

Aux sources du « musical » : considérations sur le théâtre anglais du XVIII^e siècle

Pierre Degott, Professeur, Université Paul Verlaine, Metz

Cet article se propose d'examiner certaines des racines anglo-saxonnes du « musical », genre particulièrement protéiforme à propos duquel Alain Perroux rappelle l'embarras posé par un enfant illégitime dont on croit connaître l'aïeul – l'opéra –, dont on pense connaître la mère – l'opérette –, mais dont la paternité reste plus que douteuse (Perroux : 7-8). S'il n'est évidemment pas notre propos ici de trancher définitivement sur cette question, au moins pouvons-nous tenter de montrer à quel point l'indétermination génético-générique qui caractérise le genre du « musical » ne date pas d'hier. En effet, les formes théâtrales du XVIII^e siècle, qu'il s'agisse du théâtre parlé ou du théâtre lyrique, sont elles aussi concernées par ces phénomènes d'interaction et de porosité, à un degré sans doute difficile à cerner aujourd'hui, à une époque où on a pris l'habitude de considérer l'opéra et le théâtre parlé comme des univers radicalement étanches, séparés autant par leurs publics et leurs lieux de restitution que par leur histoire.

Il apparaît pourtant, quand on se penche sur l'histoire du théâtre britannique, que les choses étaient autrefois beaucoup moins cloisonnées. Ainsi, si l'on croit connaître la place de la musique dans le théâtre élisabéthain, on a parfois tendance à oublier la manière dont on représentait le répertoire shakespearien au XVIII^e siècle. Certaines pièces étaient en effet transformées en véritables opéras ou « comédies musicales » avant l'heure, comme le montrent par exemple les multiples réécritures du *Songe d'une nuit d'été* – notamment celles de Garrick – ou encore celles de *Roméo et Juliette*, pour lesquelles deux des plus grands compositeurs de l'époque, Thomas A. Arne et William Boyce, avaient composé la même année des musiques de scène d'une longueur considérable. On sait par exemple l'influence qu'eut la musique de scène de William Boyce sur la conception de la symphonie dramatique de Berlioz *Roméo et Juliette* (Fiske : 217).

Sans doute peut-on relier le caractère particulier de telles adaptations à la légendaire résistance du public anglais face à la création d'un opéra chanté de bout en bout, réticence qui devait conduire à la Restauration à l'invention du « dramatic opera » ou « semi-opera », forme théâtrale spécifiquement anglaise reposant à la fois sur une trame dramatique déclamée et sur des intermèdes musicaux autonomes non reliés par l'intrigue à la pièce principale enchâssante. L'évocation de Roger North en 1726 souligne le caractère foncièrement dichotomique de tels divertissements :

Some come for the play and hate the musick, others come only for the musick, and the drama is penance to them, and scarce any are well reconciled to both. Mr Betterton [...] was pleased to say, that 2 good dishes were better than one, which is a fond mistake, for few care to see 2 at a time of equall choice. (North : 307)

À l'époque de la Restauration, les interprètes attachés à un théâtre pouvaient être indifféremment distribués dans la partie parlée de la pièce ou bien dans le « masque » musical. La préface de *The Fairy Queen* de Purcell ne faisait d'ailleurs que minimiser la différence fondamentale entre les deux composantes de la pièce :

[I]here [is] this difference only between an Opera and a Tragedy; that the one is a Story sung with proper Action, the other spoken. And he must be a very ignorant Player, who knows not there is a Musical Cadence in speaking; and that a Man may as well speak out of Tune, as sing out of Tune. (Anon. : i-ii)

Le fait que certains acteurs du théâtre parlé puissent être sollicités pour la partie musicale n'était pas sans certaines conséquences fâcheuses. Voici par exemple comment le compositeur Matthew Locke évoquait en 1675 la prestation des chanteurs de son opéra-ballet *Psyche* :

Then, against the performance, *They sing out of Tune*. To which with modesty it may be answer'd He or she that is without fault may cast the first Stone: and for those seldom defects, the major part of the Vocal performers being ignorant of Musick, their Excellencies when they do well, which generally are so, rather ought to be admired, than their accidental mistakes upbraided. (Locke : iv)

Faut-il conclure de ces propos que le niveau musical de la scène britannique était incroyablement bas ? Plus d'un siècle plus tard, le

chanteur Michael Kelly faisait part de sa stupéfaction lorsqu'il entendit l'acteur John Philip Kemble se fourvoyer dans le rôle-titre de l'opéra de Grétry *Richard Cœur de Lion*, donné à Drury Lane :

[...] nor did I think so much of the vocal powers of the royal captive and [...] said, 'If His Majesty is the first and best singer in your theatre, I shall not fear to appear as his competitor for public favour'. Storace laughed, and told me that the gentleman who upon that special occasion was singing, was Mr John Kemble, the celebrated tragedian, who, to serve the proprietors, had undertaken to perform the part of Richard as there was no singer at the theatre capable of representing it. (Kelly : 156-57)

Même si ce cas précis revêt vraisemblablement un caractère exceptionnel – Kemble était considéré comme un acteur qui ne chantait pas – il atteste l'extrême perméabilité qui semble avoir marqué les différents genres théâtraux alors en vigueur sur la scène britannique du XVIII^e siècle. Eric Walter White va jusqu'à imputer à la fusion des fonctions d'acteur et de chanteur le fait qu'aucune tradition d'opéra anglais digne de ce nom n'ait émergé en Grande-Bretagne au cours du XVIII^e siècle :

Clearly the fault lay in a system which tried to combine singers and actors in the same theatre, to present operas in the same bill as plays, and to expect the audience to appreciate and relish both art forms equally. (White : 256)

Ainsi, si la distinction entre les statuts de chanteur et d'acteur fait problème au XVIII^e siècle, c'est justement par la problématique du chant et de la déclamation que cet article se propose d'aborder cette question générique, en prenant comme point de départ la carrière de certains interprètes. Il sera ensuite question de quelques parallèles entre les répertoires dits autochtones et l'opéra italien du type haendélien, la seule forme musicale qui ait pu à l'époque concurrencer ces multiples genres hybrides nationaux, mi-théâtre mi-opéra, qui semblent échapper à toute classification satisfaisante. Cette étude consacrée à la perméabilité des genres dramatiques en vogue à Londres au XVIII^e siècle s'achèvera par quelques considérations sur la descendance européenne du *ballad-opera* et sur la manière dont cette forme originale entre toutes a pu influencer le théâtre musical dans certaines des directions qu'il a prises par la suite.

Au premier chapitre du livre 9 de *Tom Jones*, l'auteur-narrateur associe, dans une de ses nombreuses digressions méta-narratives, le nom

des trois *acteurs* de son époque qui selon lui parvenaient le mieux dans les années 1740 à faire vivre un texte littéraire et à en éclairer, par le naturel et la pertinence de leur jeu, les multiples significations :

As we must perceive, that after the nicest Strokes of a *Shakespear*, or a *Johnson*, of a *Wicherly*, or an *Otway*, some Touches of Nature will escape the Reader, which the judicious Action of a *Garrick*, of a *Cibber*, or a *Clive*, can convey to him; so on the real Stage, the Character shews himself in a stronger and bolder Light, than he can be described. (Fielding : 317)

Sur les trois noms cités dans le texte de Fielding – Garrick, Susannah Cibber et Catherine Clive –, deux sont restés à la postérité non seulement pour la façon dont ils ont, selon Fielding, révolutionné le théâtre britannique, mais également pour le rôle considérable qu'ils ont joué dans la vie musicale du XVIII^e siècle. Kitty Clive fut ainsi la créatrice de rôle de Dalila dans l'oratorio de Haendel *Samson*, ainsi que l'interprète d'autres rôles du compositeur. Susannah Cibber fut quant à elle la créatrice de la partie d'alto du *Messie* et du rôle de Micah dans *Samson*, et elle interpréta également, lors de saisons ultérieures, moult autres oratorios haendéliens. Les rares lettres de Haendel qui nous restent attestent le souci du compositeur de s'attacher les services de cette interprète, lorsque cette dernière n'était pas déjà prise par ses engagements au théâtre (Deutsch : 590-91). Comment concevoir que deux des actrices perçues par un des grands hommes de théâtre du XVIII^e siècle comme les plus marquantes de leur génération aient pu jouer un rôle aussi influent dans la vie musicale de leur époque, et *a fortiori* dans un genre, l'oratorio, qui par définition ne fait pas appel à la mise en scène et à la gestuelle ?

L'examen de l'écriture vocale de la musique composée à l'intention de ces deux chanteuses atteste certes l'étendue de leurs limites vocales et corrobore les témoignages que l'on doit aux personnalités musicales fiables de l'époque. Charles Burney, par exemple, considérait que le chant de Kitty Clive était « intolérable » (Burney : 2: 1000) et, de fait, Haendel avait été contraint d'attribuer à un personnage secondaire du drame l'essentiel de la musique destinée à Dalila.

Le cas de Mrs. Cibber paraît plus probant, notamment parce que nous possédons des documents qui nous informent sur la manière dont cette tragédienne savait déclamer un texte. Un de ces témoignages, celui de son beau-père Colley Cibber, indique que c'était la voix chantée de la jeune

femme qui lui avait permis de déceler les possibilités déclamatives de sa belle-fille :

When they married she was a singer, but there were better voices. I thought her voice not the best, and if not best, 'tis nothing. I thought it might possibly do better for speaking. I asked her husband if he had ever heard her speak a part; he said he had, and that she did it very prettily. I tried her and was surprised to find her do it well. (Cibber : 8-9)

Même si Colley Cibber s'est plus tard targué d'avoir formé à la déclamation la jeune actrice, c'est en réalité avec le dramaturge Aaron Hill que Susannah avait répété le rôle choisi pour ses débuts au théâtre parlé. De toute évidence, la méthode préconisée par Hill mettait l'accent sur la nature musicale de la déclamation de la tragédienne, dont le texte avait été mémorisé et restitué comme une véritable partition. Si l'on se fie à Thomas Davies, un des premiers biographes de Garrick, Aaron Hill avait fourni à Susannah un script de la pièce lequel consignait, par un habile système d'astérisques, de tirets et de soulignements, chaque geste, chaque souffle, chaque respiration, chaque variation de volume, de hauteur ou de durée (Davis : 1 : 37). Citons ainsi Mary Nash, la biographe de Susannah Cibber :

Susannah learned each line of *Zara* as if it were [...] a phrase of music. [...] [She] intoned her lines, sometimes in a slow, thrilling plaint, sometimes in rapidly dying and swelling peals. It was not quite like anything he [Theophilus Cibber] had heard before, though closest to the recitatives of Italian opera. (Nash : 89)

Et d'ajouter plus loin :

Susannah Cibber's critics complained that she sang when she spoke tragedy and spoke tragedy when she sang [...] she seems to have been as much an actress on the concert stage as was a musician in the theatre. (Nash : 171)

Samuel Johnson, qui prisait fort peu l'opéra, désapprouvait franchement la mélodie de celle qu'il dénommait « the whining, dagggle-tailed Cibber » (Boswell : 2 : 181). Même si certains comme Fielding ont manifestement été sensibles à la vérité du jeu de Susannah Cibber, il apparaît sa déclamation rythmée et mélodique ne devait pas être si différente de celle des acteurs des précédentes générations, voire comme cela a été suggéré de la déclamation des chanteurs italiens de l'époque.

L'influence qu'exerça à Londres l'opéra italien sur les répertoires dramatiques autochtones a sans doute été insuffisamment étudiée. Traitant de l'engouement de l'opéra italien londonien, la critique s'est surtout bornée à relever l'hostilité ressentie devant une forme artistique exogène et souvent perçue comme exotique, sans analyser pour autant comment les divers mécanismes dramaturgiques de cette forme musicale se sont peu à peu infiltrés dans la production anglophone locale. On sait pourtant que quelques commentateurs de l'époque, notamment Steele et Addison – particulièrement hostiles à l'opéra – recommandaient aux tragédiens anglais de s'inspirer du jeu scénique de certains des castrats italiens qui se produisaient sur la scène d'opéra.

Certaines études récentes ont également révélé l'influence qu'avait eu l'existence de l'aria *da capo* de l'opéra italien sur la manière dont les acteurs du théâtre parlé s'étaient mis à déclamer leurs monologues, devenus à cette époque une véritable pièce de virtuosité qu'il fallait isoler du flux naturel de la déclamation (Taylor : 60-61). Gary Taylor a également montré comment certaines éditions contemporaines des pièces de Shakespeare, qui signalaient par leur choix typographiques ces « pièces de résistance » étaient également influencées par la manière dont on avait pris l'habitude d'imprimer, à la même époque, les livrets d'opéra italien, pour lesquels les *arias* attendues du public apparaissaient toujours en italiques (Taylor : 81-87).

Sans doute a-t-on eu tort également de penser que ce n'est que par le biais de la satire et de la parodie que l'opéra italien a fait son entrée dans les différents répertoires « natifs », qu'il s'agisse du théâtre parlé, du *ballad-opera* ou même de ce genre encore informe qu'était l'opéra anglais, dont on sait que plusieurs échantillons recyclaient sur le mode sérieux les arias qu'on pouvait entendre en italien sur la scène voisine du King's. Inversement, les travaux récents de Ian Woodfield ont montré comment la nouvelle manière de jouer mise en place par Garrick au théâtre de Drury Lane avait eu elle aussi des répercussions sur la façon dont on représentait l'opéra italien au King's, et notamment sur les phénomènes d'interaction entre la scène et le public (Woodfield : *passim*). La controverse suscitée en 1770 par le castrat Gaetano Guadagni, lequel avait décidé de ne plus se prêter à la coutume qui consistait à interrompre la représentation pour saluer le public et bisser ses airs, au point

d'encourir tous les soirs les huées de la foule (Howard), était de toute évidence liée au travail qu'avait entrepris Garrick dans les années 1750 sur le naturel du jeu, et surtout sur les différents procédés mis en œuvre dans le but d'entretenir, de bout en bout de la représentation, le phénomène de l'illusion dramatique.

Garrick, qui avait pour l'opéra italien un goût assez modéré, n'en était pas moins un grand admirateur du jeu de certains castrats italiens, et il n'avait pas dédaigné de travailler avec Guadagni, qu'il avait, pour reprendre les termes de Charles Burney, « formé » (Burney : 2 : 876). Le critique Daniel Heartz a largement utilisé ce fait pour démontrer l'existence de liens très forts entre la réforme du théâtre anglais opérée par Garrick dans les années 1750, et la réforme de l'opéra tel qu'elle fut mise en œuvre sur le continent (Heartz). C'est précisément Gaetano Guadagni, l'acteur formé à Londres par Garrick, qui créa à Vienne le rôle d'Orfeo dans le premier dit « réformé » de Gluck.

C'est ce même Guadagni qui, à la fin des années 1740, avait repris la plupart des rôles écrits par Haendel à l'intention de sa tragédienne, Susannah Cibber, et créé un certain nombre de nouveaux ouvrages haendéliens. Si ce fait atteste encore l'existence de solides passerelles entre des univers dont on aurait pu penser qu'ils étaient parfaitement étanches, il pose à nouveau le problème de savoir comment pouvaient sonner ces musiques, chantées tour à tour par une tragédienne réputée sans voix – Burney évoquait « a thread » (Burney : 2 : 899) – puis par un de ces castrats italiens dont on entend si souvent dire qu'ils représentaient le *summum* de l'art vocal. Les mystères liés à la restitution des répertoires anciens sont loin d'être résolus, tant il nous paraît difficile de concevoir qu'un même artiste ait pu, à l'instar de Susannah Cibber, être sollicitée pour interpréter un personnage shakespearien, un oratorio haendélien ou un personnage de *ballad-opera*.

Si l'on s'accorde généralement pour considérer que le *ballad-opera* est un des ancêtres de la comédie musicale d'aujourd'hui, on a tendance parfois à court-circuiter l'itinéraire parfois tortueux d'un genre particulièrement riche dans sa descendance. Plutôt que de nous appesantir sur les multiples réécritures modernes du *Beggar's Opera* (Böker *et al.*), peut-être convient-il d'évoquer d'autres *ballad-operas* dont le parcours a

également été marquant dans l'évolution des diverses formes du théâtre musical continental.

Évoquons ainsi l'ouvrage de Charles Coffey et John Mottley *The Devil to Pay*, créé en 1731 à Drury Lane et joué immédiatement en province et partout dans le monde anglophone (Irlande, Amérique, Jamaïque...), ainsi que sur le continent. La traduction allemande de 1743, due à Caspar Wilhelm von Borck – le premier traducteur allemand du *Jules César* de Shakespeare – fut donnée à Berlin dès 1743, puis ailleurs en Allemagne. Elle donna lieu en 1752 à la retraduction de Christian Felix Weisse pour l'ouvrage du compositeur Johann C. Standfuss *Der Teufel ist Los*, ouvrage considéré par les spécialistes du genre comme le tout premier *Singspiel* allemand. Quelques années plus tard, le compositeur Johann Adam Hiller, particulièrement associé au développement de cette forme théâtrale spécifiquement germanique, devait lui aussi mettre en musique ce livret initialement conçu sur le sol anglais. Du genre théâtral qu'est le *Singspiel* devaient naître certains des plus grands chefs d'œuvre du répertoire lyrique traditionnel, au nombre desquels on pourra compter *L'Enlèvement au sérail* ou *La Flûte enchantée* de Mozart, mais aussi, pour certains critiques, *Le Freischütz* et *Fidelio*... La tradition du *Singspiel* viennois, dont on peut donc affirmer que les racines sont résolument anglaises, devait perdurer jusqu'à l'arrivée du genre qui le supplanta, celui de l'opérette viennoise des années 1860 connue à travers les œuvres de Strauss et de Léhar. On mesure la part de l'univers anglo-saxon dans cette imbrication de formes génériques sans arrêt renouvelées au contact de genres issus de cultures et de patrimoines différents.

Un autre ouvrage anglais du XVIII^e siècle, assimilé à un *ballad-opera* même si formellement il n'en est pas un (White : 181-82), joue selon nous un rôle tout à fait particulier dans la descendance du spectacle musical de la scène britannique. Il s'agit d'une œuvre beaucoup moins connue aujourd'hui que le *Beggar's Opera*, un ouvrage intitulé *The Dragon of Wantley* que l'on doit au compositeur John Frederick Lampe et au librettiste Henry Carey. Joué tout d'abord en mai 1737 au Little Theatre du Haymarket, puis à partir du mois d'octobre à Covent Garden pour un total de 69 représentations consécutives – soit sept de plus que le précédent record du *Beggar's Opera* –, *The Dragon of Wantley* resta au répertoire jusque dans les années 1780.

Notre propos consistera à montrer comment cet ouvrage particulièrement loufoque annonce, par l'absurdité des situations représentées mais également par l'artificialité des procédés stylistiques mis en œuvre, certains des ouvrages de Gilbert et Sullivan au XIX^e siècle. Rappelons brièvement l'intrigue : un certain Moore of Moore-Hall, présenté comme un paragon de vertu – « A Man of Prowess great, and mickle Might » (Carey : 250)¹ –, est prié de débarrasser son Yorkshire natal du redoutable dragon qui terrorise la région en dévorant tout sur son passage : maisons, églises, enfants, et pire encore, le beurre, les toasts et le café des honnêtes habitants du coin. Les vers « He drank up all their Coffee at a Sup, / And next devour'd their Toast and Butter up » font suite à l'air dans lequel un personnage déplore la perte de trois garçonnets :

Poor Children three,
 Devoured he,
 That could not with him grapple;
 And at one sup,
 He eat them up,
 As one would eat an Apple. (DW : 249)

On pourra voir évidemment derrière ces récriminations une allusion à la politique de taxation de l'administration Walpole, déjà visée dans *The Beggar's Opera*. La mission de Moore est par ailleurs agrémentée de ses amours triangulaires avec Mauxalinda et Margery, derrière lesquelles on verra un nouvel avatar du duo formé de Polly et Lucy dans le précédent ouvrage.

Le lien avec les livrets de Gilbert ressort tout d'abord du rapport perpétuellement incongru entretenu entre l'action montrée et le réel. On notera ainsi l'absence de toute loi et de tout repère logiques, selon laquelle on peut en toute invraisemblance faire chanter un air d'opéra à un dragon – *topos* de la critique contemporaine à l'égard de l'opéra italien, qui faisait apparaître sur la scène des bêtes féroces... –, ou encore présenter le vol d'une tasse de café comme un pire mal que la disparition de trois enfants. L'air « Poor children three » pourrait presque annoncer, dans sa dérision des valeurs fondatrices de la société, le célèbre « Three little maids from school are we » du *Mikado*... Dans l'édition originale du livret, une réclame présentée comme le conseil avisé d'un « Grave and Learned Paedagogue » va jusqu'à recommander cet ouvrage comme méthode d'apprentissage de la lecture pour les petites têtes blondes (DW : 247).

La composante loufoque de cette pièce passe également par certains choix stylistiques. Afin de ridiculiser l'emploi de la langue italienne sur la scène du King's, le librettiste italianise comme il le peut la langue anglaise, en la triturant jusqu'aux limites du non-sens : « Margery of Rotheram Green » devient ainsi, dans le chœur final, « Margerenia / Of Roth'ram Greenia, / Beauty's bright Queenia » (DW : 259). De manière à faire ressortir l'artificialité de la rime féminine, fréquente et naturelle en italien mais rare en anglais, le texte multiplie jusqu'à la saturation les associations phoniques les plus incongrues. Les exemples suivants montrent un procédé fréquent autant chez Carey que chez Gilbert, celui qui consiste à faire rimer, de manière à mieux souligner l'artificialité de la convention, des mots d'origine anglaise avec des expressions latines d'un tout autre registre linguistique : « But first I'll drink, to make me strong and mighty, / Six Quarts of Ale, and one of Aqua Vitae » (DW : 257.1.80-81) ; « Zeno, Plato, Aristotle, / All were Lovers of the Bottle » (DW : 251) ; ou encore :

Insulting Gipsy,
 You're surely tipsy,
 Or non *se ipse*,
 To chatter so. (DW : 256)

Également caractéristique des deux auteurs, la mise en relation loufoque et décalée, en tout cas génératrice de comique, de différentes parties de discours. C'est ce qu'on voit avec les vers « This Dragon very modish, sure, and nice is: / What shall we do in this disastrous Crisis? » (DW : 250). Le terme « Dragon » lui-même se prête aux associations les plus bouffonnes, notamment en rimant avec les séquences « brag on » (DW : 250) ou « Rag on » (DW : 251), produites par une série de postpositions grammaticales. Dans la dédicace adressée à Lampe, le librettiste ne manqua pas d'évoquer les libertés prises avec la langue anglaise dans le but de créer ce qu'il appelait implicitement une esthétique du non-sens :

Many joyous Hours have we shared during its Composition, chopping and changing, lopping, eking out, and coining of Words, Syllables, and Jingle, to display in English the Beauty of Nonsense, so prevailing in the *Italian Operas*. (DW : 239)

Autre élément commun entre *The Dragon of Wantley* et certains *Savoy Operas* de G&S, la parodie de l'oratorio haendélien, exclusivement mise

en œuvre par des procédés musicaux pour les ouvrages composés par Sullivan, mais présente également dans le texte verbal de l'ouvrage de Carey et de Lampe :

Sing, sing, and rorio,
An Oratorio
To gallant Morio,
Of Moore-Hall. (DW : 259)

Les dernières paroles de l'opéra, un « Huzza! Huzza! » (DW : 260) final chanté sur un chœur fugué totalement hors de propos dans un tel contexte – et évidemment dans le plus pur style du chœur d'oratorio haendélien – sont évidemment censées évoquer l'« Alleluia » obligé sur lequel plusieurs des oratorios que Haendel avaient composés jusque-là s'étaient achevés.

Il serait évidemment absurde d'affirmer que les ouvrages de Gilbert et Sullivan descendent en ligne droite du *Dragon of Wantley*, et rien ne prouve que Gilbert en ait eu connaissance. Dans le domaine de la génétique ou de la généalogie textuelle, on ne peut que s'étonner de l'existence de certains invariants, et constater comment certains germes ont réussi à « prendre » à un moment donné de leur histoire. Il serait vain également de soutenir l'idée de l'existence de filiations directes selon lesquelles un genre donné évoluerait naturellement vers une autre forme, même si on a pu montrer ici ou là l'existence d'un certain nombre de passerelles. Cet article a néanmoins tenté de montrer, dans l'histoire de la scène britannique, l'imbrication permanente du théâtre lyrique et des formes parlées. D'autre part, les rapports et influences permanents entretenus entre les différentes cultures et traditions, dont on commence tout juste, à l'ère de l'étude des transferts culturels, à prendre la pleine mesure, contribuent eux aussi à reconsidérer et à nuancer certains jugements du passé. La porosité entre les différentes formes de représentation théâtrale, qu'elles soient musicales ou non, atteste une fois encore l'exceptionnelle vitalité du théâtre anglo-saxon, et un regard sur le passé permet assurément de mieux appréhender les multiples problématiques qu'il suscite aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE :

Pièces de théâtre primaires :

CAREY, Henry, (1737), *The Dragon of Wantley*. In Simon Trussler, ed., *Burlesque Plays of the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford UP, 1969.

Autres œuvres citées :

ANON., (1692), *The Fairy-Queen, an Opera...*, London, Tonson.

BOSWELL James, *Private Papers*, ed. Marshall Waingrow, 2 vols., New York, McGraw-Hill, 1959.

BURNEY Charles, (1776-1789), *A General History of Music...*, ed. Frank Mercer, 2 vols., New York, Dover Publications, 1957.

CIBBER, Theophilus (1739), *The Tryal of a Cause for Criminal Conversation*, London, Trott.

DAVIES Thomas, (1780), *Memoirs of the Life of David Garrick*, 2 vols., London.

FIELDING Henry, (1749), *The History of Tom Jones, a Foundling*, New York, Norton, 1995.

KELLY Michael (1826), *Solo Recital: the Reminiscences of Michael Kelly*, London, The Folio Society, 1972.

LOCKE, Matthew, (1675), *The English opera; Or, the Vocal Musick in Psyche...*, London, Ratcliff and Thompson.

NORTH Roger, (1726), *Roger North on Music...*, ed. John Wilson, London, Novello, 1959.

Ouvrages référentiels :

BÖKER Uwer, DETMERS Ines & GIOVANOPOULOS Anna-Christina (eds.), (2006), *John Gay's The Beggars Opera, 1728-2004: Adaptations and Re-Writings*, Amsterdam, Rodopi.

DEUTSCH Otto, (1955), *Handel: a Documentary Biography*, London, Black.

FISKE Roger, (1973), *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London, Oxford UP.

NASH Mary, (1977), *The Provoked Wife: the Life and Times of Susannah Cibber*, London, Hutchinson.

PERROUX Alain, (2009), *La Comédie musicale, mode d'emploi*, Paris, L'Avant-Scène Opéra/Éditions Premières Loges.

TAYLOR Gary, (1989), *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present*, New York, Weidenfeld & Nicolson.

WHITE Eric Walter, (1983), *A History of English Opera*, London, Faber & Faber.

WOODFIELD Ian, (2001), *Opera and Drama in Eighteenth-Century London: The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge, CUP.

Articles parus dans des revues :

HOWARD Patricia, « Guadagni in the Dock: A Crisis in the Career of a Castrato », *Early Music*, n° 27.1, (1999), pp. 87-95.

HEARTZ Daniel, « From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the mid-Eighteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association*, n°94, (1968), pp. 111-27.

Notes :

¹ Abbréviation : DW.