



HAL
open science

**Shakespeariennes. Harriet Smithson et Maria Malibran
en scène au Théâtre-Anglais et à l'Opéra-Italien
(1827-1831)**

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Shakespeariennes. Harriet Smithson et Maria Malibran en scène au Théâtre-Anglais et à l'Opéra-Italien (1827-1831). Yves-Michel Ergal; Michèle Finck. Littérature comparée et correspondance des arts, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 25-40, 2014, 978-2-86820-568-1. 10.4000/books.pus.3089 . hal-04037814

HAL Id: hal-04037814

<https://hal.science/hal-04037814>

Submitted on 20 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Shakespeariennes

Harriet Smithson et Maria Malibran sur la scène romantique

CÉLINE FRIGAU-MANNING*

L'actrice Harriet Smithson et la chanteuse Maria Malibran se produisent au même moment sur les scènes parisiennes dans les années 1827-1829. Shakespearienne, la première l'est tout naturellement puisqu'elle appartient à la troupe de comédiens anglais dont «la présence, à Paris [...] a réveillé ou fait naître le goût de la littérature britannique», pour citer Chaulin, traducteur de Shakespeare¹. Et ce qui vaut à la seconde le titre de «fille de Shakespeare»² que lui décerne le critique Legouvé, ce sont, plus encore qu'un répertoire, les réactions que suscite son jeu auprès du public contemporain. Ces questions, intimement mêlées, d'interprétation et de réception, sont au cœur de notre réflexion sur la rencontre entre ces deux artistes, telle qu'elle a lieu sur le plateau et dans les témoignages de spectateurs contemporains.

Il s'agit de comprendre ce qui, dans le jeu de l'une et l'autre de ces actrices, frappe les spectateurs parisiens, et ce qu'ils voient de commun entre elles. Si «spontanéité», «inspiration», «excès» ou «convulsions» sont les mots-clés de leurs discours, nous tâcherons d'approcher, par-delà l'étiquette de «romantisme» auxquels ils semblent renvoyer, ce qu'il peut y avoir de singulier ou de proche dans le travail de chacune. Traditionnellement, ce type de comparaison vise à proclamer les qualités d'acteur d'un chanteur, à élever l'opéra au rang de la tragédie, et même à le hisser à un niveau supérieur; il en allait ainsi du parallèle

* Université Paris VIII (Vincennes-Saint-Denis).

1 N. P. Chaulin, *Précis des pièces dramatiques de W. Shakespeare, avec observations et notices; par N. P. Chaulin, traducteur de Jane Shore, de chefs-d'œuvre du théâtre anglais, etc., etc.*, Paris, typographie de J. Pinard, 1829, p. XI.

2 E. Legouvé, *Maria Malibran*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1880, p. 9-10.

rebatu entre la chanteuse Giuditta Pasta et l'acteur François-Joseph Talma³. Mais ici, le rapprochement entre la Malibran et la Smithson prend un tout autre sens. Nous tenterons de le saisir autour de trois cas de figure : dans le premier, les deux actrices interprètent un même rôle, mais dans deux œuvres différentes (Desdemona chez Shakespeare et chez Rossini) ; dans le second, elles interprètent des rôles différents, mais dans un même sujet (la Smithson en Juliet, la Malibran en Roméo) ; le troisième cas correspond à un sujet lyrique sans équivalent chez Shakespeare, mais qui amène des spectateurs à relever des similitudes entre le jeu de l'une et de l'autre (*Clari* d'Halévy).

De l'Odéon à la salle Favart : les soirées italo-anglaises de 1827-1829

Quelques précisions préliminaires sur les circonstances temporelles et géographiques de la présence des deux artistes dans la capitale française sont utiles. Si Harriet Smithson monte sur les scènes parisiennes en septembre 1827, Maria Malibran, de son côté, chante encore aux États-Unis en octobre de la même année⁴. Elle arrive en France en décembre⁵, et bien qu'elle ne débute au Théâtre-Italien qu'en janvier 1828, elle se fait entendre dès son arrivée dans les salons de la capitale. Les deux actrices vont ainsi se produire au même moment dans la même ville voire dans le même théâtre.

En effet, bien que la troupe anglaise débute à l'Odéon le 6 septembre 1827, elle investit dès le 4 octobre la salle Favart, celle-là même où chantent les acteurs de l'Opéra-Italien. À quelques exceptions près, c'est là que les représentations anglaises se poursuivent jusqu'en 1829⁶. Le Théâtre-Anglais et l'Opéra-Italien ne correspondent donc qu'à une seule et même salle. Les journalistes s'en

3 Voir par exemple P. Scudo, *Critique et littérature musicales*, Paris, Amyot, 1850, p. 132, ou M. Ferranti-Giulini, *Giuditta Pasta e i suoi tempi, memorie e lettere raccolte a cura di Maria Ferranti Nob. Giulini*, Milano, coi tipi della cromotipia Ettore Sormani, 1935, *op. cit.*, p. 61.

4 D'après J. Mattfeld, *A Hundred Years of Grand Opera in New York 1825-1925. A record of performances*, New York, The New York Public Library, 1927, p. 81, Maria Malibran donne sa dernière représentation au Bowery Theatre le 19 octobre 1827 (*Jean de Paris* de Boïeldieu, traduit en anglais).

5 *Le Courrier français* et *Le Moniteur universel* du 3 décembre 1827 annoncent qu'elle « vient d'arriver de New York au Havre ».

6 Voir le calendrier des représentations établis par J.-L. Borgerhoff, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, thèse de doctorat d'université (Lettres) présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Librairie Hachette et Cie, [1917], p. 229-233.

réjouissent pour deux raisons : d'abord parce que la salle Favart est bien située pour des acteurs étrangers⁷, c'est-à-dire, précise notre traducteur Chaulin, qu'elle est bien plus proche que l'Odéon « de la classe du monde parmi laquelle la langue anglaise est plus généralement répandue »⁸ ; deuxièmement, parce que les dimensions du théâtre Favart sont moins vastes, et rapprochent la scène de la salle, ce qui permet au spectateur de mieux entendre, et de mieux voir, je cite, « le jeu de physionomie », « complément nécessaire des paroles qui échappent tantôt à ses oreilles, tantôt à son intelligence »⁹.

Non seulement le Théâtre-Anglais et le Théâtre-Italien occupent désormais un même lieu, mais ils sont tous deux placés sous le contrôle d'un même directeur, Émile Laurent, le premier depuis la fin de l'administration commune avec l'Académie royale de Musique¹⁰. Cette administration veillait à ce que l'Opéra-Italien ne fit pas concurrence à l'Opéra français, les soirées de l'un et de l'autre alternant sans se chevaucher. Un tel principe de non-concurrence perdure sous la direction de Laurent, et s'étend au Théâtre-Anglais puisque les jours de l'Opéra français sont interdits aux acteurs anglais, qui ne peuvent ainsi jouer qu'une fois par semaine¹¹. Les chanteurs italiens ne s'en trouvent pas pour autant limités aux soirées restantes. En effet, la stratégie de Laurent est claire lorsqu'il réunit les théâtres anglais et italien : il ne vise pas à la simple alternance entre les deux troupes, il compte surtout proposer des spectacles mêlés, composés d'un opéra italien et d'une pièce anglaise, voire davantage¹², puisqu'il est même des soirées comme celle du 14 janvier 1828, où l'on donne la *Semiramide* de Rossini, suivi des actes IV et V de *Romeo and Juliet* et enfin du *Barbieri di Siviglia*. Il s'agit du reste d'une soirée exceptionnelle, celle des débuts de la Malibran, qui se produit ce soir-là juste avant la Smithson¹³.

7 *Journal des débats*, 7 octobre 1827.

8 N. P. Chaulin, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, précédée de Souvenirs historiques du Théâtre anglais à Paris, en 1827 et 1828, par N. P. Chaulin, auteur des Précis de Shakspeare [sic], traducteur de Jane Shore, de chefs-d'œuvre du théâtre anglais, etc.*, Paris, Imprimerie et fonderie de J. Pinard, 1828, p. 21.

9 *Journal des débats*, 7 octobre 1827.

10 De 1819 à 1827, le Théâtre-Italien était placé sous administration commune avec l'Académie royale.

11 *La Pandore*, 18 octobre 1827.

12 *Ibid.* Dès octobre, dans une même soirée, *Tebaldo e Isolina* est suivi de *Fortune's frolic*, *Il Barbieri di Siviglia* précède *The hunter of the alps*, *Giulietta e Romeo* se trouve couplé à *The spoiled child*, *Il Matrimonio segreto* est joué juste avant *Jane Shore*. La nouveauté peut susciter quelque opposition chez le public, voir par exemple le *Journal des débats*, 3 novembre 1827.

13 Il s'agit également du bénéfice de Filippo Galli. La représentation a lieu exceptionnellement à l'Académie royale de Musique, comme c'est généralement le cas lors des soirées de bénéfice (cf. ainsi le *Courrier des théâtres*, 14 janvier 1827).

Deux nouvelles Desdemona pour Shakespeare et pour Rossini

Tout en notant cet effet de convergence, précisons d'emblée que Maria Malibran ne tient pas tant sa renommée de cet opéra, *Semiramide*, que d'un autre triomphal succès rossinien du temps, *Otello*. La Malibran doit pourtant lutter contre le souvenir de Giuditta Pasta, qui a créé le rôle de Desdemona en France en 1821, et atteint le nombre record de 79 représentations d'*Otello* en 1826. Deux chanteuses tentent d'abord de lui succéder, en vain : Mlle Albini aux mois de mars et d'avril 1827, qui s'en va poursuivre sa carrière en Italie après quatre représentations de *Semiramide* et quatre autres d'*Otello*¹⁴, puis Santina Ferlotti, qui laisse le public de marbre quelques semaines plus tard et ne fait qu'attiser à ses dépens le souvenir de la Pasta¹⁵. Lorsque la troupe anglaise arrive à Paris à l'automne de la même année, l'*Otello* de Rossini n'est plus joué depuis longtemps. Il ne le sera qu'en janvier, pour trois représentations. Si la chanteuse est aussi affirmée que l'est déjà Henriette Sontag en Angleterre et en Allemagne, elle n'échappe pas aux foudres de la critique et à la comparaison avec la Pasta, qui tourne là encore au désavantage de la nouvelle Desdemona : « la jolie figure de Mlle Sontag se prête plus difficilement à l'expression des sentiments tragiques que les traits nobles et mélancoliques de Madame Pasta », note un journaliste ; elle porte une robe d'un goût bien trop « germanique »¹⁶, chante *Se il padre m'abbandona* en syllabes saccadées comme un enfant qui pleurniche, et montre « dans ses gestes, dans ses inflexions, quelque chose de trop arrangé ; le naturel a peine à se faire jour à travers tous ces petits calculs »¹⁷. Mais « ces comparaisons que les amateurs routiniers aiment à établir »¹⁸, pour reprendre les termes mêmes du chroniqueur, ne renvoient plus seulement à la chanteuse Giuditta Pasta. En effet, si l'*Otello* de Rossini n'était plus joué depuis des mois jusqu'à l'arrivée de la Sontag, le public a depuis le 6 septembre 1827 découvert l'*Othello* de Shakespeare au théâtre de l'Odéon, interprété, dans la langue originale, par la troupe des acteurs anglais¹⁹. Le jeu d'Henriette Sontag doit donc paraître d'autant plus

Maria Malibran n'a été engagée que pour un soir ; le public parisien doit ensuite attendre le congé de deux mois d'Henriette Sontag, en avril-mai 1828, pour que la Malibran soit engagée pour une période de deux mois et reparaisse le 8 avril dans le rôle de *Semiramide* (cf. par exemple *La Réunion de l'Opinion* et la *Revue musicale*, 4 mars 1828).

14 Cf. par exemple le *Courrier des théâtres*, 1^{er} avril 1827.

15 *Courrier des théâtres*, 3 et 4 juin 1827.

16 *Courrier des théâtres*, 3 janvier 1828.

17 *Courrier des théâtres*, 4 février 1828.

18 *Courrier des théâtres*, 3 janvier 1828.

19 Cf. par exemple N.P. Chaulin, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, précédée de Souvenirs historiques du Théâtre anglais à Paris, en 1827 et 1828, op. cit.*, p. 3.

coquet et calculé que les spectateurs parisiens ont vu désormais Harriet Smithson dans le rôle de la Desdemona shakespearienne.

Lorsque la Malibran reprend le rôle en avril 1828²⁰, l'enjeu est de taille. Plutôt que d'imiter la Pasta, comme les chanteuses précédentes tendaient à le faire²¹, elle choisit de s'en démarquer et semble se rapprocher davantage d'Harriet Smithson. Deux exemples suffiront ici. Le premier concerne le finale de l'acte I, qui fait l'objet à l'époque de nombreuses descriptions et représentations, comme l'illustre une peinture de Delacroix²². À son père Elmiro qui veut qu'elle épouse Rodrigo, Desdemona avoue publiquement qu'elle a déjà secrètement accordé sa main à Otello. Son père la maudit alors. Dans cette scène, la Pasta compose une attitude faite de mouvements lents, liés entre eux et fidèles aux règles plastiques de la composition, si l'on en croit des spectateurs français aussi bien qu'italiens²³. Toute l'expressivité se concentre ensuite sur son visage pour culminer dans un effet suprême au moment de la malédiction :

« Getta un grido acutissimo di orrore, allunga le mani come per discacciare quella tremenda sentenza, tiene la bocca apertissima, e la respirazione assai trattenua, e quel che è più, il pallido suo volto si copre di un rosso di sangue. »²⁴

-
- 20 Le Théâtre-Italien vient de l'engager pour remplacer Henriette Sontag pendant ses deux mois de congé.
- 21 À l'exception d'Henriette Sontag à laquelle la presse reconnaît le mérite d'avoir tenté de « donner au même rôle un nouveau caractère, ou d'y chercher des intentions nouvelles » ; car « rien ne remplace les conceptions originales ; être soi vaut mieux que la copie la plus parfaite ». Le journaliste ne s'en interroge pas moins : « Mais la Desdemona germanique a-t-elle au même degré le don de toucher ? » (*Courrier des théâtres*, 4 février 1828).
- 22 E. Delacroix, *Desdémone aux pieds de son père qui veut lui donner sa malédiction pour avoir secrètement épousé Othello*, peinture sur toile, 59 x 49 cm, Reims, musée des Beaux-Arts. Dans une page de son journal, le peintre critique le jeu de la Malibran qu'il juge vulgaire et oppose à celui de la Pasta, d'après lui tout en dignité, tout en noblesse (E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, préf. H. Damisch, introduction et notes A. Joubin, éd. revue par R. Labourdette, Paris, Plon, 1996, p. 122-123, cf. par exemple p. 122 : « Je ne me rappelle pas l'avoir jamais vue noble. Quand elle arrivait le plus près du sublime, ce n'était jamais que celui que peut atteindre une bourgeoise ; en un mot, elle manquait complètement d'idéal »).
- 23 Cf. L. Morando De Rizzoni, *La Pasta nell'Otello, dialogo del nob. dott. Luigi Morando de Rizzoni*, Verona, Tipografia Crescini, 1830, p. 13-14, et H. Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 254. Notons que Giuditta Pasta répète soir après soir le même geste dans une quête de justesse et de perfection que Delacroix rapproche de celle du peintre.
- 24 L. Morando De Rizzoni, *La Pasta nell'Otello, op. cit.*, p. 15 : « elle pousse un cri suraigu d'horreur, avance les mains comme pour chasser cette terrible sentence, gardé la bouche grande ouverte, et ce qui produit le plus d'effet, c'est que son pâle visage se couvre d'un rouge sang ».

Loin de respecter les règles de manuels de chant, Giuditta Pasta garde alors la bouche grande ouverte²⁵ avant de s'évanouir. Son corps privé de sens vient ainsi magistralement conclure et fixer en un tableau une séquence qui elle-même conduit au ralenti vers l'immobilité totale. La solution qu'adopte Maria Malibran est tout opposée: maudite par Elmiro, «*she fell into a transport of despair, dragging herself on her knees over the stage, tearing her hair, and abandoning herself to uncontrollable grief*»²⁶. Là où la Pasta s'évanouissait, elle se montre «*unnecessarily violent*»²⁷.

Cette violence du geste et du mouvement se retrouve dans la scène finale de l'opéra. D'après un témoignage anglais, Giuditta Pasta propose une «lecture du rôle [...] complètement différente de celle de sa jeune rivale, se caractérisant par davantage de noblesse et de grandeur»²⁸. Elle n'en paraît pas moins terrible: «*her last frenzied looks, when, blinded by her dishevelled hair and bewildered with conflicting emotions, she seems to seek fruitlessly the means of flight, were awful*»²⁹. Mais la Desdemona de la Pasta ne fuit pas, comme le raconte Blaze de Bury: «se dressant sur la pointe du pied, elle se rapprochait tout à coup d'Otello, et, du haut de son innocence outragée, laissait tomber sur lui un sourire écrasant d'indignation et de mépris»³⁰. L'actrice se comporte ainsi «en femme de vingt

-
- 25 L'attention portée à la bouche, qui ne doit être ni trop crispée ni trop ouverte, est un élément récurrent des manuels de chant italien, cf. P. Tosi, *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi accademico filarmonico*, Bologna, Per Lelio della Volpe, 1723, trad. fr. T. Lemaire, *L'art du chant. Opinions sur les chanteurs anciens ou modernes, ou Observations sur le chant figuré*, Paris, Rothschild, 1874, p. 23; G. Mancini, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, nella Stamparia di Ghelen, 1774; trad. fr. abrégée M.A. Désaugiers, Vienne et Paris, Cailleau, Durand, Lacombe, veuve Duchesne, 1776, p. 24-25, M.P.R. García, *École de García. Traité complet de l'art du chant, par Manuel García fils*, 2 vol., Paris, Chez l'auteur, 1840, vol. II, p. 51; L. Lablache, *Méthode complète de chant*, Paris, Canaux, 1840, p. 2; N. Tacchinardi, *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti*, Firenze, presso Giovanni Berni, 1833; éd. fac-similé de F. Gatta (éd.), *Dell'opera in musica*, Modena, Mucchi, 1995, p. 27; J. Mainvielle-Fodor, *Réflexions et conseils sur l'art du chant*, Paris, Perrotin, 1857, p. 8.
- 26 E. Clayton Creathorne, *Queens of song*, 2 vol., London, Smith, Elder and Co, 1863, t. II, p. 154: «elle tombait dans un accès de désespoir, se traînant sur les genoux à travers la scène, s'arrachant les cheveux, et se laissant aller à une peine incontrôlable».
- 27 *Ibid.*, p. 154: «elle se montrait violente sans nécessité».
- 28 *Ibid.*, p. 21: «her reading of the part was totally different from that of her young rival, being characterized by greater nobleness and grandeur».
- 29 *Ibid.*, p. 10: «ses ultimes regards, quand, aveuglée par ses cheveux en désordre, déchirée par des émotions contraires, elle semble chercher en vain une façon de s'enfuir, étaient horribles».
- 30 H. Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, op. cit., p. 254.

ans», explique Legouvé, tandis que Maria Malibran rajeunit le rôle et lui en donne seize :

À la dernière scène, quand Othello marche sur Desdémone le poignard levé, la Pasta allait au-devant du coup, forte de sa vertu et de son courage; la Malibran se sauvait éperdue, elle courait aux fenêtres, aux portes, elle remplissait cette chambre de ses bonds de jeune faon épouventé³¹.

De là « un charme délicieux d'innocence, de faiblesse touchante, de naïveté enfantine »³², qui n'est pas sans rappeler toute la « tendresse »³³ que la Smithson confère au rôle. Mais la Malibran dans sa fuite va bien plus loin que la comédienne shakespearienne. En effet, cette dernière, selon les témoignages des contemporains, pleure et crie mais ne fuit pas : « Les larmes attendrissantes de miss Smithson, ses cris déchirants, le jeu farouche de Kemble, ses regards infernaux, ajoutaient à la terreur de la situation et glaçaient les cœurs les plus éprouvés par l'habitude du théâtre », écrit Chaulin, reconnaissant en même temps que « la mort de Desdemona a produit un effet difficile à rendre »³⁴. Mais la Desdemona de la Malibran n'est pas celle de la Smithson ; « ce n'est point une *lady* toute naïve et toute tremblante, n'osant dire une parole pour se justifier », avance *Le Globe* ; « c'est une Italienne, c'est-à-dire une femme vive et passionnée »³⁵, et quand il s'agit de mourir, la Malibran quitte le lit où, fidèle aux règles de la bienséance, la Pasta recevait le coup mortel – bien au fond de la scène, derrière les rideaux, nous dit Stendhal de la Pasta³⁶ ; laissant voir cependant une pose toute statuaire, comme le précise Blaze de Bury, « tantôt la tête appuyée sur son bras, de manière à laisser voir au public sa main, qu'elle avait très belle, tandis que l'autre bras descendait mollement sur sa hanche; tantôt échevelée, la tête et les bras pendant hors du lit, où reposait le reste de son corps »³⁷.

31 E. Legouvé, *Maria Malibran*, *op. cit.*, p. 12-13.

32 *Ibid.*, p. 12.

33 M. Moreau, *Souvenirs du Théâtre Anglais dessinés par Messieurs Devéria et Boulanger avec un texte de M. Moreau*, Paris, Henry Gaugain, Lambert et Comp. et J. Tastu, 1827, p. 38.

34 N. P. Chaulin, *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, précédée de Souvenirs historiques du Théâtre anglais à Paris, en 1827 et 1828*, *op. cit.*, p. 12-13.

35 *Le Globe*, 23 avril 1828.

36 Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, chez Auguste Boulland, 1824 [*sic, i.e.*: 1823], éd. modernes d'H. Martineau (éd.), Paris, Le Divan, 1927, et *in L'âme et la musique*, S. Esquier (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 515 : après le duo, écrit Stendhal, « Desdemona se réfugie vers son lit; comme elle y arrive, elle reçoit le coup mortel. Les rideaux cachent l'affreux spectacle qui a lieu tout au fond de la scène ».

37 H. Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, *op. cit.*, p. 255.

Quant à la Malibran, rattrapée dans sa fuite, elle se fait poignarder non pas sur le lit, mais à terre, où Otello peut, selon les soirs, la laisser étendue, se contentant de la recouvrir de son manteau³⁸; d'autres soirs, « après avoir couru et sauté comme une véritable fôle [*sic*], elle s'est fait poignarder à la porte d'entrée par la quelle [*sic*] doivent passer le Doge, son père, Rodrigo et toute leur suite. Le pauvre Donzelli, voyant ainsi la porte barrée, n'a vu d'autre moyen que de se poignarder et de tomber à ses côtés »³⁹. C'est là du moins ce qu'en dit un cher ami de Giuditta Pasta, Pellot, dans des lettres inédites qu'il lui fait parvenir immédiatement après les représentations. La Malibran et la Smithson se retrouvent-elles dans ce geste de fuite? Si l'on en croit la scène de Devéria et Boulanger qui sert de couverture à leur album anglais⁴⁰, Harriet Smithson semble elle aussi miser sur l'immobilité, les yeux emplis d'horreur, osant seulement lever la main dans un réflexe de terreur, sans pour autant, semble-t-il, quitter sa couche, ni sa position allongée. Tout son corps serait ainsi glacé d'effroi, et sa gestualité conforme aux estampes parues dans les manuels d'acteurs, celui d'un Morrocchesi par exemple⁴¹. Elle serait même en cela plus largement fidèle aux codes de figuration traditionnelle des passions qu'analyse Philippe Dubois; en effet, de Descartes à Darwin, en passant par Lebrun et les penseurs de l'*Encyclopédie*, la peur semble immobiliser le corps, écarquiller les yeux⁴². Nous comprenons mieux dès lors ce que l'attitude de fuite peut avoir de scandaleux, en ce qu'elle

38 *La Pandore*, 3 juillet 1828.

39 Lettre de Pellot à G. Pasta, Paris, 20 janvier 1829, collection privée G. Appolonia. Nous remercions chaleureusement Giorgio Appolonia d'avoir mis cette correspondance à notre disposition.

40 Devéria et Boulanger, *Othello, acte V, scène 2*, in *Souvenirs du Théâtre Anglais dessinés par Messieurs Devéria et Boulanger avec un texte de M. Moreau, op. cit.*, exemplaire conservé à la BnF, département des Arts du Spectacle, Fonds Rondel, FOL-RIC 81, en ligne : <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7809600&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir> (consulté le 19 octobre 2013).

41 Voir par exemple A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale di Antonio Morrocchesi, professore nell'I. e R. Accademia delle belle arti di Firenze*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832; éd. fac-similé: Roma, Gremese, 1991, planches 3, 9, 10, 33, 34.

42 P. Dubois, « Chapitre III. Glacé d'effroi. Les figures de la peur, ou les passions de l'expression à la représentation », in P. Dubois et Y. Winkin (dir.), *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, p. 49 : « La passion, en fin de compte, c'est toujours l'expression d'un saisissement total et instantané qui, s'emparant de votre âme, la fixe irrésistiblement à son objet, dans la fascination ou dans la répulsion, en même temps qu'elle immobilise et suspend tout mouvement du corps. Ce que la peur, à divers degrés, exprime à l'excès doit donc être considéré comme travaillant au cœur de tout attachement passionnel. La peur n'est qu'une radicalisation de toute espèce d'émotion et le principe du figement est générique: *constitutif de la Passion dans sa force vive* ».

renverse des siècles de représentation des passions, et remplace l'immobilité par le mouvement. Or d'après *Le Courrier des tribunaux*, cette impulsion pourrait être inspirée par les acteurs anglais :

Mme Malibran a pénétré plus avant les secrets de la nature : elle est résignée à mourir ; mais, au moment de recevoir le coup fatal, l'amour de la vie l'emporte sur la résignation. Elle veut prendre la fuite, mais vainement elle fait des efforts ; Otello la poursuit, et elle tombe sous ses coups. Il y a là une belle imitation anglaise⁴³.

D'autant que Maria Malibran a très certainement assisté aux représentations américaines du célèbre Kean, présent à New York en même temps que la compagnie de García ; *The Albion* atteste même que l'acteur anglais serait venu voir Manuel García à l'issue de l'opéra d'*Otello*, pour l'inviter à venir voir la tragédie shakespearienne au théâtre⁴⁴.

Quoi qu'il en soit, ce qui rapproche résolument Maria Malibran d'Harriet Smithson, outre la jeunesse et la tendresse qu'elle exprime dans le rôle de Desdemona, c'est sa façon de ne pas composer et d'être différente chaque soir : « Son talent n'est pas ce qu'on appelle un talent de composition », dit un contemporain de la Smithson ; « il prend sa source dans une grande sensibilité dont son goût exquis modère à propos les élans. La froideur des calculs convient si peu à l'*organisation* de miss Smithson, qu'il est rare que dans le même rôle elle produise deux fois de suite les mêmes effets. Tout est d'inspiration chez elle »⁴⁵. L'explication tient donc du physiologique, et les mêmes discours valent pour la Malibran : « on [peut] la voir jouer vingt fois dans le même rôle, elle n'y [est] jamais la même »⁴⁶, dit par exemple Legouvé, et cette inconstance se trouve même souvent assimilée à la « folie de l'actrice »⁴⁷. Cette folie recouvre cependant un enjeu artistique et même économique : Malibran comme Smithson ne sont plus des actrices-peintres composant leur personnage et le reproduisant tel quel soir après soir, offrant en cela un plaisir sans doute plus proche de celui qu'éprouve le spectateur à revenir admirer une peinture toujours égale à elle-même, mais variant au fil des regards posés sur elle. Elles proposent à leur public une performance, souvent rémunérée à la soirée plutôt qu'à la saison, selon une

43 *Le Courrier des tribunaux*, 24 avril 1828.

44 D'après *The Albion*, 7 janvier 1826, plusieurs membres de la compagnie de García s'y seraient rendus.

45 Nous soulignons. M. Moreau, in *Souvenirs du Théâtre Anglais dessinés par Messieurs Devéria et Boulanger avec un texte de M. Moreau*, op. cit., p. 31 et suiv.

46 E. Legouvé, *Maria Malibran*, op. cit., p. 16.

47 Cf. Lettre de Pellot à G. Pasta, Paris, 20 janvier 1829, collection privée G. Appollonia, citée précédemment, ou encore, lettre d'É. Robert à C. Severini, Castenaso « près de Bologne », 30 septembre 1829, BnF, BmO, LAS TH. ITALIEN 1, section XXIV, pièce VIII.

conception nouvelle du travail de l'acteur l'amenant à proposer à ses spectateurs des effets, des excès différents d'un soir à l'autre. Le rapprochement entre les deux actrices se trouve couronné par cet éloge de la Malibran dans le *Journal de Paris*:

C'est elle qui nous a rendu la physionomie toute shakespearienne de Desdemona, que Mme Pasta avait peut-être un peu trop habillée à la Ducis. Héritière des traditions anglaises, Mme Malibran n'a pas moins contribué que Miss Smithson à nous montrer toute la fausseté de notre douleur théâtrale du Conservatoire, douleur aux yeux secs, quoiqu'elle ait toujours le mouchoir à la main. J'avoue que toute la tragédie avec ses terreurs poignantes et ses déchirantes émotions m'est apparue pour la première fois, lorsque sous les traits de Mme Malibran, la pâle Desdemona fuyait, avec des cris lamentables et les cheveux épars, au milieu du tonnerre et de la nuit, les coups de poignard que lui portait Otello⁴⁸.

Violence, rapidité, horizontalité: Smithson dans le rôle de Juliette, Malibran dans celui de Roméo

Plus généralement, la violence du geste et la rapidité du mouvement semblent bien caractériser, d'après les contemporains, le jeu d'Harriet Smithson et d'autres acteurs anglais. Une description que nous donne Chaulin l'atteste: Charles Kemble interprète le rôle de Roméo, Harriet Smithson est sa Juliette, et nous sommes à la scène finale de l'acte V; selon l'interprétation du célèbre acteur Garrick, Juliette se réveille non pas lorsque Roméo a cessé de vivre, mais au moment où il vient de prendre le poison.

Roméo, dans son amour et dans son égarement, s'approche rapidement de Juliette, la saisit, la presse sur son sein, appuie sur son épaule cette tête chérie, la couvre de baisers; il redouble ces étreintes convulsives, et semble, en s'attachant à elle, s'attacher à la vie; bientôt, déchiré par la violence de ses tourments, il se roule sur la terre, puis se relève avec fureur. Sa raison fuit, ses genoux chancelent, sa vue s'efface, il tourne sur lui-même comme un homme ivre; de ses bras errants, il cherche Juliette, il appelle Juliette d'une langue glacée, il l'appelle, la rencontre, la saisit encore et tombe pour toujours⁴⁹.

Moreau, l'auteur du texte accompagnant les dessins de Devéria, déclare alors « impossible de pousser plus loin que les acteurs anglais l'imitation de l'agonie

48 *Journal de Paris*, 18 février 1829.

49 N. P. Chaulin, *Souvenirs historiques du Théâtre-Anglais à Paris, en 1827 et 1828, op. cit.*, p. 14-15.

et de l'espèce de convulsion qui précède la mort»⁵⁰. La même rapidité, scandée par des phrases courtes et la répétition du pronom «elle», caractérise l'attitude de Juliette telle que la décrit Chaulin⁵¹. Mais ce qui est frappant dans cette interprétation, outre la rapidité de l'enchaînement des gestes, la violence de l'expression et des convulsions de Roméo sous l'effet du poison, c'est l'horizontalité des positions.

Roméo, sous l'effet du poison, se roule et se traîne et agonise à terre; de même Juliette ne semble se poignarder à quelques pas de lui que pour mieux ensuite se traîner jusqu'au cadavre. Boulanger et Devéria ont réalisé de cette scène une estampe⁵² tout entière ordonnée selon un axe horizontal qui se retrouve également ailleurs dans le même album, dans la scène de désespoir de Roméo auprès du frère Laurent à l'acte III, ou dans la scène d'abandon de Juliette avec sa nourrice. Ces corps étendus, rehaussés par les couleurs employées, le blanc surtout, sont bien loin de la verticalité si nécessaire à l'émission vocale du chanteur, et dont témoigne par exemple une estampe du même Devéria représentant la scène finale des *Capuleti* de Bellini⁵³. Mais ce n'est certes pas seulement parce que les acteurs anglais n'ont pas besoin de chanter que de telles démonstrations leur sont permises. Sans doute s'y voient-ils autorisés par la nécessité de faciliter la compréhension de spectateurs non anglophones, comme le note *Le Courrier français*: «Bien que les deux tiers des spectateurs n'entendissent pas plus l'anglais que l'italien, les deux derniers actes de *Roméo et Juliette* de Shakespeare ont produit, grâce à la pantomime si expressive de miss Smithson, une assez vive impression»⁵⁴. Voilà pourtant ce que dit Moreau de ces attitudes, dans ses commentaires accompagnant les *Souvenirs du Théâtre Anglais*: «Sourd aux sages exhortations de Laurent, il [Roméo] se roule par terre, position familière aux héros tragiques de la scène anglaise»; or «la passion, quelque violente qu'elle fût, n'autoriserait pas, dans notre système dramatique, ces mouvements

50 M. Moreau, in *Souvenirs du Théâtre Anglais dessinés par Messieurs Devéria et Boulanger avec un texte de M. Moreau, op. cit.*, p. 27.

51 N. P. Chaulin, *Souvenirs historiques du Théâtre anglais à Paris, en 1827 et 1828, op. cit.*, p. 15.

52 Devéria et Boulanger, *Romeo et Juliette, Acte V, dernière scène*, in *Souvenirs du Théâtre Anglais dessinés par Messieurs Devéria et Boulanger avec un texte de M. Moreau, op. cit.*, BnF, Arts du Spectacle, Fonds Rondel, FOL-RIC 81, en ligne: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7809603&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir> (consulté le 19 octobre 2013).

53 A. Devéria, *Melles Judith et Julie Grisi dans les rôles de Roméo et de Juliette. I Capuleti ed [sic] i Montecchi*, lithographie Delaunois, 14 x 17 cm (f.), extrait de *L'Artiste*, [10 janvier 1833], BnF, BMO, Est. Scènes I Capuletti (2); BnF, ASP, 4-ICO THE-2779, en ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436856w.r=judith+grisi.langFR> (consulté le 19 octobre 2013).

54 *Le Courrier français*, 16 janvier 1828.

désordonnés, ces espèces de convulsions épileptiques»⁵⁵. Une autre langue, un autre système dramatique, justifient ici ce que nous serions tentés d'appeler de l'expressionnisme : qu'en est-il alors du système dramatique de l'opéra italien ? Tolère-t-il, d'après les spectateurs, ce qu'ils considéreraient, venant d'acteurs français, comme des débordements ?

Nous serions bien en peine de répondre à cette interrogation en convoquant des témoignages parisiens qui documentent l'interprétation de la Malibran dans le rôle de Roméo. En 1827, l'opéra de Vaccai, *Romeo e Giulietta*, monté à la demande de la chanteuse Cesari, s'est soldé par un véritable fiasco. Celui-ci se trouve attribué une fois de plus par la presse au souvenir de Giuditta Pasta dans le rôle de Juliette, mais nous pouvons également le relier à la concurrence de la troupe anglaise. En effet, nombreux sont les spectateurs qui reprochent à cette version lyrique de la tragédie shakespearienne des invraisemblances qui semblent d'autant plus absurdes que l'original est maintenant connu : d'aucuns déplorent ainsi que « Juliette, au lieu de vider la fiole sur la scène et de rendre le spectateur témoin de son assoupissement, [aille] s'endormir plus commodément dans les coulisses »⁵⁶ ; d'autres regrettent surtout « qu'après que Roméo est tombé mort, que Juliette est tombée à côté de lui et que le public la croit bien et dûment défunte, elle se relève tout à coup, pourquoi ? pour chanter une cavatine *con gorgheggi ed accompagnamento di cori* »⁵⁷. Le *Romeo e Giulietta* de Zingarelli n'est pas exempt de telles incongruités, et sans doute est-ce la raison pour laquelle la Malibran abandonne le rôle à Paris, après l'avoir chanté quelques fois seulement, ne laissant de sa performance que de rares témoignages. Ainsi, le 30 janvier 1829, Pellot écrit à Giuditta Pasta : « Je m'aperçois que je ne vous parlais point de Roméo [...]. Je vous avoue qu'au 3^e acte surtout, [...] j'ai eu la preuve dans le duo final qu'elle est loin d'être actrice couronnée. J'ai eu la témérité de lui dire [...] que [...] ce rôle lui était moins favorable que tous les autres. [...] elle n'a plus reparu dans cet opéra »⁵⁸. Pellot ajoute alors : « Il me reste à vous parler de la manière dont elle a créé le rôle de Clary ». Or c'est précisément à *Clari* que nous nous intéresserons maintenant, une œuvre loin de Shakespeare, mais dans laquelle Maria Malibran semble également proche par certaines de ses inspirations d'Harriet Smithson et des acteurs anglais⁵⁹.

55 M. Moreau, in *Souvenirs du Théâtre Anglais*, op. cit., p. 38.

56 *Journal de Paris*, 13 septembre 1827.

57 *Journal des théâtres*, 12 septembre 1827.

58 Lettre de Pellot à G. Pasta, Paris, 30 janvier 1829, collection privée G. Appolonia.

59 Nous renvoyons pour plus de détails concernant le jeu de Maria Malibran dans ce rôle à notre article « Playing With Excess. Maria Malibran as Clari at the Théâtre-Italien », in S. Hibberd et R. Wrigley (dir.), *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850*, Farnham, Ashgate, à paraître en avril 2014.

Maria Malibran dans *Clari*: transformée en « nature romantique de mélodrame anglais »⁶⁰ ?

Clari est un opéra de Fromental Halévy, adapté d'un ballet dansé par la célèbre Bigottini. « Le poème est l'expression exacte du ballet, les mêmes scènes s'y reproduisent ; mais elle n'a point cherché à imiter sa devancière. Elle a voulu être originale. Elle a outré en tout, tant sous le rapport des costumes, que sous le rapport du jeu »⁶¹, nous dit Pellot. Les costumes de la Malibran n'ont en effet rien à voir avec ceux de la danseuse : l'un est une imitation du tableau de Jeanne d'Aragon par Raphaël⁶², l'autre est un costume « de très mauvais goût »⁶³ que la chanteuse accompagne de deux accessoires particulièrement remarquables : « Qui aurait cru que, lorsqu'elle reprendrait ses habits de village, elle aurait des bas rouges et des pantouffles jaunes ? »⁶⁴ Plutôt qu'une preuve d'excentricité de la part de la chanteuse, c'est là un exemple de la pratique du réemploi : la Malibran a pu emprunter ses bas rouges à une pièce encore jouée l'année précédente, *Adelina*, et ses souliers jaunes à *Il Crociato in Egitto*, joué six fois en 1825 et sept entre juillet et septembre 1828, soit à peine quelques semaines plus tôt⁶⁵. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que de tels accessoires semblent surtout souligner le mouvement de l'actrice. Et celui-ci s'avère dans cette pièce aussi violent qu'horizontal. Un exemple suffira ici, comme un écho de la scène de la malédiction d'*Otello*. À la scène VII de l'acte III, advient ce que Clari craignait : son père, effondré d'avoir appri que sa fille s'est laissé séduire par un duc, est sur le point de la maudire. La jeune fille implore son pardon.

Clari, le front dans la poussière, se relève et voit son père ; ici, beau mouvement de physionomie ; mais il disparaîtra si Clari, à genoux et qui va recevoir la malédiction de son père, glisse tout bas à l'oreille de celui-ci : « Repoussez-moi ou jetez-moi par terre. » Il faut bien que Mme Malibran ait marmotté quelque chose de semblable à son camarade Graziani, car l'effet a suivi la demande et

60 *Le Messenger des chambres*, 30 avril 1831.

61 Lettre de Pellot à G. Pasta, Paris, 30 janvier 1829, collection privée G. Appolonia.

62 *La Pandore*, 25 janvier 1830.

63 *Le Courrier français*, 16 décembre 1828.

64 *Gazette de France*, 13 janvier 1829.

65 L. Maleuvre, [*Clary, opéra italien d'Halévy et Giannone : costume de Mme Malibran-Garcia (rôle de Clary)*], eau-forte en coul., 29,5 x 21 cm, Paris, Martinet, 1828, BnF, BmO C-261 (7-639), à comparer avec H. Lecomte, *Adelina*, maquette de costume pour Mlle Cantarelli (*Adelina*), [1826], BnF, BmO, D216-4 (1, fol. 52), et H. Lecomte, *Il Crociato. Palmide (Costume simple)*. (*M.dme Mombelli*), [1825], BnF, BmO, D 216-4 (1, fol. 56).

Mme Malibran, repoussée par un bras vigoureux, a eu le plaisir de mesurer la scène⁶⁶.

Tout se passe ici comme si l'actrice n'avait pas averti son partenaire à l'avance, comme si, prise d'une soudaine inspiration, elle avait pris le risque d'improviser elle-même, et de lui demander d'improviser aussi. Non seulement elle recourt à la partie du corps traditionnellement moins valorisée par l'*opera seria* (les jambes), mais elle utilise l'espace scénique de façon inusitée, tirant parti du sol, en largeur, et en position allongée. *Le Courrier français* n'apprécie guère ce procédé que nous avons déjà remarqué chez les acteurs anglais : « Le moyen d'émouvoir les spectateurs n'est pas de se laisser tomber sur le théâtre à trois ou quatre reprises, comme elle l'a fait au dernier acte, et ce n'est pas sans raison que l'on a dit que c'était là du pathétique *ventre à terre* »⁶⁷. Le récit qu'offre Pellot de cette même scène souligne justement le rapprochement avec Harriet Smithson : « C'est surtout dans la scène avec son père, qu'elle a porté les choses à l'extrême. Elle se vautre à terre par trois ou quatre reprises en imitant Mlle Smithson dans Jeanne Shor [*sic*], ce qui lui a valu quelques applaudissements des spectateurs complaisants ou peu connaisseurs »⁶⁸. Mais Pellot n'est pas le seul à reprocher à la Malibran d'imiter la Smithson :

D'après d'anciennes traditions, on tient beaucoup en France à ce que les grandes cantatrices soient en même temps grandes actrices. Il ne faudrait cependant pas qu'une virtuose jouât la tragédie avec tout l'abandon, tout l'enthousiasme de *Miss Smithson*, parce que nécessairement tout ce talent effacerait l'autre et qu'avant tout il faut chanter sur un théâtre lyrique⁶⁹.

Ce qui vaut sur la scène théâtrale ne vaut donc pas sur la scène lyrique. Il est des règles que la Malibran paraît outrager en exportant au Théâtre-Italien des pratiques qui lui sont par convention étrangères. Même ses admirateurs doivent le reconnaître pour ne pas être jugés « peu connaisseurs » : « On reproche à Mme Malibran des gestes et des mouvements hasardés, un emportement qui nuit quelquefois à la grâce et à la dignité », lit-on dans *L'Oriflamme* en 1829 ; « nous convenons qu'elle ignore ou qu'elle néglige souvent les bienséances théâtrales »⁷⁰. Si la chanteuse ne fait sans doute pas ainsi que copier la Smithson⁷¹,

66 *Ibid.*

67 *Le Courrier français*, 16 décembre 1828.

68 Lettre de Pellot à G. Pasta, Paris, 20 janvier 1829, Collection G. Appolonia.

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

70 *L'Oriflamme*, 6 novembre 1829.

71 Ce n'est sans doute pas la seule inspiration de Maria Malibran, ne serait-ce que parce qu'elle revient, rappelons-le, des États-Unis. Comme nous l'avons montré dans l'article « Playing With Excess. Maria Malibran as Clari at the Théâtre-Italien », art. cit., l'attitude de la chanteuse dans le rôle de Clari ne dérive sans doute

ce qui nous importe ici surtout, c'est cette perception, chez les spectateurs, de règles et de convenances propres à chaque « système dramatique », et que la Malibran bouleverse par des inspirations mêlées. L'un de ses détracteurs s'en aperçoit lorsqu'il écrit dans le *Messenger des chambres*: « Mme Malibran essaie depuis un an une transformation [...] en une nature romantique de mélodrame anglais et de comédie espagnole »⁷². Sans doute la chanteuse puise-t-elle dans le répertoire gestuel de pratiques scéniques mineures, y mêlant l'art lyrique, qui s'efforçait jusque-là de s'élever à la tragédie, par la référence constante au théâtre antique et la comparaison de chanteurs avec de grands tragédiens. Mais en s'inspirant d'Harriet Smithson, en introduisant dans son jeu des influences extérieures aux modèles habituels de l'art lyrique, la Malibran propose une conception nouvelle non pas seulement du personnage, mais de l'acteur lui-même. C'est en cela surtout que ces actrices « shakespeariennes » trouvent un point de rencontre.

Nous voudrions alors conclure cette réflexion par une hypothèse. Tandis que les spectateurs d'Harriet Smithson sont fascinés par sa « grande sensibilité », sa « rare et précieuse faculté de se plonger tout entière [...] dans la situation du personnage qu'elle représente »⁷³, la Malibran aurait dit d'elle-même, pour justifier sa fuite à la scène finale d'*Otello*: « *it is not elegant, I admit; but when once I fairly enter into my character, I never think of effects, but imagine myself actually the person I represent* »⁷⁴. Plutôt que de voir là une simple prétention à visée publicitaire, voire un véritable phénomène psychologique d'identification de l'acteur à son personnage, il nous semble plus juste d'y reconnaître une *ostentation* d'identification, voire d'envahissement, aux fondements mêmes d'une esthétique. Au-delà d'un mouvement, d'un genre, cette esthétique des larmes et des convulsions s'apparente à un véritable mode de l'imagination, proche par son expression « surabondante »⁷⁵ du mode mélodramatique tel que l'analyse Peter Brooks: « La volonté de tout dire semble être une caractéristique fondamentale du mode mélodramatique. Rien n'est épargné puisque rien n'est passé sous silence; les personnages sont sur une scène, disent l'indicible, donnent à entendre leurs sentiments les plus profonds et ce qu'ils mettent en scène, à grand

pas que de l'observation de la Smithson mais peut-être tout simplement d'une lecture attentive du livret.

72 *Le Messenger des chambres*, 30 avril 1831.

73 M. Moreau, in *Souvenirs du Théâtre Anglais...*, *op. cit.*, p. 31.

74 E. Clayton Creathorne, *Queens of song, op. cit.*, t. II, p. 155: « ce n'est pas élégant, je le reconnais; mais une fois que j'entre complètement dans mon personnage, je ne pense plus aux effets, mais je m'imagine être véritablement la personne que j'incarne ».

75 *La Pandore*, 25 janvier 1830.

renfort de paroles et de gestes violents et lourds de sens»⁷⁶. Or le désir de tout exprimer est précisément ce que reprochent à la Malibran certains de ses contemporains : « Pourquoi faut-il qu'elle gâte les qualités les plus précieuses par une exagération outrée de mouvements qui nuit en même temps à son chant ? Elle veut tout détailler et produire de l'effet à chaque note et par chacun de ses gestes... »⁷⁷. Parce qu'elle joue en anglais, Harriet Smithson ne fait pas l'objet des mêmes critiques. Justifiées par une autre langue aussi bien que par un autre « système dramatique », les techniques que l'actrice irlandaise semble avoir partagées avec sa collègue chanteuse ne reposent pas sur l'épaisseur psychologique d'un personnage, les cris du cœur d'un réalisme avant l'heure, mais bien sur les effets brutaux et corporels, et sur l'expression totale et sans compromis d'états psychiques violents.

76 P. Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven-London, Yale University Press, 1976, trad. fr. E. Sausier et M. F. Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 12-13.

77 *Le Courrier français*, 25 janvier 1830.