

UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL — FACULTE DES LETTRES

ANDRÉ DE MANDACH

MOLIÈRE

et

la Comédie de mœurs en Angleterre

(1660-1668)

Essai de Littérature comparée

THESE

pour l'obtention du grade de
Docteur ès Lettres

IMPRIMERIE A. ET W. SEILER - NEUCHÂTEL

1945

Tous droits réservés.

MOLIÈRE

ET LA COMÉDIE DE MŒURS EN ANGLETERRE

(1660-68)

Essai de Littérature comparée

La Faculté de Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de Mademoiselle Claire-Eliane Engel, chargée de cours à l'Université, et de Monsieur Max Wildi, privat-docent à l'Université de Zurich, autorise l'impression de la thèse présentée par Monsieur André de Mandach, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 30 septembre 1945.

Le Doyen de la Faculté des Lettres:

Jean de la HARPE.

I. Derrière la façade

Grâce aux recherches des érudits nous connaissons le retentissement qu'eurent les œuvres de Molière en France, nous savons dans tous ses détails l'effet que produisirent les *Précieuses Ridicules*, l'*Ecole des Femmes* ou le *Tartuffe* dans ce pays.

En revanche nous ignorons à quelle date précise l'œuvre du grand comique a pénétré à l'étranger, et quand l'engouement pour Molière devint général. S'il est vrai que l'Angleterre fut la première à recevoir Molière parmi ses auteurs comiques, l'étude de l'accueil qu'il rencontra sur la scène anglaise s'impose à notre attention.

Il serait intéressant de savoir comment était composé le milieu qui acclama Molière, quels furent les auteurs, les mécènes, les directeurs de théâtre qui firent œuvre de novateurs en adoptant Molière sur la scène londonienne. Jusqu'ici l'histoire littéraire nous a laissé ignorer l'attitude qu'ont eu les Londoniens vis-à-vis de Molière pendant la querelle du *Tartuffe*. Elle ne nous renseigne pas davantage sur l'alternance de ses périodes de succès et des années d'oubli.

Quand nous découvrons que dans les seules paroisses de Saint-Gilles et de Saint-Martin on ne comptait pas moins de dix-huit mille Français, nous nous étonnons que nos historiens passent ce fait sous silence. Ceux-ci omettent en outre de mentionner ce qui suit : l'engouement pour Molière était si fort en Angleterre qu'au début du XVIII^e siècle le plus grand comique français remportait autant de succès à Londres qu'à Paris. Les Anglais plaçaient ses comédies au-dessus de celles de Shakespeare.

Leur théâtre était à cette époque directement ou indirectement sous l'influence du grand Poquelin.

Il nous reste donc une lacune à combler dans l'histoire de la comédie molièresque en Angleterre; c'est ce que nous nous proposons de faire dans cet ouvrage.

Il est une autre étude, plus riche d'enseignements, celle des types que Molière a créés. Comment les Anglais les ont-ils imités, comment les ont-ils adaptés à leur optique anglaise? Tandis qu'avec *Lélie de l'Etourdi* et avec *Horace de l'Ecole des Femmes* Molière n'a présenté que des hommes de son temps, il a révélé dans *Don Juan* et dans *Alceste* l'homme moderne. Son pessimisme, son scepticisme fondamental et son attitude presque scientifique vis-à-vis de l'être humain le rapprochaient des Anglais. Molière cherchait à vivre selon la nature comme Montaigne et Gassendi, et ce trait de caractère correspondait précisément à la tournure d'esprit des Anglais. Au cours du XVII^e siècle ceux-ci devenaient de plus en plus ce qu'on appellerait aujourd'hui des positivistes et des pragmatistes — Molière l'était aussi.

Il apparaît donc que les milieux intellectuels londoniens étaient particulièrement aptes à comprendre et à s'assimiler Molière. Les critiques que suscitérent ses pièces nous feront non seulement comprendre la psychologie de ses œuvres, mais encore elles nous ouvriront des perspectives sur l'évolution artistique et intellectuelle des Anglais à travers les différentes périodes de la Restauration. En outre, nous pourrions suivre le flux et le reflux du classicisme au bord de la Tamise.

Tant d'ouvrages volumineux ont paru sur cette matière, nous dira-t-on, qu'il n'y a nul besoin de revenir sur elle. A ceci nous répondrons: la critique actuelle est encore influencée par des hommes comme Walter Scott, Hazlitt et Macaulay qui voyaient la Restauration en romantiques, en puritains, en prosateurs et en hourgeois.

En romantiques qu'ils étaient, ils ont compris surtout John Dryden qui leur ressemblait. Les descriptions de danses de sorcières d'*Annus Mirabilis* leur plaisaient par dessus tout. Par

contre, ils étaient incapables d'apprécier l'atmosphère antisentimentale des comédies brillantes de l'époque.

D'autre part la morale avait évolué depuis le XVII^e siècle. En puritains qui ne saisissaient pas cette évolution, ils jugeaient les mœurs de la Restauration de leur point de vue.

En outre, il leur manquait le contact direct avec les comédies de la Restauration, ces pièces n'étant plus jouées. Ainsi, ils ne purent juger de la valeur scénique de ce théâtre. D'ailleurs, ils n'étaient ni acteurs ni auteurs comiques.

En bourgeois nés dans un siècle bourgeois, les critiques du XIX^e avaient de la peine à comprendre un théâtre qui était l'expression la plus pure d'une brillante aristocratie.

Parmi tous les poètes et auteurs dramatiques ils ont choisi un psychologue intelligent, un grand maître de la propagande, John Dryden. Ils ont déclaré que cet homme était un novateur, un chef de file. Tout son siècle ne devait être que l'expression de sa doctrine. Ils allèrent jusqu'à appeler toute l'époque l'*Age de Dryden*. Selon eux et la critique actuelle, Dryden aurait inauguré la tragédie héroïque, la comédie moliéresque et même le style anglais moderne.

La réalité est toute différente. Loin d'être un novateur, John Dryden est un conservateur convaincu allant jusqu'à la réaction.

Une mise au point s'impose donc; nous dirons plus, il faut que quelqu'un se charge de faire table rase de cette tradition qui est en contradiction avec les faits. Cependant, pour éliminer des préjugés aussi fortement implantés dans l'esprit des critiques anglais, il faudra peut-être le labeur de plusieurs générations. Notre ambition est plus circonscrite puisque notre étude se limite à rétablir la vérité en ce qui touche l'histoire de Molière en Angleterre. Les histoires littéraires contiennent des erreurs importantes qui faussent l'idée qu'on s'est faite jusqu'ici du développement du théâtre anglais et de l'influence de Molière. Nous allons en fournir quelques preuves dans les cas suivants:

The Play-House to be let est une œuvre authentique de Sir William Davenant. Personne ne s'est avisé d'élever un doute sur

cette attribution. Or, comme on y trouve la première traduction qui ait jamais été faite de Molière, l'œuvre et l'identité de l'auteur ne sauraient nous être indifférents.

De même nul n'a douté que *Sir Martin Mar-all*, la première adaptation de Molière qui suscita l'engouement du public anglais, ne fût de John Dryden.

On prétend encore qu'en 1642 le théâtre a été supprimé et qu'à partir de cette date il n'existe plus de théâtre permanent en Angleterre jusqu'en 1660. A ce moment, Charles II remonte sur le trône de ses ancêtres et restaure le théâtre.

Sans attendre davantage, nous nous permettons d'affirmer que l'histoire littéraire qui a arrangé si logiquement ces faits, a, en réalité, bâti un château de cartes, une belle façade.

II. Les Anglais en France

Pour se faire comprendre du public anglais, il fallait d'abord que Molière trouvât des interprètes intelligents et parfaitement maîtres de la langue française. En outre, le public anglais devait être assez familiarisé avec les mœurs françaises pour apprécier à sa juste valeur leur représentation sur la scène. Les courtisans anglais devaient être à même de goûter l'esprit français et le charme parisien. Les conditions préalables à toute pénétration molièresque étaient-elles remplies?

Les relations entre la France et l'Angleterre si étroites sous Henry II et Aliénor vers 1200, s'étaient relâchées pour se renouer au cours du XVII^e siècle. Le mariage de Charles I^{er} avec la fille de Henry IV, Henriette-Marie de France en 1625, contribua à rapprocher les Cours des deux pays.

Subitement, vers 1634, l'esprit précieux, qui avait envahi le continent, gagne la Cour d'Angleterre. Tellement que James Howell s'étonne de voir tous les beaux esprits s'empressez d'écrire dans le style recommandé par la Reine. Les tragédies héroïques aussi bien que les comédies précieuses se multiplient. On constate par ailleurs que le théâtre de Paris du temps de Corneille et celui de Londres entretiennent des relations assez étroites déjà.

En 1637, Pierre Corneille fait jouer *Le Cid*. La même année Joseph Rutter traduit cette tragédie en anglais et avant la fin de mars 1638 (encore pendant l'année 1637 du calendrier anglais) la pièce est jouée par la troupe de Sir William Davenant au Cockpit Theatre ou Phoenix à Drury Lane. Des troupes françaises passent la Manche pour venir en tournée dans la capitale anglo-saxonne. La grande mode est d'apprendre le

français, la langue de la conversation amoureuse, la langue de l'aristocratie.

Le mouvement intellectuel de la France et celui de l'Angleterre offrent des similitudes. Les deux pays subissaient alors une crise profonde. On remarque chez les intellectuels de la méfiance à l'égard de l'émotion, des sentiments et de ce qui touche à l'imagination. Le lyrisme disparaît peu à peu vers 1660. Les élites françaises et anglaises sont attirées par une conception plus abstraite de la vie et s'intéressent davantage aux idées qu'aux faits concrets. Cette évolution simultanée et convergente des deux pays a été favorisée par le contact de leurs élites et se trouve dûe aux événements politiques qui provoquèrent, dans les années allant de 1642 à 1660, l'expatriation d'une partie de la Cour d'Angleterre venue se fixer à Paris. Dans son journal intime, John Evelyn note à la date du 1^{er} septembre 1650: « Paris et la France entière en vérité sont peuplés d'exilés légitimistes ». Dans sa pièce *Tomaso* Thomas Killigrew nous décrit la vie menée par les princes anglais: « La France a tellement réduit leurs rations; le Louvre et le Palais-Royal étaient pour eux de tristes châteaux enchantés. Ils y tenaient une Cour de mendiants; l'obscurité, la maigreur décharnée, la pauvreté et tout ce qu'elle entraîne avec elle y régnaient. Avec deux seules miches et pas de poisson, tout ce qu'il fallait pour accomplir le miracle. Encore la galerie était-elle une garenne de lapins, pleine de Cavaliers de tous les genres et de tous les métiers. A moins qu'ils se fussent nourris au détriment de leurs propres enfants, on ne voyait guère ce qu'ils auraient eu d'autre. » Les souffrances qu'endura la sœur de Louis XIII ne peuvent guère se mesurer. N'oublions pas que les princes de sa suite étaient habitués à dépenser jusqu'à dix mille livres en un seul jour pour leurs fêtes. Après avoir supporté toutes sortes de privations pendant plus de dix ans, quelle soif de plaisirs ces hommes ne devaient-ils pas éprouver après leur retour en Angleterre !

Parmi ces légitimistes exilés on peut distinguer plus ou moins nettement trois groupes: les catholiques, les protestants, et les indifférents.

La Reine Henriette-Marie, son chambellan Lord Jermyn (le futur duc de St-Albans), Endymion Porter, l'abbé d'Aubigny de l'illustre famille des Lennox, Oates et Sir William Davenant appartenaient aux premiers. En rapport avec les catholiques militants de France, ils s'efforçaient de convertir l'Angleterre au catholicisme.

Le chancelier Hyde, le futur comte de Clarendon, le duc d'Ormonde et le duc de Northumberland, les célèbres évêques Gilbert Burnet et Bramhall étaient à la tête du parti protestant. Le Prince de Galles qui deviendra roi en 1649 sous le nom de Charles II, et ses frères le duc d'York (le futur Jacques II), et le duc de Gloucester s'opposent aux tendances de leur mère; ainsi, ils restent protestants, plutôt par politique que par conviction. Quand Henriette-Marie de France essaye de convertir le duc de Gloucester à la confession de Rome, Charles II menace son frère dans les termes suivants: « Si vous l'écoutez, ou n'importe qui d'autre en cette matière, vous devez vous préparer à ne jamais revoir ni l'Angleterre ni moi. »¹

A côté de ces hommes de parti se trouvaient des sceptiques comme George Villiers, duc de Buckingham, des philosophes comme Hobbes, des hommes de lettres comme Shirley, Denham, Waller, Lovelace et Cowley. Ce dernier ne vint en France que très tard, alors que Charles II avait déjà quitté ce pays après deux ans de séjour en 1656 pour aller se fixer aux Pays-Bas.

Parmi ces philosophes et ces poètes, William Cavendish, Marquis of Newcastle, l'ancien généralissime des troupes royales, jouait un rôle de premier plan. En 1645, il écrivit, comme le dit Harbage dans son livre sur Thomas Killegrew, des pièces pour la troupe de comédiens du Prince de Galles, ainsi que Thomas Killegrew. Newcastle était plus que généralissime et auteur d'excellentes comédies. Il se révélait encore philosophe et surtout mécène. Vrai génie universel, il était prince des sports, on le considérait même comme le meilleur cavalier d'Angleterre. Des ouvrages qu'il a publiés, son livre classique sur le dressage

¹ Voir Arthur Bryant, Charles II, p. 49.

des chevaux est le plus connu. Ses comédies *The Variety et Coutry Captain* eurent un grand succès sous Charles I^{er}. Les personnages qu'il a créés devinrent légendaires, Kirkman les reprend dans sa pièce *Sport upon Sport* en 1662. Ecrivain prodigieux, il devait composer encore de nombreuses comédies, dont trois furent jouées avec succès pendant la Restauration. Comme mécène, il soutenait les auteurs dramatiques les plus en vue de l'époque, il les sauvait parfois de la famine. James Shirley, l'auteur de comédies de mœurs représentant la vie joyeuse de Londres lui devait beaucoup. William Davenant avait reçu un grade dans l'armée grâce au marquis, il avait été fait chevalier par Newcastle sur le champ de bataille par commission spéciale. Ben Jonson, le roi des auteurs comiques anglais, témoigna lui-même dans plusieurs lettres qui nous sont parvenues de sa reconnaissance pour son illustre bienfaiteur le Marquis. Il écrivit des poèmes en son honneur, composa des *Masques* pour les fêtes que Newcastle donnait à son roi dans ses splendides châteaux, *Love's Welcome at Welbeck* et *Love's Welcome at Wolsover*. Nous verrons plus tard que Newcastle ne se contentera pas de protéger le plus grand comique anglais, mais qu'il introduira Molière sur la scène anglaise. Ce mécène encouragea tous les disciples anglo-saxons de l'illustre comique français, au point que le sévère Langbaine pouvait affirmer: « Depuis le temps d'Auguste, il n'y eut personne qui comprit mieux l'art dramatique et qui encouragea les poètes et auteurs dramatiques avec plus de générosité ». Et Langbaine d'ajouter même: « ainsi nous pouvons l'appeler, en vérité, le Mécène des Anglais ».

En philosophe, Newcastle assistait aux discussions que soutenait Hobbes avec l'évêque Bramhall sur le libre arbitre et le déterminisme. Avec Hobbes, il fréquentait les milieux des philosophes français où se rencontraient le grand physicien Mersenne et le néo-épicurien Gassendi dont les livres eurent un tel écho en Angleterre par la suite. René Descartes lui-même venait de temps à autre à Paris et à ces occasions Newcastle l'invitait à sa table avec d'autres maîtres de la philosophie moderne. Gassendi et Hobbes avaient plus d'un point en commun, ils eurent le

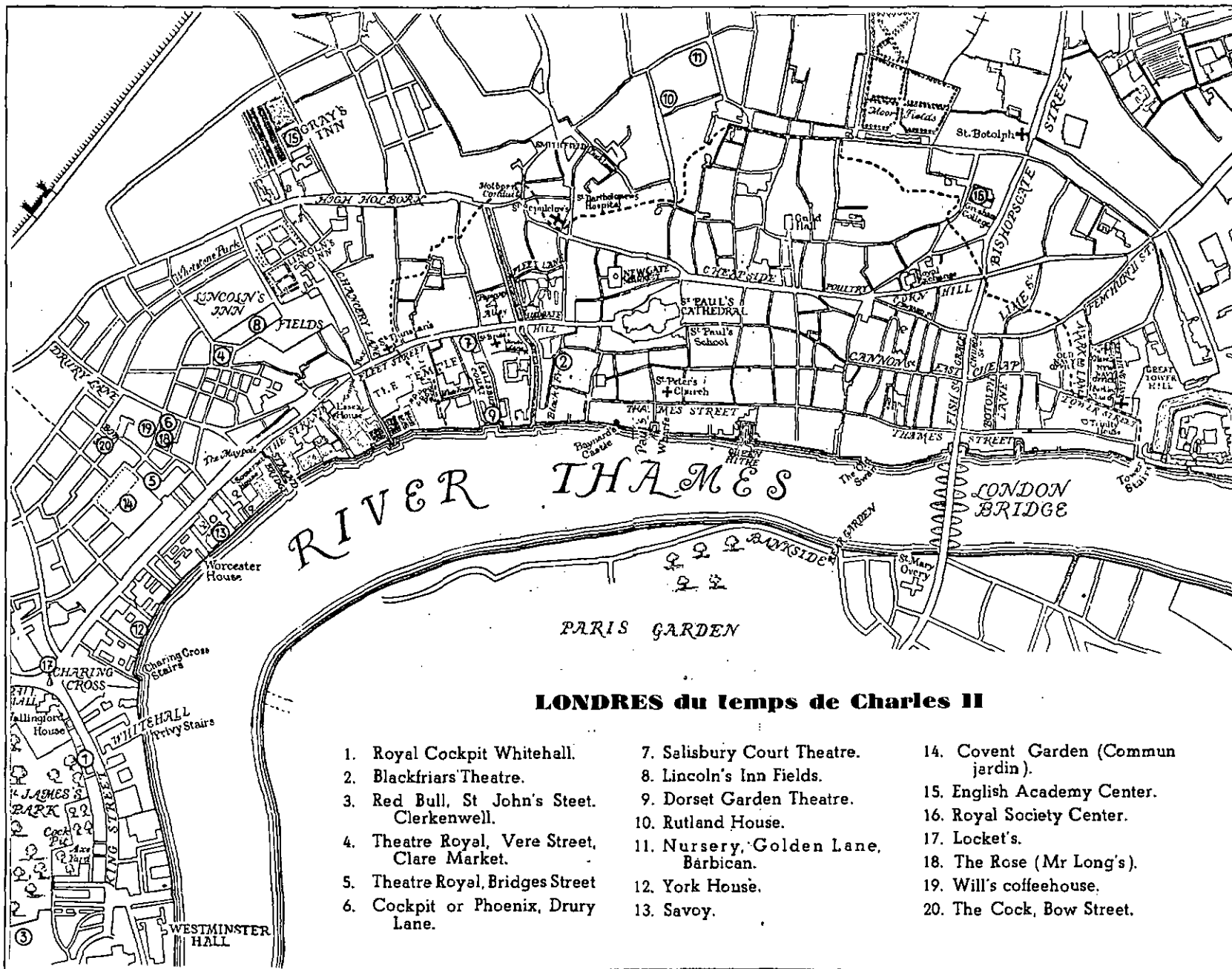
mérite de préparer la voie aux théories sur les atomes de Newton en réfutant certaines thèses contraires de Descartes. Dans la collection de lettres d'Aubrey il est dit « que le marquis de Newcastle était un grand patron du D' Gassendi et de Monsieur Descartes, ainsi que de Monsieur Hobbes ». ¹ C'est donc à la table de Newcastle que les grands philosophes de l'Occident exposaient leurs idées, réfutant ou approuvant les doctrines nouvellement créées par l'un d'entre eux. Cet échange de points de vue devait féconder la pensée et la culture européenne.

Celles-ci n'étaient pas seulement stimulées par les savants, mais encore elles subissaient l'action des académiciens comme Ménage et Pellisson, dont les ouvrages donnèrent des directives à Cowley et à Sprat pour l'organisation d'une Académie en Angleterre ².

C'est ce contact prolongé avec la culture française, c'est ce long séjour sur sol français, cette connaissance approfondie de la langue et du génie de la France qui auront un retentissement considérable sur le développement futur de la science, des arts et de la pensée en Angleterre. Cela d'autant plus que ces exilés, à leur retour, formeront la société qui donnera le ton à leur pays. Ils emporteront avec eux les doctrines en cours et contribueront à rapprocher les deux pays.

¹ Aubrey, Letters, II, p. 602. « The Marquis of Newcastle was a great patron to Dr. Gassendi and Mr. Descartes, as well as Mr. Hobbes ».

² v. Critical Essays of the Seventeenth Century, ed. Spingarn, vol. II, p. 337 ss.



III. Les Français en Angleterre

A la fin de mai 1660, Charles II entrait triomphalement à Londres, acclamé par les foules. Avec lui l'aristocratie francisée rentrait de Paris et de Bruxelles pour s'installer dans ses palais de Londres. Pour s'amuser, il leur fallait maintenant des maîtres de danse, des coiffeurs, des laquais à la mode, c'est-à-dire des Français. Des jardiniers, des cuisiniers, des chanteurs, des acteurs et des actrices passaient la Manche pour trouver un gagne-pain abondant auprès des nouveaux maîtres de Westminster et de Londres. Nous mentionnons séparément Londres et Westminster, car ces deux villes étaient encore indépendantes l'une de l'autre à cette époque.

On se rendait d'une cité à l'autre dans les gondoles du Doge de Venise ou dans les belles barques indigènes. La Tamise était bordée de magnifiques jardins ornés de grands arbres et de verts gazons, de théâtres somptueux, des gradins descendaient des palais jusqu'aux rives du fleuve. A Westminster s'élevait le palais royal Whitehall, le théâtre particulier du roi, le Cockpit, la Salle des Banquets et la York Water Gate. Derrière Whitehall s'étendaient les jardins verdoyants de St-James et le mail appelé Pall Mall. Sous leurs ombrages la noblesse se donnait rendez-vous et c'est là et dans les parcs des alentours comme Hyde Park et Mulberry Garden que se déroulait la vie galante que représentera la scène.

Si nous descendons la Tamise depuis les grands escaliers de Whitehall, nous arrivons sans trop tarder aux Somerset Stairs

d'où nous pénétrons jusqu'au Commun Jardin, Covent Garden. Donnons la parole à Sorbière pour lui faire conter la vie qu'il menait dans la capitale anglaise: « Estant arrivé à Londres, je me logeay le plus commodément que je peus pour contenter ma curiosité. Je choisís le quartier a Commun Jardin, qui est ordinairement celui des Français, qui voyagent, et qui ont plus d'affaires à la Cour qu'à la place du Change. Il n'est pas loin de Whitehall ni de l'hôtel de Somerset, et il est sans doute le plus bel endroit de la Ville, où plutôt du Faubourg. Car on entre dans celui de Westminster en sortant de la ville par la porte de Tempelsbarre, et il est bien aussi long que du Pont-neuf à Chaillot, régnant les deux tiers de cet espace avec la largeur de sept ou huit rues parallèles. La plupart de nos jeunes Français qui vont à Londres ne connaissent que ce pays là, et ne sont allez que jusqu'à la vieille Bourse par terre, ou jusques à la Tour par eau; c'est pourquoy ils disent que Londres n'est qu'un boyau. Pour moi je fus surpris de la vaste étendue de cette ville... » Sorbière se met en quête d'une chambre: « J'en choisís une au premier étage dans le voisinage de l'Hotel de Salisbury; parce que j'étais bien aise de visiter à toute heure Monsieur Hobbes qui y logeait avec M. le comte de Devonshire son patron, desquelles deux rares personnes j'ay beaucoup de choses à vous dire »¹. Le fidèle ami français de Hobbes décrit encore le Commun-Jardin qui est plus gai que la Place-Royale à Paris, Lincoln's Inn Fields qui dépasse cette place en grandeur. Demandons à l'illustre auteur comique et historien du théâtre européen, Chappuzeau, de nous faire part de ses impressions du théâtre londonien de 1666: « La Cour d'Angleterre n'était pas moins polie ni moins galante que la Cour de France, et le peuple de Londres n'aimait pas moins ses plaisirs que le peuple de Paris, il ne faut pas s'étonner si l'on voit dans chacune de ces maîtresses villes, dont la grandeur, la magnificence et la richesse sont incomparables, trois maisons destinées à ce noble divertisse-

¹ Voir notre plan de Londres.

² Sorbière, Relation d'un voyage en Angleterre, p. 24 ss., écrit en 1663.

ment. Il y a donc à Londres trois¹ troupes d'excellents comédiens : La troupe Royale qui joue tous les jours pour le public, et d'ordinaire tous les jeudis après le souper à Whitehall, la troupe de Monsieur Frère unique du Roi dans la place de Lincoln, qui réussit admirablement dans la machine et qui va maintenant de pair avec les Italiens; une troisième en Drury-Lane² qui a grand abord. Il y a une autre troupe entretenue à Norwich, l'une des bonnes villes du Royaume, et le séjour de toute la noblesse du pays, sans compter les troupes de campagne, où se fait le Novitiat des comédiens ». Ces renseignements sont en contradiction avec ceux que nous donne la critique moderne, mais ils proviennent d'un témoin oculaire et — ce qui est plus — de Chappuzeau. Cet homme de théâtre ajoute encore des détails qui piquent notre curiosité : « Il faut ajouter, dit-il, que ces trois Maisons de Londres sont pourvues de gens bien faits et surtout de belles femmes; que leurs théâtres sont superbes en décorations et en changements; que la Musique y est excellente et les Ballets magnifiques; qu'elles n'ont pas moins de douze violons chacune pour les Préludes et pour les entr'actes. Que ce serait un crime que d'employer de la cire pour éclairer le théâtre, et de charger les lustres d'une matière qui peut blesser l'odorat ». Ce récit sera confirmé deux ans plus tard par le directeur du Théâtre Royal, Killegrew, lui-même dans sa conversation du 12 février 1666/7 avec Pepys. Comme Killegrew, Chappuzeau parle du public nombreux qui accourait au théâtre, en dépit des histoires littéraires actuelles qui prétendent que le public du théâtre de la Restauration était maigre ! Chappuzeau de s'exclamer avec enthousiasme : « Enfin, quoiqu'on joue tous les jours, ces maisons ne se désemplissent jamais et cent carrosses en barricadent les avenues ».

Non loin du théâtre, spectateurs, acteurs et actrices se trouvaient dans les *Coffee-houses* et les tavernes. On allait chez Locket, au grand *Coffee-house* chez Will, ou à la Rose, le rendez-

¹ Ce chiffre de trois mérite d'attirer l'attention des critiques.

² Quelle était la troupe qui jouait au Cockpit ou Phoenix de Drury lane, c'est la grande énigme du théâtre sous Charles II (Jollie?).

vous des hommes d'esprit, des *Wits*. Là, autour du Strand et des magnifiques magasins du New Exchange, se groupaient les librairies à la mode, les salons de coiffure et de haute couture parisienne.

En aval de la Tamise s'élevait la vieille Cité autour de la cathédrale de St-Paul, l'Hôtel de Ville, Guildhall, et la vieille Bourse. Les rues des chaudronniers, des merciers, des libraires s'alignaient autour de ces édifices et formaient la citadelle du bourgeois de Londres — un bourgeois dont la charrette avait le pas sur les carrosses des nobles et pairs !

La Cour d'un côté, la Ville de l'autre, et un quartier mixte, le Faubourg, entre deux. Tout autour de ces agglomérations, la campagne : voilà qui correspond à la structure sociale de l'Angleterre sous la Restauration.

Après avoir regardé Londres avec les yeux d'un Français, voyons de plus près la vie de ces natifs de France. En 1661, l'ambassadeur de France habitait à French House, tandis que celui d'Espagne, le baron de Watteville résidait à York House. Plus tard, ce furent les comédiens français qui prirent l'habitude de loger à York House¹. Chappuzeau a l'air de considérer, comme nous venons de le voir, le Commun Jardin comme le centre du quartier français, tandis que le Somerset House était le principal lieu de réjouissance et de vie mondaine des sujets de Louis XIV et de leurs descendants. Là où les jardins de Somerset House descendaient vers la Tamise, là les Français se retrouvaient dans un cadre qui d'après leurs récits leur rappelait leur pays. A la fin de son *Essay on Dramatic Poesy*, Dryden raconte que comme il abordait aux Somerset Stairs avec ses amis, il se trouva au beau milieu d'une foule de Français dansant joyeusement au grand air. Pour les repas ils allaient dans l'un des restaurants français, où des cuisiniers parisiens réputés leur offraient la meilleure cuisine française. Le fonctionnaire de la Marine Samuel Pepys, qui a épousé la fille d'un réfugié huguenot, narre dans tous ses détails le repas qu'il fit dans un de

¹ Nicoll, A. Restoration Drama, p. 241.

ces restaurants¹. Les Français de Londres apportaient aux Anglais tout un vocabulaire technique, ici il s'agit de termes de cuisine qui se sont introduits depuis dans la langue anglaise, ailleurs ce seront des vocables d'architecture, de jardinage, de mode et de conversation mondaine. Ce passage du Journal de Pepys, que nous venons de citer, nous montre en outre que les Londoniens n'avaient pas besoin de passer la Manche pour aller se tremper dans l'atmosphère française et pour se délecter de son charme !

Pepys aimait le français, il trouvait une volupté à prononcer les beaux mots français, une volupté qu'il retrouvera en lisant des pièces de Molière.

Sa femme l'entraînait quelquefois à son église, l'église française protestante de la Savoy. Se rendant le 28 septembre 1662 à ce lieu de culte, il s'étonnait d'entendre la lecture du Common Prayer Book en français.

D'autres fois sa femme lui demandait des services plus mondains. Le 23 février 1663/4 il allait à la mercerie française pour acheter pour Madame Pepys l'un de ces masques noirs que les dames portaient dans la rue et dans les jardins publics, des masques qui leur donnaient de la distinction et de l'élégance tout en barrant la route aux regards trop curieux. La mercerie française réputée se trouvait au Commun Jardin (Covent Garden), donnait sur la Piazza et était tenue par Madame Charette. Elle faisait partie de cette colonie française si peu connue qui était cependant assez nombreuse puisque même à cette époque où le journalisme était peu développé, elle possédait sa gazette à elle. De 1650 à 1663 paraissait régulièrement chaque semaine les

¹ S. Pepys, Diary, May 12th 1667, p. 19: « My wife and I bethought ourselves to go to a French house to dinner, and so enquired out Monsieur Robin's, my perriwigmaker, who keeps an ordinary, and in an ugly street in Covent Garden, did find him at the door, and so we in; and in a moment almost had the table covered, and clean glasses, and all in the French manner, and a mess of potage first, and then a piece of boeuf à la mode, all exceeding well seasoned, and to our great liking; at least it would have been anywhere else but in this bad street, and in a perriwigmaker's house; but to see the pleasant and ready attendance that we had, and all things so desirous to please, and ingenious in the people, did take me mightily. »

Nouvelles Ordinaires de Londres. En 1668, après la cessation des hostilités avec la France par un nouvel organe, *La Nouvelle Gazette de Londres*. Les Français étaient si nombreux que le gouvernement envisageait sérieusement de lever parmi eux un corps d'armée¹. Vingt ans plus tard, après la révocation complète de l'*Edit de Nantes*, ce projet devait se réaliser en même temps que les treize nouvelles églises françaises se fondaient. Si vers la fin du siècle les Français venaient en Angleterre pour raisons religieuses, au début de la Restauration le motif confessionnel n'était pas le seul à les pousser à passer la Manche: le duc de Florence, Cosme III de Médicis qui visite le pays en 1667, assure que les Français débarquent parce qu'on y fait fortune².

La réaction des Londouiens contre la concurrence étrangère ne se fit pas attendre. En 1670, l'avant-garde des bourgeois de la Cité, les apprentis, se soulevaient contre les Français. Ils se sentaient menacés dans leurs existences par cette véritable invasion civile ! Mais les apprentis ne furent pas les seuls à s'agiter, les acteurs également ne voyaient pas de bon œil les troupes françaises venir en tournée à Londres et leur enlever leur public. Si bien qu'en 1672 ils furent obligés, bon gré mal gré, de quitter la capitale et de se réfugier à Oxford. John Dryden, un être vindicatif, se fit le porteur-parole des comédiens dans son prologue pour la reprise d'*Arviragus and Felicia* de Carlell. Rappelons que dès 1661 des comédiens français venaient en tournée à Londres. Pcypys assista à l'une de leurs représentations le 30 août 1661 et y rencontra le fils de Lord Somerset. Evelyn alla voir une troupe française à la même époque et une autre fois en décembre à Whitehall. Tandis que Davenaut, le directeur du théâtre-opéra de Lincoln's Inn Fields n'obtenait du roi que deux cent soixante-dix livres pour toute la saison 1661/2, Chanouveau, le directeur de la troupe française n'en recevait pas moins de trois cents le 2 décembre 1661³.

¹ v. Gillet, *Molière en Angleterre*, p. 18 qui cite Calendar of State Papers, 1668.

² v. Magalotti, *Travels of Cosmo the Third*, cité p. Gillet, p. 18.

³ Nicoll, *op. cit.*, p. 240 et 280. 1661/2 signifie 1661 d'après le calendrier julien valable pour l'Angleterre, 1662 d'après le calendrier grégorien valable pour le continent non orthodoxe.

Avec un petit sourire, Evelyn nous conte que tout le beau monde applaudissait fort les Français de peur d'être accusé de ne pas savoir la langue et de manquer de distinction. Il fallait savoir le français pour être un gentleman, un *Man of fashion*. Il fallait surtout savoir tenir une conversation spirituelle. Pouvait-on trouver de meilleurs livres de français que les comédies de Scarron, de Quinault ou de Monsieur de Molière ? Les Anglais a'y mettront et vingt ans plus tard Dryden pourra inscrire en note de sa traduction de Juvénal : « Les jeunes Romaines savaient le grec aussi bien que nos jeunes Anglaises savent le français ». Au début de la Restauration, il fallait encore rendre la comédie française plus accessible aux Anglais qui ne connaissaient qu'imparfaitement la langue, on demandait aux comédiens français d'apprendre l'anglais — ou du moins une espèce de jargon anglo-français qui devint un idiome consacré. Gillet lui voue une étude détaillée dans son précieux ouvrage sur *Molière en Angleterre*¹. Un chef de troupe se présentait alors aux spectateurs londoniens avec ces paroles :

« Me have a troop of French Comoediens
Dat apeak a little very good Engelis ».

Les Anglais, alors, ne comprenaient pas la signification de *troop* — car ils parlent d'une *troop of dogs*, d'une *troop of soldiers*, mais d'une *company of comedians* — et ils s'effrayaient des « troupes » qu'on allait leur envoyer de France !

Outre leurs comédiens, leurs journaux, leurs restaurants, leurs hôtels et leur église et leur idiome apécial, les Français avaient des libraires qui éditaient des livres religieux, des ouvrages de langue comme des dictionnaires et des grammaires, et, ce qui nous importe le plus, des comédies en français. En 1667, le Roi octroya à la corporation des libraires (*Stationers' Company*) le privilège d'imprimer des comédies anglaises et aussi des comédies françaises². Dans la bibliothèque de Sir Charles Sedley, dont de Sola Pinto a publié le catalogue à la fin de son

¹ v. p. 28.

² Cal. of State Papers, 1667, p. 412, cité Gillet, p. 21.

ouvrage sur ce personnage, figure la *Nouvelle Grammaire Française*, par P. Festeau, Londres 1679.

L'infiltration de la littérature française gagnait d'ailleurs l'Angleterre par toutes les voies. Les livres de Sedley proviennent en majeure partie des bonnes villes de Genève, Lyon, Rouen, Paris et, à partir de 1670, d'Amsterdam. Saint-Evremond fait venir des livres français de Hollande, il demande au comte de Lionne, le neveu du ministre, quelques ouvrages de France, entre autres une pièce de Corneille et de Molière lui-même. Les papiers d'état, les gazettes et les correspondances du temps nous permettent de découvrir les mille chemins que pouvaient prendre les livres français — et parmi eux les œuvres de Molière — pour parvenir en Angleterre.

Revenant de France, un musicien se munissait de quelques ouvrages, un voyageur en rapportait de son *Tour on the Continent*, un particulier s'en faisait envoyer par un ami français. Un Anglais résidant dans le pays de Corneille et de Molière envoyait spontanément un livre particulièrement intéressant à son ami habitant en Angleterre. Rien n'arrêtait sur les frontières les ouvrages dont le caractère religieux ou politique ne tombait pas sous le coup de la censure¹. Les œuvres de Molière du British Museum sont envoyés généralement de Paris et d'Amsterdam. La plupart des livres écrits en latin conservés par les bibliothèques anglaises proviennent d'imprimeries de France. Roger l'Etranger, le libraire à la mode, devait avoir un stock de livres français. Il était l'imprimeur des grands admirateurs de Molière comme Sir George Etherege. Généralement ces auteurs faisaient éditer le livre par le publiciste Henry Herringman, au signe de Blew Anchor, Lower Walk, New Exchange.

Ce personnage dont nous parlions, Sir George Etherege, qui inaugura avec un ou deux autres la comédie de mœurs intellectuelle et molièresque en Angleterre, avait comme son ami Sedley deux auteurs dramatiques préférés: s'ennuyant à Ratisbonne où il séjournait comme ambassadeur de Sa Majesté, il se fit envoyer

¹ v. Gillet, p. 21.

un Shakespeare et un Molière. Comme auteur des *Mémoires du comte de Grammont*, Anthony Hamilton, et de nombreux autres Anglais de son milieu, Etherege écrivait en français. Sa prose donne un avant-goût des brillantes comédies que nous apprendrons à connaître dans la suite :

« J'estois surpris d'apprendre que ce joly gentilhomme travesty en Italien hier soir estoit le baron de Senheim. Je ne savoit pas que les honnêtes gens se mêloient avec les lacquais ramassez pour faire les fanfarons, et les batteurs de pavez.

Si vous avez quelque chose à me dire, faites le moy savoir comme vous devez, et ne vous amusez plus à venir insulter mes domestiques ni ma maison; soyez content que vous l'avez échappé belle, et ne vous retournez plus chercher les récompenses de telles follies pour vos beaux compagnons. J'ay des autres mesures à prendre avec eux »¹.

Etherege savait donc le français, et lui et ses confrères ne commettront pas les erreurs dont les traducteurs allemands de Molière se sont rendus coupables.

Voyons encore comment un Anglais sait traduire une poésie française. Voici les premières deux strophes d'une pièce de Voiture que l'auteur de *Sir Martin Mar-All* insère dans sa comédie molièresque :

L'amour sans la loy
N'a jamais eu d'amant plus heureux que moi.
Béni soit son flambeau
Son carquois, son bandeau;
Je suis amoureux;
Et le ciel ne voit point d'amant plus heureux.

Mes jours et mes nuits
ont bien peu de repos, et beaucoup d'ennuis.
Je me meurs de langueur,
j'ay le feu dans le cœur
Je suis amoureux;
Et le ciel ne voit point d'amant plus heureux.

¹ Etherege, *Letter Book*, cité dans Gosse, *Seventeenth Century Studies*.

Blind love to this hour
Had never, like me, a slave under his power;
Then blest be the dart
That he threw at my heart:
For nothing can prove
A joy so great, as to be wounded with love.

My days and my nights
Are filled to the purpose with sorrows and frights,
From my heart still I sigh
And my eyes are never dry,
So that, Cupid! be praised,
I am to the top of love's happiness raised.

S'élevant au-dessus de la lettre, les Anglais s'efforçaient de rendre l'esprit de l'original, son élégance et son charme. Et c'est par leurs multiples contacts avec la civilisation française en France et en Angleterre qu'ils apprirent à apprécier ces qualités. En France, seul un petit nombre d'Anglais fut mis à même de s'intégrer cette culture, tandis que par l'intermédiaire des Français résidant à Londres — les vrais ambassadeurs de la civilisation nouvelle — un nombre d'Anglais beaucoup plus important put s'assimiler l'esprit français.

Les Anglais françaisés en France ne représentaient que des milieux sociaux élevés, tandis qu'à Londres toutes les couches de la population eurent la possibilité de prendre connaissance de la langue et de la littérature française. Cette littérature comprenait aussi les comédies, dont le message nouveau comportait trois points: le sens de la régularité, la conscience de l'unité et le culte de la beauté idéale. Pour nous, il sera particulièrement intéressant de voir comment ces tendances françaises s'infiltrèrent à travers les comédies de Molière, comment elles se manifestent sur le théâtre anglais. Mais auparavant il serait utile de connaître l'état de ce théâtre avant la pénétration moliéresque !

IV. La vie des théâtres à Londres

Il est une affirmation devenue un véritable lieu commun qu'on trouve sous la plume de tous les critiques. A l'avènement du régime puritain en 1642, la vie du théâtre est étouffée. Selon les critiques littéraires, l'histoire présenterait une solution de continuité. Ce serait à Charles II que reviendrait le mérite d'avoir mis fin à cet état de choses. Et c'est la Restauration de la monarchie qui aurait amené celle du théâtre. Rétabli par Charles II, il n'a plus guère de parenté avec celui des premiers Stuarts. Pour eux la tradition shakespearienne est morte.

Si ces historiens s'étaient avisé de parcourir les gazettes du temps, les *Newsbooks*, ils y auraient rencontré de nombreux passages relatant la lutte que soutenaient les théâtres contre le Parlement. Ils se seraient aperçu que les comédiens continuaient à jouer sur la scène tantôt munis d'une tolérance officieuse que leur procurait un protecteur puissant, tantôt à la barbe du gouvernement. Ainsi se maintenait bel et bien une tradition en dépit de l'opposition des autorités.

Lisez l'*Histoire de la Littérature Française* de Legouis et Cazamian, voyez ce qu'elle prétend établir d'accord avec l'opinion générale: « La révolution puritaine avait fermé les salles de spectacles en 1642; pendant quatorze ans aucune représentation régulière ne fut donnée que dans le privé ou sous le coup des rigueurs de la loi. »

La phrase mérite de retenir l'attention du lecteur à cause de sa forme catégorique: « En fait la vie dramatique fut suspendue. » Legouis continue ainsi: « Le silence de la scène bien cer-

tainement pesait à beaucoup; mais le parti de la morale austère avait satisfait ainsi une vieille haine, et la sévérité de son gouvernement des mœurs condamnait toute protestation par avance. »¹

Il est intéressant de remarquer que Cazamian n'est pas d'accord avec son collaborateur Legouis en ce qui concerne la durée de l'éclipse des théâtres. Pour lui, elle fut non pas de quatorze mais de dix-huit ans:

« Abondante jusqu'à la dernière heure, dit-il, la production dramatique fut brusquement arrêtée en 1642 par l'arrêt du Parlement qui fermait les théâtres publics, sièges d'une vie si intense et si bruyante, ils seront muets, et quand ils rouvriront ce sera avec un répertoire en grande partie nouveau et devant un public en grande partie différent. »¹

Pour réfuter ces opinions, il nous faudra avancer de nombreuses preuves. Celles-ci peuvent se classer en différentes catégories.

Les archives d'état, les *Calendars of State Papers, Domestic Series*, et certaines gazettes nous parlent de la vie des théâtres en général, du tiraillement continuuel entre les acteurs qui luttaient pour leur gagne-pain et leurs protecteurs influents d'une part et le Parlement puritain, Cromwell et ses soldats de l'autre.

Une seconde catégorie de documents nous renseigne sur la vie des différents théâtres, les luttes internes entre directeurs et acteurs, l'acquisition de salles de spectacle et leur modernisation, enfin, ils nous parlent de la création de nouvelles troupes.

Une troisième catégorie de pièces se compose de gazettes comme le *Public Intelligencer*, le *Mercurius Familiosus*, de mémoires comme les *Memoirs of the Verney Family*, et enfin de registres de pièces jouées entre 1642 et 1660. Ces documents témoignent de l'existence de représentations individuelles de tragédie, ils nous parlent avec éloquence de *Pièces Dramatiques*,

¹ Legouis et Cazamian, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Hachette 1921, Legouis p. 507, Cazamian p. 631.

de *Masques*, et de toutes espèces de divertissements comiques donnés sous le régime puritain.

Il serait intéressant de rassembler toutes les preuves que nous possédons et d'entrer dans les détails minutieux de la vie des théâtres pendant le Commonwealth. Cependant, une pareille étude dépasserait le cadre de notre ouvrage. Quitte à y revenir plus tard nous ne ferons que résumer la situation¹.

Outre les théâtres privés comme le Middlesex House, le Rutland House, le Private House at Salisbury Court jusqu'en 1652, il existait six théâtres publics à Londres dans lesquels on représentait des pièces entre 1642 et 1660. En dehors de toutes les troupes irrégulières ou de province, il y avait au moins trois troupes régulières à Londres: la Troupe Royale, la troupe du Cockpit, Drury Lane et la troupe de Salisbury Court².

La troupe Royale jouait au Blackfriars-Theatre (jusqu'en 1643 au moins), au Gibbon's Tennis Court, Vere Street, Clare Market, near Lincoln's Inn et régulièrement pendant tout le Commonwealth au Red Bull dans les quartiers extérieurs de la ville. Cette troupe était encore dirigée par William Wintershall et Henry Eaton et le restera jusque vers 1658. Ces acteurs avaient été stylés par les créateurs de rôle de Shakespeare. Cette troupe continuait à jouer une partie des pièces de Shakespeare, celle de Jonson et de Fletcher qu'elle avait représentée au Blackfriars avant 1643. Elle avait même le monopole de ces pièces, monopole qui lui fut confirmé le 12 janvier 1668/9 par Charles II. La troupe du Red Bull de 1660 est la même que celle des Blackfriars et du Red Bull de 1642, elle continue son existence sous le patronage de Killigrew. Elle représente la tradition shakespearienne et jonsonienne. Il n'y a pas de rupture entre le théâtre de Charles I^{er} et celui de Charles II, mais une évolution lente et constante.

Rappelons-nous à cette occasion que la *Cambridge History*

¹ v. Nicoll, p. 268. Hyder E. Rollins, *A Contribution to the History of English Commonwealth Drama*, dans *Studies in Philology* XVIII et XX, Leslie Hotson, *The Commonwealth and Restoration Drama*.

² Voir notre plan.

of *English Literature* n'est pas de cet avis. Voici ce qu'elle prétend: « Avec l'arrêt du 2 septembre 1642, ordonnant la clôture des théâtres et la suppression totale des représentations sur la scène, le long et brillant chapitre du drame qui avait connu le triomphe des temps d'Elisabeth et de ses successeurs eut une fin abrupte et triste ». Cependant, il ressort des documents cités, qu'il y a continuité non seulement en ce qui concerne la Troupe Royale, mais aussi la Troupe du Cockpit ou Phoenix de Drury Lane. En 1642, elle était dirigée par Sir William Davenant et jouait surtout au Cockpit mais aussi à la Fortune. Pendant l'exil et l'emprisonnement de son directeur Davenant, cette troupe continue à jouer dans ses théâtres. En 1656, Davenant, l'ancien catholique, réussit, grâce à ses protecteurs puissants tel que Sir Bulstrode Whitelocke, à ranouer son activité de dramaturge. C'est par son ancienne troupe du Cockpit qu'il fait jouer ses pièces *The First Day's Entertainment*, *The Siege of Rhodes* (une tragédie héroïque transformée en opéra), ses opéras anglais *The Cruelties of Spaniards in Peru*, *The History of Sir Francis Drake*. Comme salle de spectacle, il choisit le théâtre privé de Rutland House en 1656, puis le théâtre du Cockpit, et parfois la Fortune. Les acteurs du Cockpit qui jouaient ses pièces étaient dirigés par Thomas Lillieston. D'après son adversaire Henry Herbert Davenant avait même le rôle de « Master of Revels » sous Cromwell.

En février 1659/60 Monk s'empara de Londres et fit mettre Thomas Lillieston aux arrêts, lui interdisant de jouer au Cockpit. Son protégé, le libraire John Rhodes, l'ancien « Master of the Wardrobe of the Blackfriars' Theatre », forma une nouvelle troupe dont son apprenti Thomas Betterton devint le chef. N'ayant plus de troupe dramatique pour représenter ses pièces, Davenant demande un passeport pour la France et le reçoit le 17 mars de la même année. Sur le continent, il retrouve le Roi Charles II encore exilé et ses anciens protecteurs catholiques Endymion Porter et Lord Jermyn, et avec eux un autre spécialiste du théâtre, Thomas Killigrew. Après être rentrés en Angleterre avec le Roi en juin 1660, Killigrew et Davenant se liguent pour

obtenir la suppression des théâtres existants et pour demander le monopole des théâtres futurs. Mais les troupes du Red Bull et du Cockpit (Rhodes-Betterton) ont aussi leurs protecteurs, dont Monk est le plus puissant. Le Roi bésite. Un critique a découvert récemment qu'un arrêt de suppression datant du mois d'août n'avait pas été signé par le Lord Chamberlain, ou le Master of Revels, les supérieurs des comédiens, mais que la signature était de Davenant lui-même. Quand les acteurs adressent une pétition au Roi un peu plus tard, le Master of Revels, Herbert, leur dit que Davenant lui avait ordonné de ne pas en tenir compte. On voit que Davenant devait avoir une position éminente en matière de théâtre. Ce n'est qu'après une lutte des plus âpres entre les exilés revenant au pays et les Anglais qui avaient collaboré avec le régime précédent, après une lutte entre catholiques et protestants, que les troupes se rendent. La Troupe Royale du Red Bull et de Vere Street se soumet à Thomas Killgrew dont elle avait joué les pièces en 1653, tandis que la Troupe de Rhodes et Betterton du Cockpit Drury Lane se divise en deux parties. La principale est dirigée par Thomas Betterton et se met sous le patronage de l'ancien directeur de la troupe, Davenant, vers la fin d'octobre 1660. Des acteurs jouant des rôles féminins, Kynaston et William Betterton, le frère du directeur, se rallient à Killgrew. Rhodes et le reste de ses comédiens continuent à jouer à Londres jusqu'en 1663 et dès cette année en province surtout.

Ce chapitre de l'histoire du théâtre nous montre combien la continuité, l'attachement à la tradition est un trait inaltérable du caractère anglais. Ni guerres civiles, ni régimes anti-traditionnels, ni révolutions brutales ne peuvent opérer de rupture ni remonter le courant du conservatisme inné de l'Anglais.

Plus nous regardons l'état du théâtre de près, plus cette vue se confirme: Sous Charles I^{er}, en 1639, Davenant obtient la licence pour la construction d'un Opéra. Par la guerre civile et par son exil consécutif, Davenant est empêché de réaliser son projet pendant la fin du règne de Charles I^{er}. Mais déjà sous Cromwell, il transformera ses théâtres, La Fortune et le Cockpit,

en opéras. Et sous Charles II, il continuera à travailler dans cette direction, il se construira en hiver 1660/1 un grand opéra, celui de Lincoln's Inn Fields qui sera inauguré en 1661.

Outre les troupes du Red Bull et du Cockpit Drury Lane, nous trouvons à Londres pendant le Commonwealth une troupe qui joue au théâtre de Salisbury Court. En 1652, William Beeston, le fils du prédécesseur de Davenant comme directeur du théâtre du Cockpit Drury Lane, achète ce théâtre. Pour faire les frais d'une semblable acquisition, il devait être assuré d'avoir un public nombreux. Dans l'année suivante Beeston dénonce aux autorités puritaines la représentation de *Claricilla* de Killgrew par la troupe du Red Bull et de Vere Street. Ainsi il réussit à éliminer la concurrence au moins pour un temps. L'année suivante la troupe du Red Bull joue à « Vere Street near Lincoln's Inn » la *Pièce Dramatique* de Flecknoe, *Love's Dominion*. Pendant ce temps Beeston continue à jouer dans son théâtre où nous le retrouvons encore en automne 1660 avec George Jollie comme chef de troupe. Par la suppression brutale des théâtres sous Charles II, Beeston qui avait joui d'une tolérance de la part du gouvernement de Cromwell, se voit privé du droit de disposer de son Salisbury Court Theatre. Il est obligé de le mettre à la disposition de Killgrew et, à partir du mois de novembre, de Davenant. George Jollie et les autres anciens comédiens de Salisbury Court réussissent néanmoins à obtenir la permission de jouer le 24 décembre — nous ne savons dans quelle salle de spectacle. En juin de l'année suivante il rentre à Salisbury Court, ce théâtre étant devenu libre par le départ de Davenant et de sa troupe pour son nouvel opéra à Lincoln's Inn Fields.

Davenant s'est toujours intéressé aux opéras italiens — et en général à toute nouveauté. Déjà pendant les premières années du règne de Charles I^{er}, il avait fait œuvre de novateur. C'est lui qui a le mérite d'avoir créé la tragédie héroïque rimée en adaptant la tragi-comédie fletcherienne au mode précieux et héroïque tel qu'il se trouvait en vogue dans l'entourage de Madame de Rambouillet et de Pierre Corneille. Il avait renou-

velé le répertoire du Cockpit Theatre. Dès son arrivée en France après les guerres civiles, il adopte la nouvelle mode, celle de l'épopée héroïque chrétienne modelée sur celle du Tasse, et écrit son *Gondibert* (1650). Il se passionne pour les théories révolutionnaires de Hobbes son ami. De retour, il fait jouer des opéras, lance la mode des adaptations de Shakespeare. Comme nous le verrons plus tard, il va en France en 1660 et y envoie Betterton, son chef de troupe, l'année suivante pour se mettre au courant des innovations les plus récentes. Il est le premier à ériger un théâtre moderne à coulisses à Londres. Dans la suite, nous montrerons que c'est son théâtre qui inaugura la vogue espagnole. Il se rendait compte des besoins des temps nouveaux, qui se trouvaient être d'une période d'après guerre. Des pièces gaies attiraient davantage le public que les drames tragiques. Cependant, la production indigène de comédies avait tari. Sa concurrence réussit à obtenir six comédies réellement nouvelles des Howard et de Dryden pendant les cinq premières années. Mais lui, Davenant, qui n'en reçut qu'une seule — celle d'Etherege — devait chercher ailleurs. Nous verrons tout à l'heure à quel auteur étranger il s'adressa et si ce fut également le mérite de Davenant d'avoir introduit Molière sur la scène anglaise.

V. La première représentation de Molière et son échec (1662)

En mars 1659/60, Davenant se rend en France.

Comme il nous a laissé la description de l'un de ses voyages à Paris, donnons lui la parole :

« Give me leave, Monsieur de Paris, dit-il à un Parisien de Londres, give me leave to be conducted from Dieppe by one of your *messagers*, who are as magisterial on the road as old rangers in a forest, and on my Norman nag — which though it has not as many legs as a caterpillar, yet by the advantage of being well spurred, makes shift to travel as fast — I enter your city at Porte St-Martin... »¹

Ce passage nous montre avec quelle rapidité on se rendait de Londres à Paris. Si l'on en croit Davenant, il ne sera pas de ces Anglais qui vont à Paris pour se retrouver entre eux. Aussi, sera-t-il un des premiers à prendre contact avec la vie intellectuelle et surtout avec le théâtre parisien. Que voyait-il sur la scène au printemps 1660? Un auteur comique venait de se révéler au public par une satire dirigée contre les précieuses; il donnait alors une pièce qui remportait un succès énorme avec ses trente-quatre représentations consécutives, une comédie appelée *Sganarelle*, ou *Le Cocu imaginaire*. L'auteur se nommait Jean-Baptiste Poquelin, alias Monsieur de Molier ou Molière, un dramaturge parisien entre beaucoup d'autres. Davenant qui se trouvait à Paris, a pu voir cette pièce, lui qui s'intéressait à toutes les nouveautés dramatiques. Nous prouverons dans la suite

¹ First Days Entertainment at Rutland House, 2nd dialogue.

qu'il dut partager l'engouement du public parisien pour cette pièce et son auteur.

Vers le milieu de juin, Sir William Davenant retourne en Angleterre où son Roi et ses anciens protecteurs catholiques Endymion Porter et Jermyn, le futur Lord St-Albans ont fait leur entrée. Le 19 juin, le monopole des théâtres leur est accordé — comme nous l'avons déjà dit plus haut. On pourrait supposer que Davenant s'efforcera de donner une traduction de la pièce qui l'avait charmé, *Sganarelle*, au public anglais dès son retour. Mais ce ne fut qu'au mois de novembre qu'il reprit la direction d'un théâtre, et pendant tout le reste de la saison il dut s'occuper de sa nouvelle troupe et surtout du nouveau théâtre qu'il construisait en hâte à Lincoln's Inn Fields pour y entrer encore avant la fin de la saison, en juin 1661. A côté de ses activités comme directeur de théâtre, il travaillait à adapter Shakespeare à l'optique de la Restauration. Ce n'est qu'au cours de la saison 1661/2 qu'il aurait eu le temps de se vouer à la tâche de traduire une pièce française comme *Sganarelle* en anglais. Mais pour mettre en valeur une comédie semblable, pour la jouer à la française et non pas à l'anglaise, il était opportun de faire venir une troupe parisienne authentique. Aussi, le chef des comédiens qui étaient sous le patronage de Davenant, Thomas Betterton, fut envoyé en France pendant l'hiver 1661/2 « afin qu'il fût à même de juger de ce qui pourrait contribuer à l'amélioration de notre théâtre »¹. Le roi s'étant intéressé à la chose, Betterton partait comme envoyé officiel de Sa Majesté.

Betterton rentre en Angleterre en 1662, suivi d'une troupe française qui arrive à Londres pour l'été 1662. Elle joue sur le théâtre de Betterton et de Davenant à Lincoln's Inn Fields. John Evelyn note dans son Journal qu'il a vu jouer ces comédiens le 25 août sans nommer les pièces représentées. Sans doute donnaient-ils les comédies qui avaient eu le plus grand succès à Paris — dont *Sganarelle*.

¹ Gillet cite à la page 111, Hallam, Introduction to the Literature of Europe, t. III pp. 518-9.

Pour retrouver les traces de l'histoire de cette pièce en Angleterre, examinons de près une pièce à tiroir, *The Playhouse to be let* (Théâtre à louer), dans laquelle Davenant est constamment exposé au ridicule.

Au lever du rideau, nous voyons dans un coin de la scène l'habilleuse et l'ouvreuse du théâtre, l'une cousant et l'autre écosant des pois. C'est l'époque des vacances. Leur théâtre est à louer comme l'indique un écriteau suspendu à l'entrée. Un *House-Keeper* et un *Player* sont chargés des pourparlers avec des locataires éventuels, qu'ils attendent avec impatience. Le concierge fait entrer tour à tour un chef de troupe française qui propose de louer le théâtre pour jouer son *Sganarelle*, un acteur anglais qui vient avec un opéra, un autre qui voudrait pouvoir disposer du théâtre pour jouer sa pantomime, un troisième se fait le champion de la tragédie héroïque. D'autres candidats moins sérieux se présentent, des jongleurs et des farceurs, mais ils sont renvoyés à la foire. Les représentants de la direction du théâtre proposent aux quatre concurrents sérieux de jouer leurs pièces l'une après l'autre le même soir. Ainsi — au second acte de *The Playhouse* — les Français présentent leur *Sganarelle* traduit en anglais. Au troisième acte l'opéra est joué, *The History of Sir Francis Drake*, qui est suivi de la pantomime de *The Cruelties of the Spaniards in Peru*. Au cinquième acte le spectateur a l'occasion de voir une adaptation d'une pièce de Shakespeare au genre héroïque rimé — *Anthony and Cleopatra*.

L'originalité de la pièce consiste en ce que son auteur ridiculise chacune des pièces représentées. Gorgibus et Célie parlent un jargon anglo-français qui provoque des accès d'hilarité. Voici le début de la première pièce de Molière jouée en Angleterre; telle que notre auteur la ridiculise:

Enter Gorgibus, Celie weeping, Servant.

Celie

Ah tinke not myn art vill consant to dat.

Gorgibus

Do you grom—bell littel impertinant.

Vat would your young fantasque braine governe mi
Raison paternell.

Vich sold give de Law,

De Fader or de Chile..¹

L'opéra au troisième acte, *The History of Sir Francis Drake*, est présenté de manière ironique. On se moque de l'auteur de cette pièce qui avait paru en 1658 sur la scène, Sir William Davenant. La pantomime du quatrième acte que nous avons citée, *The Cruelties of the Spaniards in Peru* est aussi une des œuvres les plus connues de Davenant et elle fait, une fois de plus, les frais de l'hilarité générale. Le dernier acte présente une adaptation shakespearienne qu'il nous faut attribuer au seul champion de ce genre de pièces au début de la Restauration, Davenant. L'épilogue de *The Playhouse* couronne la satire de Davenant par ses allusions aux lauriers de ce poète lauréat et au début de sa pièce *The Siege of Rhodes* où il représentait un paysage marin. Cet épilogue se termine par une allusion des plus précises au théâtre de Portugal Row, Lincoln's Inn Fields².

D'ailleurs les dialogues entre les représentants de la direction et les chefs de troupes du premier acte et des introductions de chaque acte est assaisonné de traits d'esprit visant Davenant et ses manies. Ce directeur venait de se faire construire un magnifique opéra pourvu d'une scène plus vaste qu'on ne l'avait jamais vue jusqu'alors en Angleterre. A peine était-il installé dans son nouvel édifice que cette scène lui sembla trop petite. Inaugurant le système des coulisses en Angleterre, Davenant fixa un certain nombre de ces cartons peints avec imagination dans son théâtre. Mais leur nombre ne lui semblait jamais suffisant. Par ces prétentions exagérées, Davenant faisait le bonheur de l'auteur satirique de *The Playhouse to be let*.

¹ v. Appendice I.

² « This Landscape of the sea — but by the way,
That's an expression which might hurt our play,
If the severer critics were in town;
This prospect of the sea cannot be shown:
Therefore he pleas'd to think that you are all
Behind the Row, which men call Portugal. »

Quoique composé de pièces assez disparates, *The Playhouse* a une unité indiscutable par l'intention: tourner Davenant en ridicule. Comme le premier, les trois derniers actes et l'épilogue raillent les productions de Davenant, il est très probable que le second acte tende vers la même fin.

Ainsi, l'auteur de *The Playhouse* attaquerait la gallomanie de Davenant et plus spécialement sa traduction de Sganarelle jouée peut-être par la troupe française qu'il avait fait venir en été 1662.

Commentant les faits du jour, l'ironique auteur du *Playhouse* fait dire, en effet, au chef des comédiens français en tournée:

« Me have a troop of French Comoediens
Dat speak a little very good Engelis ».

Par ses séjours prolongés en France, Davenant avait eu l'occasion d'apprendre la langue à fond et de s'initier à la civilisation et spécialement à la littérature de ce pays. A vrai dire, Sganarelle ne fut pas sa seule traduction du français puisqu'en 1667/8 il enrichit son répertoire d'une adaptation anglaise de *Jodelet ou le Maître Valet* de Scarron, qui parut sous le titre de *The Man's the Master*.

dans *The Sessions of Poets*, en parlant de Davenant:

Un fait caractéristique pour l'état des recherches sur la Restauration: *The Playhouse to be let* dont les quatre-vingt dix pour cent au moins sont une critique de l'œuvre à laquelle Davenant voua toute sa vie, est attribuée encore aujourd'hui à la victime de la pièce satirique, Davenant lui-même ! Si un lecteur curieux désire trouver des détails sur *The Playhouse*, il lui faudra se procurer les œuvres de Davenant parmi lesquelles il trouvera *The Playhouse to be let of Sir William Davenant*. Pas un seul des critiques actuels n'a émis un doute sur l'identité de l'auteur. Tous se basent sur la tradition et spécialement sur une édition des œuvres complètes de Davenant par Maidment et Logan. Ceux-ci avancent les arguments suivants: Sir John Suckling dit

Besides, some critics have own'd him a spite,
And a little before had made the god fret,
By letting him know the Laureat did write
That damnable farce, *The House to be let*.

Les critiques font enrager Apollon en lui faisant croire que le lauréat lui-même avait écrit cette farce.

Voyons encore si la date de la pièce a été un sujet de méprise de même que l'identité de son auteur.

Pour réussir à dater les représentations de la première pièce de Molière jouée en Angleterre, il faudrait retrouver d'abord à quelle date la pièce qui en fut la parodie fut jouée, quand *The Playhouse to be let* fut donnée sur la scène.

L'auteur tourne en ridicule des comédiens français qui veulent louer le théâtre pour les grandes vacances, *The Long Vacations*, qui durent de la fin juin au milieu d'août ou même à la fin de ce mois. Une satire dirigée contre ces comédiens aura le plus d'actualité immédiatement après les longues vacances, soit à la fin d'août, ou pendant l'automne de l'année courante (1662).

Cependant, le célèbre historien du théâtre Genest attribue cette pièce à l'année 1665 et le critique belge Gillet dit qu'elle doit être de l'hiver 1663/4. D'après les documents de Halliwell-Phillips, elle aurait été jouée en 1663. Dans son *Register des pièces de la Restauration* le professeur Allardyce Nicoll date *The Playhouse to be let* de 1662, toutefois il ajoute un c. (circa) pour indiquer qu'il n'a pas de preuve patente. Le problème de la date de notre pièce n'est donc pas résolu. Mais il ne nous sera pas possible de reconstruire l'histoire de l'entrée de Molière dans le théâtre anglais tant que la question restera sans réponse.

Examinons pour commencer les arguments fournis par les critiques mentionnés plus haut. Les deux premiers, Genest et Gillet émettent des hypothèses pour le moins douteuses. Gillet part d'une ressemblance pourtant assez lointaine entre *l'Impromptu de Versailles* de Molière (du 11 octobre 1663) et *The*

Playhouse. D'après ce critique, une pièce anglaise ne peut avoir d'emprise sur un auteur français, ce sont toujours les pièces françaises qui ont de l'influence sur les auteurs anglais. Il n'accepte pas la conclusion que *The Playhouse* date de l'été 1663, « parce que, dit-il, il me semble que la pièce est postérieure à *l'Impromptu de Versailles*. J'opinerai donc plutôt pour les trois derniers mois de 1663 ou le commencement de 1664 ».

Mais un document de la *Chronicle History* de Fleay est décisif !¹ Le 3 novembre 1663, le *Master of Revels* nota dans une liste qu'il lui était dû deux livres sterling pour la représentation d'une pièce appelée *House to be let*. Halliwell Phillips en conclut que la pièce fut jouée en 1663. Cette thèse semble d'autant plus fondée que nous trouvons une allusion au *Playhouse* dans l'épilogue de la tragédie de Sir Robert Stapylton qui eut sa première au mois de novembre environ de cette même année 1663, *The Stepmother*.

S'il est vrai que nous avons des preuves que la pièce ne date pas de 1664 ou de 1665, mais de 1663 au moins, de quels arguments disposons-nous pour affirmer qu'elle ne fut pas jouée antérieurement à cette année ?

Pour notre part, nous préférons garder toutes réserves avant d'avoir fait la découverte de documents plus explicites. Cherchons dans les manuscrits *Sloane* conservés dans la vieille bibliothèque du *British Museum* ?

Il y est rapporté qu'un certain Dr. Edward Brown assista à la représentation de *The Playhouse to be let* pendant la saison 1662/3. Comme dans la pièce on parle des vacances d'été qui viennent de s'écouler et que l'auteur fait dire à un acteur qu'il jouera la pièce jusqu'à Noël si le public le désire, il est fermement établi que *The Playhouse to be let* fut inauguré sur la scène du Théâtre Royal, le principal concurrent de celui de Davenant, en automne 1662. Ce résultat nous est confirmé par une découverte ultérieure: Sir John Suckling mentionne la pièce dans sa célèbre

¹ pp. 300 et suivantes, v. Halliwell-Phillips, *A collection of Documents*, cité par Gillet, op. cit. p. 32.

² *Memoir Book*, v. Gillet, op. cit., p. 32.

satire *The Sessions of Poets*, qui sort de chez l'imprimeur à une date décisive pour notre manuscrit : le 11 novembre 1662.

Sir John Suckling s'oppose à Davenant dans son poème satirique, il fait allusion à d'autres critiques qui attaquent également le directeur de théâtre. Ceci nous montre que *The Playhouse* dut être le signal d'une campagne générale contre cet homme puissant.

Thomas Killigrew et Henry Herbert, le Master of Revels, avaient conclu un accord en juin 1662 sans faire participer à leur alliance le troisième des trois personnages les plus importants du théâtre londonien. Henry Herbert attaqua même Davenant, disant qu'en somme il ne méritait pas le poste de confiance de directeur de théâtre que le Roi venait de lui confirmer encore au début de l'année, lui qui avait eu le poste de *Master of Revels* pendant le Commonwealth.

Ce groupe d'adversaires de Davenant mobilisait toujours plus d'adhérents grâce à *The Playhouse*. En 1663/4, le duc de Buckingham et ses collaborateurs qui se recrutaient dans les milieux du satirique Butler, l'auteur du *Hudibras*, et de Porter se jette à l'attaque de Davenant et du genre héroïque qu'il avait lancé, et aussi contre les autres promoteurs de ce genre comme Sir Robert Howard et Sir Robert Stapylton. Buckingham rédigea une comédie burlesque représentant une répétition générale semblable à celle qui nous est présentée dans *The Playhouse*. Il donna même pour titre à sa pièce la Répétition Générale, *The Rehearsal*. Les acteurs répétaient cette pièce pendant la saison 1664/65 lorsque subitement, les théâtres furent fermés en raison de la peste qui faisait des ravages effroyables dans Londres en juin 1665. Ainsi, la Répétition ne fut pas jouée à cette époque.

Quand les théâtres rouvrirent en hiver 1666/7, Buckingham ne put faire jouer sa pièce, car il était tombé en disgrâce, prisonnier qu'il était, il se voyait même obligé de se contenter de La Tour de Londres pour toute résidence. Plus tard, il retravailla sa pièce en remplaçant les satires de Davenant qui était mort en 1668 et de Howard son nouvel ami qui lui aidait à jouer des

tours à Coventry par celle du nouveau champion quelque peu ridicule du genre néo-héroïque, John Dryden. En décembre 1671 enfin, Buckingham fait jouer son *Rehearsal* (premier état).

Il ressort de ces faits que la campagne menée par le bon sens contre le genre précieux et héroïque fut inaugurée par *The Playhouse to be let*. Placée dans le cadre de cette attaque générale, cette pièce prend une importance nouvelle dans l'histoire du théâtre. Avec son bon sens anglais, l'auteur de notre comédie devait s'élever contre les farces manquant de vraisemblance importées de France sans adaptation préalable à l'optique anglaise. Voici un dialogue du *Playhouse* dont le sujet est précisément la vraisemblance des pièces françaises :

Monsieur. — Mi vil make de presentation of de farce.

Tirewoman. — Farcea, what be those? New French bols for ladies?

Player. — Pray, peace ! understand the gentleman.

Your farces are a kind of mongrel plays.

But, sir, I believe all French farces are

Prohibited commodities, and will not

Pass current in England.

Monsieur. — Sir, Pardon me ! de Engelis be more

Fantastique den de French. De farce

Bi also very fantastique, and will pass.

Player. — The monsieur is in the right; for we have found our customers of late exceeding humorous.

Monsieur. — De vise nation bi for tinga héroïque,

And de fantastique, vor de farce !

Le passage qui suit met en évidence l'attitude différente du peuple et des hommes cultivés comme notre acteur vis-à-vis de la France :

Tire-woman. — Il like not these French pardonney-moya should make so bold with old England.

House-Keeper. — Peace Woman ! We'll let the bouse, and get money.

Player. — But how will your French farces be understood?
For all travell'd customers are gone
To take the air with their own wives, beyond
Hyde-Park a great way; a homely country-mode
of their fore-fathers...

Notre acteur sait bien distinguer les milieux différents qui forment son public, ceux qui savent le français et qui sont loin, et ceux qui l'ignorent et qui ne peuvent se permettre de partir pendant les grandes chaleurs.

Finalement, ils conviennent que les Français joueront au théâtre, mais à la condition qu'ils parlent ce qu'ils appellent « a little veri good Engelis ». Alors les Français de sortir de leur répertoire la meilleure comédie qu'ils aient à leur disposition, celle qui venait de remporter un succès sensationnel à Paris: *Le Sganarelle* de Molière.

Si la première pièce de Molière représentée en Angleterre, n'a pas eu de succès, si elle n'a pas inauguré la vogue de ce grand comique, c'est peut-être parce que la pièce française a été traduite trop littéralement en anglais, c'est parce que Davenant ne l'a pas suffisamment adaptée à l'optique du public anglo-saxon. Mais il est une autre cause non moins importante de cet échec, c'est l'attitude générale des Anglais vis-à-vis de la France, hostile surtout en 1662. L'interdiction des farces françaises en Angleterre dont parle le *Player* dans le passage cité plus haut, montre combien les courants politiques pouvaient avoir une influence concrète sur la vie du théâtre. Pour mieux comprendre les relations entre ces différents domaines de la vie nationale, nous examinerons le problème dans son ensemble.

VI. Les raisons de l'échec de Molière ou l'influence de la politique sur le théâtre

La première question qui se pose à notre attention est de savoir jusqu'à quel point la destinée de la comédie dépend du régime politique, du parti au pouvoir et des différents milieux qui gravitent autour de la Cour.

Quatre régimes se sont succédés en Angleterre de 1660 à la fin du siècle: dans une première période qui va de 1660 à 1667 le vieux conservateur anglican Hyde, Earl of Clarendon, et son parlement de *Cavaliers* — (royalistes provinciaux et anti-presbytériens) — tâchent d'asseoir la monarchie sur une base solide. Cette base est l'apaisement social et la prospérité économique. Ils pensaient qu'il fallait sinon restaurer le régime de Charles I^{er} et revenir en arrière, du moins garder les vieilles traditions. Cette tendance conservatrice existe dans tous les domaines, et on constate son influence sur la vie théâtrale. Le public goûte encore le genre baroque, la période précieuse de la littérature anglaise va — d'après Kathleen Lynch — jusqu'à l'année 1665.

En opposition avec les milieux conservateurs groupés autour du chef du gouvernement Hyde naissait un parti novateur composé d'hommes formés en France ou en contact étroit avec la culture française comme George Villiers, duc de Buckingham, dont nous avons déjà parlé, Lord Buckhurst, le futur comte de Dorset, des jeunes comme ce génie universel qu'était Lord Rochester, le charmant Sir Charles Sedley et le brillant Sir George Etherege que nous connaissons déjà par sa belle prose française. Tous étaient ou des sceptiques ou des catholiques plus ou moins croyants.

C'est en 1667 que ces milieux réussissent à faire tomber le vieux Hyde et son régime conservateur; ils s'organisèrent alors en plusieurs partis de couleur romaine et gallophile appelés les Cabales. Le Roi et ses conseillers intimes, le duc d'York et ses amis, et la Cabale de Buckingham s'opposèrent tour à tour les uns aux autres, s'allièrent entre eux ou essayèrent de contrecarrer les plans du Parlement. Quoique tous ces partis eussent chacun leurs visées et leurs moyens à eux, il n'en reste pas moins qu'ils avaient tous une attitude amicale vis-à-vis de la France, en général pendant la période de 1667-77 mais surtout pendant les premières années de cette durée. Cette amitié pour la France fut favorable à la comédie anglaise qui fut stimulée par le théâtre de France. Ces dix années de contact avec la comédie française provoquèrent une transformation profonde et lui donnèrent un caractère tout nouveau. Il s'était opéré comme un alliage de l'esprit anglais avec l'esprit français, qu'il suffise de nommer deux comédies pour évoquer ce que la France et l'Angleterre ont produit de plus charmant: *The Gentleman Dancing Master* et *Sir Fopling Flutter*.

La troisième période qui va de 1677/89 est marquée par un nouveau changement. Au Parlement les Cavaliers furent remplacés par les Tories qui se rapprochèrent de la Hollande et se montrèrent hostiles à la France. Les querelles politiques s'aggravèrent de plus en plus et le nouveau roi, Jacques II, s'opposa aux tendances fondamentales du peuple anglais. Les disputes, l'agitation politique n'étaient pas propices à la vie des théâtres dont les conditions devenaient si précaires qu'ils furent obligés de fusionner et de donner au public les pièces qu'il réclamait. Et les comédies de mœurs classiques à la Molière furent détrônées par des pièces pathétiques et irrégulières, farcies d'allusions politiques et poivrées au point de satisfaire les goûts les plus difficiles.

En 1689, Guillaume d'Orange, débarque sur les côtes d'Angleterre, appelé par le peuple comme souverain et comme roi. Jacques II prend la fuite pour la France. Le parti whig s'empare des leviers de commande et instaure un régime d'apaisement

politique, social et religieux. Les théâtres bénéficient de cette mesure et reprennent un nouvel essor. On revient à la comédie intellectuelle et moliéresque, la *comedy of manners* que Congreve porte à son point de perfection en créant *Love for Love* et *The Way of the World*.

Mais peu à peu l'atmosphère change, les puritains gagnent en influence sous la Reine Anne et ses successeurs. La nouvelle démocratie royale des marchands et des pairs porte ses désirs vers une comédie à la fois élégante et sentimentale, la *genteel comedy* de la première moitié du XVIII^e siècle.

Nous voyons ici à quel degré l'histoire de la politique et celle du théâtre sont liées. Pour étudier l'accueil fait à la comédie française en Angleterre, il nous faudra non seulement étudier l'attitude générale de l'Anglais vis-à-vis de la France et de toute importation de ce pays, mais aussi les différents courants de gallophobie et de gallophilie ou même de gallomanie.

Dans une première période allant de 1660 au printemps 1662, le Roi et la Cour nourrissaient une grande admiration pour la France, ils imitaient non seulement l'organisation absolutiste de l'Etat, mais aussi celle des théâtres. Il fallait que dans les salles de spectacle, il y eût autant de violons qu'à Paris. Comme il se trouvait trois théâtres à Paris dont un spécialisé pour les machines (le Marais), il était essentiel que Londres en possédât un nombre égal, dont un, celui de Davenant était célèbre pour ses « machines ». Tout devait être calqué sur le modèle français, les jardins royaux devaient être arrangés par l'architecte-jardinier de Versailles lui-même, Le Nôtre. Le Roi s'était accoutumé à la musique des rimes des tragédies françaises. Boyle, Lord of Orrcry, entendant le roi exprimer sa prédilection pour cette musique se mit immédiatement à écrire des tragédies rimées. C'est à l'instigation du Roi francophile que le chef de troupe Betterton fut envoyé en France en 1661/2 pour qu'il rapportât de son voyage les innovations les plus récentes du théâtre français.

Poussé par ses besoins d'argent Charles II vendit Dunkerque à son cousin germain Louis XIV. Mais à peine cette ville fut-elle

aux mains des Français qu'ils en firent une forteresse formidable qui menaçait l'Angleterre et qui forçait Charles II à riposter et à modérer son attitude francophile.

A l'inverse du Roi, le peuple avait de tout temps d'autres sentiments à l'égard de la France. Comme protestants les Anglais n'aimaient pas les catholiques, comme patriotes ils haïssaient l'insolence des Français. Quand le baron de Watteville, ambassadeur d'Espagne auprès de Charles II, sortit victorieux d'une escarmouche qu'il avait eue avec l'ambassadeur de France et vice-roi d'Amérique, Godefroi d'Estrades, le peuple londonien s'en réjouit. Pepys qui fréquentait les salons de coiffure, les restaurants, les merceries françaises et qui avait épousé une Française, note dans son Journal: « Nous aimons les Espagnols, naturellement, et nous haïssons les Français... Il était étonnant de voir comme toute la Cité se réjouissait. J'ai vu passer le carosse espagnol avec cinquante épées au moins pour le garder, et nos soldats de pousser des cris de joie. » Si avant l'affaire de Dunkerque la Cité était déjà gallophobe, combien plus le devait-elle être après !

Sorbière se plaint de l'attitude hostile des Anglais à l'égard des Français. Sorbière venait de mettre pied sur sol anglais et s'apprêtait à traverser les rues de Donvres, lorsque de jeunes Anglais se mirent à lui crier en guise d'injure *The French Mounser*. Cette inimitié contrastait avec l'accueil amical fait aux Anglais par les Français. Les citoyens anglais passant la Manche étaient évidemment riches, tandis que les Français qui venaient en Angleterre y arrivaient pauvres, avec l'espoir d'y faire fortune. Mais l'attitude hostile de certains Anglais vis-à-vis des Français a des racines plus profondes, presque héréditaires dont on retrouve des traces encore aujourd'hui en lisant par exemple le Journal de Katherine Mansfield. Il sera toujours particulièrement difficile de jeter un pont entre deux conceptions de la vie opposées l'une à l'autre.

Comme nous le disions, en 1662, le peuple et le roi se détournèrent de la France et cherchaient à s'orienter dans une autre direction. Vers la fin de l'année, le mariage du Roi avec la fille

du roi de Portugal, son vieil allié, eut lieu, renouant ainsi des liens séculaires. Comme la politique, la littérature devait s'orienter vers la péninsule ibérique. Le roi commanda à Sir Samuel Tuke une pièce espagnole. Ce colonel se mit à l'œuvre et adapta *Los Empenos de Seis Horas* de Calderon de la Barca dans *Adventures of Five Hours* qui eut un tel succès que Bristol, Dryden et plus tard St-Serfe l'imitèrent.

Il ne faut pas croire cependant qu'aucune pièce française ou de goût français n'occupât la scène à cette époque. Depuis un quart de siècle qu'on jouait Corneille en Angleterre, on le considérait comme un classique, on traduisait ses pièces les unes après les autres — souvent pour le seul plaisir de traduire du Corneille — et on imitait encore son genre héroïque. Il est significatif de noter que Dryden avouait plus tard que Corneille avait joué un rôle important dans la formation de la tragédie héroïque rimée en Angleterre, mais qu'en 1664, quand il parlait de cette formation, il omettait de mentionner l'influence française. Dans ce prologue des *Rival-Ladies* il montrait que lui aussi était francophobe, surtout à cette époque.

Or, en 1664, l'Angleterre était en guerre avec la Hollande qui avait pour alliée la France. Louis XIV déclare la guerre à Charles II en janvier 1664/5 et chasse les Anglais de France, ne leur laissant que trois mois pour quitter le pays et liquider toutes leurs propriétés. Charles II riposte par la courtoisie: il offre sa protection à tout Français ou Hollandais résidant en Angleterre ou se réfugiant dans ce pays. Continuant la politique de Cromwell et influencé par son chancelier Hyde, il se fait le champion du protestantisme européen en invitant spécialement « tous ceux de la religion réformée dont il adoptera les intérêts toujours et en particulier ». Dryden résuma la situation en deux vers:

« Lewis had chased the English from his shore
But Charles the French as subjects does invite. »¹

En octobre de la même année Charles II et sa cour abandonnent le costume à la mode de France pour adopter des

¹ v. John Dryden, *Poetical Works*, Globe ed., p. 49 note.

habillements à la persane, car l'insolence des Français était si prononcée qu'elle fâchait même le petit-fils d'Henry IV qui avait hérité de la bonhomie de son aïeul. Mais quelques semaines plus tard déjà, Charles II se ravisa à la vue de ces longs vêtements noirs et blancs qui lui semblaient bien ridicules en plein Londres. Il se réconcilia avec la mode française et avoua que ses courtisans et lui avaient l'air de pies. Au début de l'année suivante (1667), il concluait à Bréda un traité de paix secret avec Louis XIV.

Cependant que l'influence du protestant Hyde diminuait visiblement, la coterie catholique prit de plus en plus d'empire sur le Roi. Les bourgeois se tournèrent maintenant contre le catholicisme de certains milieux de la Cour, comme un ou deux ans auparavant ils avaient attaqué les presbytériens. Mais tous les partis étaient d'accord pour désirer la paix avec la France.

Par le traité de paix nouvellement conclu avec ce pays, par l'orientation générale de l'Anglais vers cette nouvelle Athènes, la voie fut ouverte à la culture française et à l'un de ses représentants les plus illustres, Molière.

VII. La première publication molièresque en Angleterre

En février 1667, paraissait à Londres un petit livre qui portait le titre de *Les Demoiselles à la Mode* de Richard Flecknoe. Une belle dédicace au duc et à la duchesse de Newcastle présente l'ouvrage au lecteur. Elle est suivie d'une préface assez curieuse dans laquelle l'auteur fait l'éloge de Molière et se compare à un lapidaire qui, ayant rapporté de France des pierres précieuses, s'applique à les sertir avec art. Il a une haute conception de l'art de l'adaptateur et lui demande d'extraire la quintessence de son modèle et d'en rendre non seulement la lettre, mais encore l'esprit.

La pièce des *Demoiselles* a pris pour base l'*Ecole des Maris*. Dans la première partie, l'auteur fait entrer en outre les tableaux de mœurs des *Précieuses ridicules* tandis que la seconde partie mêle les intrigues de l'*Ecole des Maris* et celle de l'*Ecole des Femmes*. Flecknoe fait preuve d'une grande habileté technique en faisant de ces trois pièces un ensemble logique et pas trop confus. Voici un spécimen de sa façon de traduire les fameuses pièces en vers des *Précieuses* (scène 9) :

Oh ! Oh ! je n'y prenais pas garde :
Tandis que sans songer à mal, je vous regarde,
Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur
Au voleur ! au voleur ! au voleur !

Ah, ha ! and I have caught you (as they say,
Mos did his Mare) stealing my heart away.
And wo'd you run away with't when y'ave don;

I'faith, I'faith, for all you'd fain be gone,
I'll make you dearly pay for't ere you part;
Stop Thief, stop Thief, my heart, my heart, my heart.

Dans ce petit chef-d'œuvre Flecknoe rend *en tapinois* par la locution correspondante anglaise *as Mosse took his Mare* qui signifie littéralement *au dépourvu*.

John Crowne renchérit sur cette adaptation au cinquième acte de sa pièce *Sir Courtly Nice, or It cannot be* en 1685;

SIR COURTLY

As I gaz'd unaware
On a face so fair —

LEONORA

Oh ! Sir Courtly —

SIR COURTLY

Your cruel eye
Lay watching by
To snap my heart
Which you did with such art,
That away w'it you ran,
Whilst I look'd on,
To my ruin and grief —
Stop thief ! — Stop thief !

Flecknoe n'a ni l'élégance ni le charme de Crowne. Cependant il a compris Molière. Il a su l'adapter un peu au cadre traditionnel de la comédie anglaise: tandis que le comique français oppose l'affectation au naturel, Flecknoc oppose une affectation, celle qui est à la mode comme le dit le titre de la pièce, à une autre, celle de la nonchalance et de la mesure. Il n'attaque pas la préciosité au nom de la nature, mais au nom de la société dont les manières élégantes semblent naturelles. Comme les hommes de la Cour se moquaient de Lord Chester-

field qui prétendait être un « Wit », comme ils essayaient de lui jouer des tours, les jeunes premiers de la comédie jetaient le ridicule sur les *Would-be*, qui prétendaient être des gens d'esprit sans posséder les qualités nécessaires pour ne pas devenir la caricature de ce même esprit. Après Flecknoe, tous les adaptateurs de Molière useront de la même méthode.

Flecknoe a parfaitement compris le rôle que Molière donnait à Ariste en l'appelant dans sa pièce le *Bonhomme*. Sganarelle et Jodelet gardent leurs noms français. Que ce soit par respect pour l'original que Flecknoe les a laissés ou pour une autre raison, il a eu tort. Il aurait dû se rendre compte que ces noms ne prenaient aucune signification aux yeux des Anglais. Mascarille ne subit pas de modification importante puisqu'il s'appelle Mascarilio dans les *Demoiselles*. Ceux qui plus tard tenteront de traduire l'esprit molièresque sur la scène se rendront compte de ce manque d'adaptation à l'optique anglaise qui fut une des raisons des échecs des *Demoiselles*. L'un traduira *L'Etourdi* par un nom indigène symbolique, *Sir Martin Mar-All*, Sir Martin Gâte-tout; pour Célié il choisit le nom d'une ravissante jeune fille de l'époque, de la famille des Millicent; dans *The Gentleman Dancing — Master*, l'auteur prendra comme nom de jeune premier celui d'une famille de nobles bien connue, les Gerrard. Ainsi la vie représentée sur la scène sera plus intimement liée avec celle de tous les jours.

Comme Davenant, le premier adaptateur de Molière, Caryl et Medbourne, dont nous parlerons plus tard, Flecknoe était un moraliste qui avait écrit pour le Théâtre Réformé du régime puritain, il était moraliste comme Molière. Les hommes de la joyeuse Cour de « Old Rowley » (Charles II) avaient de la peine à le comprendre. Leur principe était l'amour pour l'amour, ou, comme le dit le titre de l'excellente comédie de Congreve *Love for Love*. Pour eux la comédie ne devait pas connaître d'autres buts que la peinture de leur société et l'égayement des hommes d'esprit et des belles dames.

D'ailleurs Flecknoe n'était pas l'homme qu'il fallait pour introduire une nouvelle comédie en Angleterre: il n'était pas

aimé. Sans le vouloir, il fit de Sganarelle un personnage aussi prétentieux et aussi suffisant qu'il l'était lui-même. Dans sa préface de *Erminia or the Fair and Vertuous Lady* de 1661, il déclarait : « Je puis dire, sans me vanter, que personne ne connaît mieux le théâtre anglais que moi... et que personne n'a fait plus ample connaissance avec le théâtre latin, français, espagnol et italien. » Ce n'étaient pas des assertions semblables qui devaient le rendre plus sympathique et plus apte à lancer une nouvelle mode.

En dédiant sa pièce au duc et à la duchesse de Newcastle, il avait été habile. Le duc était immensément riche, très estimé par le Roi et sa Cour. Nous avons vu qu'il avait passé une grande partie de sa vie en France et à Bruxelles, qu'il était lui-même auteur comique. Sa générosité dut bien récompenser Flecknoe.

Cet auteur avait vécu lui aussi à Bruxelles entre 1658 et 1665 dans l'entourage de la marquise de Mons, du duc de Lorraine, des filles du duc d'Aershot et du jeune prince d'Arenberg. Comme partout à l'étranger, les Anglais de Bruxelles devaient se retrouver entre eux et le duc de Newcastle tenait table ouverte. Mais nous ne savons pas à quelle date exacte Flecknoe séjourna à Bruxelles. En 1661, il publiait son *Erminia*. Quatre ans plus tard, il rééditait ses *Enigmatical Characters* avec additions entre autres un dixième caractère avec mention « *Made at Paris* ». Ce qui prouve que l'auteur a été non seulement à Bruxelles, mais aussi à Paris dans les années précédentes. L'édition de 1658 contenait un caractère « *Of An Artificial Beauty* ». Dans celle de 1665, le caractère est refondu et porte le titre *Of a Précieuse or Artificial Beauty*. Depuis 1659, Molière attaquait les précieuses et apprenait aux Parisiens — comme le disait Ménage à Chapelain au sortir des *Précieuses Ridicules* — à brûler ce qu'ils avaient adoré et à adorer ce qu'ils avaient brûlé. Comme Molière, Flecknoe attaquait la préciosité, après son voyage à Paris. D'après Gillet, le caractère *Of a Précieuse* a une ressemblance étonnante avec un passage de la première scène du *Tartuffe* qui avait été joué en privé dès le 12 mai 1664 à Versailles, à Villers-Cotterets chez Madame, la protectrice des Anglais en France. Ainsi un Anglais

aurait été témoin d'une des premières représentations du *Tartuffe*¹. Ce fait serait intéressant pour la critique de Molière ainsi que pour celle de Sir George Etherege qui devait connaître le *Tartuffe* (ou *l'Imposteur*) en 1667/8, et s'en inspira probablement pour écrire sa comédie *She would if she could*. Deux ans plus tard, il recommandait à Medbourne de traduire le chef-d'œuvre de Molière.

Richard Flecknoe est lui-même une personnalité intéressante. Cependant, il est à peu près inconnu aux auteurs de nos histoires de la littérature anglaise. Flecknoe fut d'abord prêtre catholique et publia plusieurs ouvrages de dévotion jusqu'en 1640. Puis il entreprit ses voyages dans les Provinces-Unies, en France, en Italie. A Rome, il s'intéressait surtout à l'archéologie. Partout il étudiait le théâtre, et s'il choisit Molière pour le traduire, c'est qu'il se rendait compte de sa supériorité universelle. Flecknoe ne se contente pas de connaître l'Europe, mais il pousse jusqu'en Turquie, en Afrique et en Amérique. De retour en Angleterre vers 1650, il rédige une relation de ses voyages, un journal, une pièce de théâtre et nous donne des portraits de personnages héroïques, entre autres celui de Cromwell. La peinture du caractère le passionne par-dessus tout, il suit la tradition de Théophraste, de son traducteur Casaubon et de ses disciples Dekker, Hall, Overbury, Earle, Wotton, Rowlands et Jonson. Comme le disait avec justesse Sorbière dans sa Relation: « Les Anglais se piquent surtout de faire d'excellents caractères des passions, des vices et des vertus, et en cela ils réussissent assez bien. » Si les peintres du temps ne faisaient que des portraits, c'est précisément pour répondre à ce besoin national de décrire la personnalité. N'est-il pas intéressant de noter que Flecknoe reprend dans sa pièce les principaux caractères créés par Molière avant 1663? C'est l'abondance de ces caractères modernes qui, dans les pièces de Molière, frappèrent les Anglais et surtout Flecknoe.

En dépit de ses connaissances et de son engouement pour la peinture des caractères, Flecknoe ne réussit pas à lancer Molière.

¹ Notons que la renommée du *Tartuffe* allait jusqu'à Rome en 1665 déjà. v. G. Michaut, Les Luites de Molière, p. 47.

Killegrew n'accepta pas sa pièce en 1667¹ et quand il condescendit à la faire jouer, le 15 septembre 1668, les spectateurs ne l'agrèèrent point. Pepys raconte que lorsque l'acteur Beeston vint annoncer que la pièce serait jouée le lendemain (de la première), l'acteur lui-même et le public partirent d'un éclat de rire, car seul un quart du parterre était occupé à la première. Si Killegrew n'accepta pas la pièce en 1667, c'est qu'il était conservateur en ce qui concernait le répertoire. Pour en bien saisir les raisons, examinons l'évolution des différentes troupes dramatiques de Londres jusqu'en 1667.

¹ Pour se venger Flecknoe publie une satire contre lui: *The Life of Thomaso the Wanderer*, réimprimée par G. Thorn-Drury, London 1925, v. Harbage, op. cit. p. 129.

VIII. Le Théâtre qui devait accueillir Molière

Si en 1662 une première comédie de Molière — le *Sganarelle* — a été jouée en Angleterre, ce n'est pas elle qui inaugura le succès de Molière outre-Manche. La seconde pièce moliéresque — les *Damoiselles* — eut du moins le privilège d'être imprimée et d'atteindre ainsi le public. Encore ne put-elle pas être jouée. Mais cette comédie, avec sa préface élogieuse sur Molière, pouvait avoir une influence décisive sur les comiques contemporains et les directeurs de théâtre. Pour nous en rendre compte, examinons l'évolution de ces théâtres et leur situation en 1667.

Nous disions que la troupe Royale de Charles I^{er} avait survécu aux guerres civiles et au régime Cromwellien, qu'elle avait gardé le monopole de ses pièces jouées au Blackfriars Theatre. En 1660, elle jouait à peu près les mêmes comédies qu'en 1640: Jonson et Fletcher, mais surtout Jonson. En outre elle donnait des comédies dans le genre de ces deux auteurs: les spectacles populaires pseudo-jonsoniens de Lacy et de Wilson, les tragi-comédies comme celles de Dryden. Par son répertoire le Théâtre Royal était la citadelle de la tradition.

Pour la Troupe Ducale nouvellement formée par Rhodes, puis dirigée par Betterton et Davenant, la situation était différente. Elle n'avait pas le droit de jouer les pièces de la vieille Troupe Royale à moins de les prendre en location pour une période limitée. Que fit-elle? Fletcher était à la mode. Elle loua quelques-unes de ses comédies pleines de charme et d'élégance. Sur dix pièces jouées au Théâtre Ducal, huit avaient Fletcher pour auteur. Dans un but d'innovation et de variété, Davenant acquit le droit de jouer quelques pièces de Shakespeare en les

adaptant au goût de l'époque. Davenant joua aussi des opéras italiens et des pièces à machines. Plus tard, il essaya de faire représenter des pièces molièresques. Après l'échec de cette tentative, il lança la mode des pièces espagnoles qui furent patronnées par la Reine, fille du roi de Portugal. Vers la fin de 1662 ou appela la troupe de Davenant la Troupe de la Reine. Ainsi, cette compagnie de comédiens se renouvelait toujours sous son prestigieux directeur.

Après la fermeture des théâtres en juin 1665, après la peste l'incendie et la guerre, vers la fin de 1666, les salles de spectacles rouvrirent leurs portes et prirent un nouvel essor. Grâce aux répertoires des théâtres que Nicoll a publiés en 1924, mais qui n'ont pas encore livré toute leur richesse en informations jusqu'à cette date, nous pouvons nous faire une idée très exacte des fluctuations du goût et des tendances des différents directeurs de théâtre et de leurs coteries.

De 1660 à 1667 les répertoires présentent encore un grand nombre de noms d'auteurs comiques, à chaque saison. Mais dans la saison 1667/8 le Théâtre Ducal devait montrer derechef qu'il était plus novateur que l'autre en éliminant les auteurs de second ordre et en ne gardant que quelques auteurs qui s'imposaient, Newcastle et Etherege. Davenant faisait naturellement jouer beaucoup de ses propres pièces, mais comme après sa mort en 1668 elles ne furent plus jouées, leur importance dans le répertoire de 1667/8 nous semble quelque peu artificielle. Newcastle et Etherege son jeune ami devaient au contraire garder leurs positions dans les années suivantes.

Tandis que Davenant et Betterton s'annonçaient comme novateurs en matière de choix de comédies, Killebrew sauvegardait la tradition. Ce ne fut qu'en 1668/9 qu'il se décida à faire un choix des auteurs en représentant avant tout les pièces de Jonson, Fletcher et Howard¹. Le 12 février 1667, il fait à Pepys un rapport sur l'état du théâtre contemporain et le compare à celui du temps des premiers Stuarts. Pepys nous en donne un

¹ V. notre Appendice II.

récit: « Grâce à ses efforts, le théâtre est maintenant mille fois meilleur et plus glorieux que jamais. Maintenant des bougies en cire et en grand nombre, jadis du suif pour pas plus de trois livres. Maintenant tout le monde est poli, pas de gens brutaux nulle part, alors comme dans une fosse aux ours. Jadis deux ou trois râcleurs. Maintenant neuf ou dix des meilleurs violons... alors rien que quelques chandelles par terre et tout le reste valant peu de chose. Maintenant tout est différent... alors... Alors la Reine ne venait que rarement et le Roi jamais. Aujourd'hui non seulement le Roi vient avec toute sa pompe, mais tous les honnêtes hommes pensent pouvoir venir aussi bien que d'autres. »

Ce rapport renverse l'échafaudage érigé par les historiens littéraires actuels selon lesquels le théâtre de la Restauration avait un public beaucoup plus limité que du temps de Shakespeare et de Fletcher. L'opinion courante prétendant qu'il n'y avait que deux théâtres à Londres sous Charles II, est en contradiction avec les faits. D'après les seuls documents que nous avons eus à notre disposition en Suisse, les théâtres sont fort nombreux¹.

La Troupe Royale de Killegrew joue au *Royal Cockpit*, de Whitehall, au *Red Bull* et surtout au Gibbon's Tennis Court, *Vere Street*, Clare Market. La Troupe de Betterton et Davenant loue le *Salisbury Court Theatre* à Beeston et joue encore au *Cockpit or Phoenix* à Drury Lane. La Fortune vient d'être arrangée par Davenant pour ses opéras, mais nous ignorons si elle sert à des représentations en 1660. En outre Davenant avait une salle de spectacle à l'*Apothecarie's Hall* qu'il utilisait plutôt pour des répétitions. Jollie et Rhodes jouaient chacun avec sa troupe, le premier à Salisbury Court à partir de juin 1661.

A cette date Davenant quitta cette salle pour s'installer dans son célèbre opéra de Lincoln's Inn Fields. Dès 1663, la troupe Royale disposa d'un cinquième théâtre à Bridges Street, ce qui lui permit de désaffecter les vieilles salles élizabéthaines. Pour répondre aux besoins du public, Davenant préparait encore un

¹ V. Nicoll, p. 268, pp. 348. Chappuzeau, passage cité plus haut.

théâtre plus grand et plus magnifique situé au bord de la Tamise dans les jardins de Dorset, le fameux Dorset Garden Theatre.

En outre le public était autorisé à voir des pièces dans les théâtres construits pour les jeunes acteurs qui apprenaient leur métier dans les *Nurseries*. Nous n'en connaissons que deux, celle du Golden Lane près de la *Barbacane*, et celle de Hatton Garden.

Somme toute, les troupes londoniennes disposaient d'une douzaine de salles de spectacle pendant les premières années de la Restauration. En 1664, William Legge reçut une licence pour ouvrir une nouvelle *nursery*. Les troupes de Rhodes et de Jollie, la compagnie d'acteurs de la Duchesse de Portsmouth, celle du duc de Monmouth, les comédiens de province en tournée dans la capitale, les troupes françaises, enfin, tous contribuaient à animer la vie théâtrale de Londres. N'oublions pas que les apprentis jouaient pendant les fêtes à la City, quelquefois au *Merchant-Taylor's Hall*, et que les écoliers participaient à la vie théâtrale par des représentations dans leurs grandes écoles et que les nobles se divertissaient à jouer des Masques dans leurs palais et leurs châteaux. Ajoutez à cette vie intense de la scène londonienne les activités des théâtres de province comme ceux de Norwich et de Dublin, et vous aurez un tableau complet du théâtre anglais vers 1667 — celui qui devait être stimulé par le levain contenu dans la comédie de Molière.

Après avoir examiné soit la situation des théâtres, soit la tactique employée par leurs directeurs avant qu'ils aient été mis en contact avec la comédie de Molière, étudions les pièces nouvellement créées. Apportent-elles du nouveau?

Les historiens prétendent que le *Wild Gallant* que Dryden écrivit en 1663, le *Love in a Tub or The Comical Revenge* d'Etherege (1664) et la tragi-comédie *Secret Love or The Maiden Queen* de Dryden (1667) participèrent à la formation de la nouvelle comédie de la Restauration et servirent de modèle à la jeune génération de comiques. Les pièces de Dryden ont été considérées comme apportant du nouveau parce qu'elles étaient de Dryden, et que Dryden était *a priori* un novateur. Gosse a déclaré que *The Comical Revenge* était neuve pour la seule raison qu'elle était

écrite par celui qu'il venait de découvrir, Sir George Etherege, et non pas parce qu'elle se distinguait de ce qui avait été écrit avant elle. Cependant deux Américains, Kathleen Lynch et Ned Bliss Allen, ont démontré récemment que cette pièce ne donnait rien de nouveau. Elle se compose d'une tragédie héroïque et d'une comédie à trois intrigues de type élizabéthain juxtaposées. Il n'est rien de plus traditionnel.

Le cas du *Wild Gallant* est d'un autre genre. Dryden avoue lui-même dans son prologue que c'est une vieille pièce qu'il a reprise. Des éléments jonsoniens et fletcheriens se combinent et le *Wild Gallant* n'est — comme diraient les Anglais — « neither wild nor gallant ». En second lieu, nous ne connaissons pas le *Wild Gallant* tel qu'il fut joué en 1663, mais celui que Dryden avait remis sur le métier dans les années 1667 et 1669. Le type de la jeune première agile aurait éventuellement pu compter comme nouveau en 1663, mais il ne l'était certainement pas en 1669. En troisième lieu, il est universellement connu que la pièce n'eut aucun succès, elle est mauvaise. On peut se demander si ce sont en général les méchantes comédies qui apportent du nouveau à un genre.

D'aucuns voudraient que *Secret Love or The Maiden Queen* ait suggéré par son couple d'amoureux, des paires semblables dans d'autres comédies. Mais ce couple d'amoureux se retrouve déjà dans la comédie fletcherienne du genre de *The Wild Goose Chase*. D'ailleurs, la pièce n'a pas eu un succès aussi grand qu'on l'a dit. De toutes les comédies jouées en 1667, il y en a une qui battit tous les records par sa popularité, une pièce qui fit époque parce qu'elle lança Molière tout en l'adaptant: *Sir Martin Mar-All*.

IX. Le premier succès de Molière : Sir Martin Mar-All

« C'est une pièce de toute gaieté, la comédie la plus achevée qui fut jamais écrite — du début jusqu'à la fin. De toute ma vie, je n'ai jamais autant ri, et cette pièce est d'un comique excellent et spirituel, loin de la farce », écrivait Pepys dans son Journal le soir du 16 août 1667, après avoir vu *Sir Martin Mar-All* au Théâtre Ducal, ravi de la nouvelle comédie qu'on y jouait depuis la veille. Le 15 août, il avait essayé vainement de pénétrer dans ce théâtre plein à craquer. Downes affirme que tous les rôles étaient remplis avec justesse et avec vérité; une recette exceptionnelle, inférieure seulement à celle qu'avait produite *The Comical Revenge* remplît les caisses du théâtre et atteste le succès de la pièce. Normalement les bonnes pièces obtenaient cinq à six représentations, quand on les donnait dix fois c'était déjà extraordinaire. *Sir Martin* en eut trente, du milieu d'août jusqu'à la fin de l'année, et beaucoup plus encore jusqu'à la fin de la saison. Pepys y retourna le 19 août, le 28 septembre et le 4 octobre pendant l'année 1667. Plusieurs éditions parurent en 1668. Au XVIII^e siècle, le public en raffolait encore, et lorsqu'on cessa de jouer la pièce, on l'imprima d'autant plus souvent. Elle est comprise dans la collection des *Pièces imitées de Molière* que Sir John Lubbock qualifiait en son temps l'un des cent meilleurs livres de la littérature mondiale. La pièce fut publiée dans *Morley's Universal Library*, ce qui constitue un brevet de popularité. Quand la Comédie-Française vint jouer l'*Etourdi* à Londres en 1879, elle remporta un grand succès, dû, selon Sarcey, à la célèbre transposition anglaise de la pièce de Molière, *Sir Martin Mar-All*.

Il est significatif qu'un succès si éclatant ait été remporté par une adaptation de Molière. L'humour, prétendaient les Anglais, est un genre de comique spécifiquement anglais. Il n'existe point sur le continent, à une exception près — Molière, qui avait le don de l'humour ! *Sir Martin* mérite une étude approfondie, non seulement à cause de ses qualités qui lui valurent sa réussite, mais aussi parce que ce fut cette pièce qui révéla le comique de Molière et découvrit ainsi une mine d'or que les auteurs anglais s'empressèrent d'exploiter.

La scène se passe dans une hôtellerie du bon vieux temps, où se rencontraient des hôtes de toutes conditions et de toutes provenances. Dès l'abord nous distinguons deux groupes. Un bourgeois des environs de Canterbury du comté de Kent, John Moody, arrive dans la capitale avec sa ravissante fille, Mrs Millisent. Un jeune homme, qui l'avait aperçue à Canterbury dans la cathédrale, la suit et s'éprend d'elle. Aidé d'un serviteur intelligent, Warner, il lui fait la cour. Mais Mrs. Millisent est déjà promise à un gentilhomme campagnard du pays, Sir John Swallow qui n'abandonnera pas facilement sa fiancée.

Pour aboutir à ses fins, Sir Martin s'est assuré le concours de sa cousine Mrs. Dupe qui parvient à loger Mrs. Millisent dans le même hôtel que lui. Cette intrigue rate, comme toutes les suivantes, imitée qu'elle est de *L'Inavvertito* de Niccolo Barbieri, dit Beltrame (1630) par l'intermédiaire des adaptateurs français de cette pièce italienne. Jusque vers la fin du troisième acte, l'auteur de *Sir Martin* imite Pierre Quinault; dans les deux derniers actes, il suit Molière de près¹.

L'hôtellerie du vieux Londres n'a pas seulement Moody, Millisent, Sir Martin et Sir John Swallow, lady Dupe et Warner

¹ Voir pour ce qui suit, les ouvrages suivants:

Albrecht, L. Dryden's *Sir Martin* Mar-All in Bezug auf seine Quellen.

Hartman, Carl. Der Einfluss Molière's auf Dryden's komisch-dramatische Dichtungen.

Ott, Philipp, Ueb. d. Verhältnis des Lustspieldichters Dryden zur gleichzeitigen französischen Komödie.

Allen, N. B. The sources of John Dryden's comedies.

Gillet, op. cit. p. 50 ss.

pour hôtes, mais aussi Mrs. Christian, une femme légère que Lady Dupe veut easer en la mariant au naïf Lord Dartmouth. Mrs. Christian doit feindre d'être une jeune innocente, comme l'indique le sous-titre de la pièce, *The Feigned Innocence*. L'auteur de *Sir Martin* se révèle un vrai psychologue en rendant l'action plus vraisemblable que celle de l'œuvre italienne, et en la doublant d'une seconde intrigue parallèle. Avec une adresse sans égale, il réussit à nouer les deux trames. C'est Warner (Mascarille) qui résout le problème du mariage de Lord Dartmouth, en unissant Sir John Swallow à Mrs. Christian. Sir John, le concurrent de Sir Martin, ainsi éliminé, M^{lle} Milliscent est libre d'épouser Sir Martin. Comme nous le disions plus haut, l'intrigue principale est adaptée de Quinault et de Molière. Pierre Quinault avait transposé la pièce de Barbieri qui se jouait à Messine dans le cadre français et l'avait rendue plus vraisemblable dans *L'Amant Indiscret* ou *Le Maître Etourdi*, en 1654. Molière avait repris la même pièce de Barbieri l'année suivante, mais il la laissa dans le cadre italien et rendit la scène finale moins naturelle et inférieure à celle de son modèle dans *L'Etourdi, ou les Contretemps*.

Dans *Sir Martin Mar-All*, l'auteur suit Molière pendant les derniers actes, mais le dénouement de Molière, plus invraisemblable, comme nous l'avons déjà dit que celui de Barbieri et de Quinault, ne pouvait convenir à l'Anglais. Il sait que les jeunes filles n'ont que du mépris pour les nigauds, et qu'elles n'ont généralement pas très envie de les épouser. Warner (Mascarille) est intelligent, tandis que l'étourderie de Sir Martin (Lélie) dépasse les bornes normales. Assurément, une jeune fille douée d'un certain bon sens préférera Warner. Pour ne pas heurter les préjugés sociaux de la belle jeune fille, l'auteur nous laisse soupçonner que Warner n'est pas le domestique de Sir Martin, mais un de ses amis ruiné récemment. Pour réhabiliter complètement Warner, Lord Dartmouth révèle à la compagnie que Warner est son parent. Il possède même une propriété de huit cent mille livres de rente, malheureusement hypothéquée aux trois quarts. Ainsi, la belle Milliscent pourra se conduire en jeune fille raisonnable

et épouser le jeune Warner. Afin d'amener cette fin plus naturellement, l'auteur a fait de Warner un personnage plus intelligent que Mascarille, le serviteur qui n'avertissait jamais son maître de ses plans.

L'auteur anglais montre moins d'indulgence envers Sir Martin que Quinault et Molière n'en avaient pour Cléandre ou Lélia. Lélia est sentimental et manque de personnalité.

En comparant *l'Inavvertito* avec les adaptations françaises et anglaises, nous avons trouvé un moyen de critiquer l'œuvre de Molière et celle de l'auteur de *Sir Martin*, nous avons en outre la possibilité de comparer les génies des différentes nations les uns aux autres.

Comparons un passage de *l'Etourdi* avec sa traduction anglaise :

MASCARILLE

Fut-il jamais au monde de plus heureux garçon ?
Oh, que dans un moment Lélia aura de joie !
Sa maîtresse en nos mains tombée par cette voie !
Recevoir tout le bien d'où l'on attend tout le mal
et devenir heureux par la main d'un rival !
Après ce rare exploit je veux que l'on s'apprête
à me peindre en héros, un laurier sur la tête,
Et qu'au bas du portrait, on mette en lettres d'or :
Vivat Mascarillus, fourbum imperator !

WARNER

Was there ever such lucky rogue as I ?
I had always a good opinion of my wit
But would not think I had so much as I find.
I have now gained an opportunity
To carry away Mrs. Millisent for my Master
To get his mistress by means of his rival,
To receive all his happiness where he could expect
Nothing but misery. After this exploit

I will have Lilly draw me in the habit of a hero
With a laurel on my temples and an inscription below it
This is *Warner, the flower of serving men*¹.

Voici encore un passage de *Sir Martin* qui nous montrera comment son auteur fait de la Célié peu intelligente de Molière, une jeune fille donée d'une perspicacité étonnante, spirituelle dans la conversation et résolue dans sa conduite. Son admiration sincère pour l'ingéniosité, le courage, l'endurance, son esprit sportif en un mot, fait de cette jeune première une création délicate : Millisent sera suivie de toute une lignée de jeunes filles aussi intelligentes et aussi spirituelles, une lignée qui aboutira aux charmantes Angelica et Millamant de William Congreve.

La voici arrivant de la campagne :

LADY DUPE

Sweet lady, I believe you have brought all the feshness of the country up to town with you.

MILLISENT

I came up, madam, as we country gentle-women use, at an Easterterm, to the destruction of tarts and cheese-cakes, to see a new play, buy a new gown, take a tour in the park, and so down again to sleep with my forefathers.

SIR JOHN

Rather, Madam, You are come up to the breaking of many poor heart, that like mine will languish for you².

Après avoir tant parlé de *Sir Martin* et de ses charmants personnages, il serait piquant de savoir pourquoi nous n'en nommons pas l'auteur. C'est qu'il nous faut d'abord le découvrir.

¹ Etourdi, II, 8 — *Sir Martin Mar-All*, Act I sc. 1.

² *Sir Martin Mar-All*, Act I, sc. 1.

X. A la recherche de l'auteur de Sir Martin Mar-All

Ouvrons un livre de critique littéraire traitant de *Sir Martin*. Nous y voyons que cette pièce est l'œuvre de John Dryden. Le critique belge, que nous avons déjà mentionné plusieurs fois, J. E. Gillet, partage cet avis comme en témoigne le titre d'un de ses chapitres: *Sir Martin Mar-All or The Feigned Innocence, par John Dryden*. Voici les lignes où il nous présente l'auteur. « John Dryden, le poète qui, par ses défauts comme par ses qualités fut peut-être le plus anglais de tous les auteurs britanniques, va transformer, adapter Molière. » Dans son registre, le professeur Allardyce Nicoll mentionne *Sir Martin* sous le nom de Dryden. Voici ce qu'il en dit: « Il semblerait que cette comédie ne soit qu'une pièce retravaillée par Dryden d'après une traduction de l'Étourdi de Molière faite par le duc de Newcastle. Quoi qu'il en soit de l'histoire de sa composition, il est évident cependant qu'elle fut écrite... pour le comédien sans égal qu'était Nokes¹.

On voit que la critique moderne admet comme un fait établi que Dryden est l'auteur de *Sir Martin*. Sir Walter Scott, Genest, Ward et leurs successeurs parlent d'une traduction du duc, dont Dryden aurait fait usage².

D'ailleurs l'édition de 1691 de *Sir Martin* porte comme nom d'auteur *John Dryden*. Cependant on peut se demander si cette

¹ Nicoll, op. cit., p. 216.

² Gillet, op. cit., p. 53.

fameuse traduction a jamais existé, car personne ne l'a vue. La duchesse mettait religieusement de côté ce que son vénéré époux écrivait, elle aurait gardé cette traduction parmi les nombreuses esquisses de pièces de Newcastle qui nous ont été conservées au château de Welbeck. Comme Nicoll semble l'indiquer, l'histoire de la composition de notre pièce est entourée d'obscurité.

Ce problème ne mériterait-il pas de retenir l'attention de la critique? Si c'est Dryden qui a la plus grande part du mérite d'avoir adapté Molière et de l'avoir lancé sur la scène anglaise, c'est lui que nous devons considérer comme un novateur — lui qui d'ordinaire est si conservateur. Si au contraire William Cavendish, Duke of Newcastle, sort victorieux de la joute, c'est lui que nous devons considérer comme chef de file — des auteurs comiques molièresques d'Angleterre. Alors c'est à lui que revient la place des plus importantes que tenait Dryden jusqu'à présent dans l'histoire de Molière en Angleterre et dans celle de la comédie anglaise.

Notre première tâche sera de distinguer la part véritable de Dryden de celle de Newcastle.

Il nous faudra en premier lieu comparer *Sir Martin Mar-All* à l'œuvre massive de Dryden. Ainsi nous réaliserons les affinités que notre comédie présente avec l'esprit de l'un et de l'autre de ces auteurs, Newcastle et Dryden.

Dryden a adapté maint passage de Molière, et même toute une comédie de cet auteur, *l'Amphitryon*. Sa méthode révèle sa conception de la vie. En romantique qu'il est, il fait de *l'Amphitryon* une comédie romantique, une pièce héroïque même. Comme dans toute son œuvre — excepté *Sir Martin* — les personnages prennent un je ne sais quoi de trop sérieux. Sous la plume de Dryden, les relations entre Jupiter et Alcène deviennent plus poétiques et plus romanesques qu'elles ne l'étaient chez Molière. En second lieu, il donne à ces personnages plus de noblesse et d'héroïsme, et les oppose au groupe Mercure — Sosie qu'il rend plus vulgaire. Ainsi, John Dryden accentue le contraste entre les classes sociales. Cette méthode de

différenciation sociale apparaît dans toutes les œuvres de Dryden — ssuf dans *Sir Martin*.

Au contraire, dans cette dernière, la ligne de démarcation entre les couches de la société est estompée. L'auteur met l'aristocratie de l'esprit au-dessus de celle de la naissance. Millisent refuse le gentilhomme qui est étourdi pour épouser son serviteur intelligent.

Ceci établi est-il vraisemblable que Dryden ait été partisan du baroque jusqu'au mois d'août 1667, qu'il se soit transformé au point d'observer la vie de manière objective ainsi que l'auteur de *Sir Martin*, et qu'ensuite il se soit remis à écrire des pièces romantiques et héroïques comme auparavant? L'auteur de *Sir Martin* contemplant le spectacle qu'offre la vie avec un certain détachement, un scepticisme qui rappelle les grands classiques.

D'autre part on peut se demander comment il se fait que Dryden, qui aurait réussi à créer des personnages d'un haut comique tels que Sir Martin ou John Moody, ne réussira plus jamais, dans toutes les comédies qu'il écrira après 1667, à prendre ses personnages un peu moins au sérieux.

A cela on nous objectera peut-être que ce ne serait pas la première fois qu'un auteur opère de ces volte-faces étonnantes! Dryden ne cherchait qu'à plaire au public. Comme l'affirme M. Nicoll, il a passé sa vie à sonder les goûts des spectateurs. Mais reporter la responsabilité de ce changement sur ces derniers, n'est-ce pas prétendre qu'ils ont eux-mêmes accompli ces multiples volte-faces. Si c'était le cas, ils les auraient imposées à tous les autres auteurs qui ne cherchaient pas moins à leur plaire. Or, comme ces auteurs n'ont pas changé brusquement leur style dans les années 1666/7, toute cette théorie ne résiste pas à un examen sérieux.

Un autre critique, Ned Bliss Allen, amène de l'eau à notre moulin sans en avoir l'intention, en s'efforçant de prouver que Dryden sait peindre les mœurs, qu'il est un réaliste par le seul fait qu'il a écrit *Sir Martin*, peinture de mœurs. Rien ne saurait mieux prouver que Dryden n'est pas, en général, un observateur des mœurs, qu'il ne se soucie pas de les transposer sur la scène.

Les titres de ses pièces indiquent suffisamment ce qui l'intéresse. Dans *Secret Love*, *An Evening's Love*, *All for Love* ou *Marriage à la mode*, il livre à l'étude des relations entre les représentants de deux sexes. Partout c'est le flirt et l'amour qu'il met au premier plan de ses comédies.

Rappelons à ce propos que la majeure partie des contemporains de Dryden, sinon tous, s'intéressaient à la peinture des mœurs pensons à Etherege, Shadwell, Wycherley ou au duc de Newcastle. Celui-ci avait écrit, en collaboration avec James Shirley, des pièces dans lesquelles il faisait le tableau d'une *School of Fashion*, d'une Ecole de la Mode. Il y dénonçait les modes importées de France, mal imitées, la vanité de l'affectation des précieux, la futilité de la vie d'un maître de danse qui n'a d'autre but dans la vie que de savoir bien danser.

Chose digne d'être retenue, l'auteur de *Sir Martin* a trouvé des thèmes tous semblables à ceux de Newcastle. Il se moque de la préciosité, des manières imitées de France, il tourne en ridicule la répétition continuelle de « pardonnez-moi, pardonnez-moi » et « enfin, enfin » ainsi que la fâcheuse habitude de dire « you have reason » (vous avez raison) pour « you are right », une locution qu'on rencontre dans d'autres pièces de 1667, par exemple dans les *Chances* de Buckingham.

Objectif, l'auteur de *Sir Martin* ne condamne pas absolument ces mœurs. Avec sa bonne humeur habituelle il leur donne un avocat dans Sir John Swallow. Malheureusement la page dans laquelle Sir John défend la gallomanie de Sir Martin (C.) a été omise dans le second quarto ainsi que deux autres pages (C. et H.) dont nous ne connaissons pas le contenu¹.

Pour toutes ces raisons, Dryden ne peut être l'auteur de ces pages, lui qui attaque sans merci la gallomanie dans sa préface de *The Rival-Ladies* (1664) et de *An Evening's Love*; en revanche, il n'est pas impossible qu'il soit l'auteur des coupures.

Si la conception de la vie de Dryden et celle de l'auteur de *Sir Martin* sont à l'antipode l'une de l'autre, leurs différentes

¹ V. Dobell, Percy John, John Dryden, Bibliographical Memorandum, p. 7 et 30, cité par Allen, N. B., op. cit., p. 219.

attitudes vis-à-vis du texte original ne sont pas moins diamétralement opposées. Allen montre dans son bel ouvrage sur les sources des pièces de Dryden que celui-ci ne témoigne aucun respect pour la personnalité de l'auteur dont il adapte l'œuvre. Que l'auteur en question s'appelle Pétrone, Plaute, Scudéry, Quinault ou Molière, sa création n'a pas de valeur originale, elle ne présente que du matériel plus ou moins susceptible d'être employé et transformé par le génie du grand John Dryden. Ned Bliss Allen venant à parler de *Sir Martin*, s'étonne que Dryden change de méthode en respectant l'original dans cette pièce pour des raisons qu'on ignore. Allen trouve cependant une hypothèse. Dryden aurait suivi de près le texte français parce qu'il avoue qu'il n'écrit qu'une adaptation de Molière, tandis que dans ses autres œuvres il fait passer ses adaptations pour des créations originales, fruit de son seul génie, et il transformerait autant que possible le texte original pour cacher ses emprunts.

Allen oublie que Dryden transforme bel et bien *l'Amphitryon* tout en reconnaissant dans la préface qu'il suit le texte de Molière.

Cet exemple, montre qu'une fausse attribution comme celle qu'on a faite pour *Sir Martin*, peut mettre la critique dans une situation difficile dont elle ne peut sortir qu'avec des tours de force, qu'au moyen de spéculations invraisemblables et d'hypothèses boiteuses !

Ainsi, Dryden et l'auteur de *Sir Martin* sont à l'antipode l'un de l'autre pour leur conception de la vie, leur méthode, leur esprit, leur attitude à l'égard du spectacle qu'offre le monde et vis-à-vis d'une œuvre originale comme celle de Molière; ils le sont aussi quant à leur technique et à la structure de leurs ouvrages.

C'est avec une certaine perplexité que Ned Bliss Allen remarque la différence qui existe entre la composition de *Sir Martin Mar-All* que Dryden aurait écrite en 1667 et *An Evening's Love* qu'il fait jouer l'année suivante. Pour la première pièce, il traduit de longs passages de Pierre Quinault et de Molière, il s'inspire de scènes de Shakerley Marmion et de M. du Parc. A tout

cela il ajoute encore une poésie traduite de Voiture. De ce mélange apparent, il réussit à faire un tout dont les parties sont en parfaite harmonie.

Par contre, dans ses autres œuvres, Dryden ne réussit pas toujours à créer l'unité. Dans la pièce qu'il rédige immédiatement après *Sir Martin*, *An Evening's Love*, il se sert également de matières de différents genres, de Calderon et de Corneille, de Quinault et de Molière, de Scudéry et de Pétrone et d'autres encore. Mais après s'être montré capable de synthèse dans *Sir Martin* l'année précédente, il écrit une pièce qui pèche par son manque total d'unité, une pièce des plus hétérogènes. Si Dryden était vraiment l'auteur de *Sir Martin Mar-All*, qu'aurait-il fait de son adresse à nouer les intrigues, de son talent à les faire converger et à amener le dénouement des situations d'une façon si naturelle ?

Non, Dryden a toujours été le disciple fervent des écoles hispano-fletcheriennes et espagnoles contemporaines, il a toujours cherché à intéresser son auditoire par des complications et des intrigues enchevêtrées.

Sans négliger ces moyens dramatiques, l'auteur de *Sir Martin* cherche à satisfaire un idéal plus élevé. Il veut peindre des portraits vivants comme ceux du vieux Moody, le « Swash-Buckler » où adhèrent des modes antédiluviennes du temps d'Elisabeth et du gentilhomme stupide, *Sir Martin*. Il crée des personnalités. Il a le sens de la situation théâtrale; voyez la scène du luth qui témoigne peut-être d'une réminiscence de l'*Histoire Comique de Francion* de Charles Sorel, alias N. de Moulinet, sieur du Parc.

En plus de ses qualités scéniques, *Sir Martin Mar-All* se distingue du reste de l'œuvre de Dryden par sa valeur comique, il n'est guère nécessaire de le répéter après avoir cité le récit de Pepys sur la réception de la pièce. Puisque M. Nicoll parle de Newcastle comme d'un intermédiaire probable entre Molière et Dryden, examinons si c'est à lui que nous devrions les hautes qualités scéniques et comiques de la pièce.

Au début de l'année 1667, Newcastle fit jouer une comédie amusante, *The Humorous Lovers*. Elle était connue pour ses

giques, ses chants lyriques et surtout pour sa représentation d'un théâtre sur la scène. Comme les autres œuvres de Newcastle, elle brillait par son esprit, et par son comique. Le critique sévère Langbaine déclare que Newcastle avait la juste conception de l'humour de la comédie, et que cette connaissance lui venait de l'enseignement du grand Ben Jonson lui-même¹. Richard Brome, le célèbre auteur dramatique, dit de la première comédie de Newcastle, la seule qu'on n'ait pas osé attribuer à d'autres, *The Variety*:

I would depose each scene appeared to me
An act of wit, each act a comedy,
And all was such, to all that understood
As knowing Jonson, swore by god, 'twas good².

Comment veut-on qu'un auteur peu doué pour le comique comme Dryden, soit capable d'améliorer une comédie de Newcastle? Lui qui présentait l'année suivante au duc une pièce qu'il n'osait lui soumettre qu'avec hésitation, *An Evening's Love*. « I pretend not, écrivait-il dans la préface, I pretend not that I can write humour ».

Ainsi, d'après le contenu et la forme de *Sir Martin*, la part de Dryden dans la composition de cette comédie semble négligeable.

Mais voyons encore si, par sa formation, son attitude à l'égard de la France et son opinion sur les adaptations des auteurs français, Dryden pourrait quand même être l'ambassadeur de Molière en Angleterre. Dans sa préface aux *Rival-Ladies* de 1664, Dryden déclare, après avoir parlé des pièces italiennes et espagnoles: « Quant aux françaises, je ne les nomme pas, car la fatalité veut que nos compatriotes n'adoptent des Français que leurs modes les plus extravagantes ainsi que les friperies de leur marchandise ». Dans la Préface de 1671 du *Mock Astrologer*, Dryden qui, selon la critique actuelle, aurait lancé la vogue des

¹ V. Dict. of Nat. Biography, art. Newcastle.

² Note.

comédies françaises, va jusqu'à attaquer la mode des traductions françaises: « Après tout, écrit-il, il faut se rendre compte que la plupart des comédies écrites dernièrement, sont trop imprégnées de l'esprit de la farce. Il en adviendra toujours ainsi des pièces françaises. Car manquant de jugement pour créer ou maintenir des caractères vrais, leurs auteurs comiques s'efforcent de couvrir le défaut de leurs pièces par des gestes et des grimaces ridicules »¹.

Dryden parle d'un auteur et acteur comique français connu pour ses grimaces et qui faisait mourir de rire le parterre. Il s'agit évidemment de Molière. Dryden n'éprouvait aucune sympathie pour celui-ci. Ce n'est certainement pas lui qui se serait efforcé de le faire connaître en Angleterre.

Newcastle, au contraire, était un des premiers moliéristes du monde. Nous l'avons vu inviter à sa table le maître de Molière ou celui qu'on considère comme tel, Gassendi. Newcastle s'intéressait aux théâtres parisiens, il alla voir les pièces qu'on donnait à l'Hôtel de Bourgogne, où Pierre Quinault faisait jouer son *Amant Indiscret* ou *Le Maître Etourdi* encore pendant le séjour de Newcastle à Paris en 1654. D'ailleurs cet auteur était connu en Angleterre, son *Agrippa* fut traduit par Dancer et fournit à Sir William Lower le sujet de sa pièce *The Amorous Phantasm*.

Un autre fait vient éclaircir l'histoire de Molière en Angleterre. Le premier traducteur de Molière, Richard Flecknoe, dédie sa pièce au duc et à la duchesse de Newcastle et parle avec admiration de Molière. Newcastle dut lire la pièce et se rendit compte des ressources que la comédie de Molière pourrait fournir au théâtre anglais. Retiré de la politique et répudiant la vie mondaine, installé dans son magnifique château de Welbeck ou dans son hôtel à Londres, Newcastle prit plaisir à composer une comédie. Comme pour ses autres pièces, ce richissime mécène se faisait aider par un jeune auteur comique pour mettre son œuvre au point. Cette fois son choix tombe sur John Dryden qui venait de donner quatre pièces au public en moins de quatre ans et dont

¹ « And this must of necessity fall out, till we forbear the translation of French plays... » Dryden, John, *The Works of*, ed. Walter Scott/Saintsbury, vol. III, 242.

la situation financière n'était pas brillante. Pour le récompenser, Newcastle lui aurait fait transférer les bénéfices de la représentation de *Sir Martin*, c'est-à-dire les rentrées de la troisième soirée. Vingt ans plus tard, Sir Charles Sedley agit de la même manière à la fois généreuse et élégante à l'égard de son protégé comme il le dit dans la préface au lecteur de *Bellamira or The Mistress*¹. Sedley aurait même essayé de faire passer sa comédie pour celle de son ami moins riche. Peut-être Newcastle a-t-il usé du même procédé, ainsi s'expliquerait pourquoi Pepys semble attribuer à Dryden une part importante dans la genèse de la pièce.

Quoi qu'il en soit, Dryden choisit la première occasion qui s'offre à lui après la représentation de *Sir Martin* pour remercier le duc de sa générosité en lui dédiant *An Evening's Love or The Mock Astrologer*. Ce ne fut que longtemps après la mort du duc survenue en 1676, que Dryden fit passer *Sir Martin* pour une de ses œuvres. Les contemporains s'en étonnèrent, Langbaine et Reed entre autres, mais les lois sur la propriété intellectuelle n'existant pas à cette époque, ils n'eurent pas la possibilité de remettre la chose au point. Ainsi, *Sir Martin Mar-All* resta pour toute la postérité et jusqu'à ce jour, un chef-d'œuvre de Dryden, le grand novateur.

Il existe des preuves irréfutables établissant avec certitude que Dryden ne peut être l'auteur de *Sir Martin*, une œuvre authentique de Newcastle. Voici la première :

Malone et Nicoll citent une pièce qui servira à étayer notre théorie. Il s'agit d'une pétition que des acteurs du Théâtre Royal adressèrent au Roi. Ils se plaignent que Dryden a rompu ses engagements en faisant jouer une pièce (*Oedipus*) par la Troupe Ducale. « M. Dryden s'étant engagé à écrire trois pièces par an, disent-ils, ce M. Dryden fut admis et conservé comme participant aux bénéfices du Théâtre Royal pour maintes années. »² Dryden ne pouvait pas faire jouer une de ses pièces par la concurrence, le Théâtre Ducal, sans provoquer une opposition violente de la part des dirigeants de son théâtre. Comme *Sir Martin Mar-All*

¹ V. De Sola Pinto, *Sir Charles Sedley*, p. 170 ss.

² V. Nicoll, p. 294 note; il cite Malone, *Life of Dryden*.

a été joué par le Théâtre Ducal — il est facile de s'en assurer en consultant son répertoire et le Journal de Pepys — et que le Théâtre Royal n'y eut aucune objection, il est sûr et certain que *Sir Martin* n'est pas de Dryden. Newcastle, par contre, donnait régulièrement toutes ses nouvelles productions à Davenant qu'il avait fait chevalier dans le temps où il était à la tête des troupes du Roi d'Angleterre.

Une autre preuve nous est fournie par Downes, le souffleur contemporain, qui nomme Newcastle comme l'auteur de notre comédie et ajoute que le duc la donna à Dryden pour qu'il l'adaptât à la scène. Ces indications prêtaient cependant à un malentendu. L'historien Isaac Reed, dont l'exemplaire du *Roscius Anglicanus* de Downes a été conservé au British Museum, lut la note de Downes et la rectifia. En marge, il nota que *Sir Martin Mar-All* était inscrit dans les registres de la Compagnie des Libraires, la *Stationer's Company* à la date du 24 juin 1668 — non pas sous le nom du fameux escamoteur de pièces Dryden — mais sous celui du *Duke of Newcastle*. Il nous semble difficile de fournir une preuve plus évidente.

Un témoin oculaire de la représentation de *Sir Martin Mar-All* en 1667, Pepys, note dans son Journal le 16 août: « Vu *Sir Martin Mar-All*, une pièce écrite par Milord le duc de Newcastle, mais qui a été — comme tout le monde le dit — corrigée par Dryden (corrected by Dryden) ». C'est pour montrer que ces corrections, ce travail d'adaptation à la scène ne pouvaient être d'importance que nous avons été obligés d'analyser d'une manière si détaillée notre comédie.

On nous reprochera peut-être d'avoir apporté un zèle exagéré à réintégrer Newcastle dans ses droits d'auteur de *Sir Martin Mar-All*.

Cette erreur étant corrigée, nous répondrons qu'il n'en fallait pas moins pour détruire une légende si fortement implantée. Il nous restera à montrer comment il put arriver qu'aujourd'hui encore personne ne se doute de la vérité.

Observons en premier lieu qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles les Anglais n'imprimaient pas toujours le nom de l'auteur sur

la page du titre. Selon la coutume, on ne publiait une comédie qu'après qu'elle eût remporté un beau succès sur la scène. Le nom de l'auteur étant universellement connu, il paraissait superflu de le rappeler. Ainsi, il existe en Angleterre un grand nombre de pièces anonymes et une quantité étonnante et de tragédies et de comédies qui sont attribuées au hasard à l'un ou l'autre des dramaturges à la mode.

Les pièces anonymes écrites sous Jaques I^{er} sont souvent attribuées à Beaumont et Fletcher; sous Charles I^{er} à Davenant ou à Shirley; sous la Restauration à Davenant (*The Playhouse to be let*) ou à Dryden (*The Mall, or the Modish Lovers*). Les pièces anonymes écrites sous la Reine Anne ou George I^{er} ont été inscrites au nom de Colley Cibber. Ainsi, le célèbre professeur Bateson est amené à dire au début de son Chapitre sur Cibber dans son ouvrage *The Comic Drama of the Eighteenth Century* « que l'examen de la position de Cibber comme auteur dramatique est rendue complexe par le fait qu'un certain nombre de pièces qui passent sous son nom ne sont vraiment les siennes que par courtoisie ».

Considérée en soi, la fausse attribution de *The Playhouse to be let* et de *Sir Martin Mar-All* présente de l'intérêt. Mais ce n'est que quand nous la mettons dans son cadre, le problème de l'identité de l'auteur qui se pose en général pour toute une catégorie d'œuvres de la littérature dramatique anglaise, qu'il prend toute son importance.

L'omission du nom d'auteur sur la première page de la comédie a donc été fatale à Newcastle aussi bien qu'à d'autres. Deux ans après la mort du duc, en 1678, paraît une nouvelle édition, la troisième d'après Nicoll et Gillet, qui ne porte pas de nom d'auteur. Et peu à peu, Newcastle tombe dans l'oubli, tandis que John Dryden arrive au faite de sa gloire sous le dernier Stuart, Jaques II, et règne en patriarche littéraire au *Will's Coffee-House*. Pour donner plus d'éclat à sa renommée, il s'ingénie à adopter un certain nombre de pièces orphelines qui ont du succès. Gérard Langbaine le constate en 1691 dans son *Essay on Dryden*: « M. Dryden est l'auteur dramatique le

plus volumineux de notre âge, car il existe déjà vingt pièces provenant de sa plume. D'après les premières pages de ses ouvrages, poursuit-il, leur auteur aurait l'intention de convaincre le monde que c'est vrai ». Langbaine de continuer avec malice: « D'aucuns cependant se sont permis de mettre la vérité de ces attributions en question et de propager une autre opinion dans le monde ».

La même année paraissait chez Henry Herringman, à l'Anere Bleue du Passage Inférieur de la Nouvelle Bourse, une comédie intitulée *Sir Martin Mar-All*, avec l'indication: « As it is Acted by their Majesties Servants. By Mr. Dryden ». L'existence de cette édition est inconnue aux éditeurs plus récents de la pièce, peut-être parce qu'elle ne se trouve pas au British Museum, mais à la Bibliothèque Nationale de Paris.

En 1697, Dryden publie ses œuvres complètes et y insère *Sir Martin Mar-All*. Depuis personne n'a osé douter de la vérité de son attribution.

XI. Newcastle met Molière à la mode

C'est le 15 août 1667. Le Roi, sa Cour et toute une foule prennent d'assaut un des théâtres de Londres. On joue une nouvelle pièce. Le noble duc de Newcastle en est l'auteur. Il adapte, paraît-il, une comédie du Français Molière.

Dix jours plus tard, on constate qu'elle a beaucoup de succès pour l'époque, car elle est encore jouée. Bourgeois de la Cité, fonctionnaires de la Marine, hommes de lettres, hommes de cour, tous affluent vers le Théâtre Ducal.

En décembre, la moitié de la saison est écoulée. Sur une quarantaine de représentations trente ont été consacrées à Molière, à Newcastle et à leur interprète sur la scène, le comique Nokes. En 1668, on continue à représenter *Sir Martin Mar-All* en dépit des gentilshommes peu intelligents qui s'y voient ridiculisés. Un personnage qui a la prétention de jouer du luth sans connaître vraiment cet instrument, c'est un *Sir Martin*. L'auteur comique Shadwell dit dans son Prologue pour *The Humourists* en 1670: « ... they 'll as boldly do't As our Sir Martin undertakes the Lute ».

Grâce à Newcastle, les Lélies d'Angleterre étaient exposés aux flèches des moqueurs, et se faisaient traiter de « Sir Martin ». Dans une pièce, *The Mall or the Modish Lovers*, on voit un gentilhomme assez étourdi, Sir Ralph Spatter, déplorer qu'on lui jette à la tête le nom de « Sir Martin », toujours « Sir Martin »¹.

¹ *The Mall, or the Modish Lovers*, 1674, III, sc. 1.

Toute la pièce rappelle celle de Newcastle et doit en avoir subi l'influence. Le type de l'étourdi remporta tant de succès que d'autres auteurs de comédie le reprirent. Nous le retrouvons sous le nom caractéristique de *Benito* dans *The Assignation or Love in a Nunnery* de Dryden (1672). Il reparait en 1693 avec l'appellation *Sancho* dans *Love Triumphant*, une pièce du même auteur. Au XVIII^e siècle le même personnage revit sous la plume de Mrs. Centlivre, de Molloy et de Murphy. Il semble inutile de dire que le mérite de la création de ce type en Angleterre revient à Newcastle. Par là, son œuvre d'auteur comique et d'intermédiaire entre les cultures française et anglaise est remise en lumière.

Pour la biographie de Newcastle, la nouvelle attribution de *Sir Martin Mar-All* a son importance et obligera les biographes de Dryden à soumettre leur opinion sur cet auteur à une révision. Dans le domaine de la comédie, il n'a pas été un novateur, loin de là. Les volte-faces continuelles de John Dryden, tout le monde en a parlé, elles sont devenues légendaires. Dorénavant, elles ne seront que légende. Et alors, il sera peut-être nécessaire, avant de parler de la Restauration comme de l'*Epoque de Dryden*, d'apporter des preuves de son influence. Ceux qui persisteront à prétendre que Dryden est l'homme le plus représentatif de ses contemporains, se mettront dans l'obligation d'expliquer pourquoi il était l'homme le plus violemment attaqué par l'opinion générale.

Voici encore une conséquence due à l'œuvre de Newcastle qui est à la fois la plus importante et la moins connue.

Avant la représentation de *Sir Martin*, avant le 15 août 1667, la scène anglaise ignore Molière.

A la date fatidique du 15 août 1667, Molière est représenté sur la scène anglaise. Adapté qu'il est par la main habile du duc de Newcastle, il conquiert le public anglais. Aussitôt quatre jeunes auteurs comiques se mettent à l'œuvre pour exploiter ce nouveau filon. Ils réussissent à mettre sur pied des comédies à la nouvelle mode, et les donnent aux troupes de comédiens assez tôt pour qu'elles puissent les jouer avant

la fin de la saison. L'un d'eux, nommez-le Sedley, ne se trouve pas dans la nécessité de dédier sa pièce à qui que ce soit, car il est très riche. Comme il ne s'entend pas avec Newcastle qui écrit une pièce pour se moquer des manies du jeune auteur¹, il ne dédiera en tout cas pas sa pièce au duc.

Mais les trois autres dédient leurs pièces au duc. Ils auraient très bien pu s'adresser aux autres mécènes de Londres, à la duchesse de Castlemaine, à Lord Boyle, Earl of Orrery, ou peut-être au duc de Buckingham, au comte de Dorset, ou même au Roi qui ont tous reçu des dédicaces de comédies ou de tragédies et qui ont su les rémunérer avec générosité. On peut se demander pourquoi Sir George Etherege, dont nous connaissons la prose épistolaire française, Thomas Shadwell, et John Dryden mettent leurs pièces molièresques sous le patronage de Newcastle.

Depuis que nous savons que c'est précisément Newcastle qui met Molière en vogue sur la scène de Londres, ses rapports avec ces jeunes adaptateurs de Molière nous paraissent naturels.

En février paraît *She Would if She Could*, où Sir George Etherege présente dans le cadre élégant de la vie mondaine, des salons et des parcs, un Tartuffe féminin ainsi que Courtall qui, à un moment critique, se cache sous la table à l'exemple d'Orgon. Après Gillet et Lynch, nous nous étonnons que la majorité des critiques ne se soit pas aperçu de l'influence évidente de Molière². Notons à ce propos que Etherege encourage Medbourne à traduire le Tartuffe, que tous deux sont des catholiques qui profitent de l'exemple de Molière qui écrit la satire des Huguenots dans Tartuffe — comme ils le croient, d'après Langhaine — pour attaquer les calvinistes anglais. Le titre de la traduction, *Tartuffe or the French Puritan*, démontre leur attitude.

Pour Etherege et Medbourne, une comédie du grand auteur

¹ The Heyresse, du 30 janvier 1668/9., v. Pepys, Diary, 1^{er} fév. 1668/9.

² Lynch, Kathleen, Social Mode of Restoration Comedy, p. 149, Gillet, J. E., op. cit., p. 64 ss.

français est plus que de la matière à utiliser pour une pièce nouvelle, c'est l'œuvre d'un membre du même parti qu'eux, dont ils s'efforcent de faire triompher la cause.

Molière entre ainsi dans la vie politique et religieuse de l'Angleterre. Il fait plus en participant à la formation de l'esprit de ses auteurs. Avant de connaître Molière, Etherege écrit *Loue in a Tub or The Comical Revnge*, une pièce irrégulière. Une tragédie héroïque et trois farces de type élizabethain se combinent en une pièce. Le problème des trois unités ne se pose même pas tant la pièce est touffue.

Après avoir lu Molière, Etherege compose une nouvelle pièce. Il a comme modèle une comédie de grande qualité sous les yeux et il s'en inspire. Désormais il ne peut plus mélanger les genres, accumuler les intrigues, écrire selon sa fantaisie. Il compose, il organise, il raisonne et donne une comédie harmonieuse dont les intrigues se nouent naturellement: *She Would if She Could*.

Ce même changement se remarque également dans *The Sullen Lovers* de Shadwell, un protégé de Newcastle et un fervent admirateur d'Etherege. « J'ai observé dans cette pièce — dit-il dans la préface — les trois unités de temps, du lieu et de l'action d'aussi près que possible. La durée du drame ne dépasse pas six heures; le lieu se limite à un espace étroit, et l'action principale de la pièce, dont tout le reste dépend, est l'*Amour Maussade*, *The Sullen Love*, entre Stanford et Emilia, le seul amour qui convienne à leurs caractères. »

Après avoir mentionné les deux Alceste que sont Stanford et Emilia, Shadwell nous confie qu'il a tiré une autre leçon de l'enseignement de Molière. « J'ai réalisé ici, dit-il — pour autant que je pouvais le faire naturellement — la liaison des scènes qui, quoiqu'elle ne soit si bien pratiquée ou si bien entendue par les Anglais, n'en est pas moins considérée comme une grande beauté parmi les auteurs français. » Ensuite Shadwell ne parle plus que de l'un de ces auteurs. Il raconte que lui qui dans la suite donnera dix-neuf comédies au théâtre anglais, s'est découvert le talent d'auteur comique lorsqu'un

ami lui narra l'histoire des *Fâcheux* de Molière. Shadwell s'aperçoit alors subitement qu'il connaît beaucoup de *Fâcheux* qui peuplent Londres et Westminster, qu'il pourrait très bien les représenter sur la scène. Sur quoi il commence à écrire sa pièce. Intéressé par son ami (Newcastle?) aux *Fâcheux* il se procure un exemplaire des œuvres de Molière, les lit, les étudie. En composant sa pièce, il s'inspire surtout des *Fâcheux* et du *Misanthrope*. Mais afin d'écartier la comparaison avec le *Misanthrope* auquel il doit beaucoup, il parle surtout des *Fâcheux* dans sa préface !

C'est donc une comédie de Molière qui a le mérite d'avoir révélé à un Anglais son génie, de l'avoir poussé à écrire une comédie qui devait être le premier d'une série de chef-d'œuvres.

De toutes les comédies molièresques de 1668, c'est *The Sullen Lovers* qui remporte le plus de succès. John Caryl en subit l'influence lorsqu'il écrit *Sir Salomon or The Cautious Coxcomb* l'année suivante. En 1670 *The Sullen Lovers* doit être réédité, ce qui montre l'engouement que suscite le futur poète lauréat. Par sa régularité tant admirée des contemporains, elle proclame un nouvel idéal.

Treize jours après la première de *The Sullen Lovers*, Sir Charles Sedley donne une pièce dont le point de départ est *l'Ecole des Maris, The Mulberry Garden*. Pour la première fois, la Troupe Royale joue une pièce du nouveau genre ! A l'instar de *The Wild Goose Chase* de Fletcher, elle présente des jeunes gens et jeunes filles du monde élégant de Londres comme Ned Estridge, Jack Wildish et Harry Modish. Elle est plus moderne que la comédie de Fletcher; selon le récent biographe de Sedley, De Sola Pinto, elle témoigne d'une influence lointaine de Molière¹. Il semble ignorer que nous avons la preuve que Sedley a subi une influence plus que lointaine de Molière, car il a traduit une trentaine de vers de cet auteur qu'on retrouvera dans notre Appendice I.

Un mois après *The Mulberry Garden*, la Troupe Royale

¹ v. De Sola Pinto, Sir Charles Sedley, 1927, p. 244

joue une pièce de Dryden *An Evening's Love or The Mock Astrologer*, véritable mosaïque de plagiats comme le dit Gillet. Avec du Shakespeare, du Ben Jonson, du Pétrone voisinent du Scudéry, du Quinault et des passages tirés des *Précieuses Ridicules* et du *Dépit Amoureux* de Molière. Dryden n'a rien appris de Molière. Sa pièce est si décousue qu'elle est condamnée généralement. Pepys et Shadwell la critiquent pour son immoralité dans leur *Journal* et leur *Préface* pour les *Sullen Lovers*. Dryden lui-même avoue à son éditeur Herringman qu'« elle n'est qu'une pièce de cinquième ordre ». Herringman rapporte ce propos immédiatement à Pepys le 22 juin 1668. Mais Sir Walter Scott qui trouve mauvaises les comédies que les contemporains jugent excellentes, se plaît à contredire l'auteur même de *An Evening's Love*. Il en loue l'animation et, en effet, les déguisements, les querelles et les rixes, les luttes confuses dans l'obécuité, les scènes pittoresques dans la lumière rousse des torches, rien de tout cela n'y manque. Plus une pièce de la Restauration est romantique, plus grand est son mérite. Scott réussit admirablement à intervertir les valeurs, à faire croire à ses lecteurs et à la critique récente, qui le croit infailible — voir l'opinion de Saintsbury — qu'une pièce en réalité de cinquième ordre est excellente ! Le nom de Dryden, son auteur, suffit pour lui donner de l'éclat ! Quoiqu'il en soit, les louanges que Scott décerne à *An Evening's Love* suffisent à nous donner un avant-goût de la pièce, à nous faire supposer que Dryden n'a pas tiré grand profit de l'étude de Molière. Comme tous les adaptateurs de petit calibre, il s'est borné à ne prendre dans ses comédies que des situations nouvelles.

Ces quatre comédies de Dryden, de Sedley, de Shadwell et d'Etherege se rattachent toutes à celle de Newcastle, car c'est par cette dernière que les jeunes auteurs ont appris à apprécier Molière et à l'adapter au public anglais. Certains détails suffiront à le démontrer : sur le modèle de *Mar-All*, Etherege forme le nom de *Court-All*, Shadwell celui de *At-All* (Sir Positive At-All), et Dryden *Mask-All*. Gillet trouve en outre que les

actions de ce dernier personnage rappellent *Warner* de la comédie de Newcastle¹.

Après 1668, les comédies molièresques se suivent l'une l'autre sans répit. John Lacy adapte, en 1669, des passages de *l'Amour Médecin* et traduit le *Médecin Malgré Lui* dans sa pièce *The Dumb Lady*. Flecknoe qui voulait traduire également le *Médecin Malgré Lui* et qui avait déjà écrit le prologue et peut-être une partie de la pièce, y renonce après le succès de la traduction de Lacy. Ce prologue est néanmoins publié en 1670 dans ses *Epigrams*. En 1669/70 Caryl donne *Sir Salomon* qui présente des passages de *l'Ecole des Femmes*, de *l'Ecole des Maris*, du *Dépit Amoureux* et des *Fâcheux*. A la fin de la saison 1669/70, donc peu de temps après l'autorisation de la représentation de *Tartuffe* en France, Matthew Medbourne donne une traduction de cette pièce qu'il appelle *Tartuffe or The French Puritan*. Dans la même année 1670 paraît encore une adaptation de *Georges Dandin* avec des passages de *l'Avare* du directeur du Théâtre Ducal, Thomas Betterton, que nous connaissons par son voyage en France de 1661/2.

L'engouement pour Molière est tel qu'il faut adapter des passages de ses comédies si l'on veut avoir du succès, mieux encore adapter la pièce entière, la traduire ou combiner trois ou quatre pièces en un ensemble harmonieux. Les Anglais se rendent parfaitement compte, en l'année de l'apparition du *Bourgeois Gentilhomme*, de la supériorité de Molière sur tous ses contemporains et prédécesseurs dans la comédie. Medbourne, par exemple, admire beaucoup Molière et estime que *Tartuffe* est « le chef-d'œuvre de Molière, ou plutôt de toute la comédie française ».

Le nom de Shakespeare faisait battre le cœur des Anglais comme il le fait maintenant. Pour eux ses tragédies étaient ce que l'art dramatique anglais avait produit de mieux. Otway ne parle que du « divin Shakespeare » dans sa préface pour *Caius Marius*. Cependant, ces mêmes Anglais étaient prêts à reconnaître deux ans après que Newcastle ait fait jouer pour la première

¹ Gillet, op. cit., p. 88

fois du Molière, que celui-ci égalait le grand tragédien anglais. Dans la préface de *Sir Salomon*, John Caryl ne parle de « Molière » que comme du « célèbre Shakespeare de cet Age » qu'il est « et comme acteur et comme auteur ». Portée en Allemagne par les troupes anglaises en tournée, la renommée de Molière passe la Mer du Nord. A Francfort ces compagnies dramatiques publient les principales comédies de leur répertoire dans la collection *Schaubühne Englischer und französischer Comedianten* dont font partie dès 1670, plusieurs comédies de Molière. Ainsi, c'est par l'intermédiaire de l'Angleterre que l'Allemagne apprend à connaître le grand comique français — longtemps avant d'autres peuples européens comme l'Italie et l'Espagne.

XII. Conclusion

En étudiant l'histoire de la civilisation occidentale, nous avons vu combien l'Angleterre de Shakespeare et de Donne différait de celle d'Etherege et de Congreve. A une époque métaphysique et sentimentale succède l'ère du bon sens et du réalisme. Dans le domaine du théâtre, nous pouvons suivre pas à pas cette transformation graduelle qui correspond, au point de vue purement esthétique, à un passage du baroque littéraire anglais au classicisme anglais.

Dans cette évolution, l'exil de la Cour à Paris, le contact de l'élite anglaise avec l'Esprit français est de première importance. Quoique les histoires littéraires passent ce fait sous silence, tout le développement artistique de l'Angleterre sous la Restauration ne saurait s'expliquer sans lui. Aussi est-il incompréhensible que personne ne parle de ces milliers de Français qui affluaient à Londres et y formaient une colonie, de véritables ambassadeurs de la culture néo-latine.

Sous l'influence de cette invasion intellectuelle française, le théâtre anglais aurait dû logiquement s'orienter complètement du côté de la France, si les choses s'étaient passées comme l'histoire littéraire le rapporte, si le théâtre anglais était ressuscité après avoir été frappé de mort pendant vingt ans. En réalité, nous espérons l'avoir démontré, cette mort n'était qu'une vie au ralenti, mais une vie tout de même qui a permis aux traditions de se conserver. C'est pourquoi quand il se réveille, il n'imité pas servilement le théâtre français, à l'instar du théâtre allemand de la première moitié du XVIII^e, mais il s'assimile peu à peu les éléments qui lui sont utiles. Un phénomène des plus étou-

nants est que Molière est connu en Angleterre dès 1662. Avant la première de *l'École des Femmes*, il est traduit et joué à l'étranger, alors que sa renommée ne dépassait pas les bornes d'une belle réputation d'acteur, d'auteur et de chef de troupe. *Sganarelle* est joué à Londres à peine deux ans après son premier succès à Paris. Que de temps il a fallu à Goetz von Berlichingen pour être représenté à Paris en traduction française !

Nous pouvons distinguer quatre étapes de l'infiltration moliéresque :

En 1662 a lieu la première tentative pour introduire Molière en Angleterre. Davenant en est l'auteur. Précisément à ce moment, Davenant et toute son œuvre, la traduction de *Sganarelle* incluse, sont victimes d'une attaque violente lancée par la coterie adverse. En outre, le mouvement de francophobie met les farces françaises en interdit. Ainsi, Molière doit attendre plusieurs années pour figurer dans le répertoire anglais.

En 1666/7, un second essai est tenté. Mais son auteur, Flecknoe, n'est pas *persona grata*, sa pièce ne plaît pas au directeur de théâtre. Toutefois, cet échec n'est que partiel puisque Flecknoe réussit à publier sa pièce et à la dédier au duc de Newcastle en lui recommandant Molière.

En août 1667 enfin, Molière perce. Le duc de Newcastle — et non pas Dryden — suit l'avis de Flecknoe et adapte Molière. Grâce à son habileté et à son sens de l'humour, sa nouvelle pièce, *Sir Martin Mar-All* obtient un énorme succès.

En 1668 et dans les années suivantes, le triomphe de Molière est complet. Sir George Etherege, Thomas Shadwell, Sir Charles Sedley, John Dryden, John Lacy, John Caryl, Matthew Mcdbourne, Thomas Betterton, tous se jettent sur Molière pour l'adapter et le traduire. Pour les situations, les types, la composition, l'esprit de la pièce, la comédie anglaise se renouvelle peu à peu sous l'influence du grand auteur-acteur de France, le célèbre « Shakespeare de cet Age ». Stimulée par les modèles que lui offre Molière, la comédie de mœurs se renouvelle. Tandis qu'avant 1668, elle avait cédé le pas à la tragédie, après cette

date elle occupe une place de plus en plus grande dans le répertoire tandis qu'au début du XVIII^e siècle la tragédie qui n'a pas eu un Molière pour la renouveler tend à disparaître.

Les deux premiers stades de l'histoire de l'influence molièresque sont marqués par des tentatives de faire pénétrer Molière en Angleterre, dans le troisième, il perce et dans le quatrième il triomphe. La porte est ouverte; il peut stimuler la production dramatique d'un siècle.

APPENDICE I *

1) Molière et le traducteur de « Sganarelle »

SGANARELLE, I

Célie, sortant tout éplorée, et son père la suivant.

CELIE

Ah ! n'espérez jamais que mon cœur y consente.

GORGIBUS

Que marmottez-vous là, petite impertinente ?
Vous prétendez choquer ce que j'ai résolu ?
Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu ?
Et par sottes raisons, votre jeune cervelle
Voudroit régler ici la raison paternelle ?
Qui de nous deux à l'autre a droit de faire loi ?
À votre avis, qui mieux, ou de vous, ou de moi,
O sottie ! peut juger ce qui vous est utile ?...

Votre plus court sera, Madame la mutine,
D'accepter sans façon l'époux qu'on vous destine.
J'ignore, dites-vous, de quelle humeur il est,

... Cet époux, ayant vingt mille ducats,
Pour être aimé de vous doit-il manquer d'appas ?
Allez, tel qu'il puisse être, avec cette somme
Je vous suis caution qu'il est très honnête homme.

CELIE

Hélas !

GORGIBUS

Hé ! que si la colère une fois me transporte.
Je vous ferai chanter hélas de belle sorte,
Voilà, voilà le fruit de mes empressements
Qu'on vous voit nuit et jour à lire vos romans,
De quolibets d'amour votre tête est remplie,

Jetez-moi dans le feu tous ces méchants écrits

Lisez-moi, comme il faut, au lieu de ces sornettes
Les Quartains de Pibrac, et les doctes Tablettes
C'est là qu'en peu de temps on apprend à bien vivre:
Du conseiller Mathieu; ...
Et si vous n'aviez lu que ces moralités,
Vous sauriez un peu mieux suivre mes volontés.

* TEXTES PARALLELES
illustrant les différents procédés des adaptateurs.

THE PLAY HOUSE TO BE LET, II, 1.

Enter Gorgibus, Célie weeping, Servant.

CELIE

Ah tinke not myn Art vill consant to dat.

GORGIBUS

Do you grom-bell littel impertinant.

Vat vould your young fantasque braine govarne mi
Raison paternell.

Vich sold give de Law.

De Fader or de Chile,

You sold be glad

Of such a husband. You vill say you be ignorant
Of his humeur, bute you know he is rish,

He has terty tousant Duckat, and

derefore

Is honest gentil man.

CELIE

Hélas ! my Arte !

GORGIBUS

If de colere soud mi transport, I soud
Make you sing hélas in anoder façon
Dis is de fruit of de Romance, fling me
in de fire, dos papiers dat vill your head
Vi colibets, ende

rede

de stanzas of Pibrac

Ende de Tablets of de Consillier Matieu
Viche vill teach you to follow mi direction.

Am I not Gorgibus your Vader.

CELIE

Quoi ! vous prétendez donc, mon père, que j'oublie
La constante amitié que je dois à Lélia
J'aurais tort si, sans vous, je disposais de moi;
Mais vous-même à mes vœux engageâtes ma foi.

GORGIBUS

Lélia est fort bien fait; mais apprend qu'il n'est rien
Qui ne doive céder au soin d'avoir du bien...
Ce gendre doit venir vous visiter ce soir...
Si je ne vous lui vois faire fort bon visage,
Je vous... Je ne veux pas en dire davantage.

2) Molière et Flecknoe

L'ECOLE DES MARIS, 1, 2, 86.

LISETTE

Toujours dans une chambre à ne pas voir le monde ?
Je pressois ma sœur
De venir du beau temps respirer la douceur

L'ECOLE DES MARIS, 1, 2 134-136.

SGANARELLE

Oui, vous me la gêtez, puisqu'il faut parler net.
Vos visites ici ne font que me déplaire,
Et vous m'obligeriez de ne vous plus en faire.

LES PRECIEUSES RIDICULES, scène IV.

GORGIBUS

Vous avais-je pas commandé de les recevoir
Comme des personnes que je voulois
Vous donner pour maris ?

MADOLON

La belle galanterie que la leur !

CELIE

Ah Væder will you dat I forgete d'amitie
Dat I vow to Lélie, I sould be to blame
If vit out your consant I did dispose min Person,
Bute your self did give min fait to his oat.

GORGIBUS

Lélie is vel accomplis but all ting
Must submit to the good occasion of
Richess; de rishe person vill come dis nite,
If I see you regard him vit de helas
I sall — vell I say no more.

THE DAMOISELLES, p. 6

MARY

And do's he coop you up so ?
W've intreated our Cousin
Here along with us to take the air.

THE DAMOISELLES, p. 8

SGANARELLE

I'd intreat you to come and visit her no more
If this be your business — I fear she learns no good of you.

THE DAMOISELLES, p. 8

BONHOMME

Come, come, leave your prattle, and Daughters go
you home, where y'are to expect two honest gentlemen,
in nature of Suiters to come and visit you.

MARY

Fine Gentlemen I'll warrant them !

BONHOMME

And look you use them kindly when they come, and entertain
[them well, d'ye hear.

3) Molière et Newcastle

L'ETOURDI, II, 6

LELIE

Hé bien ! je suis coupable et je veux l'avouer ;
Sans ce dernier malheur, ne m'avoueras-tu pas
Que j'avois fait merveille, et qu'en ce feint trépas
J'éluois un chacun d'un deuil si vraisemblable,
Que les plus clairvoyants l'auroient cru véritable ?...

MASCARILLE

Vous avez, en effet, sujet de vous louer.

LELIE

Ah ! n'aye point pour moi si grande indifférence.

MASCARILLE

Que Célie après tout soit libre ou captive,
Pour moi je m'en soucie autant que de cela.

LELIE

Répare ce malheur et me sois secourable.

MASCARILLE

Je vous baise les mains, je n'ai pas le loisir.

LELIE

Mascarille, mon fils...

LELIE

Si tu m'es inflexible,
Je m'en vais me tuer.

MASCARILLE

Soit, il vous est loisible.

Duc de Newcastle, SIR MARTIN, pp. 46-47. (édit. Scott Saintsbury)

SIR MARTIN

I am a fool, I must confess it;
and I am the most miserable one
without thy help — but yet it was such
a mistake as any man might have made.

WARNER

No doubt of it

SIR MARTIN

Pr'ythee chide me! this indifference of thine wounds me to
[the heart.

WARNER

I care not.

SIR MARTIN

Will thou not help me for this once?

WARNER

Sir, I kiss your hands, I have other business.

SIR MARTIN

Dear Warner!

WARNER

I am inflexible.

SIR MARTIN

The I am resolved I'll kill myself.

WARNER

You are master of your own body.

LELIE

Tu n'auras pas regret de m'arracher la vie ?

MASCARILLE

... Faites ce qu'il vous plait.

LELIE

... Vois-tu le fer prêt ?

LELIE

Adieu Mascarille...

MASCARILLE

Adieu, Monsieur Lélié...

LELIE

Quoi ?...

MASCARILLE

Tuez-vous donc vite: ah ! que de longs devis !

LELIE

Tu voudrais bien, ma foi, pour avoir mes habits,
Que je fisse le sot, et que je me tuasse.

MASCARILLE

Savais-je pas qu'enfin ce n'était que grimace,
Et quoi que ces esprits jurent d'effectuer,
Qu'on n'est point aujourd'hui si prompt à se tuer ?

SIR MARTIN

Will you let me damn my soul ?

WARNER

At your pleasure, as the devil and you can agree about it

SIR MARTIN

D'ye see, the point's ready ? Will you do nothing to save my life ?

WARNER

Not in the least.

SIR MARTIN

Farewell, hard hearted Warner.

WARNER

Adieu, soft-headed Sir Martin.

SIR MARTIN

Is it possible ?

WARNER

Why don't you despatch, Sir ? Why all these preambles ?

SIR MARTIN

I'll see thee hanged first: I know thou wouldst have me
[killed, to get my clothes.

WARNER

I knew it was but a copy of your countenance;
People in this age are not apt to kill themselves.

4) Molière et Shodwell

LES FACHEUX, II, 3.

LA MONTAGNE

Monsieur, attendez, s'il vous plaît.
Jé me suis, à courir presque mis hors d'haleine.

LA MONTAGNE

Une bête est là dans vos cheveux.

LA MONTAGNE

Ah ! il faut modérer un peu vos passions.
Et Sénèque...

ERASTE

Sénèque est un sot dans ta bouche...

LA MONTAGNE

Ma foi, sans vous vanter mon zèle...

5) Molière et Sedley

L'ECOLE DES MARIS, I, 1.

SGANARELLE

Mon frère, s'il vous plaît, ne discourons point tant,
Et que chacun de nous vive comme il l'entend.

LISETTE

Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes ?...

ARISTE

J'ai souffert qu'elle ait vu les belles compagnies,
Les divertissements, les bals, les comédies.

Thomas Shadwell, **THE SULLEN LOVERS**, II, 6.

ROGER

Oh ! I am so out of breath, I am not able to speak one word;
but if I had never so much breath, I cou'd tell you nothing
but what you'd be glad to hear; I had the wind of an Irish
[footman...

ROGER

Hold Sir ! here's a Spider in your Perriwig...

ROGER

Be patient, Sir: Seneca advises you to moderate your passions.

STANFORD

Hang ye ! Rascal ! Seneca is an Ass in your mouth.

ROGER

Not to boast of my diligence, which, though I say it, is
[much...

Sir Charles Sedley, **THE MULBERRY GARDEN**, I, I, p. 1.

EVERYOUNG

Well, for all this, let's every one.
Govern his own Family as he has a Mind to 't;

I never vex myself that your Daughters
Live shut up as if they were in Spain or Italy...

Nor pray don't you trouble yourself that mine
See Plays, Balls, and take their innocent Diversion...

SGANARELLE

La jeunesse est sotte, et parfois la vieillesse.

ARISTE

... Comme si, condamnée à ne plus rien chérir,
La vieillesse ne devait songer qu'à mourir,

Et d'assez de laidem n'est pas accompagnée
Sans se tenir encor malpropre et rechignée.

SGANARELLE

Je veux une coiffure en dépit de la mode,
Sous qui toute ma tête ait un abri commode...
M'obliger à porter de ces petits chapeaux
Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux.

L'ECOLE DES MARIS, I, 1, v. 119-121.

SGANARELLE

Qu'enfermée au logis, en personne bien sage,
Elle s'applique toute aux choses du ménage,
A recoudre mon linge nux heures de loisir,
Ou bien à tricoter quelque bas par plaisir;

ARISTE

Je ne suivrai jamais ces maximes sévères,
Qui font que les enfants comptent les jours des pères.
Y voit-on quelque chose où l'honneur soit blessé ?

L'ECOLE DES MARIS, I, 1.

SGANARELLE

Que j'aurai de plaisir si l'on le fait cocu.

SGANARELLE

... vos visites ici ne font que me déplaire,
Et vous m'obligerez de ne plus nous en faire.

FORECAST

... you may well be allow'd to be
Stark mad, when they see age so extravagant...

EVERYOUNG

... and why an old man shou'd not desire to be
Thought young, I see no reason: as long as...
I'm whole at heart, I'm resolv'd my Cloaths
Shall n'ere betray me... as if age were not
Tedious enough already, but we
Must adde neglect of our selves and moroseness
Toward others...

FORECAST

Your Periwig i like
Very well it serves to Keep your bald pate warm,
But that flirting Hat there looks as it were
Made rather for your Wät than your Head.

FORECAST

I shou'd be sorry to hear Diana or Althea
Went abroad without some discreet body
To look after them, or were at home indeed
Without employing their time in som piece
Of huswifry, or at least some good book.

.

EVERYOUNG

... Children, nowadays are
Not so fond of their Parents, that we
Need use any Art to make 'um hate us...
Why, where's the hurt of all this ?...

THE MULBERRY GARDEN, p. 3.

FORECAST

.. I shou'd laugh heartily to see him a Grand-father
Without a Son-in-Law.

FORECAST

... but since you'd
Have it so, I'd as lieve they'd keep away.

6) Molière et Dryden

LES PRECIEUSES RIDICULES, scène VII

MADELON

... Ajustons un peu nos cheveux, au moins...
Vite, venez nous tendre ici le conseiller des Grâces.

MAROTTE

Par ma foi ! je ne sais pas quelle bête c'est là...

CATHOS

Apportez le miroir, ignorante que vous êtes...

LE DEPIT AMOUREUX, II, 6.

ALBERT

... Mais ne poursuivez point, vous, d'interrompre ainsi,
Donc encore une fois, maître (c'est la troisième),...

METAPHRASTE

Ha ! sans doute,
Vous serez satisfait, s'il ne tient qu'à cela :
Je me tais.

METAPHRASTE

... que je trépasse
Si je dis plus mot... Parlez quand vous voudrez,

METAPHRASTE

Dès à présent je suis muet...

John Dryden, *AN EVENING'S LOVE*, II, 3, p. 296.

AURELIA

How am I dressed to-night, Camilla? is nothing in disorder
[with my head?

CAMILLA

Not the least hair, Madam.

AURELIA

No! Let me see: Give me the counsellor of the graces.

CAMILLA

The counsellor of the graces, Madam!

AURELIA

My glass, I mean: What will you never be so spiritual as to
[understand refined language?

AN EVENING'S LOVE, III, 6.

LOPEZ

If you will please to favour me with your patience,
which I beg of you a second time.

ALONZO

I am dumb, sir.

LOPEZ

This cavalier of whom I was speaking, is in love --

ALONZO

Satisfy yourself, sir, I'll not interrupt you.

LOPEZ

Sir, I am satisfied of your promise.

ALONZO

If I speak one syllable more, the devil take me!
Speak when you please.

METAPHRASTE

(. Ha ! sans doute,)
Mais de grâce, achevez vite ment :
Depuis longtemps j'écoute; il est bien raisonnable
Que je parle à mon tour.
.

METAPHRASTE

Partageons le parler, au moins, ou je m'en vais.
.

METAPHRASTE

... D'où vient fort à propos cette sentence expresse
D'un philosophe: « Parle, afin qu'on te connaisse. »...
Doncques, si de parler le pouvoir m'est ôté,...

METAPHRASTE

Oh ! que les grands parleurs sont par moi détestés !
Mais quoi ! si les savants ne sont point écoutés !
Si l'on vent que toujours ils aient la bouche close,
Il faut donc reeverser l'ordre de chaque chose:
Que les poules dans peu dévorent les renards,
Que les jeunes enfants démontrent aux vieillards,
Qu'à poursuivre les loups les agnelets s'ébattent,...

Que le malade au sain présente le remède,
Que le lièvre craintif...

Miséricorde ! à l'aide !

(Albert lui vient sonner aux oreilles une cloche qui le fait fuir.)

LOPEZ

I am going, sir.

ALONZO

You need not speak twice to me to be silent: Though
I take it some what ill of you to be tutored.

LOPEZ

This eternal old man will make me mad. (Aside)

ALONZO

Why, when do you begin, sir? How long must a man wait
[for you !
Pray make an end of what you have to say quickly, that
I may speak in my turn too.

LOPEZ

This cavalier is in love.

ALONZO

You told me that before, sir: do you speak oracles, that
you require this strict attention? Either let me share the
talk with you, or I am gone...

ALONZO

... 'T is the sentence of a philosopher, *Loquere ut te videam*;
speak, that I may know thee; now, if you take away the
power of speaking from me —

ALONZO

... Oh ! how I hate, abominate, detest and abhor, these per-
petual talkers, disputants, controverters, and duellers of
the tongue ! But on the other side, if it be not permitted
to prudent men to speak their minds appositely, and to the
purpose, and in few words; if, I say, the prudent must be
tongue-tied, then let great nature be destroyed, let the
order of all things be turned topsy-turvy; let the goose
devour the fox; let the infants preach to their great-grand-
sires, let the tender lamb pursue the wolf, and the sick
prescribe to the physician, let fishes live upon dry land, and
beasts of the earth inhabit in the water, and the the fearful
hare —

(enter Lopez with a bell and rings in his ears.)

ALONZO

Help, help, murder, murder, murder !
(Exit Alonzo, running.)

LE DEPIT AMOUREUX, IV, 3 et 4.

ERASTE

C'est la dernière ici des importunités
Que vous aurez jamais de mes vœux rebutés.

LUCILE

Vous pouvez faire aux miens la grâce tout entière,
Monsieur, et m'épargner encore cette dernière.

ERASTE

Je ne veux rien garder qui puisse retracer
Ce que de mon esprit il me faut effacer.
Voici votre portrait...

GROS-RENE (à Marinette)

Tiens encore ton couteau la pièce est riche et rare
Il te coûta six blancs...

MARINETTE

Tiens tes ciseaux, avec ta chaîne de laiton

MARINETTE

Je n'ai point maintenant de tes lettres sur moi,
Mais j'en ferai du feu jusques à la dernière.

GROS-RENE

Et des tiennes tu sais ce que j'en ferai faire ?

LUCILE

Je ne dis point quels sont mes pensées là-dessus.

ERASTE

Pourquoi ?

LUCILE

Par la raison que nous avons rompu ensemble.

ERASTE

Nous rompons ?

Oui, vraiment: quoi? n'en est-ce pas fait ?

ERASTE

... Je vous ai cru là faire un plaisir extrême.

AN EVENING'S LOVE, IV, 3.

WILDBLOOD

... this is the last time you shall ever be troubled with my
[addresses.

JACINTA

The favour had been greater to have spared this too...

WILDBLOOD

I will keep nothing that belongs to you; therefore, take back
Your picture, and your handkerchief.

MASKALL (to Beatrix)

... here's the sixpenny whittle you gave me, with the mutton haft
I can spare it, for knives are of little use in Spain.

BEATRIX

There's your scissors with the stinking brass chain to them...

BEATRIX

For your letter, I have it not about me, but upon reputation
I'll burn it.

MASKALL

And for yours, I have already put it to a fitting employment...

JACINTA (to Wildblood)

... I'll not give you that satisfaction.

WILDBLOOD

But what's the reason you will not give it me?

JACINTA

For the reason that we are quite broke off.

WILDBLOOD

Why, are we quite, quite broke off?

JACINTA

Why, are we not ?...

LUCILE

Point: vous avez voulu vous contenter vous-même.

ERASTE

Mais si mon cœur revouloit sa prison,
Si, tout fâché qu'il est, il demandoit pardon ?

LUCILE

Non, non, n'en faites rien: ma faiblesse est trop grande,
J'aurois peur d'accorder trop tôt votre demande.

7) Molière et Medbourne

LE TARTUFFE, I, 1.

MADAME PERNELLE

Voilà les contes bleus qu'il vous faut pour vous plaire.
Ma bru, l'on est chez vous contrainte de se taire,
Car Madame à jaser tient le dé tout le jour.
Mais enfin je prétends discourir à mon tour.
Je vous dis que mon fils n'a rien fait de plus sage
Qu'en recueillant chez soi ce dévôt personnage;
Que le Ciel au besoin l'a céans envoyé
Pour redresser à tous votre esprit fourvoyé;
Que pour votre salut vous le devez entendre,
Et qu'il ne reprend rien qui ne soit à reprendre.

Ces visites, ces bals, ces conversations,
Sont du malin esprit toutes inventions.
Là jamais on n'entend de pieuses paroles;
Ce sont propos oisifs, chansons et fariboles;
Bien souvent le prochain en a sa bonne part
Et l'on y sait médire et du tiera et du quart.
Enfin les gens sensés ont leur tête troublée
De la confusion de telles assemblées:
Mille caquets divers s'y font en moins de rien
Et comme l'autre jour un docteur dit fort bien,
C'est véritablement la tour de Babylone,
Car chacun y babille et tout le long de l'aune,

WILDBLOOD

If it were not to please you, I see no necessity of our parting.

JACINTA

I protest, I do it only out of complaisance to you.

WILDBLOOD

But I should play the fool, and ask your pardon, you would
[refuse It.

JACINTA

No, never submit, for I should spoil you again by
[pardoning you.

Matthew Medbourne, TARTUFFE, OR THE FRENCH PURITAN, I, 1.

MAD. PERNELLE

'Tis well: these idle stories please your ears
And that's the reason I desert your house.
My son did never yet a wiser thing,
Than when he entertain'd this pious man,
Whom for your benefit you ought to imitate.

DORINA

Would you two Saints were bound to live together;

MAD. PERNELLE

'T would be no little comfort to our family.
Your balls, your masks, your complemental visits,
Are all th' invention of some evil spirit,
Where one can never hear a pious word,
They are foolish, idle, sinful Song and Tales,
At which our Neighbour oft is scandalized.

As a good Brother said the other day,
Truly it is the Tower of Babilon,
Where giddy-brain'd phantasticks waste their time.

Et pour conter l'histoire où ce point l'engagea...
Voilà-t-il pas Monsieur qui ricane déjà !
Allez chercher vos fous qui vous donnent à rire,
Sachez que pour céans j'en rabats de moitié,
Et qu'il fera beau temps quand j'y mettrai ce pied
(Donnant un soufflet à Flipote.)
Allons vous rêvez, vous baillez aux corneilles
Jour de Dieu ! je saurai vous frottez les oreilles,
Marchons, gaupe, marchons.

LE TARTUFFE, II, 3.

DORINE

Votre sort est fort beau: de quoi vous plaignez-vous?
Vous irez par le coche en sa petite ville,
Qu'en oncles et consins vous trouverez fertile,
Et vous vous plairez fort à les entretenir.
D'abord chez le beau monde on vous fera venir,
Vous irez visiter pour votre bienvenue,
Madame la baillive et Madame l'Elue,
Qui d'un siège pliant vous feront honorer.
Là, dans le carnaval, vous pourrez espérer
Le bal est la grand'bande, à savoir, deux musettes,
Et parfois Fogotin et les marionnettes,
Si pourtant votre époux...

APPENDICE II — LES REPERTOIRES

I. Lists of Plays Performed Before Royalty

1. Plays given by the T. R. Company.

			£
Dec.	10 1666	The Silent Weoman at Court (<i>Ben Jonson</i>)	20
	20	The Humorous Leivt at the Theatre the Queenes Ma ^{ty} there (<i>Beaumont & Flet- cher</i>)	20
Jan.	22	The Indian Emperour at the Theatre royall (<i>John Dryden</i>)	10
Feb.	14	Flora's Vagaries at Court (<i>Richard Rho- des</i>)	20
March	2	The Mayden Queene at the Theatre (<i>John Dryden</i>)	10
	5	The Mayden Queene at the Theatre (<i>John Dryden</i>)	10
Ap.	15 1667	The Change of Crownes his Mate and the Queene were at the Theatre (<i>Edward Howard</i>)	20
	18	The Mayden Queene at Court (<i>John Dryden</i>)	20
	27	Bartholomew fayre at the Theatre (<i>Ben Jonson</i>)	10
May	13	The Comittee at the Theatre (<i>Sir Robert Howard</i>)	10
	18	The Country Capt at ye Theatre (<i>Duke of Newcastle</i>)	10
Aug.	17	The Troubles of Queene Elizabeth at the Theatre (<i>Anonymous</i>)	10
	28	The fox at Court (<i>Ben Jonson</i>)	20
Sept.	27	The Sea Voyage His Ma ^{ty} had two boxes at y ^e Theatre (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	20

			£
Oct.	7	The Poetesse at the Theatre (<i>Anonymous</i>)	10
	19	The Black Prince at the Theatre (<i>Boyle, Earl of Orrery</i>)	10
	29	The English Monsiour at y ^e Theatre (<i>James Howard</i>)	10
Nov.	11	The Indian Emperour at the Theatre (<i>John Dryden</i>)	10
	16	Philaster at the Theatre (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	10
	21	The Goblins at y ^e Theatre (<i>John Suckling</i>)	10
	23	The Maydes Tragedie at y ^e Theatre (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	10
Jan.	4	The Mayden Queene at the Theatre (<i>John Dryden</i>)	10
	20	The Indian Emperour King & Queene at the Theatre (<i>John Dryden</i>)	20
	27	The Mayden Queene at Court (<i>John Dryden</i>)	20
Feb.	20	The Duke of Lerma at y ^e Theatre (<i>Sir Robert Howard</i>)	10
March	20	The Virgin Martyr at the Theatre (<i>Massinger & Dekker</i>)	10
May	18 1668	The Mulberry Garden His Ma ^{ty} and the Queene at the Theatre (<i>Sir Charles Sedley</i>) [<i>Molière</i>]	20
June	12	An Evening Loue his Ma ^{ty} and the Queene at the Theatre (<i>J. Dryden</i> [<i>Molière</i>])	20
July	14	Hide Parke at the Theatre (<i>James Shirley</i>)	10
	31	M. Raggon at y ^e Theatre (<i>John Lacy</i>)	10
Sept.	14	The Damaseilles A la Mode y ^e King here (<i>Richard Flecknoe</i> [<i>Molière</i>])	10
	28	The City Match the King here (<i>Jasper Mayne</i>)	10
Nov.	6	The Island Princess King & Queene (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	20

			£
Nov.	9	The Tamer tamed at Court (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	20
Dec.	3 1668	The Vsurper King here (<i>Edward Howard</i>)	10
	7	The Vsurper King here (<i>Edward Howard</i>)	20
	18	Cattalines Conspiracie King & Queene (<i>Ben Jonson</i>)	10
Jan.	2	Cattalines Conspiracie (<i>Ben Jonson</i>) . .	20
	7	The Island Princesses King here (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	10
Jan.	13 1668	Horace The King here (<i>Catherine Philips</i> [Corneille])	10
	21	Horace The King & Queene (<i>Catherine Philips</i> [Corneille])	20
	29	The Heiresse The King here (<i>Duke of Newcastle?</i>)	10
Feb.	8	The Comittee at Court (<i>Sir Rob. Howard</i>)	20
	22	Bartholomew ffrayre at Court (<i>B. Jonson</i>)	20
March	23	The Coxombe y ^e King here (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	10
Ap.	17 1669	The Alchymist The King here (<i>Ben Jonson</i>)	10
May	6 1669	The King & Noe King (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	10

2. Plays given by the Duke's Company.

Oct.	29 1666	Loue in a Tub at Court (<i>Sir George Etherege</i>)	20
		Mustopha at Court (<i>Boyle, Earl of Orrery</i>)	20
Nov.	36	Worse & Worse at Court (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	20
Dec.	3	Adventure of five houres at Court (<i>Sir Samuel Tuke</i>)	20

			£
Dec.	17	Mackbeth at Court (<i>Shakespeare</i> [Davenant])	20
	28	Humorous Louers (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	10
Jan.	1	The Villaine at Court (<i>Thomas Porter</i>) .	20
March	3	The English princes at y ^e Theatre (<i>John Caryl</i>)	10
	28	Humorous Louers (<i>Beaumont & Fletcher</i>)	10
April	9	Loue in a Tub (<i>Sir George Etherege</i>) . .	10
May	2	The Witts at Court (<i>Sir Will. Davenant</i>)	20
	6	The Humorous Lovers at the Theatre (<i>Duke of Newcastle</i>)	10
	9	The Schoole of Complements at Court (<i>James Shirley</i>)	20
	21	The Seige of Rhodes at y ^e Theatre (<i>Sir William Davenant</i>)	10
Aug.	15	Sir Martin (<i>Duke of Newcastle</i> [Molière])	10
	21	Sir Martin (<i>Duke of Newcastle</i> [Molière])	10
Oct.	4	Sir Martin (<i>Duke of Newcastle</i> [Molière])	10
	8	The Coffee House (<i>St. Serfe</i>)	10
	15	The Coffee House (<i>St. Serfe</i>)	10
	22	Mustapha (<i>Boyle, Earl of Orrery</i>) . . .	10
Nov.	5	Sir Martin (<i>Duke of Newcastle</i> [Molière])	10
	7	The Tempest (<i>Davenant</i> / <i>Dryden</i> [Shakespeare])	10
	14	The Tempest (<i>Davenant</i> / <i>Dryden</i> [Shakespeare])	10
Nov.	19 1666	The Rivals	10
	26	The Tempest (<i>Davenant</i> / <i>Dryden</i> [Shakespeare])	10
Dec.	16	Tu Quoque (<i>John Cooke</i>)	10
	28	Love in a Tub (<i>Sir George Etherege</i>) . .	10
Jan.	8	Sir Martin (<i>Duke of Newcastle</i> [Molière])	10
Feh.	3	Sir Martin at Court (<i>Duke of Newcastle</i> [Molière])	10
	6	She would if she could (<i>Sir George Etherege</i> [Molière])	10

			£
Feb.	22	Albumazer (<i>Tom Kis</i>)	10
	25	She Would if She could (<i>Sir George Etherege</i> [Molière])	10
March	7	She Would if She could (<i>Sir George Etherege</i> [Molière])	10
	14	The Tempest (<i>Davenant</i> / <i>Dryden</i> [Shakespeare])	10
	26	The Mans y° Master (<i>Sir Will. Davenant</i>)	10
April	13	The Tempest (<i>Davcnant</i> / <i>Dryden</i> [Shakespeare])	10
	18	Sir Martin (<i>Duke of Newcastle</i> [Molière])	10
	20	She would if she could (<i>Sir George Etherege</i> [Molière])	10
	23	The Mans y° Master (<i>Sir Will. Davenant</i> [Scarron])	10
May	2	The Sullen Lovers (<i>Thomas Shadwell</i> [Molière])	10
	4	The Sullen Lovers (<i>Thomas Shadwell</i> [Molière])	10
	29	She Would if she could at Court (<i>Sir George Etherege</i> [Molière])	20
Aug.	9 1668	The Guardian (<i>Albr. Cowley</i>) ¹	10

¹ Ces listes ont été publiées par A. Nicoll, op. cit. Appendice. Nous avons ajouté les noms d'auteurs. Les chiffres à droite indiquent le nombre de livres sterling donné par le roi au théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

Documents de l'époque

- BEAUMONT, F. and FLETCHER, J. — *The Works of*, ed. by A. R. Waller, Cambridge U. P., 1906.
- BUCKINGHAM, George VILLIERS. — *Duke of, The Rebersal*. London 1672.
- BURNET, G. Bishop. — *Burnet's History of his own Time*, London 1724-34.
- CHAPPUZEAU. — *L'Europe Vivante*, J. H. Widerhold, Genève, 1667.
- CONGREVE, William. — *The Complete Works of*, ed. by Montague Summers, Nonesuch Press, London, 1923.
- CROWNE, John. — *Dramatic Works of*, edited, with prefatory memoir and notes, by James Maidment and W. H. Logan. (*Dramatists of the Restoration*) Edinburgh and London, 1873-74.
- DAVENANT, Sir William. — *The Dramatic Works of*, edited, with prefatory memoir and notes by James Maidment and W. H. Logan, Edinburgh and London, 1873-74.
- DOWNES, John. — *Roscus Anglicanus, or an Historical Review of the Stage from 1660 to 1706*. ed. by Montague Summers, Fortune Press, London [n. d.].
- DRYDEN, John. — *Essays*, selected and edited by J. Kerr, Clarendon, Oxford, 1926.
- DRYDEN, John. — *The Works of*, ed. Sir Walter Scott, Bart. Revised and corrected by George Saintsbury, Edinburgh, 1882-93.
- DRYDEN, John. — *Poetical Works*, Globe Edition, Macmillan, London, 1911.

- ETHEREGE, Sir George. — The Works of, T. Tonson & T. Benett, London, 1704. Essays, Critical E. of the XVIIth Century, ed. by Spingarn, J. E. Clarendon, Oxford, 1908.
- FLETCHER, F. — v. Beaumont.
- HAMILTON, Antoine de. — Les Mémoires du comte de Grammont. [s. d.]
- LACY, John. — The Dramatic Works of John Lacy, Comedian, ed., with a prefatory memoir and notes of James Maidment and W. H. Logan. (Dramatists of the Restoration) Edinburgh and London, 1875.
- PEPYS John. — Diary, Everyman's Library, N. Y. 1906.
- ST-EVREMONT, Mr. de. — Oeuvres Meslées, Barbin, Paris, 1690.
- SHADWELL, Thomas. — The complete Works of, ed. and with an introd. by Montague Summers, Fortune Press, London, 1927.
- SORBIÈRE, Samuel de. — Relation d'un voyage en Angleterre, ou sont touchées plusieurs choses qui regardent l'estat des Sciences, de la Religion et des autres matières curieuses, Michel, Cologne, 1664.
- WILSON, John. — The Dramatic Works of, edited, with a prefatory memoir and notes of James Maidment and W. H. Logan. (Dramatists of the Restoration) Edinburgh and London, 1874.
- WYCHERLEY, William. — The complete Works of, Nonesuch Press, London, 1924.

La critique

- ALBRECHT, L. — Dryden's Sir Martin Mar-All in Bezug auf seine Quellen Diss. Rostock 1906.
- ALLEN, N. B. — The sources of Dryden's comedies. U. M. P. Michigan 1935. (Language and Literature, vol. XVI).
- ALLEN, B. Sprague. — Tides in English Taste (1619-1800). A Background for the study of Literature, Harvard U. P. Cambridge, Mass. 1937.
- ASCOLI, Georges. — La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle, Ganber, Paris, 1930.

- BAKER, D. E. — *Biographia Dramatica; or a companion to the Playhouse.*
- BELJAME, A. — *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIII^e siècle (1660-1744)*, Hachette, Paris, 1881.
- BREDVOLD, Louis. — *The Intellectual Milieu of John Dryden. Studies in some aspects of seventeenth century thought.* U. M. P. Michigan 1934. (Language and Literature, vol. XII).
- BRYANT, A. — *Charles II*, Longman, Green & Co, London, N. Y. Toronto, 1931.
- CHARLANNES, L. — *L'influence Française en Angleterre. Le théâtre et la critique. La vie sociale.* Paris, 1906.
- DE SOLA PINTO. — *The English Renaissance*, in « *An Introduction into English Literature* », publ. by B. Dobrée, Cresse Press, London, 1938.
- DE SOLA PINTO. — *Sir Charles Sedley, A Study in the Life and Literature of the Restoration.* Constable, London, 1927.
- DIBDIN, Charles. — *A Complete History of the English Stage*, London (1800).
- DOBREE, Bonamy. — *Restoration Comedy*, Clarendon, Oxford, 1929.
- DOBREE, Bonamy. — *Restoration Tragedy*, Clarendon Oxford, 1929.
- DOBREE, B. — *Thomas Shadwell. Introduction to the complete Works of*, Fontune Press, London, 1927.
- ERHARDT, A. — *Les comédies de Molière en Allemagne*, Le Théâtre et la Critique, Lecène & Oudin, Paris, 1888.
- GILLET, J. E. — *Molière en Angleterre, (1660-1670)*, Hayez, Bruxelles, 1913. (Mémoires de l'Académie de Belgique, Classe des Lettres, 2^e série, Tome IX).
- JELLIE, W. — *Harvey, Les Sources du Théâtre Anglais à l'époque de la Restauration*, Paris, 1906.
- HARBAGE, Alfred. — *Thomas Killegrew, Cavalier Dramatist*, Diss. Philadelphia, 1930.
- HARTMANN, C. — *Einfluss Molière's auf Dryden's Komisch-dramatische Dichtungen* Diss. Leipzig, 1885.

- HAZARD, Paul. — *La crise de la conscience européenne*, Boivin, Paris, 1935.
- KERBY, M. — *Molière and Restoration Comedy in England*, Rennes, 1907.
- KERR. — *Influence of Ben Jonson on English Comedy, (1598-1642)*.
- MANTZIUS, Karl. — *Molière, les théâtres, le Public et les comédiens de son temps*, trad. p. M. Pellieson, Colin, Paris, 1908.
- MEREDITH, George. — *An Essay on Comedy*, Constable, London, 1913.
- MICHAUT, A. — *Les Débuts de Molière à Paris*, Hachette, Paris, 1923.
- MICHAUT, G. — *Les Lutttes de Molière*, Hachette, Paris, 1925.
- MILES, D. H. — *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, Columbia U. P., N. Y., 1910.
- MORNET, D. — *Molière, l'homme et l'œuvre*, Coll. Livre de l'étudiant, Paris, 1942.
- MURALT, L. B. de — *Lettres sur les Anglois et les François et sur les Voyages (1728)*, édité p. Ch. Gould. Champion, Paris, 1933. (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, tome 86).
- LYNCH, K. M. — *Social Mode of Restoration Comedy*, (U.M. P. N. Y., 1926 (Language and Literature, v. 3).
- NICOLL, A. — *The Development of the Theatre, a study of Theatrical Art from the Beginning to the Present Day*, London, 1927.
- NICOLL, A. — *An Introduction to dramatic theory*, New York, 1924.
- NICOLL, A. *Restoration Drama, 1660-1700*, Cambridge, 1923. (Le seul ouvrage de Nicoll cité en note).
- OTT, Ph. — *Ueber das Verhältnis des Lustspiel-Dichters Dryden zur gleichzeitigen französischen Komödie, insbesondere Molière*, Diss. Univ. München, Landshut, 1885.
- SAVINE, A. — *La cour galante de Charles II*, Michaud, Paris, 1908.

- SAINTSBURY, G. — Dryden (English Men of Letters, ed. by J. M. Morley) Macmillan, London, 1888.
- SPENCER, Hazelton. — Shakespeare Improved, Harvard U. P. Cambridge U. S. A., 1927.
- SPINGARN, J. E. — Introduction, Critical Essays of the Seventeenth Century, ed. by Spingarn, J. E., Clarendon, Oxford, 1908.
-

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- I Thomas Shadwell, (National Portrait Gallery)
- II Plan de Londres sous Charles II
- III Un théâtre pendant le Commonwealth (1658): L'Enfant Prodigue. Illustration du *Orbis Sensualium Pictus* de Johan Amos Commenius (Komensky) traduit par Charles Hoole. Reproduit dans A. Nicoll, *British Drama*, Harrap, London, 1925. Il s'agit d'une « Dramatic Piece for the Reformed Stage » semblable à *Love's Kingdom* de Flecknoe (1654)
- Légende: « In a Playhouse 1 (which is trimmed with Hangings 2 and covered with curtains 3) Comedies and Tragedies are acted, wherein memorable things are represented; as the History of the Prodigal Son 4 and his Father 5 by whom he is entertained, being returned home. The players act being in disguise; the Fool 6 maketh jests. The chief of the spectators sit in the Gallery 7, the common sort stand on the ground 8 and clap their hands if anything pleases them. »
- IV *She wou'd if she cou'd*, Acte III, scène 1. Collection of the Author, Sir George Etherege

TABLE DES MATIERES

I	Derrière la façade	7
	Les lacunes de l'histoire littéraire. Subjectivité de la critique traditionnelle.	
II	Les Anglais en France	11
	La Cour de la Reine d'Angleterre. L'élite anglaise s'assimile la culture française. Le duc de Newcastle, le mécène de Descartes. Gassendi et Hobbes. Les ferments d'une Europe nouvelle.	
III	Les Français en Angleterre	17
	L'invasion pacifique française. La colonie française et son organisation. Pénétration de la langue et de la civilisation française en Angleterre.	
IV	La Vie des Théâtres à Londres	27
	Pas de rupture pendant le Commonwealth. La Troupe Royale et la tradition shakespearienne. L'activité de Davenant. Pas de fusion des troupes.	
V	La première représentation de Molière et son échec (1662)	35
	Le passage de <i>Sganarelle</i> en Angleterre. <i>The Playhouse to be let</i> est-il de Davenant? La date de la première représentation de Molière à l'étranger. Polémique contre le genre héroïque et précieux.	
VI	Les raisons de l'échec de Molière ou l'influence de la politique sur le théâtre	45
	Quatre régimes et quatre périodes littéraires. Les courants de francophobie et de francophilie jusqu'en 1670. Le peuple et l'aristocratie.	
VII	La première publication molièresque en Angleterre	51
	<i>Les Demoiselles à la Mode (1667)</i> . Comment un Anglais adapte une comédie française. La personnalité de Richard Flecknoc.	

VIII	Le théâtre qui devait accueillir Molière	67
	Ce que disent les répertoires. La situation des théâtres en 1667. Rien de nouveau dans la comédie.	
IX	Le premier succès de Molière sur la scène anglaise	68
	<i>Sir Martin Mar-All</i> La valeur de la pièce. La comédie anglaise et ses modèles français.	
X	A la recherche de l'auteur de <i>Sir Martin Mar-All</i>	69
	Les révélations d'une comparaison de style. Sur les traces de l'auteur véritable. Des preuves décisives pour Newcastle. Reconstruction du rapt.	
XI	Newcastle met Molière à la mode	81
	<i>Sir Martin</i> devient un type londonien. Après le succès de <i>Sir Martin</i> , quatre auteurs adaptent Molière. La profondeur de l'influence du comique français. Son triomphe définitif.	
XII	Conclusion	89
	APPENDICE I. — Textes parallèles illustrant les différents procédés des adaptateurs	92
	1. Molière et le traducteur de « Sganarelle ».	
	2. Molière et Flecknoe.	
	3. Molière et Newcastle.	
	4. Molière et Shadwell.	
	5. Molière et Sedley.	
	6. Molière et Dryden.	
	7. Molière et Medbourne.	
	APPENDICE II. — Les Répertoires	115
	Bibliographie	121