

LE DEVELOPPEMENT DU SPECTACULAIRE SUR
LE THEATRE ANGLAIS (1660-1800):
Le rôle des prologues et épilogues

Pierre Danchin

Ceux qui travaillent sur le théâtre anglais de la Restauration et du dix-huitième siècle connaissent bien *The London Stage, 1660—1800*, outil remarquable, calendrier jour par jour des spectacles de Londres, publié dans les années 1960 par une équipe de savants américains.¹

Pour aborder l'étude du spectaculaire sur le théâtre anglais de cette époque, je me suis donc tourné vers cet instrument, et notamment sa première partie (1660—1700) et sa seconde (1701—1729). J'ai été immédiatement frappé par un fait évident: alors que, dans les dernières années du dix-septième siècle et dans les premières du dix-huitième, on ne trouve régulièrement qu'une seule pièce au programme des théâtres, on constate qu'à partir des années 1720, la représentation comporte souvent un 'double bill', à savoir une pièce principale, suivie d'une pièce plus brève et généralement comique, appelée 'afterpiece', les contemporains parlant souvent de 'the play' pour la pièce principale, et de 'the farce' pour la pièce suivante. Ces intermèdes comiques, où paraît souvent le personnage d'Arlequin, présentent un lien évident avec la tradition de la *commedia dell'arte*. On trouve quelques exemples de programme double dès la saison 1709—1710, des exemples un peu plus fréquents, mais irréguliers, en 1715, puis, après le début de la troisième décennie, la représentation comporte de plus en plus fréquemment deux pièces au lieu d'une, alors qu'à partir de 1728—29 le 'double bill' est devenu la norme.

On peut donc se demander pour quelles raisons se produisit un tel changement. Il me paraît évident qu'il a dû être causé par la venue régulière à Londres pendant quelques années, au début du siècle d'abord, puis de 1718—19 à 1726—27, de troupes de comédiens 'italiens' en provenance la plupart du temps de Paris, et présentant toujours au public anglais un double programme, composé pour l'essentiel de pièces à l'italienne, produites d'abord à Paris, au Théâtre de la Foire ou à la Comédie Italienne, et accompagnées de quelques comédies régulières (de Molière surtout), voire de tragédies classiques. Les comédiens étrangers présentent ce répertoire en 1718—19, et, dès 1720—21, les acteurs anglais de Drury Lane et de Lincoln's Inn Fields se mettent à leur tour à rajouter à leur programme des arlequinades pendant la présence de leurs rivaux

étrangers². Ils présentent ainsi plusieurs ‘farces’ particulièrement bien accueillies: *Harlequin Doctor Faustus* à Drury Lane, *The Necromancer* à Lincoln’s Inn Fields, ainsi que quelques arlequinades parodiant des thèmes mythologiques classiques: *Jupiter and Alcmena*, *The Rape of Proserpine*, *Apollo and Daphne*, par exemple. Mais ce sera seulement à partir de la saison 1728—29 que le double programme deviendra habituel toute l’année. Et cette coutume se perpétuera pendant tout le siècle.

Les arlequinades à l’italienne comportaient une part considérable de spectacle et s’accompagnaient souvent d’intermèdes de chants et de danses, d’acrobaties ou de pantomime. Elles demandaient aussi souvent une certaine participation du public, notamment dans les chants ou les ‘vaudevilles’.³ Elles avaient enfin recours à l’utilisation systématique de machines et d’effets spéciaux. Ces ‘Italiens’ de Paris, habitués pourtant à des conditions de représentation assez précaires aux théâtres de la Foire où la plupart d’entre eux pratiquaient leur art, entraînent donc les acteurs londoniens dans la voie des effets purement spectaculaires: dragons à la gueule enflammée, disparition aux enfers du docteur Faust, envols de divinités dans les nuages, moulins en mouvement, etc., etc. ... L’examen détaillé de ces développements évidemment spectaculaires et de leur évolution au cours du dix-huitième siècle nous entraînerait au delà des limites qui nous sont ici assignées. Aussi laisserai-je de côté, faute de temps, le rôle évident joué par cette tradition franco-italienne dans le développement du spectaculaire sur la scène londonienne, pour analyser celui des *prologues et des épilogues à l’anglaise*.

Car, pour en revenir au calendrier des spectacles, il faut y remarquer un autre trait: les annonces des pièces, pourtant très laconiques à l’époque, soulignent très fréquemment, dès le dix-septième siècle, la présence dans le programme de *prologues et d’épilogues*, qui revêtent donc une certaine importance aux yeux du public. C’est sur ceux-ci que je voudrais surtout maintenant fixer mon attention. Lorsqu’on étudie le calendrier des spectacles de la Restauration, on constate en effet que, très tôt après 1660, prologues et épilogues semblent être devenus indispensables pour toute nouvelle pièce. Et on s’aperçoit que les prologues prennent très tôt un ton d’interpellation du public, en soi très spectaculaire; ils sont en effet systématiquement présentés par les meilleurs acteurs, en particulier comiques. Quant aux épilogues, ils deviennent presque aussitôt l’apanage des actrices et le monopole des plus célèbres d’entre elles. Ces femmes, qui viennent à peine d’être admises sur les planches, se donnent ainsi en spectacle: d’autant plus que, souvent, elles le font habillées en hommes,

portant donc les culottes collantes de l'époque, qui révèlent aux regards masculins les détails de leur anatomie, jusque là pudiquement cachés. On ira même, en particulier au tournant du siècle, jusqu'à confier à de toutes jeunes fillettes le soin de prononcer candidement les paroles suggestives qu'attend le public masculin.

En effet, le ton de ces épilogues est presque toujours plus ou moins grivois, et leur aspect systématiquement comique contraste délibérément avec le rôle tragique, souvent vertueux, que l'actrice qui les prononce vient de jouer. Ce contraste est souvent souligné par le fait que l'actrice revient vivante, et bien vivante, sur scène alors qu'elle vient d'y mourir héroïquement! D'où, en particulier au début du dix-huitième siècle, la naissance de discussions animées sur le rôle de tels intermèdes: sont-ils nécessaires à ce 'comic relief' que le spectateur anglais semblait traditionnellement exiger de toute représentation sérieuse? Mais ne sont-ils pas aussi destructeurs de l'illusion dramatique, et dommageables aux leçons vertueuses tirées de toute tragédie classique? Telle sera par exemple la controverse qui se déroulera dans les pages du *Spectator* d'Addison, en 1712, à propos de l'épilogue prononcé par Mrs. Oldfield après *The Distrest Mother*.⁴ Il est, à ce propos, significatif que cet épilogue ainsi controversé soit systématiquement repris tout au long du siècle.

On verra aussi que la plupart des grands auteurs de prologues et d'épilogues, par exemple Fielding et Garrick, en contesteront l'utilité même, et en déploreront donc l'usage: Fielding, dès 1732, définit clairement sa position en les appelant, dans un prologue d'ailleurs, des objets inutiles mais nécessaires: 'useless necessary things'.⁵ Garrick, par exemple, en publiant un prologue où il avait joué le rôle d'un rustaud campagnard décrivant en patois ses expériences londoniennes, accompagné de l'épilogue correspondant où Woodward jouait un 'fine Gentleman', éprouve le besoin de s'excuser de le faire, en expliquant qu'il ne les publie que parce que c'est la coutume, car 'they can have little or no Merit in the Reading, their Effect wholly depending upon the characters which speak them, and the Novelty of introducing them'.⁶ Garrick, auteur et acteur de très nombreux prologues et épilogues, en déplore donc la futilité et le peu de valeur littéraire, mais, directeur de théâtre, il en constate l'utilité théâtrale devant les auditoires contemporains.

En dehors de ces épilogues féminins, très fréquents, mais controversés, nous rencontrons aussi de nombreux prologues et épilogues au caractère comique et spectaculaire évident, dont certains eurent une vogue considérable. Il serait fastidieux d'en tenter un catalogue exhaustif; mieux

vaut, me semble-t-il, en prendre un exemple significatif et en suivre la longue carrière.

Un de ces véritables intermèdes comiques est celui de *l'épilogue à dos d'âne* qui eut tout au long du dix-huitième siècle une fortune étonnante. Le premier exemple, il est vrai, date de mai 1694. Il fut prononcé à Drury Lane par un acteur comique alors fameux, Thomas Doggett, qui jouait dans le *Don Quixote in England, Part I*, de Thomas D'Urfey, le rôle de Sancho. Il est donc assez normal que l'acteur paraisse en scène juché sur son fameux âne. Il commence son épilogue, comparant les spectateurs à des ânes, en ces termes:

Mongst our Fore-fathers, that pure Wit profest,
 There's an old Proverb, *That two Heads are best.*
Dapple and I have therefore jogg'd this way,
 Through sheer good Nature, to defend this Play:
 Tho' I've no Friends, yet he (as proof may shew),
 May have Relations here, for ought I know.
 For in a Crowd, where various heads are addle,
 May, many an Ass be, that ne'er wore a Saddle.⁷

Le thème comique de l'épilogue est donc une présentation de l'âne en termes humains, ce qui ne pouvait manquer de divertir l'assistance. L'épilogue eut un certain succès, mais sans grand écho immédiat, et c'est seulement deux ans plus tard, en juillet 1696, qu'un autre acteur comique alors fameux pour ses prologues et épilogues divertissants, Joe Haynes, reprit l'idée de son compère, auquel il se réfère expressément, pour l'épilogue d'une pièce de Thomas Scott, adaptée de Beaumont et Fletcher, *The Unhappy Kindness*. Vêtu d'un uniforme d'officier de cavalerie, monté sur son âne, il interpelle l'auditoire, à l'exemple de Doggett, et par des jeux de scène éloquents compare la collaboration de Beaumont avec Fletcher avec celle qu'il exerce avec son âne:

You have seen (before now) since this *Shape-shewing age*,
 More Asses than mine, on a *Beau-crowded Stage*.
 Wherefore by th' Example of *Fam'd Dogget*, my Brother,
 To shew our Stage has Asses on't, as well as t'other;
 Thus mounted I'm come to invite ye oft hither,
 To *Beaumont* and *Fletcher* thus coupled together.
 My *Fancy*, his *Judgment*; my *Person*, his *Face*;
 With the mighty *Interest* he has in this Place.
 (For indeed, as I'm told, pray let me not wrong ye)

This image has been removed for copyright reasons. You can see the original if you buy a paper copy of *Medieval English Theatre* 16: see <http://www.lancs.ac.uk/users/meth/intro.html> for instructions on how to order.

Joe Haines Speaking an Epilogue

from *The Works of Mr. Thomas Brown, in Prose and Verse*
(Sam. Briscoe, London, 1707)

Reproduced by kind permission of the British Library Board

My Ass has *Relations*, and great Ones among ye:
In the Galleries, Side Boxes, on the Stage, in the Pit ...

Le reste du morceau évoque en quoi ses contemporains se révèlent être des ânes, y compris les auteurs de pièces, et ceux-là mêmes qui les écoutent:

But your *Wit's* so damn'd an Ass,
He only fools himself!
Writing one Play a Year, for a Wit he'd pass,
His *Lean Third Day* makes out to him he's an Ass.
Be'nt I an Ass now thus to mount my *Brother*;
But he that's *pleas'd* with it too, is not he *Another*:⁸

La tradition veut que ce morceau eut sur le champ un succès phénoménal, tel que Haynes fut plusieurs fois interrompu par les vivats et eut à répéter son épilogue une nouvelle fois ... Le succès de ce morceau de bravoure était donc assuré, et, bien que Haynes, son auteur, ne lui survécût que quelques années (il mourut en 1701), le flambeau fut immédiatement repris par d'autres: le 19 novembre 1697, pour une autre pièce de Beaumont et Fletcher, l'épilogue fut répété par William Penkethman⁸ qui, pendant des années, allait en faire sa spécialité: il reprend le texte de Haynes, met une longue perruque sur la tête de son âne et ajoute au texte un peu de grossièreté: Haynes concluait en effet son morceau par ces mots 'he that takes it ill, I'm sure's an Ass', Penkethman les modifie ainsi 'he that takes it ill, may kiss my Ass'.

Avec Penkethman, le succès de l'épilogue à âne de Haynes est pour longtemps établi. Entre 1697 et 1725, date de sa mort, Penkethman le reprendra à trente-sept reprises au moins. Au théâtre rival de Lincoln's Inn Fields, c'est James Spiller qui l'imite et, en quatre ans, de 1715 à 1719, prononce l'épilogue une dizaine de fois. Des *variantes* au texte de Haynes sont parfois introduites: ainsi, le 26 décembre 1707, alors que Cibber, au théâtre de la Reine, joue *The Unhappy Favourite* avec 'The last new Vocal Epilogue, compos'd and Perform'd by the famous Signior Cibberini after the newest English, French, Dutch, and Italian Manner', Penkethman lui répond à Drury Lane, pour *The Nest of Fools*, avec 'an Equi-vocal Epilogue after the old English manner, compiled and spoken by the most famous Signior Pinkethmano, on an Ass that never appear'd but twice on either Stage', sans doute fondé sur le texte de Haynes, car *The Nest of Fools* se trouve être encore une adaptation d'une pièce de Beaumont et Fletcher, *The Northern Lass*. Lorsque Penkethman ouvre un théâtre à Richmond, à l'été 1718, il y dira d'abord l'épilogue à âne habituel (28 juillet 1718), puis il

donnera, le 23 août, un prologue avec l'âne à ses côtés: 'A Prologue, spoken by Mr Pinkethman at his Theatre at Richmond, with an Ass standing by him'; l'année suivante (6 juin 1719), il y introduira une modification nouvelle avec 'A Prologue to be spoken by Penkethman in Company of an Ass Ground Landlord of the Place, upon a Writ of Ejection', fondé sur le fait que le bâtiment où se trouvait son théâtre avait auparavant servi ... d'étable à ânes !

L'épilogue de Haynes est si fameux qu'il lui arrive d'être repris sous forme parodique: ainsi, lorsque Leigh, en juillet 1704, prononce un épilogue 'upon a Dray-horse, in answer to Mr Penkethman's on an Ass', ou bien, en mai 1710, lorsque Pack dit son épilogue 'upon a Pad-nagg, representing a Town Miss riding to Tunbridge'. Mais la parodie la plus sensationnelle est l'œuvre de Penkethman lui-même: en 1704, il ouvre en effet un théâtre forain à Mayfair et y prononce un 'Epilogue upon an Elephant between Nine and Ten Foot high arriv'd from Guinea, led upon the Stage by six Blacks', ce qui montre que l'attrait du spectaculaire, aussi bien que les scènes foraines, devaient avoir une remarquable solidité!

Pendant ces premières décennies du siècle, il ne se passait donc aucune saison sans plusieurs apparitions d'un comédien juché sur un âne, de sorte qu'à une époque où les images figurant les théâtres de Londres sont particulièrement rares, on trouve plusieurs gravures représentant un acteur prononçant, sur son âne emperruqué, le fameux épilogue.⁹

Mais l'épilogue à âne est devenu si fameux, et peut-être si banal, qu'on assiste bientôt à une véritable *multiplication des ânes*: après la mort de Penkethman en 1725, son fils, porteur du même prénom, reprit en effet, dans les années 1730, la tradition de son père, mais au théâtre de Goodman's Fields, et, entre 1730 et 1737, il répètera le succès de son père en une douzaine d'occasions. Il sera bientôt imité, à Lincoln's Inn Fields, par un acteur rival, Morgan, puis, au théâtre du Haymarket, par Jones (4 avril 1732). Ouvrant alors le théâtre de Richmond, il y recrute d'abord Morgan pour y prononcer l'éternel épilogue (17 août 1732) puis, le 16 avril 1733, le prend avec lui à Goodman's Fields où ils prononcent ensemble 'a Comic Epilogue by Penkethman and Morgan, riding on two Asses', qu'ils répètent encore le 22 mai. Comme ce nombre d'ânes ne leur semblait sans doute pas suffisant, huit jours plus tard (29 mai) ils s'adjoignent Wetherhilt, pour dire l'épilogue 'riding on three Asses'! Morgan, de retour à Richmond le 20 août 1733 y prononcera 'a facetious Epilogue, in Dialogue ... spoke by Chapman and Morgan, each Actor, as Shakespeare has it, riding on his Ass'! Sans doute le texte de Haynes a-t-il été sérieusement modifié pour

prendre cette forme dialoguée. Ceci conduit Cibber lui-même, à Drury Lane (3 juin 1735 et à cinq reprises ensuite) à reprendre à son compte l'épilogue à âne, en précisant 'wrote by Jo. Haines, of facetious Memory'. De retour à Lincoln's Inn Fields l'année suivante (22 avril 1737), Penkethman y dit un épilogue, sans doute différent de l'épilogue habituel, 'leading in an Ass'. D'autres acteurs, à Covent Garden, introduisent des changements de costumes ou de décor: le 2 août 1739, l'épilogue de 'Jo. Haynes, of facetious Memory' est joué 'by particular Desire ... by the young Captain in his Regimentals, riding on an Ass'. En 1743, le décor est transporté en Ecosse, et l'acteur prononce 'An Emblematical Prologue to be spoken by Rob-Roy in his proper Habiliments riding on an Ass similarly ornamented', dont le texte, sans rapport avec celui de Haynes, nous est parvenu.¹⁰

Il serait ennuyeux de signaler en détail toutes les apparitions de l'âne sur la scène londonienne: qu'il suffise de préciser que l'habitude va se poursuivre jusqu'à la fin du siècle, et que nous en avons retrouvé de très nombreuses occurrences: plus d'une centaine au total, sans tenir compte des nombreuses occasions où les 'comic', les 'cunning', les 'joking', ou les 'facetious epilogues' mentionnés dans les annonces de pièces correspondent peut-être à d'autres occurrences du même divertissement.

En effet, dans les années 1750, Penkethman est relayé par deux acteurs comiques, amuseurs célèbres, Edward Shuter, grand buveur et comédien talentueux, et Christopher Smart, diplômé de Cambridge passionné par les planches. De 1752 à 1766 Ned Shuter jouera l'épilogue à âne une bonne dizaine de fois, y compris lors de sa toute dernière représentation, le 23 Septembre 1766. Quant à Smart, inventeur du personnage de 'Mrs. Midnight', sage-femme comique et directrice d'une troupe d'amuseurs, il jouera ou fera jouer un épilogue à âne de son invention par 'Miss Midnight': qui donnera 'a new Epilogue, riding on a Jack-ass, at the request of several Persons of Taste' le 27 mars 1753, puis à cinq ou six reprises entre 1753 et 1754. Après Shuter et 'Mrs. Midnight', l'épisode à âne semble avoir joui d'une moindre faveur. Et pourtant, sa carrière n'est pas encore terminée: Richard Wilson, acteur célèbre des deux dernières décennies du siècle, prend en effet la relève une dizaine de fois entre 1782 et 1797, utilisant fréquemment l'épilogue de Haynes pour ses 'benefits' annuels. Et enfin, le 13 avril 1784, son confrère John Quick se rappelle, lors de l'un de ses propres 'benefits', quatre-vingts ans après l'exhibition de Penkethman à la foire, qu'il est possible de remplacer l'âne par un quadrupède plus impressionnant: après une représentation de *The Two Gentlemen of Verona*,

il prononce en effet 'a new *Occasional Address* riding on an Elephant' dont le texte subsiste dans les archives de la censure royale:¹¹ il entend, dit-il, répondre au goût du public pour les innovations:

In this aspiring and most curious Age
tis Novelty alone our thoughts engage.
Guided by that, throughout the Town we run }
tis Novelty gives fashion, Sport and fun — }
Tho' nothing's new tis said, beneath the Sun. }
For this Philosophers explore the Moon
In Gallery pendant to an Air balloon —
Swift thro' the lucid Sky they boldly stray,
Not stopt by Turnpikes — in the Milky way.
Tis Novelty's the impulse of our lives
twas this that preach'd — *plurality of Wives* —
that charm soon vanished — for not one in Ten
but wish'd instead of more — *One Wife* again.
For Novelty, Wives, Widows Virgins pant,
for *Novelty* — I mount — my *Elephant*
You'll ask me why I thus appear Equestrian?
because no hero now is seen pedestrian.
To *Walks* a mighty *Bore* in this gay Town —
who beats the Hoof is scornd — a monstrous Clown.

Et, pour conclure, il invoque l'exemple de son 'frère' Quick sur son âne:

This *Rage* — my brother Wilson will not pass
but makes his Annual entré — on an Ass.
As each would rise — still higher than another —
Ambitious *I* mount far above my Brother.
Behold me therefore seated on my Beast
like a proud Nabob — of the Sultry East.
Oft thus rode *Hyder* caparison'd with Gold
and *Tippo Saib* — that Indian Warrior bold.
No Prance or Caper e'er will make me tilt —
Bucephalous is slow — & true Dutch Built.
Hee'd be too much for any modern Beau —
You see no *Pad* like this in *Rotten Row*.
Dick of his Dapple makes each year a Rout —
'gainst his long *ears* — I'll stake my length of Snout.
The pace of *both* indeed admits no odds —

but *I'm by Six feet* — nearer to the Gods.
 These Gods propitious — who with loud Applause
 and generous Hearts support each Actors cause.

Pour conclure, il me paraît certain que la vogue de cet épisode à dos d'âne — ou d'éléphant — montre bien que les organisateurs de spectacles s'adressent à un public amateur du spectaculaire le plus élémentaire, et l'invocation — fréquente — que l'on rencontre comme ici aux 'Gods of the Upper Gallery', c'est-à-dire au public populaire du 'Paradis', le montre bien.

L'invasion, au cours du siècle, des éléments purement spectaculaires ou amusants paraît donc évidente. Le public, pris dans son ensemble, ne se satisfait plus de la théorie traditionnelle, pourtant fréquemment rappelée dans nos prologues ou épilogues: théorie qui voulait que le théâtre fût à la fois amusant et moralement éducatif, que sa vocation fût de plaire et de servir, 'to please and serve'. Le public, en fait, réclame maintenant de l'amusement pur. Les éléments spectaculaires, venus du Continent avec les mimiques de la *commedia dell'arte*, ou véhiculés par les épilogues facétieux, grivois, ou simplement spectaculaires, satisfont très évidemment ce goût de la *distraction pure* qui a dorénavant envahi le théâtre anglais. Les directeurs de troupes sont contraints d'en tenir le plus grand compte, même si, comme Garrick par exemple, ils expriment parfois leurs regrets de céder ainsi à cette pressante tentation.

Université de Nancy

NOTES.

1. *The London Stage 1660—1800: A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces ...* édité par William van Lennep, Emmett L. Avery, Arthur H. Scouten, George Wincherster Stone Jr, et Charles Beecher Hogan, 11 volumes (Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois, 1960—1968). Pour toutes les dates données au cours de cet article, se référer à ces volumes.
2. Pour ces visiteurs 'italiens', voir Pierre Danchin "Italian" Performers on the English Stage in the Early Eighteenth Century (1701—1727)' dans *Il passaggero italiano. Saggi sulle letterature di lingua inglese in onore di Sergio Rossi* édité par R.S. Crivelli et L. Sampietro (Bulzoni Editore, Roma, 1994) 343—367; voir en particulier 353—367.
3. Voir Danchin "Italian" Performers' 364—367.
4. *The Spectator* N° 338, 28 mars 1712 et N° .341, 1 avril 1712.

PIERRE DANCHIN

5. D. Garrick 'Prologue and Epilogue to *Barbarossa*', 17 décembre 1754 En voir le texte dans mon édition: *The Prologues and Epilogues of the Eighteenth Century, Part 3, 1737—1760* 483—7. A paraître prochainement.
6. *The Prologues and Epilogues of the Restoration, 1660—1700, Part 3* édité par P. Danchin, 163—4.
7. *Prologues and Epilogues of the Restoration, Part 3* 308—9.
8. *The Scornful Lady* dans *Prologues and Epilogues of the Restoration, Part 3* 465—6.
9. *Prologues and Epilogues of the Restoration, Part 3* illustrations No.8, face à page 302, et No.9, face à 308.
10. *The Prologues and Epilogues of the Eighteenth Century, Part 3: 1737—1760* édité par P. Danchin, 129. A paraître prochainement.
11. Le Ms. s'en trouve à la Huntington Library, San Marino, California, Larpent Ms. No.632.

ENGLISH SUMMARY

THE DEVELOPMENT OF THE SPECTACULAR ELEMENT ON THE ENGLISH STAGE, 1660-1800. The Part played by the Prologues and Epilogues.

The English stage offers a great variety of spectacular elements from the early eighteenth-century onwards. Double programmes are introduced, with a shorter comic play in addition to the main one. An essential element in these new programmes, deeply influenced by *commedia dell'arte* actors visiting London from Paris in the early decades of the century, is the use of machines and elaborate stage effects.

Prologues and epilogues also seem to have contributed significantly to the trend for spectacular performances: actresses often clad in men's clothes displayed their legs, actors delivered their speeches astride a donkey or even sitting on an elephant. Such spectacular elements, either imported from the Continent, or included in facetious or licentious epilogues, satisfied the demand for pure entertainment that henceforth swamped the English stage.