

Les adaptations de La Tempête de Shakespeare sous la Restauration anglaise

Françoise Mathieu-Arth



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/381>

DOI : 10.4000/baroque.381

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Françoise Mathieu-Arth, « Les adaptations de La Tempête de Shakespeare sous la Restauration anglaise », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/381> ; DOI : 10.4000/baroque.381

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Les adaptations de La Tempête de Shakespeare sous la Restauration anglaise

Françoise Mathieu-Arth

- 1 Deux mois après le retour de Charles II à Londres en 1660, Thomas Killigrew, un des favoris de Charles II, et Sir William Davenant – qui, après avoir composé les Masques les plus fastueux à la cour de Charles I^{er}, avait présenté, dès 1656, en plein Commonwealth, son *Siège de Rhodes*, la première pièce anglaise toute en musique avec récitatifs et arias –, obtinrent du roi le monopole absolu des représentations théâtrales à Londres, en août 1660.
- 2 En octobre 1660, Killigrew constituait la « King's Company » et s'installait en novembre au Vere Theatre, avant de déménager deux ans plus tard à Drury Lane.
- 3 Quant à la troupe de Davenant, placée sous le patronage de James, duc d'York, elle fut constituée le 5 novembre avec la participation du plus grand acteur de l'époque, Thomas Betterton, et s'installa dans son nouveau théâtre en juin 1661, « the Duke's House » à Lincoln's Inn Field. Bien que Davenant ne fût guère satisfait de ce théâtre dont la scène étroite se prêtait mal à des spectacles avec machines et décors, cependant, il put dès le 28 juin 1661 y faire jouer en représentation inaugurale la deuxième partie du *Siège de Rhodes*.
- 4 Mais obtenir une troupe, un théâtre, ne fut pas le seul but de Davenant. Dès novembre 1660, il soumit à Manchester, le Lord Chambellan, « une proposition en vue de réformer certaines pièces anciennes afin qu'elles conviennent aux acteurs sous sa direction¹ ». Et le 12 décembre 1660, il reçut le privilège exclusif de jouer plusieurs pièces élisabéthaines dont *La Tempête*, *Mesure pour Mesure*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Hamlet*, *La Duchesse de Malfi*².
- 5 Ce qui nous frappe dans cette liste, c'est la grande place laissée à Shakespeare. Killigrew avait lui aussi mis à son répertoire *Othello*, la première partie de *Henry IV* et la *Mégère apprivoisée*, mais bien que les trois cinquièmes des pièces de Shakespeare fussent devenues par la suite le privilège de la King's Company, ce fut la troupe de Davenant qui

la première se consacra le plus intensément à ces reprises shakespeariennes. Ceci est dû à la personnalité de Sir William Davenant.

- 6 Malgré le succès de ses propres pièces et des pièces nouvelles de ses contemporains, Davenant demeurait, à sa manière, le grand défenseur de Shakespeare, pour lequel il avait une grande vénération, nous dit Dryden dans la préface de *La Tempête*. Il aimait à se considérer comme son héritier spirituel, et était surtout soucieux de montrer à la cour du jeune roi et à la nouvelle génération que les pièces de Shakespeare étaient encore parfaitement adaptées au goût du jour.
- 7 Si nous considérons l'ensemble des pièces jouées à Londres de 1660 à 1680, nous voyons que grâce à son flair théâtral, Sir William Davenant avait vu juste. Un huitième des pièces auxquelles Pepys assista étaient des pièces de Shakespeare ; entre 1660 et 1669, il en vit douze en quarante-et-une occasions : *Macbeth* neuf fois, *La Tempête* huit fois. Les études sur le théâtre de l'époque nous révèlent que la vogue de Shakespeare ne fit que croître au cours des deux dernières décennies du XVII^e siècle.
- 8 Alors que la troupe du roi donnait *Othello* et *La Mégère apprivoisée* dans leur forme d'origine, Davenant, dès 1661, révélait son souci d'adapter Shakespeare au goût du jour. En 1661, Betterton remportait un vif succès avec *Hamlet* dont il avait adapté le texte.
- 9 Le public de la Restauration était considérablement réduit par rapport au public élisabéthain ; il était composé surtout de membres de la cour et de l'aristocratie, dont la splendeur des masques de cour sous Charles I^{er}, et les divertissements de Louis XIV avaient influencé le goût.
- 10 Ce public réclamait des spectacles riches et variés, agrémentés de musique, décors et machines, comme *L'Andromède* de Corneille qui avait tant frappé Davenant et la cour de Charles II alors en exil à Paris, ou comme les comédies-ballets que Molière et Lully venaient de mettre au point pour les fêtes de Vaux. De plus, les conditions scéniques avaient changé ; la plate-forme scénique élisabéthaine était remplacée par la scène à l'italienne qui permettait des décors beaucoup plus importants, des machines plus compliquées encore que celles des masques de Charles I^{er}.
- 11 La jalousie de Killigrew pour la compagnie de Davenant ne fit que croître lorsque celui-ci entreprit de transformer *Macbeth* en opéra. Lorsqu'on saisit l'importance de la musique dans l'œuvre dramatique de Shakespeare, on comprend que Davenant ait été tenté de développer encore cet aspect de l'œuvre.
- 12 Contrairement au *Siège de Rhodes*, entièrement chanté, le *Macbeth* de Davenant est, à vrai dire, le premier de ses essais d'opéra aux décors fastueux.

Macbeth fut représenté excellemment dans la nature d'un opéra, avec de nouvelles scènes, de nouveaux costumes, de nouveaux décors et machines tels les vols de sorcières. Cela remboursa doublement les dépenses et tint la scène longtemps.³
- 13 Plusieurs scènes : la scène comique du portier, la scène plus tendre entre Lady Macduff et son fils avait été supprimées pour ne pas troubler l'atmosphère d'horreur surnaturelle qui règne dans la pièce. Des personnages avaient été également supprimés, la langue avait été allégée ; mais surtout Davenant avait donné à son œuvre un tour moralisateur. Alors que le drame Shakespeare est une étude tragique du mal, de sa progression et de ses effets sur Macbeth et son épouse, celui de Davenant est surtout un drame de l'ambition. Souligner les méfaits de l'usurpation ne pouvait qu'être agréable au jeune roi Charles II qui venait de regagner le trône arraché à son père.

- 14 Alors que les images poétiques de Shakespeare impressionnent puissamment l'imagination du spectateur, l'œuvre de Davenant au contraire est surtout destinée à impressionner la vue et l'ouïe, à créer cette horreur tragique sur scène. La pièce fut reprise en 1667, puis en 1674, avec de nombreux changements et de nouvelles chansons. Ces versions successives nous montrent qu'au cours de la Restauration les pièces à succès étaient sans cesse reprises avec de nouvelles transformations, de nouveaux chants, de nouveaux décors afin d'attirer un public avide de grands spectacles et de décors.
- 15 Le succès de cette première adaptation de Shakespeare encouragea Davenant à poursuivre ce genre d'entreprise. Si *Macbeth* avait été facilement transformable en un « dramatic opera », il était plus tentant encore de s'attaquer à la dernière œuvre de Shakespeare, *La Tempête*.

- 16 Testament spirituel de Shakespeare, *La Tempête* fait encore l'objet de nombreuses interprétations. Que l'île enchantée soit considérée comme une sorte d'Utopie de l'âge d'or, inspirée de récits des expéditions en Virginie, qu'elle soit cette terre bénie où s'accomplit changement dont parle Ariel, cette métamorphose magique, cette régénération de Prospero d'abord, puis de tous les êtres qui y échouent excepté Caliban, qu'elle soit au contraire, comme la voit Jan Kott, un lieu de lutte et d'épreuve⁴ où se joue l'histoire du monde, où s'exprime la soif du pouvoir justifiant tous les moyens, révolte, meurtre, violence, il émane de l'île de Prospero une sorte de mystère, une force tragique qui exprime cette lutte entre le bien et le mal, entre l'innocence de Miranda et la corruption de l'homme civilisé, entre l'art de Prospero et celui de Sycorax.
- 17 Que cette progression de la vengeance à la pitié, cette maîtrise de soi, cette sérénité qu'atteint Prospero, symbolisée et perpétuée par le Masque d'Hymen et l'union Ferdinand et de Miranda, soit réelle, ou au contraire qu'elle ne soit qu'un moment béni où l'homme se trouve hors du temps pour retourner ensuite aux vicissitudes du monde civilisé, il est capital de souligner, comme le fait Frederick Sternfeld, que Shakespeare utilise la musique pour rendre manifeste l'élément surnaturel de la pièce⁵. Cette régénération définitive ou momentanée est accomplie dans l'œuvre de Shakespeare grâce au pouvoir la musique : Ferdinand est purifié grâce au chant d'Ariel « Come into these yellow sands ». La musique d'Ariel prévient le meurtre d'Alonzo ; enfin, comme nous le dit Prospero, une « musique céleste », marque le triomphe de l'innocence sur le mal : l'ordre et l'harmonie sont rétablis grâce à cette musique des sphères qui unit l'homme au monde divin.
- 18 Pour l'aider dans sa tâche d'adaptateur, Davenant fit appel à un jeune disciple, John Dryden, qui vouait à celui-ci une profonde admiration. Le texte de *La Tempête* telle qu'elle fut produite au Duke of York's Theatre en novembre 1667, fut publié en 1670. Cet in-quarto comporte une préface de Dryden (datée de décembre 1669) qui donne des renseignements intéressants sur la façon dont l'œuvre fut composée. « Collaborer avec Davenant, cet homme à l'imagination vive et perçante », nous dit Dryden, « était extrêmement agréable ». Davenant révisait les pages écrites par Dryden et « les corrections de Davenant » dit encore celui-ci, « étaient sobres et judicieuses ».
- 19 La structure de l'œuvre de Davenant nous montre avec quel soin, il avait remanié l'œuvre de Shakespeare. Si cette dernière présente une grande unité, une parfaite cohérence entre le développement de l'action et le développement interne des personnages, dans le

détail cependant les situations ne sont pas toujours construites de façon progressive et ordonnée. Comme ses contemporains de la Restauration, Davenant se révèle respectueux du « decorum », le développement général de l'œuvre doit être avant tout logique, clair et cohérent. Comme il l'avait fait pour *Macbeth*, Davenant supprime de nombreuses scènes : le long passage de l'acte II consacré à l'utopie de Gonzalo, le complot de Sebastien contre Alonzo (échoué sur l'île, Antonio doit regretter ses fautes passées et non tramer de nouveaux complots) ; de même la charmante scène du début de l'acte III où on voyait Ferdinand peiner à la tâche et porter du bois ; sans doute était-elle considérée comme dégradante pour un prince.

- 20 Certains passages qui chez Shakespeare ont une valeur symbolique capitale, comme le Masque de Cérès, Junon et Iris et le discours de Prospero qui le commente, sont également supprimés. Davenant modifie l'ordre des scènes ; ainsi Ferdinand ne rencontre Miranda qu'à l'acte III, et non à l'acte I qui ne doit être qu'un acte d'exposition.
- 21 S'il supprime ou transforme certaines scènes, il en développe d'autres par respect du « decorum ». Chez Shakespeare, nous avons en vers un aperçu de la tempête au moment le plus intense ; chez Davenant, au contraire, la tempête suit un développement logique. Il y consacre 113 vers avec progression dramatique : les marins prévoient le mauvais temps, essaient de jeter l'ancre ; dans un tumulte croissant, les ordres contradictoires. pleuvent jusqu'à la catastrophe.
- 22 Lorsque nous comparons les deux textes, nous remarquons immédiatement le souci que Davenant apporte à la langue. Tout mot devenu archaïque ou peu courant est remplacé par un terme plus clair. « Notre langue est plus raffinée » dit Dryden dans la préface de *Troilus et Cressida*,
 [...] que celle de Shakespeare dont le style est envahi de figures, d'expressions imagées qui la rendent obscure et affectée⁶.
- 23 Nous pourrions donner de nombreux exemples où les formes grammaticales incorrectes sont rétablies. Ce qui nous intéresse surtout, c'est ce souci d'être clair ; les images sont simplifiées. Prospero ne garde que l'image frappante du lierre pour qualifier son frère de parasite (I, 2, 86) ; son récit à Miranda est beaucoup plus alerte. Davenant transpose parfois les expressions de Shakespeare pour créer une atmosphère différente. L'« étrangeté » (*strangeness*) du récit de Prospero a étourdi Miranda. Davenant, lui, parle de la tristesse du récit (*sadness*) plus en harmonie avec son atmosphère romantique. Certains passages qui chez Shakespeare étaient en vers blancs sont mis en prose par le souci du decorum : un personnage grossier comme Caliban, ne doit pas utiliser le vers.
- 24 Non content de couper ou de remanier les scènes tirées de Shakespeare, nous dit Dryden dans sa préface, il vit rapidement ce que l'on pouvait « ajouter » à l'œuvre, ce à quoi Fletcher et Suckling dans leurs imitations de *La Tempête*, *The Sea Voyage*, *The Goblins*, n'avaient pas songé : c'est pourquoi Dryden imagine des intrigues qui sont la contrepartie de celles de Shakespeare.
- 25 Ce terme de « counterpart » est un mot clé dans notre étude de la structure de la pièce. Avec ce souci de symétrie, si typique de son siècle, Davenant enrichit l'œuvre de Shakespeare de nouveaux personnages et de nouvelles intrigues, parallèles à l'intrigue principale ou formant contraste avec elle. Nous avons déjà remarqué ceci dans *Macbeth*. Parallèlement à Miranda, « la jeune fille qui n'a jamais vu un homme », il crée de toutes pièces le personnage d'Hippolito, héritier légitime du duché de Mantoue, qui n'a jamais vu une femme, soulignant ainsi, comme nous le verrons, le thème de la naïveté, de

l'innocence et de l'amour qui l'avait charmé chez Shakespeare. Il restait à créer une partenaire à Hippolito afin que la symétrie, l'harmonie finale fussent parfaites ; ceci fut aisément accompli en dotant Miranda d'une jeune sœur, Dorinda, partageant la même innocence.

- 26 Ainsi le goût de la Restauration pour l'équilibre est satisfait : équilibre des masses tel que nous le retrouvons dans l'architecture baroque. Le même souci de symétrie se retrouve dans l'action secondaire. Davenant donne une sœur à Caliban : Sycorax, et un « esprit » tendre, Milcha, se languit après Ariel.
- 27 Ces créations de personnages symétriques permettent d'introduire des scènes parallèles inexistantes chez Shakespeare. Ainsi, à la fin de l'acte I et au cours de l'acte II, Prospero avertit, questionne les trois innocents dans des scènes d'une symétrie parfaite. Au long de l'acte IV, Davenant joue avec la symétrie d'une façon plus marquée encore : nous voyons en une succession de scènes toutes nouvelles, les personnages se présenter par paires et s'éloigner brouillés. C'est d'abord la scène de jalousie que Dorinda fait à Hippolito, suivie de la querelle entre Ferdinand et Hippolito. Reflétant la discorde régnant entre les personnages de l'intrigue principale, ceux de l'intrigue comique suivent le même motif. Cette sorte de ballet de la Discorde s'achève par des réflexions d'Ariel : « Discorde règne sur l'île fatale, les bons esprits s'en attristent, les mauvais s'en réjouissent ».
- 28 Une question se pose alors, après avoir constaté ces transformations et ces nouveautés : cette adaptation garde-t-elle le ton, l'esprit de la pièce de Shakespeare ? ou au contraire, selon plusieurs critiques shakespeariens, est-elle la plus perverse de toutes les adaptations de Shakespeare faites à la Restauration ?
- 29 Dans la préface à sa *Traduction des Epîtres d'Ovide* en 1680, Dryden reconnaît au traducteur la liberté non seulement de s'éloigner des mots et du sens, mais d'abandonner les deux quand il en voit l'occasion. De même l'imitation d'un auteur, poursuit-il,
 [...] n'est qu'un effort d'écrire sur le même sujet que celui-ci (...) non pas de traduire ses mots, mais d'écrire comme on suppose qu'il aurait écrit s'il avait vécu à notre époque et dans notre pays⁷.
 Juger donc sévèrement notre texte comme l'ont fait tant de critiques est un contresens. N'est-il pas préférable au contraire de suivre le conseil de Dryden et de voir en quoi l'œuvre de Davenant est une œuvre nouvelle, bien adaptée à son temps ?
- 30 La première chose qui nous frappe c'est le développement de l'intrigue à des fins spectaculaires.
- 31 Davenant a soin de développer parallèlement les trois intrigues: celle des deux couples, celle des nobles et l'intrigue comique afin que notre intérêt soit toujours en éveil. De plus, il accompagne habilement chaque scène importante pour l'action, d'un divertissement ou d'un chant. Ainsi au début de l'acte ii, les longs discours d'Antonio, Gonzalo et Alonzo sont remplacés par une scène beaucoup plus brève et frappante : la confession publique de leurs fautes, suivie immédiatement de l'apparition de démons et de figures allégoriques : Fraude, Rapine, Meurtre, sorte d'« anti-masque » qui vient souligner le caractère de la scène. Nous passons ensuite à l'intrigue romantique soulignée par le chant d'Ariel, puis, pour varier, Davenant nous présente les personnages comiques. Même alternance, à l'acte III, entre l'intrigue comique et l'intrigue romantique.
- 32 Davenant tient aussi le spectateur en suspens : un danger ne menace-t-il pas Hippolito ? À plusieurs reprises (actes II, IV), Prospero qui a lu cela dans les astres, entretient notre crainte. Quant à la longue scène de retrouvailles et de réconciliation de l'acte V, Davenant

en fait deux scènes frappantes : scène de retrouvailles entre père et fils (acte IV), et scène de réconciliation générale de l'acte V ; au lieu des longs et nobles discours du Prospero de Shakespeare, nous avons une sorte de « final » regroupant tous les personnages, agrémenté du chant d'Ariel et de la sarabande qu'il danse avec Milcha.

- 33 Exploiter l'intrigue de Shakespeare afin de faire une « pièce à sensation » destinée à plaire au public de la Restauration n'est pas la seule « trahison » reprochée à Davenant envers l'esprit du drame shakespearien. Ce qu'on lui reproche beaucoup plus sévèrement, c'est, comme nous dit Hazelton Spencer, d'avoir réduit le message de Shakespeare en une farce licencieuse⁸.
- 34 Comparés aux personnages de Shakespeare, ceux de Davenant ont beaucoup perdu de leur majesté et de leur profondeur philosophique. Loin de méditer sur notre condition humaine, Prospero n'est plus qu'une sorte de maître de cérémonies plaçant et déplaçant ses marionnettes, un père soucieux de la vertu de ses filles. Le ton de ses paroles, l'essence même du personnage sont profondément modifiés.
- 35 De même Miranda nous apparaît dès l'acte I, scène 2, beaucoup plus effacée et fade. Caliban, qui, malgré son aspect animal, pouvait sentir la poésie et la musique de l'île bien mieux que les hommes civilisés et corrompus, n'est plus ici qu'un bouffon grossier.
- 36 Dès que nous touchons à l'esprit profond de la pièce (thèmes, personnages), Davenant apparaît non plus comme un imitateur mais comme un créateur de son époque ; loin d'étudier les motivations profondes de certains êtres, Davenant, au contraire, s'intéresse surtout au comportement des êtres vivant en société, et concentre ses personnages autour de thèmes moraux, ce que nous retrouverons dans les drames héroïques de la Restauration.
- 37 Relisons ce que nous dit Davenant dans la préface de *Gondibert* (1650) sur le choix des personnages épiques ou héroïques :
- Les personnages dont l'exemple ne doit pas être suivi sont ceux qui sont en proie aux excès dus à l'amour et à l'ambition, car l'amour et l'ambition sont trop souvent les fièvres qui dévorent les grands esprits.⁹
- 38 Contrairement à Shakespeare qui étudie les ravages progressifs de l'ambition, Davenant nous présente, comme dans *Macbeth*, des figures presque allégoriques, beaucoup plus statiques, qui toutes se situent parallèlement à ces thèmes qui lui sont chers, l'ambition, l'amour, ou en contraste avec eux.
- 39 Pour avoir négligé les affaires du monde et manqué l'ambition nécessaire, Prospero nous dit qu'il a perdu son duché et presque la vie (acte I). Antonio et Alonzo au contraire souffrent des excès de leurs ambitions passées. Combien nous sommes loin des personnages complexes de Shakespeare ! À l'acte II scène 2, nous voyons Alonzo, Antonio, Gonzalo confesser publiquement leurs fautes en termes naïfs.
- Alonzo. – Quant à moi, trop ambitieux, j'ai usurpé par la force le bien d'un autre...
Antonio. – Nous avons rompu l'alliance avec le ciel (...)
J'ai usurpé les terres fertiles de mon frère et suis maintenant rejeté sur une île déserte.
- 40 Les jeunes sont dévorés d'une autre passion : l'amour. Dans *Gondibert*, Davenant distingue entre le désir, passion sans objet précis, et l'amour noble dont la flamme se porte sur un « objet ».
- 41 Ferdinand est un héros digne des « pièces héroïques » de Dryden, noble, constant, avec un sens aigu de l'honneur ; il n'est attiré que par Miranda. Hippolito, au contraire, est en

proie au désir tel que Davenant l'a défini : par pure ignorance, mais il est purifié dès que sa passion a Dorinda pour seul objet.

- 42 Plus encore que l'amour, Davenant prit plaisir à développer le thème de l'innocence. Pepys qui vit la pièce en 1667, la décrit comme la pièce « la plus innocente qu'il ait vue¹⁰ ».
- 43 En créant Hippolito, le jeune homme qui n'a encore jamais vu une femme, Davenant s'inspirait sans doute du personnage de Gridonel de sa propre pièce *The Platonic Lovers*. Les scènes où s'étale la naïveté d'Hippolito et des deux autres innocents : Miranda et Dorinda, ont fait l'objet de violentes critiques : « les scènes de l'innocence, nous dit Allerdyce Nicoll, sont le résultat des tendances immorales et dégénérées de l'époque¹¹ », et Hazelton Spencer va jusqu'à affirmer que Davenant n'avait qu'un but : « se prostituer au goût du public¹² ». Tout au long de la pièce, nous avons en effet de longs dialogues pleins de sous entendus assez vulgaires, destinés à divertir un public frivole.
- 44 Dorinda, héroïne typique de la Restauration et fausse innocente, ne cesse de poser des questions à Miranda et désire ardemment rencontrer un homme. La scène finale où Prospero donne ses filles en mariage n'est qu'une parodie licencieuse de l'acte IV de Shakespeare où Prospero accordait sa fille à Ferdinand.
- 45 Ces grivoiseries sont indéfendables. Le thème de l'innocence, cependant, rejoint un thème cher à Dryden, celui de l'homme selon la nature, qu'il expose dans *The State of Innocence*, son opéra tiré de *Paradise Lost*. Tel Gridonel ou Celadon des *Platonic Lovers*, Hippolito, l'homme à l'état de nature, s'enthousiasme pour la gent féminine et désire aimer toutes les femmes. Ferdinand, plus réservé, regrette, en véritable héros de la Restauration, leur inconstance.
- 46 Pour plaire à son public avide de plaisir, il restait à Davenant à développer les bouffonneries de Caliban et Trincalo. Les scènes comiques des marins ivres et des monstres sont de sa propre imagination. L'action comique subit les mêmes transformations que l'action principale ; nous y retrouvons le jeu de l'amour, de l'ambition et de la fausse innocence, mais à un niveau très bouffon. L'ambition y est parodiée avec assez de verve, Stefano et ses vice-rois s'affrontent, discutant d'un mode de gouvernement, tandis que Ventoso se déclare sujet libre et s'insurge contre toute autorité. Suit une satire assez âpre des élections.
- 47 Le rôle joué par la musique dans *La Tempête* de Shakespeare est, nous l'avons dit, prépondérant. Outre le masque de Cérès à l'acte IV, qui marque l'apogée de la pièce, l'œuvre entière peut être considérée comme un masque célébrant le retour de la paix et de l'ordre grâce au pouvoir de la musique.
- 48 Développer ces effets scéniques et musicaux pour faire de *La Tempête* un divertissement, une sorte de drame mêlé de musique n'était donc qu'imiter Shakespeare, au sens où Dryden l'entendait.
- 49 Le premier acte ne comprend aucun divertissement, Davenant ayant transféré les chants d'Ariel à l'acte II. Mais dès l'acte II, Davenant présente un divertissement nouveau, complètement indispensable de cette scène de confession publique très réduite et naïvement explicite ; l'apparition saisissante et brutale de deux démons souligne l'atmosphère tragique du châtement et de l'expiation. Un dialogue, chanté par ces deux démons, sert d'introduction au divertissement. Ceux-ci présentent ensuite des figures allégoriques : Fraude, Rapine, Meurtre, illustrant les crimes d'Antonio et d'Alonzo. Ces figures ne chantent pas, mais sur un vers rythmé lancent leurs imprécations aux ambitieux.

From Fraud to Force they soon arrive
Where Rapine did their actions drive¹³.

- 50 Le divertissement se termine par une ronde diabolique. Fraude, Rapine et Meurtre encerclent les nobles en chantant :

Around, around we pace
About this cursed place
Wilst thus we compassin
These mortals and their sin.¹⁴

- 51 Cette ronde nous donne physiquement l'impression d'un étau : celui du remords.
- 52 Les chants d'Ariel suivent alors, introduisant Ferdinand, soulignant comme dans Shakespeare l'aspect romantique de la scène. Ces airs d'Ariel avaient été composés en 1612, par le luthiste Robert Johnson. Dryden et Davanant utilisèrent-ils la musique de Johnson ? ou firent-ils appel à un autre compositeur ? En 1675, fut publiée une collection d'arias intitulé : « *the Ariel Songs in the play called «the Tempest »* ».
- 53 Nous trouvons dans cette collection quatre airs de John Banister, le maître des violons de Charles II : *Come into these yellow sands*, et *Full lathom live* sur des paroles de Shakespeare, ainsi que la musique de deux airs nouveaux :
- 54 *Dry those tears* et *Go thy way*, un duo en écho.
- 55 Cette collection contient aussi un air de Pelham Humphrey : *Where the bee sucks* et un air de James Hart, chanteur à l'abbaye de Westminster, *Adieu to the pleasures*, qui ne se trouve ni dans l'in-quarto de 1670 ni dans celui de 1674, et qui est sans doute un apport, au cours d'une représentation ultérieure. La musique de Banister fut-elle déjà utilisée pour la version de 1667, ou au contraire pour une adaptation plus tardive ? Question largement débattue par tous les musicologues ; Barclay Squire affirme que Humphrey était à l'étranger jusqu'en octobre 1667, et que Hart chantait encore comme basse à Minster jusqu'à 1670. Par conséquent, conclut-il, les « Ariel Songs » n'ont pas été composées avant la production de Shadwell¹⁵.
- 56 À l'argument de Barclay Squire nous ferons une objection majeure : dans son journal, le 7 mai 1668, Pepys nous dit qu'il fut tellement charmé par l'« echo song » qu'il demanda au compositeur (Banister) de lui en écrire les notes.
- 57 Si les chants de Humphrey appartiennent à une version plus tardive, nous pouvons donc considérer les chants de Banister comme faisant bien partie de cette version de 1667.
- 58 Voici d'abord *Come unto these yellow sands* (Ex. 1).

Come unto these yellow sands

Ex. 1 John BANISTER

Shakespeare

Chant

Come un-to these yel-low sands, and

Continuo

here take hands; Curt-sy'd when you have and kiss'd, the wild waves whist:

Foot it gent-ly here and there, and sweet spi-rits the barren bear:

Hark! hark! bough wough, the watch dogs bark, bough wough: Hark! hark! I

hear the strain of strutting chan-ti-clear, cry Cock-a-food-le-do.

- 59 *Full fathom five* est un peu terne, et ne soutient pas la comparaison avec la version de Robert Johnson, composée pour les premières représentations de la pièce de Shakespeare.
- 60 Quant au chant de Caliban, *No more dams*, il était chanté, comme au temps de Shakespeare, sur l'air d'une vieille ballade populaire. À l'acte III, alors que Gonzalo, Antonio et Alonso expient leurs fautes, torturés par la faim, nous avons un nouveau chant d'Ariel, *Dry those tears* : chant de réconfort promettant des jours meilleurs.

- 61 Banister composa sur ces paroles une mélodie régulière et apaisante dans le ton de sol mineur, en parfaite harmonie avec le ton du passage.
- 62 Mais par goût du contraste, cette douce mélodie est suivie de l'apparition soudaine de huit esprits « bien en chair », des cornes d'abondance à la main, qui se mettent à danser en excitant l'appétit des affamés puis disparaissent.
- 63 L'air le plus réussi est certainement le duo entre Ariel et Ferdinand à l'acte IV qui avait tant charmé Pepys. Ferdinand chante au bord d'une rivière et Ariel lui répond en reprenant la phrase en écho. (Ex. 2).

"Go thy way," duo en écho

Ex. 2

John BANISTER

Davenant

The musical score is set in 3/4 time and D minor. It consists of three staves: Ariel, Ferdinand, and Continuo. Ariel's part begins with a whole note G4, followed by a half note F4, and a quarter note E4. Ferdinand's part begins with a half note G4, followed by a quarter note F4, and a quarter note E4. The Continuo part provides harmonic support with chords. The lyrics 'Go thy way,' are written under both the Ariel and Ferdinand staves.

Ariel

Ferdinand

Continuo

Go thy way,

Go thy way,



- 64 À l'acte IV, nous avons peu de divertissements : notons cependant un détail que Davenant avait sans doute remarqué dans *l'Andromède* de Corneille, où les vents enlevaient Andromède et la déposaient au pied du rocher fatal. Ici les esprits chassent Gonzalo et Alonso au lieu désigné par Prospero. L'air célèbre : *Where the bee sucks* (de pelham Humphrey) qu'Ariel chante ici en final est suivi d'une sarabande avec Milcha dont, malheureusement, nous n'avons plus la musique.
- 65 Que la critique shakespearienne la juge sévèrement ou non, la comédie de Dryden et Davenant, *La Tempête ou l'Île enchantée*, fut la pièce la plus populaire de la Restauration.
- 66 Dès la première représentation, le 7 novembre 1667, la salle était comble, la cour et le roi présents, ainsi que ne nombreuses personnalités, nous dit Pepys¹⁶. Celui-ci vint revoir *La Tempête* huit fois au cours des treize mois qui suivirent, appréciant tour à tour le chant en écho d'Ariel, l'innocence de la pièce, allant une autre fois dans les coulisses voir les costumes des marins ; mais ce que Pepys apprécie le plus, c'est la variété du spectacle. Jugement révélateur d'un public qui voulait avant tout facilité et changement.
- 67 En 1668, Davenant mourait, laissant sa troupe sous la direction de sa femme, Lady Davenant, et de Thomas Betterton. Killigrew, jaloux du succès de Davenant, s'était installé, en mai, à son nouveau Theatre Royal à Drury Lane et avait transformé la scène afin d'y donner des spectacles à machines. Trouvant la scène du Lincoln's Inn Field bien insuffisante, la Duke's Company s'installait elle aussi, en 1671, dans un nouveau théâtre, le Dorset Garden Theatre, œuvre de Sir Christopher Wren. Ce nouveau théâtre était équipé d'une scène large et profonde. Son éclairage, ses machines étaient bien supérieurs à ceux de Drury Lane, et les spectacles qui y furent donnés, le nouvel opéra de *Macbeth* par exemple, écrasèrent complètement les spectacles de Killigrew.
- 68 Munie d'une telle scène et dirigée par un homme actif et entreprenant, Betterton, qui était allé en France étudier les spectacles à la Duke's Company voulut exploiter le succès de *La Tempête* Davenant.

- 69 Il fallait peu de chose, en effet, pour reprendre l'adaptation de Dryden et Davenant et la transformer en un opéra. Downes, le souffleur de la troupe, signale, en ses mémoires, la reprise de *La Tempête* ou *l'Île enchantée* :
- [...] transformée en un opéra par Shadwell avec toutes sortes de nouveautés quant aux décors, aux machines, tout particulièrement un décor avec des myriades d'Ariels peints, un autre avec une table garnie de fruits et de toutes sortes de viandes disparaissant dans les airs juste au moment où Trincalo et ses compagnons allaient diner. Tout ceci, joué si admirablement qu'aucun opéra qui suivit ne rapporta plus d'argent à la troupe.¹⁷
- 70 Qui était donc l'auteur de cette nouvelle adaptation de *La Tempête* ? Cet opéra fut publié in-quarto en 1676, 1690, 1695, 1701 par Herringman ; aucun nom d'auteur n'y est mentionné, et très curieusement chacun de ces in-quarto contient la préface de Dryden et le prologue et épilogue de l'adaptation de Davenant. Cette version d'opéra fut imprimée jusqu'en 1756. Bien que Downes mentionne le nom de Shadwell, la question a fait l'objet d'une longue controverse que nous ne pouvons que mentionner brièvement ici¹⁸. Les noms de Dryden, Shadwell, Betterton ont été avancés mais la balance a fini par pencher en faveur de Shadwell. Betterton mit sûrement la main à pâte, en tant que directeur du théâtre, mais le texte fut revu par Shadwell, Dryden travaillant à l'époque troupe royale.
- 71 La date exacte de *La Tempête* également un problème : Shadwell préparait alors un spectacle plus élaboré, *La Psyché*, cette nouvelle *Tempête* était qu'une sorte de « space fill », bouche-trou dont l'adaptation ne demandait pas un gros travail. Dans son « prologue pour l'ouverture d'un nouveau théâtre » (26 mars 1674), Dryden fait allusion « aux machines et tempêtes » risquent de détruire le nouveau Theatre Royal. *La Tempête* devait donc déjà faire salle pleine depuis un certain temps¹⁹.
- 72 Que recouvrent donc ces termes « dramatic opera », « Restotation opera » ? Dans la préface d'*Albion et Albinus* (1685), précise qu'un « opéra conte ou une fiction poétique représenté grâce à musique vocale et instrumentale, orné de scènes, de machines et de danses²⁰ ».
- 73 Prenant alors *La Tempête* comme exemple, il l'intitule :
- une tragédie mêlée d'opéra, ou un drame composé en vers blancs, orné de décors, de machines de chants et de danses (...). Elle ne mérite pas le titre de tragédie car l'action est menée par quelques moyens surnaturels et magiques, ni celui d'opéra puisque le récit n'est pas chanté.
- 74 Comment se présente donc cette « tragédie mêlée d'opéra » ? le texte de base est celui de Davenant, l'in-quarto de 1670. Toutes les nouveautés introduites par Davenant sont conservées. Mais de nombreuses scènes des actes III, IV, V, sont abrégées afin de réserver suffisamment de temps aux divertissements. Les coupures sont cependant habilement choisies : on épargne tout ce qui touche à l'intrigue, au récit, mais les développements poétiques, les images sont supprimés.
- 75 La structure générale de la pièce est peu modifiée sauf à l'acte II où la scène de confession publique qui ouvre cet acte chez Dryden est au contraire reportée à la fin de celui-ci. Le divertissement, très développé, fournit un « final » impressionnant à l'acte II. Les chants d'Ariel guidant les pas de Ferdinand (Acte I de Shakespeare, Acte II de Dryden) forment maintenant une sorte de prélude musical au début de l'acte III.
- 76 Des indications scéniques nous donnent des renseignements précieux sur la disposition de l'orchestre.

Le devant de la scène est ouvert et la bande des 24 violons, avec les clavecins et les théorbes qui accompagnent les voix, sont placées entre le parterre et la scène²¹...

- 77 Cette phrase nous montre l'importance donnée à la musique : l'orchestre a doublé de taille, il n'est plus relégué à la galerie, mais se tient maintenant près des chanteurs. Mais surtout la présence d'un orchestre était reconnue comme nécessaire. Les musiciens n'étaient plus sur scène, ou cachés pour tenir le rôle d'« esprits invisibles », ils formaient un corps à part. Le texte se poursuit par la description d'un proscenium très orné et typiquement baroque. L'arc de scène était soutenu de colonnes corinthiennes enlacées de roses parmi lesquelles voletaient des cupidons. La corniche était ornée d'une Renommée et des armes d'Angleterre. Puis nous avons une description de la première scène, insistant sur le mouvement, l'horreur, le bruit.
- 78 Le décor représente un ciel très couvert, une côte très rocheuse, une mer tempétueuse en perpétuelle agitation. Cette tempête (que l'on suppose déchaînée par magie) comporte plusieurs détails terrifiants : ainsi plusieurs esprits aux formes horribles s'abattent sur les marins, puis s'élèvent en fendant l'air. Lorsque le bateau sombre, toute la scène est obscurcie, et une pluie de feu s'abat sur eux : tout ceci est accompagné d'éclairs et de coups de tonnerre jusqu'à la fin de la tempête²².
- 79 Si nous comparons ceci à *La Tempête* de Davenant, nous voyons ici combien l'accent est mis sur les machines : grande supériorité du Dorset Garden Theatre ; un système savant de poulies abaissait ou relevait les chandelles afin d'obscurcir brusquement la scène.
- 80 L'épilogue à cette version de 1674 soulignait la qualité technique du spectacle.
 Pour votre plaisir, nous sommes allés en France, d'où nous avons rapporté de nouveaux artifices pour vous plaire (...) Nos machines ont maintenant atteint une certaine perfection²³...
- 81 Les esprits volant dans les airs étaient le gros succès du Dorset Garden Theatre. Dans *Macbeth*, les vols de sorcières avaient déjà été très remarqués.
- 82 Après la tempête, la scène change et, contraste heureux :
 [...] la lumière revient et nous découvrons cette belle partie de l'île qui sert d'habitation à Prospero : elle se compose de trois allées de cyprès. Chaque allée mène à une grotte ; dans l'une d'elles Prospero garde ses filles, dans une autre, Hippolito (I, 2).
- 83 Le texte du premier acte ne s'éloigne guère de la version de Davenant. Milcha cependant apparaît dès l'acte I : on la voit voler vers Ariel, puis tous deux s'envolent et traversent les airs après avoir reçu la mission de Prospero.
- 84 L'acte II, s'ouvrait sur un paysage différent : en contraste avec la partie agréable de l'île, nous en voyons maintenant l'aspect le plus sauvage, avec différentes sortes d'arbres et des lieux désertiques, une vue de la mer dans le lointain. C'est dans ce décor que se situe la scène comique entre Stephano Mustacho, Ventoso. L'acte se poursuit avec les scènes entre Hippolito et ses filles, et se termine sur la scène frappante de la confession publique : divertissement servant de final à l'acte II très développé par rapport à celui de Dryden.
- 85 Ce divertissement est annoncé par plusieurs appels à l'orchestre, puis la scène s'entrouvre en un effet saisissant, prête à dévorer les ambitieux, et des voix souterraines se font entendre. Trois démons annoncent, en une sorte de prélude, le thème de leur chant, puis ils surgissent en chantant :

Ceux qui sur terre ont surpassé les autres en plaisir
Doivent souffrir les pires tourments des enfers.

- 86 Leurs chants sont interrompus par les gémissements des malheureux Antonio et Alonzo, puis ils annoncent les figures allégoriques, Fraude, Rapine, Meurtre et Orgueil qui apparaissent l'une après l'autre. Mais la scène ne se termine pas là ; il fallait effrayer, surprendre, utiliser toutes les ressources de cette scène perfectionnée : au moment où Antonio et Alonzo s'éloignent, un autre diable surgit devant eux : et chante alors une pièce nouvellement écrite pour cet opéra « Élevez-vous vents souterrains » (*Arise, arise ye subterranean winds*), sorte de final menaçant où le démon évoque l'aspect hostile et désertique de l'île. A son appel, apparaissent des Vents qui, comme dans l'*Andromède* de Corneille, chassent les humains après avoir exécuté une danse.
- 87 Nous voyons combien le côté spectaculaire de cette scène est développé par rapport à la pièce de 1667. Au troisième acte (1^{re} et 3^e scène) se retrouvent les vers des airs que John Banister avait mis en musique en 1667. Cette fois *Full fathom five* est donné à Milcha ; lorsque nous revoyons Antonio, Gonzalo, Alonzo torturés par le remords et la faim, ce n'est plus Ariel seul, mais Ariel et Milcha, qui, tous deux, les réconfortent en chantant : « Séchez ces yeux qui débordent de larmes ».
- 88 Cette scène donnait l'occasion de nouvelles prouesses techniques. Après une danse des esprits fantastiques, une table garnie de mets est apporté par deux esprits. Gonzalo veut y toucher, mais deux esprits descendent et s'envolent dans les airs avec la table.
- 89 Si le côté spectaculaire du « Vanishing banquet » charmait le public de la Restauration, nous apprécions ici la parfaite unité qui règne dans cette scène entre le dialogue, le thème et le divertissement.
- 90 Cet effet du « Vanishing banquet » se reproduit à l'acte IV, mais accompagné d'une danse grotesque : la table, cette fois-ci, ne s'envole plus dans les airs. mais s'élève, puis disparaît.
- 91 Le cinquième acte débute dans une atmosphère plus sereine : après les scènes de réconciliation, Prospero, désirant prouver la puissance de son art magique, veut éblouir en présentant un Masque, sorte de divertissement maritime. Toute la fin de l'acte V est entièrement nouvelle et consacrée à ce splendide divertissement. Le décor change et nous avons une arche de rochers, une mer calme. Prospero, sorte de Maître des Menus-Plaisirs (*Master of the Revels*), introduit :
- 92 Neptune, Amphitrite, Oceanus et Téthys, qui apparaissent sur un char trainé par des chevaux marins ; de chaque côté dieux et déesses de la mer, tritons et néréides accompagnent le char.
- 93 Si dans l'œuvre de Shakespeare, Prospero réconfortait l'imagination troublée de Gonzalo et purgeait son esprit grâce à un air solennel, il tient ici Antonio. Alonzo et Gonzalo sous le charme de ces apparitions. « Quels objets étranges nous contemplons », s'exclame Antonio, « cet artifice surpasse l'habileté humaine ».
- 94 L'action, en effet, est terminée, le divertissement ici n'est pas au service de l'intrigue comme celui de l'acte II. Ce n'est qu'un hymne de jubilation, célébrant le retour de la Paix sur l'île. masque nous frappe par sa noblesse et son ampleur ; il est divisé en quatre parties dont les thèmes et les personnages des danses varient.
- 95 En une sorte d'introduction, Amphitrite supplie son époux de prendre « ces beautés en pitié ». Neptune répond à son appel et ordonne déjà à Téthys et Oceanus de « prendre un aspect plus serein ». Cette première partie, sorte d'introduction rappelant habilement la

scène de la tempête et des éléments déchaînés (I, 1), se termine par un chœur à trois voix des tritons et des néréides et, une danse où les danseurs se mêlent aux chanteurs ».

- 96 Neptune et Amphitrite s'adressent ensuite à Éole, divinité plus puissante. Celui-ci apparaît et Neptune lui enjoint de se soumettre à la volonté d'Amphitrite. Suit alors un chant très gracieux d'Éole, qui s'adresse à ses « Blusterers », à ses rafales ; ceux-ci apparaissent sur la scène puis, sur l'ordre d'Éole « disparaissent, disparaissent », s'engouffrent sous la scène. Éole proclame alors que la paix est revenue.
- 97 La troisième partie du divertissement est la plus fine et la plus travaillée Amphitrite et les tritons célèbrent le calme annoncé par Éole. En une chorégraphie parfaite, unissant les danses, et l'agencement des chœurs, le chœur répète l'expression « sound a calm » et à « chaque répétition, les tritons changent de poses et soufflent dans des conques²⁴ ».
- 98 Cet hymne s'achève par danse de quatre tritons accompagnée d'une de trompettes, sorte de danse des « Masquers », des anciens masques de cour. La dernière partie est un récit plus calme et noble de Neptune, d'Amphitrite, anticipant la félicité future sur l'île.
- 99 Oceanus promet un retour favorable, et Téthys annonce aux amoureux que pour célébrer leur union, les nymphes et les tritons leur offriront un divertissement marin. Cependant, plus encore que cet effort de mise en scène, de machines et de décors de *La Tempête*, c'est surtout la musique de cette version qui doit retenir notre intérêt.
- 100 La préparation musicale avait été très minutieuse. À part la musique des danses, œuvres de Giovanni-Battista Draghi, nous avons aujourd'hui presque toutes les partitions vocales et instrumentales de l'opéra de Shadwell ; ce qui est un document unique dans l'histoire de l'opéra d'Angleterre.
- 101 Les « airs d'Ariel » composés par Banister pour la version de 1667 avaient été réutilisés pour l'opéra de 1674.
- 102 C'est à Signor Pietro Reggio, luthiste qui avait longtemps séjourné à la cour de Christine de Suède, que nous devons le chant du I^e acte, *Arise ye subteranean winds*. Cet air fut publié en 1680 dans le recueil des airs de Reggio. Il ne manque pas de qualités dramatiques (Ex. 3).

Arise ye subterranean winds

Ex. 3 Shadwell Pietro REGGIO

A- rise a- rise ye sub-ter- re- near winds

mine to dis-tract their guilt- ty minés .and all yee fil-lydamps, and vapours

rise which use tin-fect the Earth, and trouble all the Skyes etc.

- 103 Jusqu'en 1920, date de la découverte de Mlle Poteyra au Conservatoire de Paris, il restait de nombreuses lacunes dans notre connaissance de la musique vocale de *La Tempête*. Elle signala, en effet : l'existence, à la Bibliothèque du Conservatoire, d'un manuscrit intitulé « *The vocal music in the Tempest by Mr Pelham Humphrey* ».
- 104 La personnalité de Humphrey est capitale dans l'histoire la musique anglaise : en 1664, il quitta la Chapelle Royale, et fut envoyé par le roi Charles II sur le continent pour compléter son éducation musicale et en 1666-1667, il fut nommé a « Gentleman » de la Chapelle Royale. Lors de son séjour à Paris, il avait subi profondément l'influence de Lully, ainsi que nous le montre le manuscrit découvert à Paris. Dans ce manuscrit, nous avons tout d'abord un *chant des trois démons* : « les trois diables », nous dit Mlle Pereyra, « qui sont donc placés sous le théâtre, chantent les uns après les autres à la façon des héros de Lully²⁵ ».
- 105 Outre cette musique pour l'acte II, le manuscrit donne entièrement la musique vocale du divertissement marin de l'acte V.
- 106 Après le masque, Humphrey avait également composé l'air d'Ariel « Where the bee sucks » publié dans les « *Airs d'Ariel* » avec ceux de Banister.
- 107 Si la musique vocale de Humphrey nous impressionne par ses. qualités dramatiques et si la sensibilité du maitre annonce déjà Purcell (n'oublions pas que le jeune Purcell travailla sous sa direction), combien plus remarquable est la musique instrumentale que Matthew Locke composa pour cette « *Tempête* » de 1674.
- 108 La musique de Locke fut publiée en avec la musique qu'il écrivit pour la *Psyché* de Shadwell en 1674-1675. Dans la préface Locke, avec beaucoup de bon sens, souligne que « si l'Italie est la grande Académie en matière d'opéras, l'Angleterre ne l'est pas ». La pièce n'est donc pas entièrement mise en musique, « ceci étant plus conforme au génie notre pays²⁶ ».

- 109 La composition de Locke comprenait les première et deuxième musiques, morceaux joués pendant que le public s'assemblait - un « curtain-tune ou « ouverture » quatre airs d'introduction pour chaque acte -, et une conclusion.
- 110 La « première musique » était formée d'une introduction ample solennelle, suivie d'une gaillarde et d'une gavotte. La « seconde musique » comportait une sarabande et une danse bien rythmée.
- 111 Le « Curtain-tune » qui sert de prélude à l'acte I est une composition remarquable, qui possède la fonction d'une véritable ouverture, qui prépare l'auditoire à ce qui va suivre, et crée l'atmosphère de l'œuvre. Les nuances sont notées avec précision en vue des effets descriptifs.
- 112 Elle débute sur un mode très calme et mystérieux. Le calme précédant la tempête, le mystère illustrant la magie de l'île. Nous lisons « doucement » (*Soft*) puis « plus fort par degrés » (*lowder by degrees*). Le son monte en crescendo dans des phrases ascendantes évoquant le vent qui se lève pour atteindre la violence (*violent*) marquant l'apogée de la tempête, que suggèrent également des mouvements contrariés et la répétition prolongée et rapide des mêmes notes. Puis progressivement le mouvement s'apaise « doux et lent par degrés » (*soft and slow by degrees*), pour se terminer sur une cadence noble expressive, image du décor suivant la tempête : l'île heureuse et paisible de Prospero.
- 113 Un air « rustique », un menuet, une courante, une gigue « martiale », forment les « *act tunes* ».
- 114 Grâce à la protection de Charles II, William Turner, James Hart et d'autres membres de la Chapelle Royale eurent la permission de venir à Londres pendant la semaine, afin de grossir le nombre des choristes qui étaient plus de trente²⁷. Rien ne fut donc épargné pour que *La Tempête* de soit un succès sans pareil.

- 115 Jaloux de ce triomphe, les comédiens de la Troupe royale cherchèrent immédiatement à étouffer le succès du Dorset Garden Theatre. Thomas Duffett écrivit rapidement un travesti burlesque qui fut donné à Drury Lane en novembre. *La Tempête* de Davenant avait déjà été critiquée en au Theatre Royal dans *The Rehearsal* de Buckingham. La vulgarité bruyante de *The Mock Tempest or the Enchanted Castle* de Duffett a choqué maints critiques littéraires. Bien que cette parodie ait beaucoup perdu de son intérêt d'actualité, la verve de Duffett peut encore nous divertir. Il transpose les situations de l'opéra : c'est ainsi que la scène de *La Tempête* se transforme en une attaque contre une maison close à Londres, et que Prospero devient le gardien de la prison de Bridewell²⁸.

- 116 Ainsi des chants, des danses étaient interpolés suivant les besoins de la troupe du Dorset Garden Theatre. Et il est raisonnable d'affirmer comme le fait J. G. McManaway que *La Tempête* s'est transformée progressivement au cours des années 1680 à 1690.
- 117 Notre étude serait incomplète, en effet, si nous passions sous silence la musique que Henry Purcell écrivit pour une reprise de *La Tempête* vers 1690-1695. Comme elle a été publiée bien plus tard, nous ne pouvons dater qu'approximativement cette reprise.

- 118 Cette musique révèle sa parfaite maîtrise du style dramatique, et surtout de la pratique italienne qui consiste, nous dit Westrup, « à interpoler une symphonie instrumentale après la première phrase vocale, qui est alors répétée et développée²⁹ ».
- 119 Le premier aria qui frappe l'imagination est le célèbre *Arise, ye subterranean winds*, accompagné par les violons et le continuo. Ce morceau de bravoure dont les vocalises s'étendent sur deux octaves fut composé pour la célèbre basse Richard Leveridge. Comme cette page est plus vigoureuse et parlante que celle de Reggio pour *La Tempête* de 1674 !
- 120 Après une puissante invocation aux vents (Ex. 4).

Ex. 4



- 121 l'air décrit la détresse des damnés qui languissent dans le désespoir, et nous fait vraiment toucher l'abîme : (Ex. 5).

Ex. 5

- 122 Ici, comme dans les airs du masque final, Purcell nous donne de nombreux exemples de l'art consommé avec lequel il associe la musique aux paroles, conformément au génie de sa langue en vue d'effets qui demeurent toujours justes, quelle que soit leur hardiesse expressive. Le masque se termine dans une atmosphère de sérénité. Introduit par le hautbois, l'air d'Amphitrite, *Halcyon days*, avec sa succession très délicate de triolets, nous annonce avec beaucoup de grâce que ceux qui ont souffert connaîtront des jours heureux.

- 123 L'air de Neptune, *See the Heavens smile*, très orné, souligne aussi cette gaieté de la nature, la répétition de *Happy Isle* renforce cette note d'espoir : comme le remarquait Ferdinand lorsqu'il était attiré par le charme et la musique d'Ariel, la musique calme « la fureur et la passion par sa douce mélodie ».
- 124 Ainsi, ce que la langue imagée, la force mystérieuse, la dignité du message de la pièce de Shakespeare avait perdu au cours des adaptations de 1670 et 1674, le génie de Purcell le restituait maintenant grâce au pouvoir expressif de sa ligne mélodique. Avec la même majesté que le Prospero de Shakespeare annonçant « une mer calme, et des vents propices », Neptune sur une mélodie pleine de noblesse, restaure l'ordre et la dignité.
- 125 La beauté de l'œuvre de Shakespeare retrouve ici son égale : c'est la musique de Purcell qui exprime la même confiance sereine après l'orage, la même force magique imposant sa volonté aux « éléments décharnés ». *La Tempête* de Purcell est loin d'être la dernière adaptation de l'œuvre de Shakespeare. Tout au long du XVIII^e siècle, s'égrenèrent différentes versions, toutes fondées sur celle de Shadwell. Nous ne pouvons ici les citer toutes ; retenons celle de 1707, où Mrs Cross, dans le rôle de Dorinda, remporta un vif succès dans le chant *Dear pretty youth*, nouvelle addition musicale. En janvier 1746, Garrick reprit *La Tempête* de Shakespeare, mais conserva le masque de Neptune et d'Amphitrite de l'acte v pour lequel Dr Arne écrivit de la nouvelle musique. Mais Garrick reprit aussi la version d'opéra. Et il fallut attendre 1838 pour voir disparaître complètement les personnages de Dorinda et d'Hippolito. Cette année-là, Macready donna une somptueuse production avec une sélection des pages de Purcell, Arne pour la pièce arrangée par T. Cooke.
- 126 Il est intéressant de noter que de nos jours encore *La Tempête* de Davenant. Dryden et Shadwell connut un vif succès lorsqu'elle fut donnée à l'Old Vic en 1959, pour le tricentenaire de la naissance de Purcell. Certes, il était difficile de rivaliser avec les effets spectaculaires du Dorset Garden Theatre, mais l'œuvre fut exécutée avec une élégance raffinée dans des décors et avec des costumes d'inspiration baroque.
- 127 Le phénomène de *La Tempête* est unique dans l'histoire du drame en musique en Angleterre. Peu d'œuvres furent reprises, transformées aussi souvent, peu connurent le succès de *La Tempête* au cours de trois siècles, et devant des auditoires aussi divers.
- 128 Peu d'œuvres évoluèrent d'une manière aussi empirique depuis Shakespeare jusqu'à nos jours, se modelant au goût du jour, mais conservant toujours la même intensité dramatique. C'est que contrairement aux autres « operatic dramas », dont certains connurent eux aussi un vif succès à la Restauration, comme *The Siege of Rhodes* ou la *Psyché* de Shadwell, mais tombèrent rapidement dans l'oubli, *La Tempête* est une œuvre parfaitement adaptée au génie musical anglais.
- 129 Plus que tout autre « operatic drama » (la *Psyché*, par exemple, qui fut appelée le « premier opéra anglais », mais où l'influence française se fait pourtant vivement sentir), *La Tempête* est l'héritière en ligne directe des anciens masques jacobéens où le vers se mêlait aux chants et aux danses en un tout bien équilibré, et où, après le tumulte des passions humaines, on célébrait le retour de « Concorde » et d'« Harmonie » grâce au pouvoir magique d'Orphée.

NOTES

1. Cité dans : A. F. NETHERCOT : *Sir William Davenant, poet laureate and Play wright Manager*, University of Chicago Press, 1938, p. 368.
2. *Id. Ibid.*
3. DOWNES, *Roscius Anglicanus*, 1708, p. 33.
4. Jan KOTT, « Prospero's staff », article publié dans *Shakespeare, The Tempest, A selection of critical essays*. Edited by J. Palmer, London, 1968, p. 251.
5. F. W. STERNFELD, *Music in Shakespearean Tragedy*, London, 1963.
6. Préface de *Torilus and Cressida*, 1679.
7. « Préface to the Translation of Ovid's Epistles » (1680) dans « *Essays of John Dryden* », W. P. Ker ed. (Oxford, 1926), I, 239.
8. Cf. « *Shakespeare Improved* », *the Restoration versions in quartos and on the stage*, Harvard U.P. 1927.
9. Cité dans *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, edited with an introduction by Christopher Spencer, University of minois Press, Urban a 1965, p. 21.
10. « *Pepys Diary* », Nov. 7, 1667.
11. Cité dans *The Nobler Pleasure, Dryden's Comedy in theory and practice*, by F. H. Moore, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1963.
12. *Op. cit.*, p. 201.
13. De Fraude à Force ils parvinrent vite/là où Rapine guide leurs actions.
14. Tout autour, tout autour nous rôdons/sur cette terre maudite/encerclant ainsi/ces mortels et leur péché.
15. Cf. l'article de Barclay SQUIRE : « The music of Shadwell's *Tempest* », *Musical Quarterly*, 1921, vol. VII, p. 570.
16. *Op. cit.*, Nov. 7, 1667.
17. J. DOWNES, *Roscius Anglicanus*, historical review, of the stage, 1708, p. 35.
18. Voir articles cités par James G. MacManaway dans son article : « Songs and Masques in the *Tempest* », *Theatre Miscellany*, Luttrell Society Reprints n° 14, 1953, p 78.
19. Cf. l'article de J. LAWRENCE « Did Thomas Shadwell write an opera on *The Tempest* », *Anglia*, Band XXVII, 1904, Halle, pp. 205-217.
20. DRYDEN, Preface to *Albion and Albanus*, 1685.
21. In-quarto de 1674 publié dans *Five Restoration adaptations of Shakespeare*, Christopher Spencer, University of Illinois Press.
22. « Behind this is the scene, which represents a thick Cloudy Sky, a very Rocky Coast, and a tempestuous sea in perpetual agitation. This Tempest (suppos'd to be rais'd by Magick) has many dreadful objects in it, as several Spirits in horrid shapes flying down amongst the Sailers, then rising and crossing in the air. And when the ship sinking the whole house is darkn'd and a shower of fire falls upon'em ; tbis accompanied with Ligbtning, and several claps of Thunder to the end of the Storm ».
23. « Prologue to the *Tempest* » from Egerton Ms. 2623, publié dans *Five Restoration adaptations of Shakespeare, op. cit.*, p. 408.
24. « Here the trytons at every repeat of "sound a calm" changing their figure and postures seem to sound their wreathed trumpets made of shells ».
25. Cf. L. PEREYRA, « La musique écrite sur *La Tempête* d'après Shakespeare par Pelham Humphrey », *Bulletin de la Société Française de Musicologie*, 1920, Octobre, p. 81.

26. Cf. The preface to : *The English opera or the vocal musick' in « Psyché », with instrumental therein intermix'd. To which is adjoyned the instrumental Musick in « The Tempest » : by Matthew Locke, composer in ordinary to his Majesty, and organist to the Queen, 1675.*

« ...though all the tragedy be not in Musick : for the author prudently considered that though Italy was and is, the greart Academy of the world for that science and way of entertainment, England is not : and therefore mixt it with interlocutions as more proper to our genius ».

27. Cf. EGERTON, MS 2623 , cité par C. SPENCER.

28. DOWNES, *op. cit.*, p. 35.

29. « The structure of Purcell'sair is also interesting, since it is an excellent example of the Italian practice of interpolating an instrumental symphony alter the first vocal phrase, which is then repeated and developed ». J. A. WESTRUP ; *Purcell*, 1937, p. 146.