l'an 1660, avec nos rubans & nos perruques. Les femmes qui parent les spectacles, comme ici, ne veulent plus souffrir qu'on leur parle d'autre chose que d'amour<sup>11</sup>. » Et puis, vous parlez de notre Hippolyte... mais que penser de votre Hamlet ? « Des fossoyeurs disent des quolibets dignes d'eux en prenant dans leurs mains des têtes de morts ; le Prince Hamlet répond à leurs grossièretés abominables par des folies non moins dégoûtantes [...] Hamlet, sa mere, & son beau-pere boivent ensemble sur le theatre ; on chante à table ; on s'y querelle ; on se bat ; on se tuë ; on croiroit que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un Sauvage yvre<sup>12</sup>. »

## L'ANGLAIS

“A Rule where nothing must decorum shock!”

Dam'me, 'ts [*sic*] as dull as Dining by the Clock<sup>13</sup>. »

“So these [*French*] Authors, while they are afraid to make you laugh or cry, out of pure good manners, make you sleep<sup>14</sup>.” This is a fact: “French Farces [...] can scarce be made tollerable<sup>15</sup>.” “The Truth is, the French have alwaies seem'd almost asham'd of the true Comedy<sup>16</sup>.” We are convinced that “[t]he Rules of English Comedy don't lie in the Compass of Aristotle, or his Followers, but in the Pit, Box, and Galleries<sup>17</sup>”.

• 11 – VOLTAIRE, « Dix-huitième lettre » ou « Lettre sur la tragédie », *Lettres philosophiques*, op. cit., p. 222.

• 12 – VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, en tête de *Sémiramis*, Paris, P. G. Le Mercier et M. Lambert, 1749, p. 26.

• 13 – « Une règle qui prescrit de ne pas aller contre la bienséance ! Dieu me damne, c'est aussi ennuyeux que dîner parce que l'heure a sonné. » JOHN DRYDEN, Épilogue de *An Evening's Love; or The Mock-Astrologer* (1668), Londres, Henry Herringman, 1671, pages non numérotées, sig. O.

• 14 – « Ainsi, sous prétexte qu'ils craignent de vous faire rire ou pleurer, ces auteurs [français] vous endorment par seul souci d'être bien élevés. » JOHN DRYDEN, Préface à *All for Love*, op. cit., sig. B.

• 15 – C'est un fait : « Les farces françaises [...] sont difficilement supportables. » THOMAS SHADWELL, Préface à *The Humorists, A Comedy*, Londres, Henry Herringman, 1671, pages non numérotées, sig. a2.

• 16 – « La vérité, c'est que depuis toujours les Français semblent éprouver une sorte de honte à l'égard de la franche comédie. » THOMAS SPRAT, *Observations on M. de Soubrier's Voyage into England*, op. cit., 1665, p. 254.

• 17 – Nous sommes convaincus que « les règles de la comédie anglaise ne se trouvent pas du côté d'Aristote et de ses disciples, mais du parterre, des loges et des galeries ». GEORGE FARQUHAR, *A Discourse upon Comedy, in Reference to the English Stage*, dans *The Works of the late Ingenious Mr. George Farquhar: Containing all his Letters, Poems, Essays and Comedies, Publish'd in his Life-time*, 3<sup>e</sup> édition, Londres, B. Lintott, 1714, p. 73.

## LE FRANÇAIS

« Il n'y a point de Comédie qui se conforme plus à celle des Anciens que l'Anglaise, pour ce qui regarde les mœurs. Ce n'est point une galanterie pleine d'aventures et de discours amoureux, comme en Espagne et en France; c'est la représentation de la vie ordinaire, selon la diversité des humeurs et les différents caractères des hommes. C'est un Alchimiste, qui par les illusions de son art, entretient les espérances trompeuses d'un vain curieux; c'est [...] un Politique ridicule, grave, composé, qui se concerte sur tout, mystérieusement soupçonneux<sup>18</sup>. »

## L'ANGLAIS

« *I think I may say without vanity, that [...] I [never knew] a French Comedy made use of by the worst of our Poets, that was not better'd by 'em. 'Tis not barrenness of wit or invention, that makes us borrow from the French, but laziness*<sup>19</sup>. »



Cette parodie de querelle théorique, introduction ludique au sujet du présent ouvrage sur *Les théâtres anglais et français (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. *Contacts, circulation, influences*, met en relief le discours polémique qui se développe de part et d'autre de la Manche, mais avec plus d'âpreté du côté anglais, durant le second XVII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de constater que la réflexion critique sur le théâtre se construit selon une logique comparatiste, sur le mode de la rivalité, comme en attestent les nombreuses métaphores militaires et martiales qui émaillent les textes et paratextes de l'époque. Dans la préface de *All for Love*, Dryden parle du théâtre comme d'un territoire à conquérir<sup>20</sup>. Dans son *Essay of Dramatick Poesie* (1668), le personnage d'Eugenius déclare qu'il est toujours prêt à défendre l'honneur de son pays contre les Français, et à affirmer que les Anglais sont capables de les vaincre à coups de plume, à l'instar de leurs ancêtres qui en triomphaient par l'épée<sup>21</sup>.

• 18 – SAINT-ÉVREMOND, « De la Comédie anglaise » (comp. 1677), dans *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, Paris, Didier, 1962-1969, t. III, p. 55.

• 19 – « Je crois que je peux dire sans vanité que [...] je [n'ai jamais vu] qu'une comédie française soit adaptée par nos poètes, même le plus médiocre, sans s'en trouver améliorée. Car si nous faisons des emprunts aux Français, ce n'est pas parce que nous manquons d'imagination ou de créativité, mais parce que nous sommes paresseux. » Thomas SHADWELL, Avertissement au lecteur, dans *A Comedy Called The Miser*, Londres, Thomas Collins and John Ford, 1672, n. p., sig. A2. Nous remercions Samuel Chappuzeau, John Dryden, George Farquhar, Richard Flecknoe, Thomas Rymer, Saint-Évremond, Elkanah Settle, Samuel Sorbière, Thomas Sprat et Voltaire, sans qui ce dialogue aurait cruellement manqué de sel.

• 20 – JOHN DRYDEN, Préface à *All for Love*, *op. cit.*, n. p., sig. B2.

• 21 – JOHN DRYDEN, *Of Dramatick Poesie, An Essay*, Londres, Henry Herringman, 1668, p. 26.

En France, le théâtre anglais est très largement ignoré jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est connu que de quelques voyageurs, tels Samuel Chappuzeau et Samuel Sorbière, ou d'exilés, comme Saint-Évremond. Ce n'est véritablement qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que les Français découvrent le théâtre anglais, lequel exerce alors sur eux à la fois fascination et répulsion pour les raisons évoquées dans le dialogue liminaire. Cette ambivalence se manifeste de manière spectaculaire chez Voltaire qui, après avoir admiré le théâtre anglais dans les années 1730<sup>22</sup>, finit par le décrier avec la plus grande virulence.

On observe la même contradiction du côté anglais, où les emprunts au théâtre français constituent d'une certaine manière un hommage tout en faisant simultanément l'objet d'une déconstruction. L'année 1660 marque en Angleterre la double restauration de la monarchie et du théâtre, réduit à la clandestinité par les Puritains pendant les dix-huit années précédentes. Il s'agit donc de réinventer le théâtre anglais aux niveaux dramatique et scénique, et de lui redonner un public. Les dramaturges puisent dans le répertoire de leurs prédécesseurs de la Renaissance anglaise et de l'Antiquité gréco-latine, mais aussi dans le répertoire classique français, le théâtre espagnol du siècle d'or, et s'inspirent de la *commedia dell'arte* italienne. Les auteurs anglais piochent dans ces réservoirs de sujets et d'intrigues pour promouvoir un théâtre national au service de l'anglicité. À la suite de Thomas Sprat et sir Robert Howard, Dryden justifie l'anglicisation du corpus classique de l'Antiquité parce qu'il estime que les Anglais en sont les héritiers les plus légitimes, plus légitimes en tout cas que les Français. Il est révélateur, encore, que les processus de traduction ou d'adaptation en anglais de pièces françaises aboutissent systématiquement, selon les emprunteurs, à une amélioration des textes sources. Ainsi, la page de titre de la traduction<sup>23</sup> de *Tartuffe* par Matthew Medbourne en 1670, *Tartuffe, or The French Puritan*, précise :

« *A Comedy [...] Written in French by Moliere, and rendered into English with much Addition and Advantage.* »

« Une comédie [...] composée en français par Molière, traduite, augmentée et considérablement améliorée en anglais. »

Thomas Shadwell clame dans l'avertissement au lecteur de son *Avaro* (*The Miser*, 1672), qu'il ne connaît pas une seule comédie française qui n'ait été améliorée par son emprunteur anglais, fût-il le pire des poètes. La posture adoptée dans les

• 22 – Cette admiration se manifeste dans la « Dix-huitième lettre » ou « Lettre sur la tragédie » de Voltaire, *Lettres philosophiques*, op. cit.

• 23 – Le mot porte-manteau « traduction » a été forgé par Michel Garneau en 1978 pour désigner sa version du *Macbeth* de Shakespeare en québécois et traduire la double résistance des Québécois au français des puristes comme langue de référence ainsi qu'à l'hégémonie culturelle anglaise.

appareils critiques et paratextuels va donc bien souvent à l'encontre de la relation dialogique entre les textes. C'est ce qu'illustrent par exemple les allers-retours entre la France et l'Angleterre autour du *Misanthrope*, de la pièce de Molière créée à Paris en 1666 et publiée l'année suivante, à sa réécriture par William Wycherley, *The Plain Dealer*, composée, jouée et publiée dix ans plus tard en 1676, elle-même empruntée à son tour par Voltaire pour *La Prude*, représentée pour la première fois en 1747.

Il en va de même dans le domaine de la critique. John Dryden, que Samuel Johnson considère comme le père de la critique littéraire anglaise, se plaint ironiquement dans sa préface à *The Tempest* (1670) de l'usage français d'écrire des préfaces aux pièces. Il imite néanmoins Corneille, justifiant ses choix esthétiques dans des préfaces et allant jusqu'à reprendre le terme proprement cornélien d'« examen » dans son *Examen Poeticum* publié en 1693.

Pour ce qui est de la pratique théâtrale, le dialogue s'instaure plus franchement. En 1646, une troupe anglaise, probablement celle du Prince de Galles, futur Charles II, chercha à s'installer à Paris, au jeu de paume du Becquet et passa même quelques contrats avec des artisans pour transformer la salle en véritable théâtre. Cette troupe pariait sans doute sur l'existence dans la capitale d'une communauté anglophone suffisamment importante pour la faire vivre. L'expérience tourna court et Paris manqua la rencontre avec le théâtre anglais<sup>24</sup>. En revanche, les Anglais surent tirer profit de leur exil en France. De retour en Angleterre, Charles II, grand mécène du théâtre, crée le statut d'actrice professionnelle par décret royal en 1662. Il envoie l'acteur Thomas Betterton en mission pour étudier la scénographie française. Dans *A Short Discourse of the English Stage*, en 1664, le dramaturge Richard Flecknoe reconnaît humblement que les Anglais ont également beaucoup à apprendre des Français sur la question des éclairages de scène, même si les Italiens sont incontestablement les plus avancés en la matière<sup>25</sup>.

Il convient donc de nuancer la posture polémique des Anglais et des Français en matière de théorie et de pratique du théâtre. La circulation des personnes et des textes, les échanges d'idées et de bonnes pratiques, les processus d'influence et l'émulation qui en découle naturellement, dessinent des carrefours et des points de convergence qui ne menacent pas de gommer les différences et les spécificités nationales. En se faisant les champions de l'anglicité de leur théâtre, les Anglais ne se défendent pas d'une hypothétique menace française qui consisterait à vouloir homogénéiser les cultures littéraires pour les réduire à un modèle

• 24 – Voir Alan HOWE, *Le Théâtre professionnel à Paris. 1600-1649*, Paris, Archives nationales, 2000, p. 193 sq. et 329-331.

• 25 – Richard FLECKNOE, *A Short Discourse of the English Stage*, op. cit., n. p., sig. G4.

unique<sup>26</sup>, mais luttent pour retrouver le rayonnement culturel national et international qu'ils ont connu à la Renaissance et que dix-huit années de puritanisme ont étouffé. Dix-huit années pendant lesquelles les muses, ces traîtresses, en ont profité pour s'installer de l'autre côté de la Manche, comme le déplore Dryden par le biais du personnage Lysideius dans *An Essay of Dramatick Poesie* (1668)<sup>27</sup>. C'est donc un défi que les Anglais se posent à eux-mêmes en partant à la reconquête de leur gloire littéraire passée ! Au-delà du théâtre, la controverse donne ainsi à lire et à comprendre l'opposition fondamentale de deux projets politiques de domination culturelle. Il est d'ailleurs intéressant de voir que les lois de composition sont parfois mises en parallèle avec les lois qui régissent le pays. C'est le cas de la préface à *All for Love* de Dryden, ou encore de la préface à *Gondibert, An Heroick Poem* (1650) de William Davenant. Ce dernier affirme qu'un poète qui innove ne peut pas davantage se voir taxé de désobéissance envers ses prédécesseurs que des législateurs se doivent de répondre devant d'anciennes lois qu'ils ont eux-mêmes abrogées<sup>28</sup>.

Cet ouvrage invite à passer de l'autre côté du miroir pour explorer les enjeux esthétiques, culturels et politiques qui sous-tendent les relations des théâtres anglais et français des XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, ainsi que les formes de leurs manifestations.

La première partie, intitulée « théories et pratiques du spectacle et de sa réception », trouve son unité autour des corpus étudiés : les arts poétiques, traités théoriques, paratextes, textes polémiques, essais critiques, qui relèvent du discours sur le théâtre, qu'il soit envisagé sous l'angle de la dramaturgie, des règles de poétique, du spectacle, de la réception ou de l'utilité – tout autant que de la nocivité – du théâtre dans l'espace social et politique.

Au sein de cette partie, on trouvera tout d'abord quatre chapitres consacrés à l'examen de textes théoriques et critiques composés des deux côtés de la Manche, entre la fin du XVI<sup>e</sup> et la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Comparant deux textes contemporains, l'*Apology for poetry* ou *Deffense of Poetry* (1595) de Sir Philip Sidney et *L'Art poétique françois* (1597) de Laudun d'Aigaliers, Alban Délérís montre ce qui les distingue, le premier proposant une vision très critique du théâtre contemporain, corollaire d'une conception idéaliste de la poésie, tandis que le second promeut une conception du théâtre qui est précisément celle que rejette Sidney. Les deux articles suivants portent sur la théorie dramatique anglaise telle qu'elle s'élabore dans les années 1660-1690 avec comme figures de proue Dryden, Dennis et Rymer, dans un dialogue ambigu avec les textes théoriques français contemporains ou légè-

• 26 – Sur ce point précis, voir Alok YADAV, *Before the Empire of English: Literature, Provinciality, and Nationalism in Eighteenth-Century Britain*, New York, Palgrave MacMillan, 2004, p. 138.

• 27 – John DRYDEN, *Of Dramatick Poesie, An Essay*, op. cit., p. 27.

• 28 – Cité par Alok YADAV, *Before the Empire of English*, op. cit., p. 138.



ment antérieurs qui leur servent souvent de modèles. Pour Véronique Lochert, « la confrontation avec le modèle français permet aux auteurs anglais d'élaborer une nouvelle méthode critique, caractérisée par l'importance donnée à l'histoire littéraire, aux procédés de comparaison et à l'analyse des exemples », parmi lesquels ceux qui sont empruntés à Shakespeare, puisque le positionnement par rapport au maître élisabéthain est l'un des enjeux essentiels des textes anglais de la période. S'attachant exclusivement au cas de Dryden, dont elle embrasse la production dramatique autant que la production théorique, Anne Teulade met en évidence les relations complexes que ce dernier entretient avec les *Examens* et *Discours* ainsi qu'avec le théâtre de Corneille, et en particulier la présence souterraine du modèle cornélien dans le *heroic drama* que Dryden met au jour et illustre selon différentes voies, dont celle du martyr chrétien. Un quatrième chapitre est consacré à *L'Art poétique* (1674) de Boileau. Charles Whitworth y montre comment le texte de Boileau, traduit par Dryden dix ans après sa parution en France, sert de cadre à un *Art of Poetry* tout à fait anglais, dans lequel les références françaises ont presque toutes disparu au profit de figures des lettres anglaises.

Le dialogue franco-anglais excède, toutefois, le cadre des traités théoriques et autres arts poétiques, que les Anglais pratiquent fort peu avant les années 1660, et il a paru pertinent de solliciter, pour mettre au jour la conception du théâtre et de ses enjeux, les nombreux textes polémiques qui sont composés, dans les deux pays, entre le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi que de s'interroger sur la manière dont était traitée, de part et d'autre de la Manche, une question aussi fondamentale que celle de l'utilité du théâtre. C'est à cette dernière qu'est consacrée l'analyse comparée des stratégies de défense, positionnements auctoriaux et réflexions sur l'exemplarité du théâtre présents chez Ben Jonson d'une part, Corneille d'autre part, que mène Clotilde Thouret. François Lecercle et Jeffrey Hopes se sont penchés pour leur part sur les textes qui alimentent la polémique autour du théâtre. Le premier propose d'abord une présentation générale des débats, de leur chronologie ainsi que des spécificités nationales, qui tiennent à des raisons confessionnelles autant qu'économiques et politiques ; il s'attache ensuite à la manière dont est envisagée, dans les deux pays, la question de l'obscénité au théâtre, question essentielle en Angleterre, puisqu'elle envahit toute la production dramatique et peut apparaître consubstantielle au genre, alors que, plus localisée dans le théâtre français, elle est aussi d'emblée porteuse d'une dimension polémique. L'article de Jeffrey Hopes porte sur quatre années (1698-1702) particulièrement déterminantes pour la polémique anglaise autour du théâtre : l'accès au pouvoir du roi calviniste Guillaume III s'accompagne de l'émergence de sociétés pour la réforme des mœurs qui, dans le même esprit que Jeremy Collier,

pourtant hostile au régime en place, cherchent non pas à éradiquer le théâtre – il n'en est plus question à cette date – mais à le moraliser.

Dans les deux derniers chapitres de cette partie, le champ d'investigation est élargi d'une part à la scène musicale, d'autre part à l'esthétique du tableau qui, influencée par la peinture, s'impose comme l'un des modèles majeurs de la dramaturgie et de la scénographie françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle. Laurence Marie montre de quelle manière la diffusion en France des textes et de l'esthétique de Shakespeare a pu favoriser l'essor de ce modèle en donnant à réfléchir sur l'effet que le spectacle théâtral doit produire sur les sens et en relativisant l'importance des principes aristotéliens. Pierre Degott et Bénédicte Louvat-Molozay se sont pour leur part intéressés aux conceptions de Saint-Évremond en matière d'opéra et au rôle de passeur entre deux traditions lyriques qui put être le sien : témoin des mutations de l'opéra italien et de l'essor des modèles français et anglais, Saint-Évremond fut à la fois un ennemi et un admirateur de l'opéra, dont l'essai sur ce genre, qui fut rapidement traduit en anglais, put contribuer à la mise en place du *semi-opera*, précisément construit contre l'exemple français.

La seconde partie de ce volume, « Carrefours franco-anglais », réunit des études de cas. Le parcours géographique et temporel des pièces de théâtre entre la France et la Grande-Bretagne inclut parfois un détour par un autre pays de cette « Europe baroque qui ne connaît pas de frontières<sup>29</sup> ». Ainsi, Athéna Efstathiou-Lavabre se penche sur l'adaptation anglaise, en 1637, du *Cid* de Corneille, composé et joué la même année, lui-même inspiré par une *comedia* espagnole de 1621, tandis qu'Alban Déléris analyse l'importation de la tragi-comédie italienne *Il Pastor fido* en France et en Angleterre à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle.

Quelle que soit la forme de réappropriation envisagée, qu'il s'agisse de traduction, d'adaptation ou de réécriture, les auteurs montrent qu'il convient de dépasser la dialectique réductrice de la fidélité et de la trahison pour considérer la relation dialogique qu'entretiennent les textes. Les enjeux de ce dialogue culturel de part et d'autre de la Manche sont multiples : linguistiques, dramatiques et scéniques, théoriques, politiques, religieux... En effet, si la traduction au sens large, c'est-à-dire la transmission des textes, permet leur translation dans l'espace et dans le temps, leur circulation et leur diffusion, les passeurs sont rarement neutres. La traduction d'un texte est donc souvent prétexte à une visée militante plus large.

L'appropriation d'une pièce peut, par exemple, servir un programme esthétique. L'écriture dramatique consiste alors à mettre en pratique un discours théorique qu'elle entend populariser. Line Cottagnies montre qu'à travers la première traduc-

• 29 – Voir le texte d'Athéna EFSTATHIOU-LAVABRE dans ce volume : « The Cid. A Tragicomedy, out of French Made English: By Joseph Rutter. La traversée du *Cid* de Corneille en Angleterre : enjeux et défis de la traduction ».

tion anglaise d'une tragédie française, *Marc Antoine* (1578) de Robert Garnier, Mary Sidney Herbert propose en 1592 un contre-modèle au théâtre populaire anglais qu'elle voudrait voir francisé. A. Efstathiou-Lavabre met en lumière une démarche diamétralement opposée, puisque Joseph Rutter entreprend dans *The Cid* d'angliciser le modèle cornélien, resserrant la fable et réduisant l'expression du dilemme et de l'analyse psychologique. Un siècle plus tard, en 1712, Ambrose Philips traduit librement l'*Andromaque* de Racine pour réformer la tragédie de la Restauration anglaise en promouvant une nouvelle esthétique, néo-classique : Jeffrey Hopes étudie comment *The Distrest Mother* ouvre une troisième voie, qui émerge de la friction des modèles français et anglais existants. Plus qu'une mise en application, les compositions dramatiques de Rutter et Philips ambitionnent de poser les jalons de théories innovantes. Ces exemples soulignent l'ambivalence de l'emprunt, qui rend hommage au texte source tout en le dénaturant dans le texte cible naturalisé. À travers la réappropriation de modèles étrangers se joue ainsi la construction d'une identité propre, nécessaire à l'affirmation du rayonnement culturel de la nation en Europe.

L'importation d'un texte dramatique pour le revisiter vise parfois à le transformer en instrument de propagande, politique ou religieuse. L'analyse des processus d'adaptation et de réception appelle alors une lecture historiciste. Richard Hillman montre comment le célèbre roman pastoral de Sidney, *Arcadia* (1590), suscite en 1640 un jeu d'appropriations et de contre-appropriations en France et en Angleterre qui, par le biais de la tragi-comédie, un genre *a priori* éloigné des enjeux politiques, affirme ou désavoue l'autorité de Richelieu. Tout comme R. Hillman, Yan Brailowsky explore un corpus qui se fait la chambre d'écho de différends politiques, le lieu de règlements de comptes. À travers deux pièces de la dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, *L'Escossoise* d'Antoine de Montchrestien et *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe, qui dramatisent respectivement l'exécution de Marie Stuart, reine d'Écosse, et la Nuit de la Saint-Barthélemy – événements dont il éclaire la filiation – Y. Brailowsky démontre que la spécificité du traitement d'un même sujet d'une nation à l'autre est, dans ce cas, avant tout déterminée par le contexte d'écriture et le public visé.

Un corpus dramatique étranger peut également être récupéré pour devenir instrument de propagande religieuse. Entre 1701 et 1762, le théâtre anglais occupe une place tout à fait particulière dans le *Journal de Trévoux*, où il est analysé selon des critères inadéquats, au prisme déformant de la *doxa* esthétique du théâtre français classique et au mépris de la mission d'information dont se targue le périodique jésuite. Cette étude de cas menée par Magali Soulatges révèle l'envers du dialogue culturel entre la France et la Grande-Bretagne, devenu dialogue de sourds. Mais M. Soulatges met en évidence qu'au-delà des préoccupations esthé-

tiques affichées, le corpus dramatique anglais est un prétexte au service de la cause militante des jésuites qui condamnent le théâtre profane.

Il arrive que la subversion du dialogue de part et d'autre de la Manche aille au-delà de la friction pour lui substituer l'effraction lorsque, par exemple, le piratage d'un texte dramatique et de sa représentation s'inscrit dans le vide juridique qui entoure la propriété intellectuelle. C'est l'objet du chapitre rédigé par Ignacio Ramos Gay. Intrigué par l'immense succès parisien du *Mariage de Figaro* qui amorce le mouvement vers la Révolution française cinq ans plus tard, le journaliste et dramaturge Thomas Holcroft s'empare clandestinement du texte qu'il fait représenter à Londres dans la foulée, voyant dans le théâtre un média d'information et dans l'urgence un moteur de réécriture. Cette tentative de théâtre documentaire avant la lettre aurait pu annoncer le militantisme d'un Erwin Piscator appelant de ses vœux un théâtre qui soit aussi actuel que le journal et intervienne davantage dans l'immédiat, qui soit une forme d'art moins figée, déterminée à l'avance et limitée dans ses effets<sup>30</sup>, si Holcroft n'avait, dans la pratique, par trop édulcoré le message politique de la pièce de Beaumarchais.

La variété des carrefours franco-anglais topographiés dans la seconde partie de ce volume révèle néanmoins une constante : la fonction de laboratoire que remplit le théâtre envisagé dans sa dimension textuelle et/ou scénique, comme champ d'expérimentations linguistiques, dramatiques, théoriques, politiques, et lieu de questionnement, d'échanges et de confrontation de bonnes et de mauvaises pratiques. Entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, le théâtre, genre littéraire, art du spectacle, médium d'information et de communication, instrument de propagande, s'affirme sans aucun doute comme un vecteur éminemment dynamique du dialogue culturel entre la France et la Grande-Bretagne – dialogue qui n'en sert pas moins de tremplin à la construction d'une identité nationale forte et au rayonnement européen qui en découle<sup>31</sup>.

• 30 – Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique* (1929), traduit de l'allemand par Arthur Adamov et Clause Sebisch, Paris, L'Arche, 1962.

• 31 – Les textes réunis dans ce volume sont issus, d'une part, d'un colloque organisé à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, les 20 et 21 mars 2014, d'autre part, d'un séminaire intitulé « Théories dramatiques anglaise et française : contacts, circulation, influence » qui s'est tenu de 2011 à 2012. Cet ouvrage est, surtout, un enfant de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186 du CNRS), qui réunit des chercheurs anglicistes et francisants spécialisés dans l'étude de la première modernité. Il se situe à la croisée de plusieurs programmes consacrés au dialogue franco-anglais, parmi lesquels « Les sons du théâtre », qui a donné lieu à un ouvrage paru aux PUR en juin 2013 : *Les sons du théâtre. Angleterre et France (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute* (dir. Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay). Enfin le présent ouvrage doit beaucoup à Charles Whitworth, aujourd'hui professeur émérite, qui a cherché, pendant les années où il a dirigé l'IRCL, à créer un dialogue fructueux entre les spécialistes des théâtres anglais et français. C'est à lui que ce volume est dédié.