



**HAL**  
open science

# Le drame militaire en Allemagne au XVIIIe siècle : esthétique et cité

Anne Feler

► **To cite this version:**

Anne Feler. Le drame militaire en Allemagne au XVIIIe siècle : esthétique et cité. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 2002. Français. NNT : 2002METZ006L . tel-01749722

**HAL Id: tel-01749722**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749722>**

Submitted on 29 Mar 2018

**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.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE DE METZ  
U.F.R. LETTRES ET LANGUES**

**ECOLE DOCTORALE  
« Perspectives interculturelles : médias, espaces, sociétés »**

**CENTRE D'ETUDE DES PERIODIQUES  
DE LANGUE ALLEMANDE**

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE - METZ	
N° inv.	2002 021L
Cote	4/MZ 02/06
Loc	

**Le drame militaire en Allemagne au XVIII<sup>ème</sup> siècle  
Esthétique et Cité**

**Volume I**

**Thèse pour l'obtention du doctorat (a.m. 30 mars 1992)  
présentée par**

**Anne FEUCHTER-FELER**

**Directeur de recherche :**

**Monsieur le Professeur Raymond HEITZ**

**2002**

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 465943 3

**UNIVERSITE DE METZ  
U.F.R. LETTRES ET LANGUES**

**- ECOLE DOCTORALE  
« Perspectives interculturelles : médias, espaces, sociétés »**

**CENTRE D'ETUDE DES PERIODIQUES  
DE LANGUE ALLEMANDE**

**Le drame militaire en Allemagne au XVIII<sup>ème</sup> siècle  
Esthétique et Cité**

**Volume I**

**Thèse pour l'obtention du doctorat (a.m. 30 mars 1992)  
présentée par**

**Anne FEUCHTER-FELER**

**Directeur de recherche :**

**Monsieur le Professeur Raymond HEITZ**

**2002**



## REMERCIEMENTS

Ce travail a été élaboré dans le cadre des recherches menées par le Centre d'Étude des Périodiques de Langue Allemande de l'Université de Metz. À son directeur, Monsieur le Professeur Michel Grunewald, et aux professeurs qui en animent les séminaires, j'exprime ma gratitude pour leurs encouragements et leur soutien.

J'adresse en particulier mes remerciements les plus vifs à Monsieur le Professeur Raymond Heitz qui a bien voulu diriger ce travail et dont les conseils et les suggestions m'ont été d'une aide précieuse pour mener à bien cette entreprise.

L'élaboration de cette étude a nécessité des séjours en Allemagne auxquels le DAAD a bien voulu apporter son soutien. Aux instances responsables, j'exprime ici ma reconnaissance pour l'intérêt qu'elles ont porté à cette recherche.

En outre, ces investigations ont requis le concours des personnels de nombreux instituts et bibliothèques, principalement à Cologne (*Theaterwissenschaftliche Sammlung*), Göttingen (*Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek*), Marbach (*Deutsche Schillergesellschaft*), Munich (*Bayerische Staatsbibliothek, Deutsches Theatermuseum*), Sarrebruck (*Universitätsbibliothek*), Salzbourg (*Universitätsbibliothek Mozarteum*), Strasbourg (*Bibliothèque Nationale et Universitaire*), Stuttgart (*Universitätsbibliothek*) et Vienne (*Österreichische Nationalbibliothek, Österreichisches Theatermuseum*). Que ces personnes soient ici remerciées pour leur efficacité et leur disponibilité.

Enfin, j'exprime ma gratitude au Professeur Norbert Oellers de l'Université de Bonn qui a bien voulu m'accueillir et mettre à ma disposition les documents de la fondation Oscar Fambach.

# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	I
TABLE DES MATIÈRES.....	II
INTRODUCTION.....	1

## PREMIÈRE PARTIE

### ÉLUCIDATION DES FACTEURS GÉNÉRIQUES

PREMIER CHAPITRE. BILAN DE LA CRITIQUE.....	22
I. Le <i>Soldatenstück</i> : un phénomène méconnu.....	22
A. La place du genre militaire dans l'histoire littéraire et théâtrale.....	22
B. La dépréciation de la veine par la critique.....	29
II. Insuffisance des axes interprétatifs et problèmes de délimitation générique.....	35
A. Le <i>Soldatenstück</i> , un concept problématique.....	36
B. Le positivisme.....	43
C. Le psychologisme.....	50
D. L'approche thématique.....	58

### DEUXIÈME CHAPITRE. LES FACTEURS RÉCURRENTS

#### DANS LA DRAMATISATION DE LA CHOSE MILITAIRE.....66

I. La place centrale des données militaires.....	71
--	----

### III

A. Les configurations dramatiques.....	72
B. L'éthique militaire.....	82
1. Une éthique de l'honneur.....	83
a. Problème de définition du concept.....	83
b. La personnalité des soldats.....	85
c. Perception sociale des militaires.....	88
2. Précéllence de l'éthique.....	94
II. Cadre et accessoires.....	97
A. Le cadre.....	97
1. Représentation immédiate.....	97
2. Évocation acoustique.....	102
3. Évocation symbolique.....	103
4. Évocation métaphorique.....	105
B. Accessoires propres au soldat.....	108
III. Les conflits.....	112
A. Conflits de systèmes de valeurs.....	113
1. Morale bourgeoise / morale militaire.....	113
a. Vertu / aventure.....	113
b. Argent / honneur.....	116
c. Intérêts privés / notion de sacrifice.....	118
2. Morale de la cour / éthique de l'armée.....	121
3. Principes de l'intellectuel / règles de conduite du militaire.....	123
B. Conflits au sein de l'idéologie militaire.....	124
1. Appréciation divergente des valeurs.....	124
2. Conflits de valeurs.....	125

3. Conflits intérieurs.....	126
a. Hétéroimage et répercussions sur le héros.....	128
b. Autoimage.....	136
C. Multiplicité des conflits.....	143
CONCLUSION.....	145

## DEUXIÈME PARTIE

### LA RÉCEPTION DU *SOLDATENSTÜCK* AU XVIII<sup>ème</sup> SIÈCLE, MIROIR DU DÉBAT SUR LE THÉÂTRE NATIONAL

<b>PREMIER CHAPITRE. LA PIÈCE MILITAIRE, UN MODÈLE POUR LE RÉPERTOIRE DRAMATIQUE NATIONAL.....</b>	<b>156</b>
I. Critères d'appréciation spécifiques de l'écriture dramatique.....	158
A. L'action dramatique.....	158
B. Langue et dialogue.....	167
C. La vraisemblance.....	177
II. Dimension comique et spécificités nationales.....	179
A. Définition de l'originalité du théâtre allemand.....	179
B. Pour une comédie allemande.....	183
C. Enjeux de la fonction divertissante du théâtre.....	189
III. Promotion d'une pratique scénique nouvelle, paradigme de la nation.....	194
A. Valorisation du métier d'acteur.....	195
B. Naturel et vérité du jeu .....	201
C. Décence et moralité de la composition des rôles.....	206

D. L'acteur, véhicule du raffinement.....	209
---	-----

## **DEUXIÈME CHAPITRE. LE DRAME MILITAIRE ET LES DÉBATS**

<b>SUR LE STATUT DU THÉÂTRE AU XVIII<sup>ème</sup> SIÈCLE.....</b>	<b>212</b>
--	------------

I. Rôle de l'institution théâtrale dans la cité.....	213
A. Formation d'une conscience historique commune.....	213
B. Cohésion sociale.....	221
C. Création de référents sociaux.....	223
D. Composantes civiques du répertoire théâtral.....	235
II. Mission éducative et humaine.....	240
A. Promotion de la sensibilité.....	240
B. Développement du sens psychologique et moral du spectateur.....	245
CONCLUSION.....	255

## **TROISIÈME PARTIE**

### **LE SOLDATENSTÜCK ET LA RÉALITÉ POLITIQUE ET SOCIALE**

<b>PREMIER CHAPITRE. L'ABSOLUTISME ÉCLAIRÉ.....</b>	<b>258</b>
---	------------

I. Représentation prédominante du pouvoir dans les pièces.....	258
A. Image de l'autorité civile.....	259
B. Rouages du pouvoir.....	271
1. Conseillers et gens de cour.....	271
2. Les lois.....	274

II. Dysfonctionnements de l'État absolutiste.....	278
A. Perception sociale de l'individu.....	279
B. Honneur, vérité individuelle et pouvoir.....	283
C. Dénonciation des législations abusives.....	293
D. Un forum d'expression de la critique populaire.....	299
III. Une dimension politique apologétique.....	305
A. Pour un équilibre du pouvoir.....	305
B. Un souci d'apaisement des tensions sociales.....	312
C. Contribution à la constitution et à la cohésion de la nation.....	316

## **DEUXIÈME CHAPITRE. UN MODÈLE SOCIAL CONCILIANTE MUTATIONS**

### **ET SOUCI DES TRADITIONS.....323**

I. Structures sociales et modèle relationnel: la prédominance de la dimension familiale.....	324
A. Sauvegarde prioritaire de la cellule familiale.....	324
B. Famille et fonction militaire.....	326
1. Aspect décoratif.....	326
2. Dimension conflictuelle.....	328
3. Faire-valoir réciproques.....	329
4. Acceptions du terme "famille".....	341
C. Un modèle de solidarité sociale.....	343
II. Regards critiques sur les relations humaines et leurs formes d'expression.....	347
A. Primat de l'argent.....	348
B. Chosification de l'individu et des valeurs.....	356
C. Le jeu et l'aspect relationnel.....	362

1. Le jeu et l'individu.....	363
a. Affirmation de la personnalité et des désirs.....	363
b. Une forme d'expression de la raison.....	365
2. Impact social du jeu.....	366
a. Un remède aux tensions sociales.....	366
b. Une parodie des rouages de la société.....	367
III. La représentation de mutations sociales.....	371
A. Le <i>Soldatenstück</i> , un miroir de l'émergence de la bourgeoisie.....	371
1. Constitution d'une classe sociale.....	371
2. Représentation théâtrale du mode de vie et de pensée bourgeois.....	375
B. Apport de la perspective militaire dans le tableau du monde bourgeois.....	382
1. Restauration de l'équilibre familial.....	382
2. Valorisation de la femme.....	384
3. Affirmation de l'individualité.....	387
4. Sensibilité de la perception du monde et de la société.....	389
CONCLUSION.....	391

## QUATRIÈME PARTIE

### LE *SODATENSTÜCK*, UN GENRE COMPOSITE

<b>PREMIER CHAPITRE. UN RÉPERTOIRE DIDACTIQUE.....</b>	<b>397</b>
I. Légitimation du théâtre au XVIII <sup>ème</sup> siècle.....	397
II. La promotion de la vertu.....	404
A. Le soldat, paradigme privilégié de comportements exemplaires.....	405



B. Les situations dramatiques et l'éthique militaire, éléments générateurs d'actions morales.....	413
C. Structure dramatique et dimension pédagogique.....	419
III. La "comédie sérieuse" de la veine militaire au service de l'entreprise moralisatrice.....	423
A. Valeur de correctif du comique.....	424
B. Fonction spécifique de l'émotion.....	429
<b>DEUXIÈME CHAPITRE. UN THÉÂTRE DIVERTISSANT.....</b>	<b>433</b>
I. Comique et comédie au XVIII <sup>ème</sup> siècle.....	433
II. Les procédés comiques dans les drames militaires.....	441
A. Mélange des registres comiques.....	441
B. Exploitation des types de la <i>commedia dell'arte</i> .....	445
C. Le primat du comique de situation.....	451
III. La fonction divertissante de la scène, ses enjeux et les phénomènes de trivialisation.....	455
<b>TROISIÈME CHAPITRE. UN THÉÂTRE BOURGEOIS.....</b>	<b>470</b>
I. Le modèle du drame bourgeois.....	471
II. Parentés entre drame bourgeois et pièce militaire.....	475
A. Importance du domaine privé.....	476
B. La figure paternelle.....	477
III. Portée des interférences.....	492

<b>QUATRIÈME CHAPITRE. TRAGÉDIE ET TRAGIQUE .....</b>	<b>500</b>
I. La nouvelle acception de la tragédie et son illustration dans la veine militaire.....	501
A. Un répertoire centré sur la peinture du cadre privé.....	501
B. Légitimation de la tragédie bourgeoise et évolution du sentiment tragique.....	514
II. Traitement du tragique: désacralisation et pathos.....	523
A. Rôle de victime et dimension pathétique de héros d'extraction moyenne.....	524
B. Le conflit tragique: accumulation de quiproquos et peinture de la misère humaine.....	533
III. Dénouement et manifestation de l'ordre du monde.....	545
A. Le <i>Soldatenstück</i> au service de la légitimation des classes moyennes et cultivées.....	545
B. Un indice de l'impuissance politique de la bourgeoisie.....	550
CONCLUSION.....	553
 <b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>556</b>
 <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>577</b>
I. Bibliographie générale.....	578
A. Bibliographies, biographies, lexiques.....	578
B. Études.....	583
1. Contexte historique, politique, social, économique et institutionnel.....	583

2. Contexte idéologique, intellectuel et culturel.....	591
3. Études sur la littérature.....	599
4. Études sur le théâtre.....	617
a. Histoire du théâtre et théories dramatiques.....	617
b. Mise en scène.....	657
c. Condition de comédien.....	661
d. Pièces militaires.....	663
5. Histoire locale et régionale des théâtres.....	666
II. Les pièces militaires.....	675
A. Textes.....	675
1. Anonyme.....	675
2. Auteurs.....	676
B. Études.....	681
1. Travaux sur les auteurs.....	681
2. Critiques des pièces dans les revues de l'époque.....	700
<b>ANNEXES.....</b>	<b>741</b>
Avertissement.....	742
I. Schémas actantiels.....	744
II. Tableaux: lieux, dates et fréquences de représentation des pièces.....	755
<b>INDEX.....</b>	<b>822</b>

## **INTRODUCTION**

*Ainsi l'histoire de l'homme s'éclaire par celle de l'humanité, laquelle ne peut manquer d'être conçue comme l'histoire d'un seul, immensément agrandie. Il les faut donc voir d'un même regard. Il les faut étudier ensemble et par les mêmes méthodes.<sup>1</sup>*

Un esprit curieux et avide de détails ne peut manquer de s'enthousiasmer à l'idée qu'il convient d'apporter à l'élucidation du mouvement historique universel une perspective individuelle et sociale particulière afin d'en saisir la portée et la complexité avec davantage de finesse. Loin de constituer une digression ou d'être seulement un agrément de l'étude historique, cette analyse à petite échelle du devenir général est riche de significations par le rapport dialectique qu'elle entretient avec celui-ci. Le quotidien individuel ou communautaire fait cette petite histoire, de la même façon la transposition littéraire des banalités du vécu constitue un terreau d'où surgissent et se déploient les grandes oeuvres. À l'obscurité riche de sens des destinées particulières correspond par analogie la modestie d'oeuvres dites triviales qui constituent les épiphénomènes et le milieu d'éclosion de forces de plus grande envergure. Ce parallèle entre le fait historique, son exploration et sa relation, et l'oeuvre littéraire n'est pas trop hardi puisque les prémices de l'historiographie se confondent en partie par exemple avec la conception d'épopées.<sup>2</sup> Du biographisme centré exclusivement sur des personnages illustres et

---

<sup>1</sup> Jean GUITTON: *Histoire et destinée*. Paris: Desclée de Brouwer 1970, p. 17.

<sup>2</sup> Joseph HOURS: *Valeur de l'histoire*. Paris: Presses Universitaires de France 1971, p. 20: "Pour avoir été peut-être moins profonde, l'influence grecque n'en a pas moins été sur notre conception de l'histoire plus directe et plus continue. C'est dans l'épopée qu'elle a pris naissance. Homère, sur ce point, comme sur tant d'autres, a été pour les Grecs la source de toute science. À son école, les historiens ont appris à exalter l'héroïsme, l'esprit de lutte qui pousse l'homme à valoir en tout plus que ceux qui l'entourent et plus encore, à se dépasser soi-même et à priser au plus haut point la gloire qui lui revient de ses exploits. [...] Cette inspiration fondamentale ne disparaîtra jamais par la suite."

héroïques, l'histoire s'enrichit peu à peu de l'attention apportée au fait<sup>3</sup> pour s'élargir à la connaissance de la réalité.<sup>4</sup> On voit ainsi l'intérêt de l'historien investir des espaces plus vastes à l'image des divers domaines de la réalité humaine pour tenter de saisir le plus justement possible la figure et le sens de l'évolution historique<sup>5</sup> et l'étude de toutes les facettes de l'existence dans ses expressions particulières et sociales fournit un éclairage complémentaire nécessaire à l'exploration et à la connaissance anthropologiques. On peut d'ailleurs observer dans les sciences humaines en général ce regain d'intérêt pour des phénomènes sociaux et culturels négligés et considérés comme périphériques: ces éléments se révèlent en effet aujourd'hui comme les indices ou les initiateurs d'évolutions sociales et politiques de grande envergure dont l'analyse est toujours d'actualité et qui s'enrichit de l'exploitation des champs mineurs du savoir. Ainsi la recherche littéraire s'est-elle principalement consacrée, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, aux oeuvres des grands auteurs ne trouvant qu'un rare intérêt aux productions littéraires dites "triviales". Longtemps, les entreprises positivistes furent quasiment les seules à avoir exhumé et recensé ces écrits de moindre qualité avec le souci de brosser le tableau d'une époque le plus exact possible dans sa fidélité à la réalité. Or la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle a vu fleurir nombre d'ouvrages analysant des oeuvres et des auteurs mineurs en repérant leur influence sur l'évolution littéraire de la période qui leur est contemporaine.<sup>6</sup> Cette reconnaissance d'un rôle spécifique de la

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.22

<sup>4</sup> Il s'agit là de la définition proposée par Raymond ARON. Cf. Jacqueline RUSS: *Dictionnaire de philosophie. Les concepts. Les philosophes. 1850 citations*. Bordas: Paris 1991, p. 124.

<sup>5</sup> Fernand BRAUDEL: *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, p. 97: "J'entends par *histoire* une recherche scientifiquement conduite, disons à la rigueur une *science*, mais complexe: il n'y a pas *une* histoire, *un* métier d'historien, mais des métiers, des histoires, une somme de curiosités, de points de vue, de possibilités, somme à laquelle demain d'autres curiosités, d'autres points de vue, d'autres possibilités s'ajouteront encore."

<sup>6</sup> Cf., entre autres, la parution d'ouvrages généraux sur la trivialité ainsi que l'étude de cette notion dans le paysage littéraire du XVIII<sup>ème</sup> siècle:

---

 Études générales sur la trivialité:

Hermann BAUSINGER: *Schwierigkeiten bei der Untersuchung von Trivialliteratur*. In: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*. Düsseldorf: Schwann. 13, 1963, p. 204-215.

Hermann BAUSINGER: *Zu Kontinuität und Geschichtlichkeit trivialer Literatur*. In: *Festschrift für Klaus Ziegler*. Hg. von Eckerhard CATHOLY. Tübingen: Niemeyer 1968, p. 385-410.

Heinz Otto BURGER (Hg.): *Studien zur Trivialliteratur*. Frankfurt am Main: Klostermann 1968. (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. Band 1).

Peter DOMAGALSKI: *Trivialliteratur. Geschichte, Produktion, Rezeption*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1981.

Heinz J. GALLE: *Groschenhefte. Die Geschichte der deutschen Trivialliteratur*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1988.

Dietrich HOMBERGER: *Triviale Literatur. Herstellung, Werkstruktur und literarischer Markt*. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1984.

Walter KILLY: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1961.

Albert KLEIN: *Trivialliteratur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

Helmut MELZER: *Trivialliteratur*. Band 1. München: Oldenbourg 1974 (=Analysen zur deutschen Sprache und Literatur).

Sven MOELLER KRISTENSEN: *An approach to Popular Fiction*. [Versuch einer Definition und Klassifizierung der verschiedenen Arten von Trivialliteratur; über die Möglichkeiten, diese Literatur zu analysieren und ihren Erfolg zu werten]. In: Sven MOELLER KRISTENSEN: *Literary sociology*. Brügge 1975, p. 29-36.

Peter NUSSER: *Trivialliteratur*. Stuttgart: Metzler 1991.

Hainer PLAUL: *Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur*. Leipzig: Edition Leipzig 1983.

Werner ROSS: *Die schöne und die Schein-Literatur. [Zur Abgrenzung der Trivialliteratur]*. In: *Merkur*. 34, 1980, p. 1062-1064.

Wolfgang SCHEMME: *Trivialliteratur und literarische Wertung. Einführung in Methoden und Ergebnisse der Forschung aus didaktischer Sicht*. Stuttgart: Klett 1975.

Pit SCHLECHTER: *Zur Trivialität des volkstümlichen Theaters*. In: *Literatur für viele. Studien zur Trivialliteratur und Massenkommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. 1. 2. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1975-76.

Gerhard SCHMIDT-HENKEL (Hg.): *Trivialliteratur. Aufsätze*. Berlin: Literarisches Colloquium 1964.

Jochen SCHULTE-SASSE: *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*. München: Fink 1971 (= Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 6).

Ernst SCHULTZE: *Die Schundliteratur. Ihr Wesen, ihre Folgen, ihre Bekämpfung*. Halle a. d. S. : Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1911.

Guenter WALDMANN: *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. Modellanalysen, Didaktikdiskussion, literarische Wertung*. München: Fink 1973. (= Kritische Information 13).

Guenter WALDMANN: *Literatur zur Unterhaltung. Unterrichtsmodelle zur Analyse und Eigenproduktion von Trivialliteratur*. Band 1. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Dieter WELLERSHOFF: *Von der Moral erwischt. Aufsätze zur Trivialliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1983.

Hans-Dieter ZIMMERMANN; Annamaria RUCKTÄSCHEL (Hg.): *Trivialliteratur*. München: Fink 1976.

Viktor ZMEGAC: *Grundsätzliche Fragen der Erforschung von Trivialliteratur*. In: *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1981, p. 179-188.

 Études portant sur la littérature triviale du XVIII<sup>ème</sup> siècle:

Marianna BORYSLAK: *Das deutsche Trivialdrama in der Zeit der Romantik*. Wrocław: Wyclawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988.

Christa BÜRGER: "Das menschliche Elend oder der Himmel auf Erden". Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 9, 1978, p. 203-219.

Horst HARTMANN: *Populäre Romane und Dramen im 18. Jahrhundert. Zur Entstehung einer massenwirksamen Literatur*. Obertshausen: Context-Verlag 1991.

Markus KRAUSE: *Das Trivialdrama der Goethezeit, 1780-1805. Produktion und Rezeption*. Bonn: Bouvier 1982. (= Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit. Band 5).

Gotthard LERCINER: *Mustermischung und Sprachausgleich im trivialliterarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*. 18, 1990, p. 261-272.



littérature triviale ainsi que l'intérêt pris à mettre au jour ses modes de fonctionnement constituent une véritable réhabilitation ainsi que le signe d'une évolution dans la perception de l'oeuvre d'art. La recherche passe outre l'infranchissable fossé creusé entre haute et basse littérature pour jeter des ponts entre tous les niveaux et styles de production littéraire d'une époque. Outre une dimension de complémentarité pour l'étude, semblablement reconnue par l'historiographie, l'analyse des écrits triviaux participe, conjointement à l'esthétique de la réception qui se développe alors, à une nouvelle approche de l'oeuvre d'art et de sa signification. L'étude de procédés d'écriture récurrents dans les matrices de basse littérature et de leur fonctionnalité permet également d'appréhender l'écrivain dans sa relation avec le public, son adaptation à ses goûts et l'exploitation de ses réactions. De même, la critique passe de l'exclusive accordée à l'oeuvre, ses intentionnalités et son action à la prise en compte du rôle du lecteur individuel ou du récipiendaire collectif. La perception de ces derniers est intégrée dans la construction du sens. Ainsi la recension éphémère n'est-elle plus instrumentalisée pour étayer la qualité morale d'une oeuvre ou fustiger l'inculture du public. D'appui à l'interprétation canonique,

---

Wolfgang MARTENS: *Zur Erschließung von Trivialliteratur im 18. Jahrhundert*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. 207 (122). 1970-71, p. 452-456.

Hainer PLAUL: *Triviales aus der Klassikerstadt: Weimar - das ist Goethe und Vulpius*. In: *Weimar. Kultur-Journal*. Jg. 3. Weimar 1994, n° 8 p. 24-25.

Rudolf SCHENDA: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. Frankfurt am Main: Klostermann 1970.

Frieder SONDERMANN: *Trivialliteratur der Goethezeit. [Auch zu Trivialliteratur allgemein]*. In: *Doitsu Bungaku. Die deutsche Literatur*. Tôkyô: Ikubundo Verlag. 1989, n° 83 p. 1-14.

Krystyna STEFANCZYK: *Das bürgerliche Trivialdrama im 18. Jahrhundert*. In: *Germanica Wratislaviensia*. Wrocław: Panstwowe Wydawnictwo naukowe. 27, 1976, p. 91-108.

Jolanka SZAFARZ: *August Wilhelm Schlegels Ansichten über das triviale Drama*. In: *Germanica Wratislaviensia*. Wrocław: Panstwowe Wydawnictwo naukowe. 27, 1976, p. 77-90.

Günter WALDMANN: *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. Modellanalysen, Didaktikdiskussion, literarische Wertung*. München: Fink 1973.

Reinhard WITTMANN: *Zur Trivialliteratur der Goethezeit. Randbemerkungen eines Sammlers*. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*. Frankfurter Ausgabe. 32. Frankfurt 1976, p. A 129-A 141.

elle devient le témoignage d'une époque, de sa sensibilité artistique ainsi que la manifestation d'une signification inhérente à l'oeuvre qui émane au fil du temps de la diversité des réceptions.<sup>7</sup>

Ce dialogue continu entre l'auteur et son public<sup>8</sup> ainsi que la mise en valeur d'une perspective plus individuelle et caractéristique des événements se manifestent, semble-t-il, plus pleinement au théâtre: art de la représentation, le théâtre porte à la scène un microcosme, qu'il soit ou non mimétique de la réalité. Jeu dramatique, il focalise l'intérêt sur une action et avant tout sur les perceptions particulières des personnages qui en sont les canaux, les lieux de déploiement. Il apparaît donc comme le laboratoire de la réalité où l'auteur peut disséquer l'événement ou rendre compte de ses répercussions au niveau individuel par le biais d'un personnage qui s'en fait le relais. En outre, le théâtre, en tant que manifestation sociale et culturelle spécifique parmi d'autres,<sup>9</sup> est un des phénomènes qui dénotent la mentalité d'une époque, ses intérêts et ses enjeux. Il est pour les chercheurs ce miroir promené le long du chemin

---

<sup>7</sup> Cf. Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Band 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: Fink 1977, p. 9: "Ästhetische Erfahrung setzt nicht erst mit dem Erkennen und Auslegen der Bedeutung eines Werkes ein, geschweige denn mit dem Rekonstruieren der Intention seines Verfassers. Die primäre Erfahrung eines Kunstwerks vollzieht sich in der Einstellung auf seine ästhetische Wirkung, im genießenden Verstehen und verstehenden Genießen. Eine Auslegung, die diese primäre ästhetische Erfahrung überspringt, ist die Anmaßung eines Philologen, der dem Irrtum huldigt, der Text sei nicht für Leser, sondern eigens dafür geschaffen, um von Philologen interpretiert zu werden. Der literarischen Hermeneutik erwächst daraus die doppelte Aufgabe, die beiden Weisen der Rezeption methodisch zu differenzieren, d. h. einerseits den aktuellen Prozeß zu erhellen, in dem sich Wirkung und Bedeutung des Textes für den gegenwärtigen Leser konkretisiert, und andererseits den historischen Prozeß zu rekonstruieren, in dem der Text von Lesern verschiedener Zeiten immer wieder anders aufgenommen und ausgelegt worden ist. Applikation muß dann die Forderung sein, die gegenwärtige Wirkung eines Kunstwerks an der Vorgeschichte seiner Wirkung zu messen und aus beiden Instanzen von Wirkung und Rezeption das ästhetische Urteil zu bilden."

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 18: "[...] und literarische Hermeneutik als die Aufgabe begreife, das Spannungsverhältnis zwischen Text und Gegenwart als einen Prozeß auszulegen, in welchem der Dialog zwischen Autor, Leser und neuem Autor den Zeitabstand im Hin und Her von Frage und Antwort, von ursprünglicher Antwort, aktueller Frage und neuer Lösung aufarbeitet und Sinn immer wieder anders und damit immer reicher konkretisiert."

Cf. aussi Jean-Marie SCHAEFFER: *Du texte au genre*. In: Gérard GENETTE, Hans Robert JAUSS, Jean-Marie SCHAEFFER, Robert SCHOLÉS, Wolf Dieter STEMPER, Karl VIETÖR: *Théorie des genres*. Paris: Seuil 1986, p. 179-205. Ici, p. 193: "Or toute lecture est une résultante d'au moins deux facteurs, à savoir deux intentions ou stratégies communicatives, celle de l'encodeur du texte et celle du décodeur."

<sup>9</sup> Rainer RUPPERT: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin: Ed. Sigma 1995.

social. Par leur dimension collective et individuelle, la représentation et l'art dramatique conjuguent l'éternel humain et les particularismes des diverses époques et sociétés: l'accent mis sur l'humain lève les entraves de compréhension de réalités éphémères qui font référence aux débats humains, artistiques, politiques etc. spécifiques d'une société à un moment donné de son évolution.

Cette thèse se propose d'étudier une veine particulière du théâtre du XVIII<sup>ème</sup> siècle en Allemagne, à savoir la pièce militaire (*Soldatenstück*). Ce phénomène a retenu notre attention dans la mesure où la chose militaire, du fait de la médiation du théâtre, se trouve envisagée sous une perspective plus individualisée et permet de conjuguer sur scène, pour le temps de la représentation, histoire collective et devenir individuel. Le drame joue ainsi le rôle de laboratoire de la réalité où il est possible d'expérimenter à l'appui de destinées et de psychologies fictives les articulations entre l'universel et le particulier. Les matrices de la littérature triviale offrent, en outre, une perception de ces relations à une modeste échelle, celle de l'homme moyen du quotidien. C'est cet enjeu humain qui mesure les chances de notre liberté et les espaces qu'elle peut investir qui a motivé en premier lieu le choix du sujet. L'intérêt pour le contexte littéraire général et théâtral du XVIII<sup>ème</sup> siècle, temps d'évolutions et d'innovations, n'a pas joué un rôle moindre dans la détermination de l'objet d'étude. En effet, au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le théâtre connaît une évolution et un essor significatifs. D'une part, les dramaturges fournissent à la scène des pièces adaptées aux spécificités nationales, contribuant par l'affirmation de leur goût et leur choix de sujets différents à l'émergence d'un théâtre allemand.<sup>10</sup> D'autre part, l'art de la

---

<sup>10</sup> Roland KREBS: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des lumières. Théories et réalisations.* Wiesbaden: Harrassowitz in Komm. 1985 (= Wolfenbütteler Forschungen Bd. 28).

représentation et le métier d'acteur subissent des transformations qui se révèlent décisives pour le développement de l'art dramatique et lui confèrent ses lettres de noblesse et sa légitimité au même titre que les autres genres.<sup>11</sup> Ainsi le XVIII<sup>ème</sup> siècle se caractérise-t-il par l'abandon progressif de l'improvisation<sup>12</sup> et par le développement de l'art du jeu théâtral<sup>13</sup> pour lequel une véritable "grammaire" (*Grammatik*) est élaborée.<sup>14</sup> Le travail de l'acteur ne s'envisage donc plus d'après la sensibilité mais comme un véritable apprentissage dans lequel le jeu du corps, tel une rhétorique, intensifie la signification.<sup>15</sup> Ces axes d'évolution mettent en lumière l'émergence d'un art davantage centré sur l'humain<sup>16</sup> et les spécificités individuelles ou collectives.<sup>17</sup> En ce sens, il est peut-être possible de parler d'une vulgarisation de l'art dans la mesure où, réduisant la distance entre l'oeuvre et les spectateurs, il se met à leur portée en exploitant les ressorts émotionnels du public. Cette dimension de proximité au vécu quotidien est une des

---

<sup>11</sup> Wolfgang F. BENDER (Hrsg.) : *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner 1992.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 9: "Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wird die Spielpraxis der Komödianten in geregelte Bahnen gelenkt. Im differenzierten Kontext poetologisch-rhetorischer, kunsttheoretischer und sozialkritischer Argumente und in Auseinandersetzung mit schauspieltheoretischen, Gestik, Mimik und Deklamation umfassenden Überlegungen entwickelt sich das Handwerk der Komödianten zur künstlerischen Tätigkeit."

<sup>13</sup> Erika FISCHER-LICHTE: *Entwicklung einer neuen Schauspielkunst*. In: Wolfgang F. BENDER (Hrsg.) : *op. cit.* note 11, p. 51-70.

<sup>14</sup> Wolfgang F. BENDER : *Vom "tollen" Handwerk zur Kunstübung. Zur "Gramatik" der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. In: Wolfgang F. BENDER (Hrsg.) : *op. cit.* note 11 , p. 11-50.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 38: "Ästhetische und - damit ineins gehend - soziale Disziplinierung einerseits, eine gesteigerte Erwartungshaltung hinsichtlich der poetischen und interpretatorischen Fähigkeiten andererseits - : so ließe sich die Entwicklungstendenz der Schauspielkunst auch im ausgehenden 18. Jahrhundert charakterisieren."

<sup>16</sup> *Ibid.* Johann Jakob ENGEL met en lumière, pour le jeu de l'acteur, la nécessité d'une bonne connaissance de la psychologie. Cf. p. 43: "[...] erfordert darüber hinaus intime Kenntnis der Wirkungsweise von Affekten, Einblick in die Struktur der Seele, Vertrautheit auch mit den Ergebnissen einer wissenschaftlich abgesicherten Psychologie."

<sup>17</sup> Cf. l'ouvrage de Rainer RUPPERT (*op. cit.* note 9).

manifestations de la modernité qui s'amorce au XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>18</sup> et dont l'étude constitue un sujet de réflexion des plus intéressants.

La pièce militaire qui conquiert les scènes de l'espace germanophone dans la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle est un révélateur, parmi d'autres, de ces profondes mutations concernant l'art théâtral. En effet, le *Soldatenstück* a constitué, pour les scènes de l'époque, un véritable phénomène de mode,<sup>19</sup> suscitant l'engouement du public comme celui de nombreux auteurs pour lesquels son exploitation est l'opportunité de se faire connaître.<sup>20</sup> Les pièces

---

<sup>18</sup> Il est possible, par exemple, de relever l'importance pour le théâtre des réflexions psychologiques qui s'amorcent au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Cf. Wolfgang F. BENDER: *op. cit.* note 11, p. 9.

<sup>19</sup> Cf. Eckehard CATHOLY: *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1982, p. 67.

Alexander von GLEICHEN-RUSSWURM: *Von "Minna von Barnhelm" zum "Zapfenstreich"*. In: *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt. 6. 1903- 1904, col. 921-926.

August KOBERSTEIN: *Grundriß der Geschichte der deutschen National-Litteratur. Zum Gebrauch auf Gymnasien entworfen*. 3., verbesserte und zum größten Theil völlig umgearbeitete Ausgabe. Leipzig: Friedr. Ehr. Wilh. Vogel 1837, p. 394-395.

Hans OSTEN: *Das Soldatendrama im Zeitalter des Naturalismus*. In: *Zeitschrift für deutsche Bildung*. Hg. von Ulrich PETERS, Johannes REISKE, Karl VIETOR. 6. Jahrgang. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1930, p. 195-203. Ici, p. 195.

Friedrich ROSENTHAL: *Das deutsche Soldatenstück*. In: *Österreichische Rundschau*. Hg. von Leopold Freiherrn von CHLUMECKY, Dr. Karl GLOSSY, Dr. Felix Freiherrn von OPPENHEINER. Band XLII. Januar-März 1915. Wien und Leipzig: Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung Carl Fromme, p. 46- 55. Ici, p. 47-49.

Wilhelm SCHERER: *Geschichte der deutschen Litteratur*. 2. Ausgabe. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1884, p. 449.

Ferdinand Josef SCHNEIDER: *Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1948, p. 192: "Damals war bereits der Siebenjährige Krieg ausgebrochen, und das Umsichgreifen spartanischer Gesinnung im friderizianischen Zeitalter ließ erwarten, daß sich unter ihrem Einfluß die im historisch-klassizistischen Drama Mode gewordene stoische Geisteshaltung nicht nur neu straffen, sondern vielleicht auch in mehr wirklichkeitsnahe, von philosophischer Lehrhaftigkeit und erzieherischer Pederanterie entlastete Formen kleiden würde. Tatsächlich kommt es in den deutschen Tragödien nach Mitte der fünfziger Jahre zu einer solchen Hochspannung des Ehr- und Pflichtgefühls, daß den Helden daraus wie in einem mit Elektrizität überladenen Raum Gefahr auf Schritt und Tritt erwächst. Dabei verbindet sich die stoische Grundhaltung aufs engste mit der gleichfalls lebhaft auffrischenden patriotischen Tendenz. Durch Verstiraden und Handlungsvorgänge wird in den Stücken dem Leser und Zuschauer immer wieder die Verpflichtung eingehämmert, für das Vaterland jedes persönliche Glück, sogar das eigne Leben zu opfern."

August F. C. VILMAR: *Geschichte der deutschen National-Litteratur*. 11. vermehrte Auflage. Marburg und Leipzig: Elwert'sche Universitätsbuchhandlung 1866, p. 427.

<sup>20</sup> Cf. Helmut ARNTZEN: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968. (=Sammlung Dialog 23), p. 50. L'auteur parle du cas de STEPHANIE et de son exploitation fructueuse du drame militaire.

s'inscrivent dans la lignée de la comédie de Lessing *Minna von Barnhelm* par - entre autres éléments - leur recours à des thématiques tirées de l'histoire nationale parfois contemporaine de leur production, par leur mise en scène de personnalités typiques de l'esprit et du mode de vie germaniques. Le drame militaire systématise donc les caractéristiques que le public et les critiques de *Minna* ont tenues, dans leur accueil enthousiaste de la pièce, pour typiquement allemandes et dans lesquelles tous ont unanimement salué les prémices d'une scène nationale libérée de la tutelle française.<sup>21</sup> Il apporte ainsi sa contribution à l'effort d'instauration d'un théâtre adapté à la nation. En outre, la représentation d'épisodes de la vie militaire ou plus simplement la présence sur scène de soldats dénote et favorise l'évolution de la dramaturgie par l'exploitation des canaux visuels, auditifs, gestuels que toutes deux mettent en oeuvre. La pléthore de ces oeuvres dramatiques écrites après 1763 par des auteurs aujourd'hui obscurs soutient et accompagne donc le développement de l'art théâtral. Ces pièces assimilées aux productions littéraires triviales donnent de l'évolution du théâtre et de ses caractéristiques spécifiques une image pittoresque et riche de détails, à l'instar des banalités du quotidien qui nous apprennent sur la réalité historique et les particularismes d'une époque davantage que la scrutation d'événements marquants.

La seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle est donc marquée par une production abondante de pièces militaires que les scènes inscrivent largement à leur répertoire et qui ne sont pas sans

---

Adolf HAUFFEN (Hg.): *Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil. Von Törring. Babo. Hensler. Bretzner.* Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft. (=Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hg. von Joseph KÜRSCHNER. 138. Band), p. XXII. Il est question ici de Brandes et Möller.

<sup>21</sup> Horst STEINMETZ: *Dokumente zur Rezeptionsgeschichte der Minna von Barnhelm.* Königstein/ Ts.: Athenaeum 1979.

répercussions sur l'évolution du théâtre. Or, si l'on embrasse du regard l'ensemble des publications afférentes au *Soldatenstück*, on ne peut que s'étonner de la discrétion de la critique sur ce phénomène dramatique.<sup>22</sup> De plus, l'examen des travaux déjà consacrés au sujet et leurs conclusions ne peuvent qu'interpeller la réflexion.<sup>23</sup> L'hypothèse qu'il est possible d'avancer pour tenter d'expliquer la réserve des chercheurs constitue d'ailleurs un trait marquant du discours critique sur la pièce militaire. L'étude du sujet est fondée sur la certitude tacite de disposer d'une identification implicite du genre. Forte du postulat d'une identité générique préétablie, la

---

<sup>22</sup> La première partie recensera dans le détail l'ensemble de ces travaux et rendra compte des analyses et des résultats.

<sup>23</sup> Pour les études publiées sur le sujet, cf.

ALY: *Der Soldat im Spiegel der Komödie*. In: *Preußische Jahrbücher*. Hg. von Hans DELBRÜCK. 79. Band Januar bis März 1895. Berlin: Verlag von Hermann Walther 1895, p. 467-487.

R. A. ALLEN: *Militarism in German drama since 1889*. Dissertation Chicago 1928.

Klaus Michael BOGDAL: *Das naturalistische Theater und der Krieg*. In: *Wege der Literaturwissenschaft*. Hg. von Jutta KOLKENBROCK-NETZ, Gerhard PLUMPE, Hans Joachim SCHRIMPF. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985, p. 232-239.

Roswita FLATZ: *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1976.

Alexander von GLEICHEN- RUSSWURM: *Op. cit.* note 19.

Pierre GOBIN: *La comédie antimilitariste (1890-1930): l'évolution des techniques scéniques et des genres littéraires*. In: *Actes du VIIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Budapest 1976. Stuttgart 1980, p. 767- 779.

Peter HAIDA: *Das Militärstück im zweiten Deutschen Kaiserreich*. In: *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*. 8. Wien: Jugend und Volk 1988, p. 15-20.

Julius HAY: *Ist der Krieg dramatisch?* In: *Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik*. Hg. von Fritz ERPENBECH. 1. Heft 6. Berlin: Bruno Henschel und Sohn 1946, p. 30-33.

Peter Heinz HOFFMANN: *Die österreichische Kriegs-, Soldaten- und historisch-politische Dichtung im 18. Jahrhundert. Bibliographie, Analyse und Interpretation*. Dissertation. Wien 1963.

Horst MEIXNER: *Vom Major von Tellheim zum braven Soldaten Schwejk*. In: *Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur*. Hg. von Hans-Jürgen HORN, Hartmut LAUFHÜTTE. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1981, p. 149-157.

Alain MICHEL: *Der Militärschwank des Kaiserlichen Deutschland. Dramaturgische Struktur und politische Funktion einer trivialen Lustspielform*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1982.

Hans OSTEN: *Op. cit.* note 19.

J. M. RITCHIE: *Staging the war in German*. In: *Forum for modern language studies. The second world war in literature*. Published for the university of St Andrews by scottisch Academic Press. Volume XXI. N°1. January 1985, p. 84- 96.

Friedrich ROSENTHAL: *Op. cit.* note 19.

Max SCHERRER: *Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. Zur Form- und Sachgeschichte der dramatischen Dichtung*. Zürich: Rascher und Cie, Verlag 1919.

Janis Little SOLOMON: *Die Kriegsdramen Reinhard Goerings*. Bern: Francke 1985.

Karl Hayo von STOCKMAYER: *Das deutsche Soldatenstück des 18. Jahrhunderts seit Lessings "Minna von Barnhelm"*. Weimar: Felber 1898.



littérature critique n'explore pas le concept et se consacre aux réalisations particulières et à leurs caractéristiques. Incidemment, tel ou tel élément spécifique d'une pièce est proposé comme critère supplémentaire d'identification du genre et une nouvelle définition est énoncée. Ce faisant, une réflexion générique approfondie ne se fait pas jour puisque la critique ne discerne pas de pertinence à explorer les composantes du drame militaire. Écrits sur le modèle de *Minna von Barnhelm*, les *Soldatenstücke* font davantage figure, aux yeux des critiques, de pastiches que de représentants à part entière d'un genre inauguré par Lessing.<sup>24</sup> Fondée essentiellement sur l'inventaire des parentés thématiques, l'analyse est inappropriée à la clarification de la spécificité dramatique et théâtrale du phénomène. En conséquence, l'appréhension générique est malaisée, ce que révèlent d'ailleurs les conclusions des études lorsqu'elles énoncent qu'au regard de la multiplicité des drames, le genre ne saurait être véritablement circonscrit.<sup>25</sup> Est-ce là à dire qu'existe un genre militaire mais que les pièces qui le constituent ne présentent pas de caractéristiques homogènes? Pour les critiques, le genre est donc diffus et ses conventions implicites. Le corpus de référence de la critique, par l'extrême diversité des pièces dont le seul élément de cohésion semble être la matrice, n'est, en outre, que le pendant d'une circonscription problématique, résultat de perspectives méthodologiques qui prêtent à caution.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 23, p. VII et p. 4.

<sup>25</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 23, p. 84.

<sup>26</sup> L'impossibilité constatée par les critiques du *Soldatenstück* (cf. note 23) de dégager un genre homogène pose le problème de l'"extériorité générique". Cf. Jean-Marie SCHAEFFER: *op. cit.* note 8, p. 185 et p. 190: "c'est la procédure qui consiste à «produire» la notion d'un genre non à partir d'un réseau de ressemblances existant entre un ensemble de textes, mais en postulant un texte idéal dont les textes réels ne seraient que des dérivés plus ou moins conformes, de même que selon Platon les objets empiriques ne sont que des copies imparfaites des Idées éternelles."

Le désarroi qui se dégage de ces résultats, fragmentaires et peu satisfaisants, de la recherche a néanmoins le mérite d'orienter la réflexion: il amène à interroger le concept de genre,<sup>27</sup> à envisager et qualifier, à partir de la diversité des drames militaires, les facteurs d'homogénéité potentiels d'un type d'oeuvres et son organisation interne.<sup>28</sup> Enfin, il permet de rechercher et proposer des critères adaptés à la nature des textes et autorisant une identification générique que nous espérons plus satisfaisante. La sémiologie,<sup>29</sup> en s'intéressant à la double nature du théâtre (fixation textuelle et réalisation scénique), aux éléments participant aux deux dimensions d'écrit et de jeu (décor, objets, espace et temps, personnages, échanges entre les participants) ainsi qu'aux rapports établis entre elles, semble pouvoir fournir des impulsions bénéfiques pour l'analyse des pièces et permettre de dégager des caractéristiques récurrentes dans les drames de la veine et afférentes à la dramatisation de la chose militaire,<sup>30</sup> donc de

---

<sup>27</sup> Cf., entre autres, les études suivantes sur le genre:

Dominique COMBE: *Les genres littéraires*. Paris: Hachette 1992.

Oswald DUCROT; Tzvetan TODOROV: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil 1972, p. 193- 201.

Gérard GENETTE: *op. cit.* note 8.

<sup>28</sup> Jean-Marie SCHAEFFER: *op. cit.* note 8, p. 189. Pour circonscrire un genre, il s'agit de "se laisser guider par le réseau de ressemblances textuelles (formelles, narratives, thématiques) qui se tissent [...]". Sur la fonction textuelle de la généricité, cf. aussi p. 186: "Si nous en restons au niveau de la phénoménalité empirique, la théorie générique est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques: or, ces ressemblances peuvent parfaitement être expliquées en définissant la généricité comme une composante textuelle, c'est-à-dire les relations génériques comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle." Ce faisant, il ne faudra pas négliger l'aspect de "transformation générique". Cf. Hans Robert JAUSS: *Littérature médiévale et théorie des genres*. In: Gérard GENETTE: *op. cit.* note 8, p. 37-76. Ici, p. 49: "[...], la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs et qui subissent aussitôt des variations, rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure du genre."

<sup>29</sup> Il s'agira de s'appuyer sur les perspectives théoriques esquissées par la sémiologie du théâtre. Cf. Anne ÜBERSFELD: *Lire le théâtre*. Paris: Éd. Sociales 1978.

<sup>30</sup> Gérard GENETTE: *Introduction à l'architexte*. In: Gérard GENETTE: *op. cit.* note 8, p. 89-159. Ici, p. 149: "le système aristotélicien [...] est implicitement tabulaire, suppose implicitement un tableau à (au moins) double entrée, où chaque genre relève à la fois (au moins) d'une catégorie modale et d'une catégorie thématique [...]."

reconstituer une "matrice de compétence" manifestant le fonctionnement du genre.<sup>31</sup> Cette investigation est l'objet de la première partie du présent travail, précédée d'un exposé plus détaillé des méthodes et des résultats des études critiques antérieures afin de poursuivre les réflexions déjà amorcées.

Cependant, la veine militaire ne saurait se réduire à la reduplication d'un schéma. La richesse du phénomène générique qu'illustrent ses différentes objectivations invite à se pencher sur d'autres problèmes comme celui du rôle du *Soldatenstück* dans le débat aux plans esthétique, social et politique de la période de sa réalisation. Il s'agit là d'étudier les points de recoupement entre la matrice de compétence et la réalité historique, ce qui requiert, outre le recours à la sémiologie du théâtre, l'investissement d'axes méthodologiques complémentaires. Il va de soi que les réalisations historiques d'une matrice générique exigent une attention particulière pour les contextes – social, politique, culturel – qui les conditionnent. L'examen de ces aspects fera l'objet des parties suivantes. Ainsi, après la clarification des aspects génériques du théâtre militaire, on abordera la veine comme un phénomène esthétique et culturel: il s'agira d'évaluer la place qu'elle occupe dans le débat sur l'esthétique au XVIII<sup>ème</sup> siècle. À ce propos, on analysera, à partir de recensions contemporaines de la mise en scène des pièces au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'apport du genre aux techniques de mise en scène et au jeu théâtral. Pour ce faire, on s'appuiera sur les acquis et

---

<sup>31</sup> Sur la "matrice de compétence". Cf. Jean-Marie SCHAEFFER: *op. cit.* note 8, p. 199, notamment: "c'est sur cette base que s'exerce la stratégie discursive du théoricien, c'est-à-dire, de nos jours du moins, l'élaboration d'une matrice de compétences permettant de générer les invariants textuels."

Cf. Robert SCHOLÉS: *Les modes de la fiction*. In: Gérard GENETTE: *op. cit.* note 8, p. 80-81: "Selon l'une de ces méthodes, on réfère des oeuvres littéraires spécifiques à certains types idéaux, dans lesquels résident l'essence de chaque genre et ses potentialités. Selon l'autre méthode, on construit, à partir de données fournies par l'expérience, une idée de types généraux qui s'appuie sur des liaisons historiques entre des oeuvres spécifiques, et des traditions qu'il est possible d'identifier. L'une est essentiellement déductive, l'autre inductive. Une théorie idéale des genres fictionnels devrait oeuvrer à la réconciliation de ces deux méthodes qui sont aussi nécessaires l'une que l'autre et qui sont en fait complémentaires."

les outils que fournissent les théories de la réception<sup>32</sup> en considérant que le théâtre est aussi une manifestation culturelle collective. C'est dire, d'une part, que l'accueil réservé à une oeuvre fait partie intégrante du sens qui s'élabore au fil de la représentation dans le jeu des rapports entre texte et pratique scénique et dans l'échange implicite entre la scène et le public.<sup>33</sup> La réception constitue ainsi elle aussi un élément d'exploration de l'oeuvre dramatique. D'autre part, les interactions dans les relations entre le drame et les spectateurs, l'impact d'une pièce auprès du public que permettent de mesurer les recensions, donc la "réflexion" du drame au second degré, ne sont pas sans influence sur l'évolution des conceptions sur l'esthétique. L'analyse de ces aspects de réception des drames militaires constitue - semble-t-il - un prolongement naturel de l'élucidation de leurs composantes génériques, dans la mesure où le domaine théâtral procède du ressort analogue de l'échange.<sup>34</sup>

Cet aspect de communication de l'art dramatique ne saurait se réduire à une relation entre public et scène dans le circuit fermé du théâtre.<sup>35</sup> Il est également intéressant de considérer le

---

<sup>32</sup> Hans Robert JAUSS: *Die Theorie der Rezeption*. Konstanz: Universitätsverlag 1987.

Detlev SCHÖTTKER: *Theorien der literarischen Rezeption. Rezeptionsästhetik, Rezeptionsforschung, Empirische Literaturwissenschaft*. In: Heinz Ludwig ARNOLD; Heinrich DETERING (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, p. 537- 554.

<sup>33</sup> Joseph STRELKA: *Methodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1978, p. 316: le public est, selon l'expression de Julius BAB, une "substance vivante du théâtre" ("*lebendige Substanz*").

<sup>34</sup> Cet aspect communicatif que revêt la réception s'explique par sa dimension herméneutique. Cf. Detlev SCHÖTTKER: *Theorien der literarischen Rezeption. Rezeptionsästhetik, Rezeptionsforschung, Empirische Literaturwissenschaft*. In: Heinz Ludwig ARNOLD; Heinrich DETERING (Hg.): *op. cit.* note 32, p. 537- 554. Ici, p. 540.

<sup>35</sup> Une analyse d'un point de vue sociologique est intéressante du fait des liens qui s'établissent entre la sociologie littéraire et l'esthétique de la réception. Cf. Detlev SCHÖTTKER: *op. cit.* note 32, p. 538 et p. 547: "[...], tendiert die *leserorientierte* Richtung eher zu den Kultur- und Sozialwissenschaften."

Joseph STRELKA: *op. cit.* note 33, p. 316.

À propos de sociologie littéraire:

Cf. Julius BAB: *Das Theater im Lichte der Soziologie*. Leipzig 1931, p. 196-217.

Robert ESCARPIT: *Sociologie de la littérature*. Paris 1958.

Klaus W. HEMPFER: *Gattungstheorie*. München 1973, p. 186-189.

Georg LUKÁCS: *Schriften zur Literatursoziologie*, p. 71-74 et 81-108.

Levin L. SCHÜCKING: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Bern und München 1961, p. 36-45.

genre dramatique comme un phénomène social portant l'empreinte de la mentalité d'une époque et contribuant à sa cristallisation, voire son évolution. Il sera ainsi utile d'envisager les pièces comme témoignage de la réalité sociale et politique de l'époque où elles ont été produites,<sup>36</sup> même si on ne saurait, en vertu du traitement littéraire, conférer aux éléments mis en évidence dans les drames une valeur de vérité absolue pour l'appréciation de l'évolution politique et sociale. On se penchera donc sur le rapport que les drames entretiennent avec la cité. Cette analyse constituera la troisième partie de la thèse. Il faudra, ce faisant, s'attacher à l'élucidation de la position qu'adoptent les pièces à l'égard du pouvoir et de l'organisation sociale: en quoi sont-elles le miroir de l'époque à laquelle elles sont écrites ou jouées? Quelles influences aux niveaux politique et social exercent-elles? La scrutation de ces éléments est aussi un moyen d'apprécier la mentalité et le tissu social, l'organisation interne d'une collectivité et la structure étatique du fait de liens existant nécessairement entre l'évolution historique et sociale et les productions esthétiques.<sup>37</sup>

---

Kirsten WECHSEL: *Sozialgeschichtliche Zugänge*. In: Heinz Ludwig ARNOLD; Heinrich DETERING (Hg.): *Op. cit.* note 34, p. 446-462.

Il semble pertinent de se référer à la perspective de sociologie de l'art définie par ADORNO. Cf. Detlev SCHÖTTKER: *op. cit.* note 32, p. 547: "»Kunstsoziologie«, so Adorno, dürfe nicht nur danach fragen, »wie die Kunst in der Gesellschaft« stehe und »wie sie in ihr« wirke, sondern habe in erster Linie zu untersuchen, wie sich »Gesellschaft in den Kunstwerken« objektiviere."

Cf. aussi Joseph STRELKA: *op. cit.* note 33, p. 329.

<sup>36</sup> Il est intéressant de noter, pour rappeler l'analogie de départ, la place déterminante du concept d'histoire pour la perspective sociologique. Cf. Kirsten WECHSEL: *op. cit.* note 35, p. 447: "Für eine sozialgeschichtlich ausgerichtete Forschungsliteratur [...] ist die zentrale Kategorie der *Geschichte* ausschlaggebend. Folglich wird das Verhältnis des literarischen Wandels zum geschichtlichen Prozeß zur zentralen Fragestellung erhoben."

<sup>37</sup> On peut noter, à ce propos, l'importance pour l'histoire littéraire de la classification par genres. Cf. Kirsten WECHSEL: *op. cit.* note 35, p. 448-449: "In Anlehnung an die Gattungstheorie Wilhelm Voßkamps werden Gattungen als literarisch- soziale Verständigungsformen, als ein Ausdruck historischer sozialer Bedürfnisse verstanden. Gattungen stellen in dieser Sichtweise Lösungsversuche für gesellschaftliche Probleme dar und lassen soziale Widersprüche zum Vorschein kommen." Cf. aussi: Hans Robert JAUSS: *op. cit.* note 8, p. 68: "Étant donné que les genres littéraires sont enracinés dans la vie et ont une fonction sociale, l'évolution littéraire doit elle aussi être définie par sa fonction dans l'histoire et dans l'émancipation de la société, la succession des systèmes littéraires être étudiée dans leur corrélation avec le processus historique général."

La dernière partie du travail se propose de rendre compte du caractère composite des pièces appartenant au "genre" et notamment de leur diversité formelle. Celle-ci manifeste les transformations que subit au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle l'écriture dramatique qu'illustre, par exemple, l'évolution des formes comique et tragique. Aussi cette perspective ne saurait-elle faire l'économie d'une contextualisation du point de vue de la théorie dramatique du XVIII<sup>ème</sup> siècle, (traditions, modifications, innovations...) pour en montrer l'illustration au sein des drames. On envisagera aussi la portée des choix formels des drames. Simultanément, l'examen des spécificités de l'écriture et la conception des pièces militaires peuvent entraîner des interrogations sur l'assimilation de ces drames à l'infra littérature.<sup>38</sup> Tout esprit ne serait-il pas amené, au contact fréquent et prolongé avec ces pièces dites triviales, à s'interroger sur le concept

<sup>38</sup> Cf. sur ce point les travaux cités note 6 et:

Otto F. BEST: *Eine »verderbliche Art von Buchhandel«*. In: Otto F. BEST: *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung*. Frankfurt am Main 1985, p. 9-33 et 186-193.

Pawel BEYLIN: *Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung*. In: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hg. von Hans Robert JAUSS. München 1968, p. 393-406.

Heinrich BRELOER; Rainer ZIMMER: *>Kitsch< als Kriterium literarischer Wertung. Überlegungen zur Instrumentalisierung eines beliebten Begriffs der Abqualifizierung*. In: *Literaturdidaktik. Aussichten und Aufgaben*. Hg. von Jochen VOGT. Düsseldorf 1972, p. 93-112.

Hermann BROCH: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. In: Hermann BROCH: *Kommentierte Werkausgabe*. Hg. von Paul Michael LÜTZELER. Band 9/2. Frankfurt am Main 1986, p. 158-172.

Manfred DURZAK: *Der Kitsch - seine verschiedenen Aspekte*. In: *Der Deutschunterricht*. Nr. 19, Heft 1, 1967, p. 93-120.

Werner HOFMANN: *Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste*. In: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. *Op. cit. infra*. p. 210-225.

Hans HOLLÄNDER: *Kitsch, Anmerkungen zum Begriff und zur Sache*. In: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. Hg. von Helga de la MOTTE-HABER. Frankfurt a. M. 1972, p. 184-209.

Walther KILLY: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen 1962.

Abraham A. MOLES: *Kunstfuturologie. Zur Rolle des Kitsches und der Kopie in der sozialästhetischen Entwicklung. Aus dem Französischen von Käthe HENSCHELMANN*. In: *Werte in kommunikativen Prozessen. Beiträge und Diskussionen der 8. Karlsruher Tage für experimentelle Kunst und Kunstwissenschaft*. Hg. von Götz GROSSKLAUS und Ernst OLDEMEYER. Stuttgart 1980, p. 143-165.

Roland SIMON-SCHAEFER: *Kitsch und Kunst*. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*. N° 5, cahier 2, 1980, p. 37-52.

Gert UEDING: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt am Main 1973.

Günter WALDMANN: *Literarischer >Kitsch< als wertungsästhetisches Problem*. In: *Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation*. Hg. von Jochen SCHULTE-SASSE. Tübingen 1979, p. 89-120.

de trivialité?<sup>39</sup> La variété des pièces de la veine est susceptible d'offrir une appréhension plus diversifiée de ce phénomène et d'invalider le jugement dépréciatif dont la basse littérature a fait l'objet. Si l'on envisage la littérature sous l'angle de ses effets, son intentionnalité dans l'élaboration dialogique du sens avec le lecteur plutôt que de scinder le champ littéraire en deux catégories (haute/ basse littérature), il est peut-être possible alors d'appréhender la *Trivialliteratur* avec plus de finesse. Il sera intéressant de garder ces questions en mémoire au cours de l'analyse formelle et de ses enjeux: peut-être pourra-t-on mettre au jour des caractéristiques permettant d'esquisser une réponse ou tout au moins d'ouvrir, à l'appui de cet examen nécessairement fragmentaire, des perspectives à exploiter dans l'avenir.

Pour la constitution du corpus de référence, il a été nécessaire, dans un premier temps, d'opérer un tri dans le matériau quantitativement impressionnant et fort diversifié livré par la recherche positiviste.<sup>40</sup> Parmi les 260 pièces répertoriées, on a retenu ici une trentaine de drames.<sup>41</sup> Ont été sélectionnées d'une part les œuvres unanimement considérées comme représentatives du genre par les études critiques précédemment entreprises sur le sujet et dont ce travail reste, dans une certaine mesure, tributaire et auxquelles il est redevable. D'autre part, il a paru judicieux de diversifier le corpus aussi bien aux niveaux géographique et chronologique que sur le plan formel pour rendre compte des manifestations polymorphes de la veine. Ces précautions préliminaires pour l'établissement du corpus devraient permettre de dégager des

---

<sup>39</sup> La méthode sociologique est, en outre, un aspect important pour l'étude de la littérature triviale. Cf. Joseph STRELKA: *op. cit.* note 33, p. 322.

<sup>40</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 23.

<sup>41</sup> On trouvera des indications plus précises sur la composition du corpus dans le deuxième chapitre de la première partie consacré à la mise en évidence d'invariants pour les différents drames.



convergences génériques sans limiter le phénomène de façon artificielle, donc de proposer une liste d'invariants pour clarifier les composantes du genre sans le figer.

Concernant la délimitation temporelle, le *terminus a quo* s'impose: il s'agit de la date d'inauguration du phénomène par *Minna von Barnhelm* (1763). Quant au *terminus ad quem*, il est plus délicat à déterminer puisqu'il n'y a pas de rupture nette dans la production à la fin du siècle. Par commodité, l'étude couvrira la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Cependant, on ne négligera pas d'illustrer la survie du phénomène par la prise en considération de quelques drames écrits après 1800.<sup>42</sup> Le "genre" qui continue d'être exploité au XIX<sup>ème</sup> siècle, s'ancre de façon plus marquée encore dans le courant bourgeois du théâtre pour lequel les données militaires assument parfois une simple fonction d'exotisme,<sup>43</sup> voire une fonction comique,<sup>44</sup> et le concept d'honneur

---

<sup>42</sup> Il s'agit de drames de CASCHÉ, EHRIMFELD et KOTZEBUE.

Joseph CASCHÉ: *Das Hauptquartier*. [1806]. Ein militärisches Schauspiel in vier Akten. Wien: Wallishäuser 1807.

Tobias Frech (Edler von) EHRIMFELD: *Der Degen*. Ein militärisches Schauspiel in drei Aufzügen. Nach P. G. A. Bonel und Eugène Cantiran de Boirie. Wien: Wallishäuser 1806.

August von KOTZEBUE: *Die Brandschatzung*. Ein Lustspiel in einem Akt. In: August von KOTZEBUE: *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande*. Vierter Jahrgang. Berlin: bei Fr. T. de la Garde 1806, p. 209-266.

<sup>43</sup> Peter HAIDA: *op. cit.* note 23, p. 17-18: "Die Inhalte sind meist am bürgerlichen Theater orientiert, die Stücke spielen im bürgerlichen oder kleinadligen Milieu, in das der Bürger gerne aufsteigen möchte. [...] zu den wesentlichen Attraktionen des Militärdramas gehören Uniform, Milieu (mit den szenischen Motiven Kaserne, Kasino, Einquartierung und Manöver) und politische oder technische Aktualität, letztere wird durch die verschiedenen Waffengattungen vermittelt. [...] Im großen und ganzen handelt es sich also um die Stereotypen des bürgerlichen Theaters in militärischem Gewand."

<sup>44</sup> Cf. Hans OSTEN: *op. cit.* note 19, p. 202-203: "Schiller hebt im "Wallenstein" die Gattung auf einen zweiten Höhepunkt. Bei den Dichtern der Befreiungskriege findet er schwächlich Nachahmung, dann aber schwindet dieser Stoff aus dem Drama. Die Generation nach den Befreiungskriegen hatte keinen Sinn mehr dafür, und erst infolge der Einigungskriege in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts werden die bärbeißigen Obersten, die unwiderstehlichen Leutnants und die komischen Offiziersdiener erklärte Lieblinge des Publikums. In allen Lustspielen, die damals entstanden, fehlt aber jegliche Polemik gegen das Heer und den Offiziersstand. Trotz gelegentlicher Schwächen erscheinen Offiziere und Gemeine stets als Ehrenmänner nach dem Vorbilde von Tellheim, Just und Paul Werner. Ganz anders jedoch behandelt der Naturalismus diesen Stoff. Das moderne Drama sieht in dem Offizier und den Soldaten in erster Linie den Menschen und zwar den leidenden Menschen."

Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 19, p. 50-52.

ainsi que les problèmes qui se rattachent à l'éthique continuent de spécifier les structures conflictuelles.<sup>45</sup>

Pour la clarification des composantes génériques comme pour l'analyse des autres aspects, il aurait été fastidieux de citer systématiquement les illustrations qu'en fournit chaque drame. Pour étayer les développements, on a donc sélectionné les pièces et les passages les plus évocateurs et les plus révélateurs des différentes tendances du *Soldatenstück*. À cet égard, les analyses plus détaillées de certains drames sont donc commandées par leur valeur paradigmatique. Quoi qu'il en soit, ce travail s'est efforcé de varier les exemples, puisque l'appréhension d'un "genre" requiert moins la concentration de l'intérêt sur l'étude d'oeuvres ou d'auteurs particuliers que sur leurs parentés.

---

<sup>45</sup> En particulier, c'est le duel dont les drames traitent. On peut citer SUDERMANN (*Fritzchen*), SCHNITZLER (*Freiwild*), HARTLEBEN (*Rosenmontag*), BEYERLEIN (*Zapfenstreich*), HINSMANN (*Und Dank für seine Gnade*). On peut encore attester l'écho de *Minna von Barnhelm* dans le répertoire du début du XX<sup>ème</sup> siècle par le choix des auteurs d'ancrer l'action dans la période fédéricienne. C'est le cas de la pièce de EULENBERG, *Ein halber Held*.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **ÉLUCIDATION DES FACTEURS GÉNÉRIQUES**

## PREMIER CHAPITRE

### BILAN DE LA CRITIQUE

#### I. LE *SOLDATENSTÜCK*: UN PHÉNOMÈNE MÉCONNU

##### A. LA PLACE DU GENRE MILITAIRE DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ET THÉÂTRALE

Il est paradoxal d'affirmer que la pièce militaire est un "genre" théâtral qui semble inconnu de la critique à quelques exceptions près. L'impulsion donnée par *Minna von Barnhelm* a pourtant été particulièrement féconde et son retentissement considérable.<sup>1</sup> Or, la veine militaire qui s'est développée dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle ne fait l'objet d'aucune étude approfondie. Les lexiques n'évoquent pas le phénomène.<sup>2</sup> Les histoires littéraires n'indiquent généralement à propos du genre dramatique que les théories

---

<sup>1</sup> Cf. l'appendice bibliographique. In: Karl Hayo von STOCKMAYER: *Das deutsche Soldatenstück des XVIII. Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm*. Weimar: Verlag von Emil Felber 1898.

<sup>2</sup> Otto F. BEST: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1972.

Manfred BRAUNECK; Gérard SCHNEILIN (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1986.

Karl GRÖNING; Werner KLISS: *Friedrichs Theaterlexikon*. Hg. von Henning RISCHBIETER. Felber bei Hannover: Friedrich Verlag 1969.

Gero von WILPERT: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1969.

développées par les auteurs passés à la postérité ou classent la production dramatique de l'époque en différentes catégories (les drames de société, les pièces historiques, mythologiques, drames fatalistes, drames d'épouvante...) en passant sous silence la pièce militaire. La consultation des histoires de la littérature – y compris la littérature dramatique – et du théâtre les plus courantes révèle ainsi l'ignorance dont est victime le "genre" militaire.<sup>3</sup> Certes, le but de tels ouvrages est de fournir un panorama d'une époque. On ne

---

<sup>3</sup> Nous avons à ce propos consulté les ouvrages suivants:

*Annalen der deutschen Literatur. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Eine Gemeinschaftsarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Hg. von Heinz Otto BURGER. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1952.

Hans Heinrich BORCHERDT: *Geschichte des deutschen Theaters.* In: *Deutsche Philologie im Aufriß.* Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Hg. von Wolfgang STAMMLER. Band III. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1957, col. 417-559.

Marianna BORYSIK: *Das deutsche Trivialdrama in der Zeit der Romantik.* Wrocław: Wyclawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988.

Eduard DEVRIENT: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst.* Neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt als "Illustrierte deutsche Theatergeschichte" von Intendant Willy STUHLFELD. Mit 523 Abbildungen auf 220 Kunstdrucktafeln. Berlin / Zürich: Eigenbrödler Verlag 1929.

Erika FISCHER-LICHTE: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik.* Tübingen: Francke 1990.

Herbert A. FRENZEL: *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente. 1470-1840.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979.

Gerhard FRICKE und Volker KLOTZ: *Geschichte der deutschen Dichtung.* 12. Auflage. Hamburg und Lübeck: Matthiesen Verlag 1966.

Georg Gottfried GERVINUS: *Handbuch der Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen.* 4. Auflage. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann 1849.

Horst Albert GLASER: *Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik 1786-1815.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1980. (= *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* Hg. von Horst Albert GLASER. Band 5. Reinbek bei Hamburg 1980).

Adolf HAUFFEN (Hg.): *Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil. Von Törring. Babo. Hensler. Bretzner.* Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1889. (=Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Joseph KÜRSCHNER. 138. Band.)

Adolf HAUFFEN (Hg.): *Das Drama der klassischen Periode. Zweiter Teil. Erste Abteilung. Von Gemmingen. Schröder. Iffland.* Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1889. (=Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Joseph KÜRSCHNER. 139. Band.)

Adolf HAUFFEN (Hg.): *Das Drama der klassischen Periode. Zweiter Teil. Zweite Abteilung. Kotzebue und Collin.* Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1889. (=Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Joseph KÜRSCHNER. 139. Band. Zweite Abteilung.)

- Hermann HETTNER: *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen*. Hg. von Paul Alfred MERBACH. Berlin und Leipzig: B. Behrs Verlag, Friedrich Feddersen 1924.
- Hermann HETTNER: *Literaturgeschichte der Goethezeit*. Hg. von Johannes ANDEREGG. München: Verlag C. H. Beck 1970.
- Walther KILLY (Hg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bertelsmann Lexikon Verlag. Gütersloh: Bertelsmann 1988-1993.
- Heinz KINDERMANN: *Theatergeschichte der Goethezeit*. Wien: H. Bauer Verlag 1948.
- Heinz KINDERMANN: *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik. Erster Teil*. Salzburg: Otto Müller Verlag 1961.
- Hans KNUDSEN: *Deutsche Theatergeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1959.
- August KOBERSTEIN: *Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. 5. umgearbeitete Auflage von Karl BARTSCH. 2. Band: *Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts*. Neudeln / Liechtenstein: Kraus 1974.
- August KOBERSTEIN: *Grundriß der Geschichte der deutschen National-Litteratur. Zum Gebrauch auf Gymnasien entworfen*. 3., verbesserte und zum größten Theil völlig umgearbeitete Ausgabe. Leipzig: Friedr. Ehr. Wilh. Vogel 1837.
- Werner KOHLSCHMIDT: *Geschichte der deutschen Literatur. Vom Barock bis zur Klassik*. Stuttgart: Philipp Reclam 1965. (=Werner KOHLSCHMIDT *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Band 2. Stuttgart 1965).
- Otto MANN: *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1963.
- Fritz MARTINI: *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 4. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1951.
- Sybille MAURER-SCHMOOCK: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1982.
- Josef NADLER: *Geschichte der deutschen Literatur*. 2. ergänzte Auflage. Regensburg: Verlag Josef Habel 1961.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Begründet von Paul MERKER und Wolfgang STAMMLER. 2. Auflage. Band 1-3 hg. von Werner KOHLSCHMIDT und Wolfgang MOHR. Band 4 hg. von Klaus KANZOG und Achim MASSER. Redaktion: Dorothea KANZOG. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1984.
- J. G. ROBERTSON; Edna PURDIE: *Geschichte der deutschen Literatur*. Mit einem Beitrag von Claude DAVID: *Die zeitgenössische Literatur 1890-1945*. Vorwort von Walther KILLY. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1968.
- Wilhelm SCHERER: *Geschichte der deutschen Litteratur*. 2. Ausgabe. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1884.
- Ferdinand Josef SCHNEIDER: *Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1948.
- Gerhard SCHULZ: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Erster Teil. Das Zeitalter der Französischen Revolution. 1789-1806*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1983. (=Helmut DE BOOR; Richard NEWALD: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 7. Band. 1. Teil. München 1983).
- Gerhard SCHULZ: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil. Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration. 1806-1830*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1983. (=Helmut DE BOOR; Richard NEWALD: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 7. Band. 2. Teil. München 1983).
- Friedrich SENGLE: *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Buchhandlung 1952.
- Heinrich STÜMCKE: *Hohenzollernfürsten im Drama. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteratur- und Theatergeschichte*. Leipzig: Verlag von Georg Wigand 1903.
- Christoph TRILSE; Klaus HAMMER; Rolf KABEL: *Theaterlexikon*. Berlin: Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft 1978.

saurait exiger qu'ils brossent un tableau exhaustif de la vie littéraire et théâtrale et qu'ils en abordent toutes les dimensions. Cependant, ils tendent à mettre en valeur des aspects généraux révélateurs de la mentalité de l'époque étudiée. En ce sens, la négligence d'un phénomène qui couvre la dernière moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle et qui se déploie à travers tout l'espace germanophone suscite l'étonnement. Cette lacune peut-elle être considérée comme une méconnaissance de la société du XVIII<sup>ème</sup> siècle? En effet, ce sont moins les productions d'esprits illustres qui fournissent l'image la plus fidèle de la réalité du moment - ces auteurs n'ont-ils pas dépassé les étroites limites du quotidien et transcendé les contingences auxquelles ils étaient soumis? -, que les oeuvres d'auteurs obscurs dont le mérite fut de répondre aux aspirations de leurs contemporains et d'en être par là-même le révélateur. Se pencher sur ces oeuvres éphémères, c'est contempler le miroir que le dramaturge a tendu à ses contemporains et prendre connaissance de l'instantané ainsi produit. En négligeant ces témoignages, les histoires littéraires privent donc leur tableau synoptique de l'époque de toute une part de vérité que la présentation détaillée de la littérature "noble" ne peut compenser. Le besoin d'élucider ces phénomènes longtemps considérés comme peu dignes d'intérêt et subsumés sous les termes de "*Trivilliteratur*" et

---

August F. C. VILMAR: *Geschichte der deutschen National-Literatur*. 11. vermehrte Auflage. Marburg und Leipzig: Elwert'sche Universitätsbuchhandlung 1866.

Friedrich VOGT; Max KOCH: *Geschichte der deutschen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1897.

Bernd WITTE (Hg.): *Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. 1815-1848*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1980. (= *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Hg. von Horst Albert GLASER. Band 6. Reinbek bei Hamburg 1980).

Ralph-Rainer WUTHENOW (Hg.): *Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang 1740-1786*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1980 (= *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Hg. von Horst Albert GLASER. Band 4. Reinbek bei Hamburg 1980).

“*Trivialdramatik*” s’est progressivement fait ressentir,<sup>4</sup> mais les lacunes restent nombreuses. Le désintérêt prolongé dont a notamment souffert la “*Trivialdramatik*”, le préjugé défavorable dont ces oeuvres théâtrales ont été victimes expliquent ainsi les raisons pour lesquelles les histoires littéraires traditionnelles passent sous silence un "genre" comme le *Soldatenstück*.

Le retentissement reconnu à la pièce de Lessing dans ce genre d’ouvrages est donc de nature différente: la pièce n’est pas considérée comme l’origine d’une veine dramatique nouvelle, en revanche, son impact se mesure aux traductions dont elle fait l’objet. Herbert Frenzel indique ainsi que *Minna von Barnhelm* a été la première oeuvre dramatique

<sup>4</sup> Marianna BORYSIK: *Das deutsche Trivialdrama in der Zeit der Romantik*. Wrocław: Wyclawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988.

Heinz Otto BURGER (Hg.): *Studien zur Trivialliteratur*. Frankfurt am Main: Klostermann 1968.

Peter DOMAGALSKI: *Trivialliteratur. Geschichte, Produktion, Rezeption*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1981.

Heinz J. GALLE: *Groschenhefte. Die Geschichte der deutschen Trivialliteratur*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1988.

Dietrich HOMBERGER: *Triviale Literatur. Herstellung, Werkstruktur und literarischer Markt*. Frankfurt am Main, Berlin, München: Diesterweg 1984.

Albert KLEIN: *Trivialliteratur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

Markus KRAUSE: *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption*. Bonn: Bouvier 1982.

Helmut MELZER: *Trivialliteratur*. Bd. 1. München: Oldenbourg 1974.

Helga de la MOTTE-HABER (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt am Main: Klostermann 1972.

Peter NUSSER: *Trivialliteratur*. Stuttgart: Metzler 1991.

Hainer PLAUL: *Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur*. Leipzig: Edition Leipzig 1983.

Wolfgang SCHEMME: *Trivialliteratur und literarische Wertung. Einführung in Methoden und Ergebnisse der Forschung aus didaktischer Sicht*. Stuttgart: Klett 1975.

Rudolf SCHENDA: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. Frankfurt am Main: Klostermann 1970.

Günter WALDMANN: *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. Modellanalysen, Didaktikdiskussion, literarische Wertung*. München: Fink 1973.

Günter WALDMANN: *Literatur zur Unterhaltung. Unterrichtsmodelle zur Analyse und Eigenproduktion von Trivialliteratur*. Bd. 1. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.



allemande à être traduite en anglais dès 1786 et qu'elle a, par la suite, été éditée dans d'autres langues.<sup>5</sup> À propos de la comédie de Lessing, aucune filiation inaugurée par *Minna von Barnhelm* n'est mentionnée. Frenzel se contente d'évoquer l'existence de "productions triviales issues de matrices anciennes".<sup>6</sup> La dénomination de Frenzel témoigne d'une appréhension globale de la production dramatique "triviale", sans distinction de genres. La veine militaire n'est ainsi nullement prise en compte. Les histoires littéraires ignorent donc la pièce militaire: le genre ne constitue à aucun moment l'objet d'une étude dans le cadre de ces ouvrages. Lorsque la critique mentionne des auteurs du XVIII<sup>ème</sup> siècle exploitant le type dramatique inauguré par *Minna von Barnhelm*, la remarque n'est faite que dans une optique bien différente de celle d'une circonscription générique.<sup>7</sup>

Le recensement des études consacrées à la pièce militaire vient en outre confirmer le constat qui vient d'être dressé: le *Soldatenstück* en tant que genre spécifique est un phénomène théâtral négligé par la recherche. En effet, la consultation d'ouvrages bibliographiques spécialisés corrobore nos conclusions: il n'existe pas de véritable étude générique consacrée au drame militaire. L'entreprise de Stockmayer<sup>8</sup> s'apparente

---

<sup>5</sup> Herbert FRENZEL: *op. cit.* note 3, p. 247: "*Minna von Barnhelm* erschien seit 1774 auf ausländischen Bühnen, 1786 als erstes deutsches Stück in England (London und Provinztheater) und wurde in mehreren Sprachen gedruckt."

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 342: "trivialisierter Abkömmlinge älterer Muster."

<sup>7</sup> Cf. Helmut ARNTZEN: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968. (=Sammlung Dialog 23). Dans cet ouvrage, l'auteur accorde de l'intérêt à STEPHANIE et à ses pièces militaires parce qu'elles sont l'indice de l'évolution de la comédie. Ainsi, p. 50: "So erzielt Stephanie, um was es ihm geht: Lachen und Weinen, und gibt dem Publikum, das keine klar strukturierte Gesellschaft mehr repräsentiert, Maximien, die es gern annimmt [...]."

<sup>8</sup> Cf. l'analyse de l'ouvrage de STOCKMAYER (*op. cit.* note 1) *infra*.

davantage au recensement des drames écrits sous l'influence de *Minna von Barnhelm* qu'à l'élucidation des composantes génériques du *Soldatenstück*. En revanche, on peut répertorier des publications qui étudient le développement thématique de la chose militaire au théâtre. On trouve ainsi d'une part des travaux s'intéressant à l'exploitation théâtrale des courants militaristes<sup>9</sup> et des ouvrages exposant le traitement dramatique spécifique de la guerre.<sup>10</sup> Ces derniers travaux - quoique les sujets qu'ils traitent paraissent éloignés des

<sup>9</sup> R. A. ALLEN: *Militarism in German drama since 1889*. Dissertation. Chicago 1928.

<sup>10</sup> Klaus Michael BOGDAL: *Das naturalistische Theater und der Krieg*. In: *Wege der Literaturwissenschaft*. Hg. von Jutta KOLKENBROCK-NETZ, Gerhard PLUMPE, Hans Joachim SCHRIMPF. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985, p. 232-239.

Roswita FLATZ: *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1976.

Alexander von GLEICHEN-RUSSWURM: *Von "Minna von Barnhelm" zum "Zapfenstreich"*. In: *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt. 6. 1903-1904, col. 921-926.

Pierre GOBIN: *La comédie antimilitariste (1890-1930): l'évolution des techniques scéniques et des genres littéraires*. In: *Actes du VIIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Budapest 1976. Stuttgart 1980, p. 767-779.

Peter HAIDA: *Das Militärstück im zweiten Deutschen Kaiserreich*. In: *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*. Wien: Jugend und Volk. 8. 1988, p. 15-20.

Julius HAY: *Ist der Krieg dramatisch?* In: *Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik*. Hg. von Fritz ERPENBECH. Berlin: Bruno Henschel und Sohn 1946. 1. Heft 6, p. 30-33.

Horst MEIXNER: *Vom Major von Tellheim zum braven Soldaten Schwejk*. In: *Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur*. Hg. von Hans-Jürgen HORN, Hartmut LAUFHÜTTE. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1981, p. 149-157.

Alain MICHEL: *Der Militärschwank des Kaiserlichen Deutschland. Dramaturgische Struktur und politische Funktion einer trivialen Lustspielform*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz 1982.

Hans OSTEN: *Das Soldatendrama im Zeitalter des Naturalismus*. In: *Zeitschrift für deutsche Bildung*. Hg. von Ulrich PETERS, Johannes REISKE, Karl VIETOR. 6. Jahrgang. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1930, p. 195-203.

*Plan eines militärischen Theaters in deutscher Sprache*. In: *Olla Potrida*. 3. Stück. Berlin, in der Weverschen Buchhandlung 1793, p. 58-72.

J. M. RITCHIE: *Staging the war in German*. In: *Forum for Modern Language Studies. The second world war in literature*. Published for the university of St Andrews by Scottish Academic Press. Volume XXI. N° 1. January 1985, p. 84-96.

Friedrich ROSENTHAL: *Das deutsche Soldatenstück*. In: *Österreichische Rundschau*. Hg. von Leopold Freiherrn von CHLUMECKY, Dr. Karl GLOSSY, Dr. Felix Freiherrn von OPPENHEINER. Band XLII. Januar-März 1915. Wien und Leipzig: Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung Carl Fromme, p. 46-55.

préoccupations de la présente étude et en dépassent largement la période prise ici en considération, le XVIII<sup>ème</sup> siècle - nous semblent davantage pertinents pour notre entreprise. En effet, ils permettent de suivre l'évolution du "genre"<sup>11</sup> et révèlent d'intéressantes tentatives de caractérisation du théâtre militaire du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il ne faut cependant pas espérer y trouver une clarification du concept de "pièce militaire". Le trait commun à ces études repose sur un postulat implicite: elles supposent acquise la délimitation du "genre". Ces ouvrages se proposent d'étudier les différents traitements du thème militaire et ses contenus idéologiques éventuels.

## B. LA DÉPRÉCIATION DE LA VEINE PAR LA CRITIQUE

S'il est un point convergent dans la critique à propos des pièces militaires, c'est bien celui afférent à l'appréciation des oeuvres. Pour qualifier la production dramatique

---

Max SCHERRER: *Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. Zur Form- und Sachgeschichte der dramatischen Dichtung.* Zürich: Rascher und Cie, Verlag 1919.

Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1.

<sup>11</sup> Certaines de ces études portant sur le théâtre militaire du XIX<sup>ème</sup> siècle (FLATZ, OSTEN et ROSENTHAL, *op. cit.* note 10) mentionnent l'évolution du traitement de la guerre au théâtre. À cet égard, elles citent la pièce de Lessing et les productions qui lui sont apparentées.

L'ouvrage de GLEICHEN- RUSSWURM (*op. cit.* note 10) se concentre sur l'analyse de pièces militaires à partir de la période *Biedermeier*. Cf. p. 923. Celui de Peter HAIDA (*op. cit.* note 10) concerne également une période postérieure aux limites temporelles du présent travail. Cf. p. 17-18. L'article de MEIXNER (*op. cit.* note 10) s'intéresse à l'évolution du personnage du soldat depuis la comédie de LESSING jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle, il présente cependant l'intérêt de mentionner l'entreprise positiviste de STOCKMAYER. Cf. p. 152: "Lessings *Minna von Barnhelm* begründete ein Genre, nämlich das Soldatenstück, das sich bald einer außerordentlichen Beliebtheit beim Publikum erfreuen sollte. Für den Zeitraum von 1768 bis 1822 nennt Stockmayer 260 Titel. Merkwürdigerweise fehlt unter ihnen jenes Stück, das zum ersten Mal die Soldaten als Stand und innerhalb ständischer Konflikte zu der Darstellung brachte: Jakob Michael Reinhold Lenz' *die Soldaten*."

populaire de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les critiques reprennent à leur compte le bilan dressé par Goethe et Schiller dans les *Xénies* (1797) attestant l'insipidité du répertoire de l'époque, renseignant sur les courants qui dominent la scène et l'attitude de dramaturges qui flattent le goût du public:

*Comment? Aucun César ne ferait plus son apparition sur vos scènes?*

*Plus aucun Antoine, aucun Oreste, aucune Andromaque?*

*Rien! On ne voit plus chez nous que des pasteurs, des marchands,  
des porte- drapeaux, des secrétaires ou des commandants de hussards.*

[...]

*Le poète est l'aubergiste et le dernier acte l'addition,*

*Lorsque le vice vomit, la vertu se met à table.<sup>12</sup>*

Stockmayer<sup>13</sup> formule, lui aussi, à l'occasion de l'analyse du contenu des pièces de nettes critiques. Il emploie les expressions suivantes: expédients médiocres, auteurs moyens. Tous

---

<sup>12</sup> Gerhard SCHULZ: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Erster Teil. Das Zeitalter der Französischen Revolution. 1789-1806. Op. cit. note 3, p. 454:*

"Was? Es dürfte kein Cesar auf euren Bühnen sich zeigen?

Kein Anton, kein Orest, keine Andromacha mehr?

Nichts! Man siehet bey uns nur Pfarrer, Kommerzienräthe,  
Fähndriche, Sekretairs oder Husarenmajors.

[...]

Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche,

Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

les critiques déplorent la production massive de pièces insipides<sup>14</sup> et la recherche a massivement recours à des expressions imagées pour souligner la médiocrité de la veine dramatique triviale.<sup>15</sup> Quoiqu'ils reconnaissent au genre militaire un corollaire positif, celui de débarrasser la scène allemande d'un répertoire ancien et figé, et le mérite du naturel et de la vérité dans sa peinture du réel,<sup>16</sup> les pièces produites n'en demeurent pas moins des pis-aller qui, de surcroît, compromettent sérieusement le bon goût.<sup>17</sup> De plus, les auteurs

---

<sup>13</sup> STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 11: "Auch dieser schwache Notbehelf, dessen sich mittelmässige Autoren unermüdlich bedient haben."

<sup>14</sup> Cf. par exemple: Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 10, p. 48-49: "Der soldatische Geist der Zeit kündigte sich gleich in verschiedenen, nicht eben zarten und feinpoetischen Formen und Elementen an. Die flinken Macher, sich durch Diebstahl bereichernd, traten auf den Plan und gaben ihrem Publikum jene Kost, die es wünschte. Der brutale oder sentimentale Einschlag in der Behandlung des Soldatenlebens überwog dadurch." Adolf HAUFFEN: *op. cit.* note 10, p. II: "Die meisten Vertreter des niederen Dramas in diesem Zeitabschnitt sind schwächliche Nachtreter. Sie ziehen den Geist unserer klassischen Meisterwerke in Flaschen ab. Was dort stark und männlich und lebenswarm ausgesprochen wurde, beschneiden und bearbeiten sie erst für die empfindlichen Ohren und den trägen Verstand ihres Publikums. Echter nationaler Gehalt wird bei ihnen zu Deutschtümelei, lichtvolle Erkenntnis und milder Sinn zu Aberweisheit und kraftloser Selbstentäußerung."

<sup>15</sup> Heinrich STÜMCKE: *op. cit.* note 3.

<sup>16</sup> Adolf HAUFFEN: *op. cit.* note 10, p. III: "Zweifellos hat das niedere Drama der Zeit das Stoffgebiet der Bühne fruchtbringend erweitert und die Schauspielkunst mächtig gefördert. Die meisten dieser Stücke sind mit großer Bühnenkenntnis und theatralisch wirksam abgefaßt; haben sich doch viele Schauspieler, darunter die trefflichsten Darsteller der Zeit, wie Schröder und Iffland, als Dichter dieser Gattung mit Erfolg versucht. Die neu gewonnene Fähigkeit der Dichter, Zustände und Ereignisse des täglichen Lebens mit offenem Auge zu beobachten, warm und sinnig zu schildern, bildete einen Fortschritt gegenüber den Stücken der älteren französischen Richtung und schuf fruchtbare Ansätze zu einem gesunden Realismus. Von England und Frankreich her ist das bürgerliche Drama gekommen. Doch erst in Deutschland wurde seine gewinnendste Seite ausgebildet: die Poesie des Hauses. So haben auch diese Dramen im Verein mit den Klassikern und den neuen Schauspielschulen dazu beigetragen, den Spielplan der deutschen Bühnen von der französischen Vorherrschaft zu befreien."

<sup>17</sup> August F. C. VILMAR: *op. cit.* note 3, p. 427: "Freilich läßt sich ein Stück wie *Minna von Barnhelm* nicht so leicht nachahmen. [...] - Die Wirkung, welche das Stück machte, war ungewöhnlich, die Folgen, die es hatte, sehr bedeutend: mit einem Male war der ganze Plunder der älteren steifen Schau- und Tragödienstücke von den Brettern verschwunden und alles strebte der wiedergewonnenen Naturwahrheit zu. Freilich war es hier, wie überhaupt in unserer ganzen neueren Blütezeit, die ungeheuere Masse der unberufenen Dichter, welche auch diese Blüte nicht zu ihrer vollen Wirkung, nicht zu rechter Frucht gedeihen ließ; eine Schaar von geistlosen Nachahmern brachte eine noch viel größere Schaar unsinniger Soldatenstücke auf das Theater, mit

des études reprochent à ces productions d'éloigner le théâtre des véritables buts de l'art dramatique.<sup>18</sup> Certes on reconnaît au *Soldatenstück* le mérite de correspondre à l'esprit de l'époque.<sup>19</sup> Toutefois, on ne manque pas d'évoquer, à propos du genre, un engouement passager, une mode.<sup>20</sup> Ajoutons en outre que le terme "dégoût" revient sous la plume de nombre de critiques<sup>21</sup> et les drames militaires sont dévalorisés au point qu'on n'hésite pas à

---

denen sich später, nach dem Erscheinen von Goethes *Götz*, die wo möglich noch ärgeren Ritterspiele verbanden, in welchen fast aller guter Geschmack, der durch Lessing kaum erobert war, frühzeitig wieder verloren gieng."

<sup>18</sup> August KOBERSTEIN: *op. cit.* note 3, p. 433-434: "Dass und wie die seit dem Jahr 1780 mit Stücken von O. H. Frhrn von Gemmingen, G. F. W. Grossmann und F. L. Schröder anhebenden und sodann vornehmlich von A. W. Iffland und A. F. F. von Kotzebue in Schwung gebrachten so genannten Familiengemälde und rührenden Dramen geraume Zeit hindurch die beliebteste Art ernster Schauspiele wurden und die Schauer- und Schreckensdramen sammt den lärmenden Ritter- und Soldatenstücken wenn nicht von der Bühne völlig verdrängten, doch ein starkes und allmählich immer wirksames Gegengewicht gegen sie bildeten, zugleich aber auch gleich weit wie jene [...] unser Schauspiel von den rechten Zielen der dramatischen Kunst abführten [...]."

<sup>19</sup> Cf. Eckehard CATHOLY: *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1982, p. 76: "Der große Erfolg des Stückes in seiner eigenen Epoche, der Zeit nach dem Ende des siebenjährigen Krieges, läßt sich jedoch aus der beträchtlichen Zahl der Aufführungen und aus der Begeisterung des Publikums erschließen. Gewiß hat der Untertitel »Das Soldatenglück« und das militärisch- bürgerliche Milieu des Stückes Erwartungen erfüllt, die in der Luft lagen."

Alexander von GLEICHEN- RUSSWURM: *op. cit.* note 10, p. 921: "Die innige Verbindung zwischen Heer und Volk weckte das Interesse weiter Kreise für die Lebensbedingungen der Offiziere und Soldaten. Es ist selbstverständlich, daß dieses Interesse in der zeitgenössischen Litteratur einen Niederschlag fand, besonders seit eine realistische, tief in das tägliche Dasein eindringende Strömung zur Oberherrschaft gelangte."

Walther KILLY (Hg.): *Literaturlexikon*. *Op. cit.* note 3, p. 245: "Tatsächlich hat Lessing Themen verarbeitet, die den Nerv der Zeit trafen, etwa die deutsche Uneinigkeit (Siebenjähriger Krieg), v. a. aber das aktuelle Phänomen der Offiziers- und Beamtenmentalität, deren Ambivalenz in der Figur des durch seinen eingebildeten Ehrverlust bis zur Selbstentäußerung getriebenen Majors von Tellheim glänzend analysiert wird."

<sup>20</sup> Wilhelm SCHERER: *op. cit.* note 3, p. 449: "Alles [i. e. *Minna von Barnhelm*] in theils lustigen theils rührenden Scene sehr glücklich gestaltet und der Ausgangspunkt vieler Soldatenstücke, welche die neue Mode zu Tode hetzten und bald nicht minder langweilig wurden als das Bardengebrüll in der Friedenszeit."

<sup>21</sup> Cf. Adolf HAUFFEN: *op. cit.* note 3, p. XVII: "Der Geschmack des Publikums war auch bald daran übersättigt und wendete sich wieder dem Gegensatze, den hausbackenen, idyllischen bürgerlichen Stücken zu. An dem Übermaß rohen Spektakelwesens mußten die Ritterstücke von selbst zu Grunde gehen. Sie vermengten sich in ihrer weiten Entwicklung mit Motiven der Räuber- und Soldatenstücke, der Zauber- und Hanswurstpossen und gingen in den zwanziger Jahren des neuen Jahrhunderts in das historische und das Schicksalsdrama allmählich über."

les considérer comme des vols et à n'y voir que des plagiat sans valeur.<sup>22</sup> On peut d'ailleurs noter que les ouvrages ne font mention de la veine qu'en vertu du critère d'imitation de la comédie de Lessing.<sup>23</sup> Sinon, la pièce militaire ne constitue pas aux yeux des critiques un genre digne d'intérêt dans la mesure où ce type de drame a offert à des auteurs fort divers l'opportunité d'un succès rapide en répondant à la demande du public.<sup>24</sup> Stockmayer, on l'a vu, n'échappe pas à ce travers, même si l'on a pu relever dans son étude l'attention apportée aux conditions de production de cette veine dramatique. La prise en considération d'éléments tels que l'enthousiasme patriotique en vogue à l'époque et le sens exacerbé du

---

Hans OSTEN: *op. cit.* note 10, p. 195: "Dem Soldatendrama schien die Zeit nach den glänzenden Waffentaten eines ruhmreichen Heeres ganz besonders günstig zu sein. Es mußte die Dichter locken, einen Stand auf die Bühne zu bringen, der sich durch seine Leistungen die Bewunderung der ganzen Nation zugezogen hatte. Und doch ist die Ausbeute auch auf diesem Gebiete sehr gering. Waren es im achtzehnten Jahrhundert die Mängel des Werbesystems, die Verrohung der Soldaten und Offiziere, die immer wieder geschildert und bis zum Überdruß breit ausgemalt wurden, [...]."

<sup>22</sup> Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 10, p. 48: "Was sie [*i. e. Minna von Barnhelm*] an Nachahmungen heraufbeschwor, die doch weiter nichts waren als bequeme, damals durch das Gesetz noch nicht verbotene Diebstähle, läßt sich in diesem engen Umkreis nicht genügend beschreiben. [...] Um nur eines jener Stücke, das unverfrorenste an Plagiat zu nennen, des jüngeren Stephanie: "Die abgedankten Offiziere", das sich den geistreichen Einfall erlaubt, statt eines Tellheim gleich deren zwei auf den Plan zu bringen."

<sup>23</sup> Cf. Georg Gottfried GERVINUS: *op. cit.* note 3, p. 276. Adolf HAUFFEN: *op. cit.* note 3, p. II. August KOBERSTEIN: *op. cit.* note 3, p. 394: "Stephanie's erstes Stück "Die Werber" (nach einem englischen von Farquhar) eröffnete die Reihe seiner Soldatenstücke: den Anstoß dazu, wie zu ähnlichen gleichzeitigen und spätern von anderen Verfassern, hatt "Minna von Barnhelm" gegeben." et p. 395: " 'Welche Menge Nachahmer', sagt K. Lessing im Leben seines Bruders 1, 240, 'hat *Minna von Barnhelm* erweckt! Was nur im Militärstand vorkommen kann, hat man nachher auf der Bühne gesehen: Kriegs- und Standrecht, Arquebusieren und Ehrlichmachen, Spiessruthen und Prügel, Trommel und Pfeifen, Insubordination und Desertion, Marquetender und Spione.' Eine Theatergarderobe glich einer Montierungskammer, und in der Stadt, wo keine Besatzung war, konnte manche Truppen ihre gangbarsten Stücke nicht aufführen."

<sup>24</sup> Helmut ARNTZEN: *op. cit.* note 20, p. 50: "Auch macht er [*i. e. Stephanie der Jüngere*] den Erfolg anderer zunutze, wenn er, wie zahlreiche Autoren neben und nach ihm, einen verabschiedeten Offizier einführt." Adolf HAUFFEN: *op. cit.* note 3, p. I: "Ihre Gemeinschaft [*i. e. die Gemeinschaft der dramatischen Dichter*] besteht vor allem darin, daß sie im Gegensatz zu den gleichzeitig erscheinenden Meisterwerken der Klassiker die niederen Gattungen des Dramas pflegen, dem augenblicklichen Geschmack des Publikums huldigen und so für die Deckung des großen täglichen Bedarfs der rasch aufblühenden deutschen Schaubühnen sorgen."

devoir et de l'honneur permet une appréciation plus fine de ces productions littéraires dites triviales. En effet, en évoquant l'aubaine que représente pour les polygraphes l'exploitation de ces données, le critique contribue à définir ce type de littérature du point de vue de l'effet recherché et de sa fonction.<sup>25</sup> Cela tranche avec les jugements de valeur dont la *Trivialliteratur* fait l'objet lorsqu'il s'agit de la caractériser.

La consultation d'ouvrages littéraires généraux ainsi que l'inventaire des études spécifiques permettent donc de conclure à la méconnaissance dont le théâtre militaire est victime: ni le concept, ni les caractéristiques génériques ne sont clarifiés. Les chercheurs semblent tacitement s'accorder sur la préexistence d'une identité du "genre". La veine militaire ne retient leur attention qu'en tant que pastiche de la comédie de Lessing et fait l'objet d'une dépréciation systématique. En outre, ces travaux se limitent à une étude thématique. Cette appréhension est problématique et sujette à caution dans la mesure où la spécificité du texte théâtral n'est nullement prise en compte, ce qui interdit toute mise en évidence de caractéristiques génériques.

---

<sup>25</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 29: "Das eine [*i. e.* das Soldatendrama], rein theatralische, bestand in der ausgiebigen Verwendung militärischen Schaugepräges und spekulierte mit dieser Bereicherung des scenischen Apparats lediglich auf die Schaulust des Publikums [...]."

STOCKMAYER exprime ici un jugement plus nuancé, puisque les chercheurs n'ont recours au qualificatif de "Spektakelstück" que pour renvoyer sans ambiguïté à la médiocrité de la veine. *Cf.*, entre autres, August KOBERSTEIN (*op. cit.* note 3), p. 426.



Après ce tour d'horizon des problèmes rencontrés lors de l'inventaire de la littérature critique consacrée au *Soldatenstück* (nombre restreint des études, absence de clarification du "genre", recours à une méthode impropre à le caractériser),<sup>26</sup> il convient d'examiner de façon plus précise le traitement du "genre" dans les travaux existants.

## II. INSUFFISANCES DES AXES INTERPRÉTATIFS ET PROBLÈMES DE DÉLIMITATION GÉNÉRIQUE

Dans les études qui viennent d'être citées, il est possible de dégager plusieurs tendances. Le concept de *Soldatenstück* reçoit nombre d'acceptions sans pour autant être défini précisément dans la littérature critique. La diversité des significations attribuées au terme ne renvoie pas seulement à la méconnaissance de la veine et au manque d'intérêt des chercheurs pour le phénomène dramatique, elle met aussi en évidence une délimitation générique problématique. En effet, la pièce militaire a fait l'objet d'une investigation positiviste qui vise à recenser les sources et à établir une filiation du "genre". Enfin, les études procèdent dans leur ensemble de façon analogue lorsqu'elles énoncent des facteurs caractéristiques du drame militaire: elles analysent les pièces d'un point de vue psychologique et/ ou thématique.

---

<sup>26</sup> Cf. l'analyse des différentes méthodes *infra*.

### A. LE *SOLDATENSTÜCK*, UN CONCEPT PROBLÉMATIQUE

La première partie de ce chapitre s'est achevée sur le constat de l'ignorance du "genre": on n'a pu attester qu'un nombre restreint d'ouvrages critiques sur le *Soldatenstück*. Cette négligence qui marque l'attitude de la recherche à l'égard du théâtre militaire se manifeste aussi dans le recours à la comparaison avec d'autres genres. La pièce militaire ne fait l'objet d'aucune détermination spécifique. En revanche, elle est considérée comme un phénomène dramatique périphérique, appréhendée par discrimination et rattachée à d'autres types de pièces dans l'espoir de dégager, grâce à des recoupements, différents angles d'approches du *Soldatenstück* susceptibles de fournir les contours génériques de la veine. En effet, si l'on recense l'emploi du terme dans la critique, on se rend effectivement compte que chaque chercheur lui attribue un sens différent. Pour désigner les productions issues de la pièce de Lessing, les dénominations employées sont nombreuses et renvoient à des genres divers (drame historique, patriotique, bourgeois) dont le *Soldatenstück* constitue une sous-catégorie. Ces appellations différentes dépendent d'une part de la façon dont est perçue la matrice. De ces appréhensions découlent à chaque fois des concepts différents (comédie historique, drame national, drame populaire, tableau de genre...) servant à désigner la veine dramatique issue de la pièce de Lessing. D'autre part, les productions sont mises en relation avec divers types de drames. Il est intéressant de se pencher sur les dénominations du *Soldatenstück* puisqu'aux différents concepts proposés

par la critique pour désigner le genre correspond une tentative de caractérisation du *Soldatenstück*.

Alors que certains<sup>27</sup> se concentrent sur l'étude des éléments comiques de la pièce de Lessing, mentionnant furtivement la dimension nationale de l'œuvre, et que d'autres critiques rapprochent le drame militaire des pièces à thématique historique,<sup>28</sup> Hettner regroupe les deux interprétations en qualifiant *Minna* de "comédie historique".<sup>29</sup> Le terme mêle intimement les aspects formel et patriotique qui constituent chacun une lecture possible de la comédie. Le critique définit ainsi un "genre" nouveau de façon très succincte. Les critères de définition mentionnés sont en effet les suivants: une thématique tirée de l'histoire contemporaine, un traitement parodique de la raison et de la nécessité historiques. De telles pièces manifestent, selon l'auteur, de quelle façon des évolutions

---

<sup>27</sup> Cf. Eckerhard CATHOLY: *op. cit.* note 19, p. 63.

Walter HINCK: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien.* Stuttgart 1965, p. 299.

Heinz KINDERMANN: *op. cit.* note 3, p. 137, 302, 323, 531-532.

August KOBERSTEIN: *Grundriß der Geschichte der deutschen National-Litteratur. Zum Gebrauch auf Gymnasien entworfen.* *op. cit.* note 3, p. 331-332.

Otto MANN: *op. cit.* note 3, p. 181.

J. G. ROBERTSON; Edna PURDIE: *op. cit.* note 3, p. 239.

Ferdinand Josef SCHNEIDER: *op. cit.* note 3, p. 263.

Friedrich VOGT; Max KOCH: *op. cit.* note 3, p. 493.

<sup>28</sup> Cf. August KOBERSTEIN: *op. cit.* note 3, p. 420-421: "Vor an stehen die Stücke, die sich mehr oder weniger treu an geschichtliche oder sagenhafte Ueberlieferung gehalten haben, woran sich von denen [...] ihrem allgemeinen Charakter nach am nächsten die Ritter-, Soldaten- und Räuberstücke, so wie gewisse andere dramatische Darstellungen anschliessen, die nur im Allgemeinen als Charakter- oder als Schauer-, Lärm- und Schreckensstücke bezeichnet zu werden pflegen."

<sup>29</sup> Cf. par exemple Hermann HETTNER: *Das moderne Drama.* *op. cit.* note 3, p. 167. Il définit comme suit la "comédie historique": "Große Wirkungen werden aus kleinen Ursachen abgeleitet, entscheidende geschichtliche Bewegungen aus Zufälligkeiten, aus Hofintrigen, aus Verliebtheiten, verletzten Eitelkeiten und ähnlichen Geringfügigkeiten. Es ist eine Art von parodierender Behandlung der geschichtlichen Vernunft und Notwendigkeit."

historiques décisives découlent de hasards, d'intrigues de cour, d'histoires galantes, de blessures portées à l'amour propre et d'autres futilités. En ce qui concerne la pièce militaire, il souligne le caractère polémique des productions dans lesquelles sont dénoncés et tournés en dérision les travers de la noblesse.<sup>30</sup>

Un second ensemble de critiques souligne la dimension nationale et patriotique de la pièce de Lessing et emploie parallèlement aux termes de *Nationalbühnenstück*,<sup>31</sup> *deutsches patriotisches Drama*,<sup>32</sup> *nationales Drama*,<sup>33</sup> *deutsches Nationalwerk*<sup>34</sup> le concept *Volksdrama*.<sup>35</sup> Par ces termes, les critiques signifient que Lessing s'inspire d'événements compris comme l'écho des représentations nationales de son époque. Sa pièce devient ainsi aux yeux de la critique le vecteur et la cristallisation d'un type historique constitutif de la nation. Elle est alors pour son époque le modèle le plus significatif du traitement de thèmes historiques au théâtre.<sup>36</sup> Le concept fait également allusion à la création par Lessing de personnalités typiquement allemandes et à l'intérêt

<sup>30</sup>Hermann HETTNER: *Literaturgeschichte der Goethezeit*. *op. cit.* note 3, p. 286-287.

<sup>31</sup> August F. C. VILMAR: *op. cit.* note 3, p. 427.

<sup>32</sup> Heinrich STÜMCKE: *op. cit.* note 3, p. 4.

<sup>33</sup> Wilhelm SCHERER: *op. cit.* note 3, p.449.

<sup>34</sup> August KOBERSTEIN: *op. cit.* note 3, p.453.

<sup>35</sup>Eduard DEVRIENT: *op. cit.* note 3, p. 146. August F. C. VILMAR: *op. cit.* note 3, p. 427.

<sup>36</sup> August F. C. VILMAR: *op. cit.* note 3, p. 427: "[...], so daß wir *Minna von Barnhelm* mit Recht [...] als das bedeutendste Muster der Behandlung historischer Stoffe für das Theater vorhalten müssen. "

manifesté au mode de pensée et à la sensibilité germaniques.<sup>37</sup> Dans ce sens, la pièce de Lessing est affiliée à la tradition du drame populaire du Moyen Âge.<sup>38</sup> Quant aux productions dramatiques déclenchées par *Minna von Barnhelm*, la perspective patriotique se manifeste dans l'emploi de termes tels que *vaterländisch geschichtliches Schauspiel*.<sup>39</sup> Le concept n'est pas explicitement rapporté à la production dramatique issue de *Minna*, mais le critique en fait mention tandis qu'il évoque certains auteurs de comédies (Bretzner, Wezel, Engel, Brandes...), répertoriés par Stockmayer, et auxquels il reproche de n'avoir pas su exploiter les richesses et possibilités mises au jour par l'oeuvre de Lessing.

Le troisième groupe de critiques considère *Minna von Barnhelm* comme un tableau de genre<sup>40</sup> (*Genremalerei*) ou drame bourgeois<sup>41</sup> (*bürgerliches Drama*) et met l'accent sur

---

<sup>37</sup> Astrid GRIEGER: "Etwas zu dem Ruhm und Nutzen meines Vaterlandes beizutragen". *Die politische Dimension der bürgerlichen Kunstkonzeption in der Sturm-und-Drang-Zeit*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993.

Frank SCHNEIDER: *Lokales Kolorit - nationaler ton- europäischer Geist. Dresdens Impulse zur Geschichte der Künste in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*. Hg. von Peter ANDRASCHKE. Freiburg: Rombach 1992, p. 15-24.

Conrad WIEDEMANN: *Europäischer Nationalgeist und deutsche Kulturnation*. In: *Wissenschaftskolleg. Institute for advanced study - zu Berlin. Jahrbuch*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1987-1988, p. 121- 124.

Wulf WÜLFING: "Nicht mehr Weltbürger, nicht mehr Europäer, sondern nur ein enger Teutscher". *Einige Bemerkungen zu Verwendungsweisen des Ausdrucks "deutsch" in der deutschsprachigen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts*. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 24. 1994, p. 113-126.

<sup>38</sup> Eduard DEVRIENT: *op. cit.* note 3, p. 146: "Und so treten alle Elemente des echt volkstümlichen Dramas - wie wir sie bei dessen Ursprung im Mittelalter wahrgenommen - in *Minna von Barnhelm* frisch und lebendig hervor. Wir sehen hier das Volksdrama, auf einer neuen Stufe der Nationalbildung, von neuem wieder anfangen."

<sup>39</sup> August KOBERSTEIN: *Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. *Op. cit.* note 3, p. 330.

<sup>40</sup> Hermann HETTNER: *Literaturgeschichte der Goethezeit*. *Op. cit.* note 3, p. 284.

<sup>41</sup> Cf Alois WIERLACHER: *Das bürgerliche Drama*. In: Walter HINCK: *Europäische Aufklärung. Erster Teil*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, p. 137-160.

la dimension privée, la sphère intime illustrée dans la pièce.<sup>42</sup> La perception de *Minna* comme tableau de genre induit, pour la veine dramatique qui en est issue, des appellations telles que *ernstes Drama*,<sup>43</sup> *bürgerliches Trauerspiel*,<sup>44</sup> *Familiengemälde*.<sup>45</sup> Ces termes n'englobent pas toute la veine dramatique dans le sillage de *Minna*, la recherche ultérieure n'ayant pas pris en compte les résultats de l'entreprise de Stockmayer. Les pièces militaires évoquées ne constituent qu'une fraction du répertoire établi par ce dernier. L'ensemble retenu fait l'objet, comme chez Stockmayer, d'une typologie. La consultation des index de ces ouvrages permet d'aboutir à des constatations semblables: pour désigner certaines pièces inventoriées par Stockmayer, la littérature secondaire a recours à d'autres concepts (tableaux de famille...). Ces divers rattachements, l'abondance des caractérisations

---

<sup>42</sup> Cf. Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. VII-VIII: "Die Zusammenstellung dieser bibliographischen Uebersicht erfolgte nach dreierlei Gesichtspunkten; es sind vertreten: eigentliche Soldatenstücke, ländliche Dramen und Dramen aus dem bürgerlichen Kreis." On peut remarquer que le concept de "pièce militaire" tient lieu à la fois de catégorie et de sous-catégorie. Stockmayer n'apporte aucune précision quant à la pièce militaire au sens large, c'est-à-dire aux variantes développées dans le cadre rural et le contexte bourgeois. Mais il précise qu'une lecture attentive est nécessaire afin de dégager la thématique militaire, alors que le drame militaire proprement dit est identifiable par son appellation. Cf. p. VIII: "Bei den Stücken im Stil des 'dankbaren Sohnes' von J. J. Engel und den bürgerlichen Dramen konnte ich mich nicht, wie mitunter bei den Soldatenstücken, auf blosse Titelangaben verlassen. Hier musste eine eingehende Lektüre feststellen, inwieweit darin verwendete militärische Motive und Figuren zur Berücksichtigung und zur Aufnahme in dem Verzeichnis berechtigten."

<sup>43</sup> August KOBERSTEIN: *op. cit.* note 3, p. 420.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.* et Alois WIERLACHER: *op. cit.* note 41, p. 152: "Es sind die im Anschluß an Diderots »genre sérieux« etablierten Familiengemälde, als deren Musterbeispiele Kassenschlager wie Möllers Walltron (1776) und Schröders Fährdrich (1782) anzusehen sind, in deren Folge das bürgerliche Drama zu einer Trivialliteratur verflachte, die zum Spottgegenstand des klassischen Schiller (*Shakespeare Schatten*), der Romantiker und auch der Forschung wurde."

manifestent un certain embarras vis-à-vis du concept et de la réalité qu'il recouvre et l'incapacité de cerner le "genre".

Certains critiques (Stümcke) rattachent le *Soldatenstück* aux drames anecdotiques<sup>46</sup> dans lesquels apparaît Frédéric II, ou aux prologues dramatiques donnés à l'occasion de commémorations. Mentionnons à ce propos que Stockmayer adopte une perspective différente en soulignant pour sa part la contribution des pièces militaires au développement de drames fédériciens.<sup>47</sup> D'autres, Hauffen par exemple, les évoquent conjointement aux *Spielerstücke*.<sup>48</sup>

On peut constater en outre, dans la littérature critique, des récurrences dans la caractérisation du "genre" par son affiliation à deux types de pièces. La première mise en parallèle est celle qui associe pièces militaires et drames de chevalerie (Vilmar, Hauffen, M. Scherrer).<sup>49</sup> Ce dernier s'attache à l'étude de la représentation de la guerre au théâtre et fait de la pièce militaire et du drame de chevalerie les deux axes de la dramaturgie

---

<sup>46</sup> Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 10, p. 48: "An ihn [*i. e.* Friedrich II.], den geistigen Schöpfer des deutschen Heeres, knüpft sich die Geburt des deutschen Soldatenstückes und machte ihn zum Paten seines ersten, schönsten frischwangigsten Kindes, von Lessings "Minna" [...]"  
Heinrich STÜMCKE: *op. cit.* note 3, p. 62- 65.

<sup>47</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 46-47.

<sup>48</sup> Adolf HAUFFEN: *op. cit.* note 3, p. XXXIII.

<sup>49</sup> Cf. Adolf HAUFFEN: *op. cit.* note 3. Max SCHERRER: *op. cit.* note 10. August F. C. VILMAR: *op. cit.* note 3.

guerrière du XVIII<sup>ème</sup> siècle.<sup>50</sup> Le second rapprochement le plus répandu concerne l'assimilation de la veine à la pièce bourgeoise (M. Scherrer, Flatz).<sup>51</sup>

La veine dramatique peut également être définie du point de vue de l'effet recherché ou des attentes du public. Ainsi la désignation de *Soldatenlärmstück* ou *Spektakelstück* renvoie-t-elle à des pièces cherchant à satisfaire un public en quête de sensationnel.<sup>52</sup>

En outre, l'association du terme "Soldat"<sup>53</sup> au genre lyrique attestée dans des compositions telles que *Soldatenlieder, -dichtung ou -lyrik* qui ont, elles, des entrées dans les lexiques, démontre que le "genre" est aussi considéré comme le pendant dramatique des chants patriotiques, dont Gleim est le représentant le plus éminent, à telle enseigne que Scherer<sup>54</sup> salue en la pièce de Lessing l'apparition du soldat sur la scène, jusque-là cantonné au domaine des chants.

L'éventail des significations du concept est donc très large, celles-ci étant le reflet des caractérisations diverses qui résultent d'approches comparatives. Au final, ces diverses

---

<sup>50</sup> Max SCHERRER: *op. cit.* note 10, p. 203.

<sup>51</sup> Max SCHERRER: *op. cit.* note 10, p. 2 et 49. Roswitta FLATZ: *op. cit.* note 10, p. 9.

<sup>52</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 3. August KOBERSTEIN: *op. cit.* note 3, p. 420.

<sup>53</sup> Pour les compositions à partir du mot "Soldat", on a pu aussi relever le terme *Soldatenspiel* qui renvoie aux pièces écrites par des soldats. Cf. Heinrich STÜMCKE: *op. cit.* note 3.

<sup>54</sup> Wilhelm SCHERER: *op. cit.* note 3, p. 449: "[...] und der preußische Soldat, den Gleim in die Lyrik eingeführt hatte, betrat damit glorreich die Bühne des Lustspiels."



perspectives permettent de conclure à une appréhension du drame militaire en fonction de son intentionnalité: soit il est envisagé comme une pièce à tendance politique (comédie historique fustigeant la noblesse, drame fédéricien), soit on tient compte de sa dimension nationale, soit on axe sa caractérisation sur son illustration et sa défense de la sphère privée (drame bourgeois, tableau de famille...). Il semble donc évident que la détermination idéologique d'un ensemble de pièces ne peut permettre de constituer un groupe homogène, *a fortiori* un genre. Le terme a été employé de façon très floue et recouvre une réalité fluctuante. Cette acception imprécise est d'ailleurs implicitement reconnue: les critiques (Stümcke et Stockmayer)<sup>55</sup> n'utilisent-ils pas les concepts respectifs de *reines Soldatenstück* et de *eigentliches Soldatenstück* reconnaissant ainsi l'existence d'un genre spécifique qui n'a pas été circonscrit? Pourtant, le drame militaire a fait sporadiquement l'objet d'analyses dont la plus conséquente est l'étude positiviste.

## B. LE POSITIVISME

Les recherches consacrées à la pièce militaire à la fin du siècle dernier par Stockmayer<sup>56</sup> s'inscrivent dans le courant positiviste: l'accent est mis sur le travail d'inventaire des sources. En effet, son ouvrage propose en annexe un index bibliographique

---

<sup>55</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. VII. Heinrich STÜMCKE: *op. cit.* note 3, p. 62.

<sup>56</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1.

répertoriant les oeuvres produites sous l'impulsion de *Minna von Barnhelm*.<sup>57</sup> À cet égard, le critique fournit un travail considérable. Son effort témoigne de la tentative pour inventorier le plus grand nombre de pièces possible. Le but avoué est l'exhaustivité.<sup>58</sup> La démarche consiste ainsi à sauver les oeuvres dramatiques de l'oubli afin de fournir l'image la plus fidèle et la plus exacte possible de la réalité d'une époque telle qu'elle se manifeste dans les productions humaines. Apprécié comme garant de la qualité du travail, l'inventaire est donc là le souci majeur du chercheur.

L'attention que le chercheur consacre au recensement des productions rattachées à *Minna von Barnhelm* est un obstacle à la problématisation du genre. En effet, la clarification générique du *Soldatenstück* n'est pas l'objectif de l'ouvrage. Il suffit de consulter la liste des pièces militaires fournie en annexe pour le comprendre. L'index est présenté sans mot introductif renseignant sur l'organisation de cet inventaire. Stockmayer ne propose à son lecteur potentiel aucun point de repère lui permettant de s'orienter parmi l'abondance et la diversité des pièces citées. Il n'indique pas la méthode à laquelle il a eu recours pour répertorier les oeuvres ni ne mentionne les principes selon lesquels il organise sa liste. L'ampleur de la production inventoriée (260 titres) peut faire naître un sentiment

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. VII: "Das bibliographische Verzeichnis im Anhang giebt den Massstab für den Umfang der der Arbeit zu Grunde liegenden Einzelstudien. Es enthält allerdings weit mehr Stücke, als in der Untersuchung selbst zur Sprache kommen konnten, da es in chronologischer Ordnung eine möglichst vollständige Aufzählung der zu dem behandelten Thema in Beziehung stehenden dramatischen Litteratur überhaupt geben soll." Cf. aussi p. VIII: "Bei der Sammlung der ersteren habe ich die denkbar grösste Vollständigkeit angestrebt und ohne Unterschied alles herangezogen, was den Namen eines militärischen Dramas rechtfertigte."

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. VIII.

de découragement ou plonger le chercheur dans un désarroi.<sup>59</sup> Les remarques que Stockmayer formule à propos de son entreprise nous laissent en effet perplexe: "J'ai pris en compte sans distinction tout ce qui pouvait justifier le nom de drame militaire."<sup>60</sup> Le critique reste assez imprécis dans la détermination du *terminus ad quem*: la période qui n'est plus prise en compte se caractériserait par le désintéret que les auteurs manifesteraient à l'égard de la représentation scénique du militaire.<sup>61</sup> Pour son analyse, le recensement des sources au-delà du tournant du siècle aurait été, avoue-t-il, au demeurant inutile.<sup>62</sup> Certes, cette remarque est formulée en justification du titre, mais Stockmayer ne précise pas vraiment de façon satisfaisante les raisons pour lesquelles il n'eût pas été indispensable de procéder à l'inventaire des pièces militaires après 1800.

L'index bibliographique présente donc un éventail de productions classées par ordre chronologique sur la période de 1768 à 1823. Si l'une des bornes, conditionnée par *Minna von Barnhelm* (1767), est nécessairement conforme à l'attente du lecteur, la seconde dépasse largement le cadre de l'étude tel qu'il est suggéré dans le titre de l'ouvrage. À la fin de son propos introductif, Stockmayer reconnaît qu'une certaine part d'arbitraire entre

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. VII-IX.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. VIII: "ohne Unterschied alles herangezogen, was den Namen eines militärischen Dramas rechtfertigte."

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. VIII-IX: "Doch ging ich im allgemeinen darauf aus, die Weiterwirkungen aus den siebziger und achtziger Jahren zu verfolgen und Halt zu machen vor einer dramatischen Periode, wo das soldatische Charakterbild verblasste und sich loslöste von der Wirkungssphäre, in der es das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts mit Vorliebe sah."

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. VIII-IX: "Für die Untersuchung selbst wäre es jedenfalls nicht erforderlich gewesen, die Sammlung von Material über die Wende der beiden Jahrhunderte hinaus fortzusetzen."

dans la détermination d'un *terminus ad quem* de son inventaire.<sup>63</sup> La préface donne une définition grossière de la période concernée: elle nomme le "siècle de Frédéric II".<sup>64</sup> La période n'est pas considérée sous un angle historique dans des limites temporelles précises et justifiées, elle est définie comme un champ idéologique et éthique. La coupe chronologique du corpus ne repose donc pas sur des critères précis visant à une circonscription du genre qui soit dénuée de toute ambiguïté. La transgression de la limite temporelle manifeste une dissociation entre le répertoire et l'analyse proprement dite: l'intérêt du critique vise moins la délimitation et la caractérisation d'une veine dramatique clairement identifiée qu'il ne se centre sur un inventaire exhaustif du matériau dont la description reste parcellaire. Son argumentation principale se concentre sur la présentation d'oeuvres dramatiques des années 1770-1780 apportant la preuve du retentissement de *Minna von Barnhelm*. Au caractère très lâche du *terminus ad quem* correspond le flou du concept de *Soldatenstück*.

De plus, la préface présente une classification des pièces militaires.<sup>65</sup> Proposer une typologie à ce stade du travail, en regard d'une bibliographie foisonnante de titres révèle - répétons-le - que le souci du critique ne se situe pas au niveau de la délimitation du "genre", comme pourrait le laisser pressentir le titre donné à l'ouvrage. L'une des

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. VIII-IX: "Der Abschlußtermin ist hier willkürlicher als in den Soldatenstücken festgesetzt."

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 4: "Als zeitliche Grenze wird sich im grossen Ganzen das Zeitalter Friedrichs des Grossen ergeben, in dem die hier zu berücksichtigende dramatische Dichtung wurzelt und von dem sie ihren ethischen und realen Gehalt empfangen hat."

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. VII-VIII.

premières remarques formulées dans la préface est d'ailleurs à cet égard particulièrement éclairante: Stockmayer insiste d'emblée sur l'ampleur du répertoire constitué. S'il ne prend en compte dans son étude qu'un nombre limité de pièces, il faut comprendre que cette restriction est commandée par l'abondance des productions et non pas par une typologie que dégagerait l'étude. D'ailleurs, il mentionne qu'il n'a opéré aucune distinction et a répertorié toutes les productions relevant de l'appellation "pièce militaire". Le postulat de départ est donc que le concept possède des déterminations claires. Il n'y a pas de problématisation du terme, pourtant Stockmayer reconnaît par sa classification que le concept ne couvre pas un champ homogène de productions, ce qu'il ne manquera pas de déplorer du reste à l'issue de son travail. Cette incohérence entre un concept supposé maîtrisé et la disparité de ses manifestations est une nouvelle preuve d'une circonscription déficiente du terme de "pièce militaire". Stockmayer situe, en effet, le mérite de son étude à un niveau fort différent: il s'agit d'une reprise sélective du recensement de Goedeke, opérée sous un angle d'étude particulier, à savoir celui de la thématique militaire. Ce critère (perspective militaire) doit ainsi permettre de dégager de la littérature dramatique recensée par Goedeke<sup>66</sup> un groupe plus restreint de pièces.<sup>67</sup> Toutefois cette lecture thématique sélective ne prend pas en compte un traitement dramatique spécifique. L'aspect

---

<sup>66</sup> Karl GOEDEKE: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen.* 2. bzw. 3. ganz neu bearb. Aufl., Bände 4-17, Dresden, Berlin, Düsseldorf, 1884-1991.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. VIII: "(Ist mir dies mit Vermeidung allzu fühlbarer Lücken gelungen scheint freilich mein ganzes Verdienst nur darin zu bestehen, dass ein kleiner Bruchteil der bei Gödeke verzeichneten Bühnenlitteratur von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ausgewählt und zu einer engeren Gruppe zusammengefasst wurde)."

hétéroclite de la bibliographie ne fait donc que confirmer le désintérêt manifesté par le critique à l'égard du concept dont les composantes ne font pas l'objet d'une détermination précise.

Le second aspect de la méthode de Stockmayer participant à sa description de la pièce militaire concerne la caractérisation des rapports entre les différentes oeuvres et la matrice ainsi que l'étude du retentissement de la pièce de Lessing. Stockmayer consacre ainsi le dernier chapitre de son ouvrage à l'élucidation de l'écho de *Minna von Barnhelm*:

*Le but de cette étude sera désormais d'esquisser globalement les impulsions générées par Minna, c'est-à-dire d'explorer dans la littérature dramatique de l'époque son contenu spécifiquement contemporain dont Goethe a fait l'éloge. L'attention se concentrera ici essentiellement sur les auteurs qui s'inspirent tout d'abord de Lessing et qui ont à leur tour également servi de modèles [...].*<sup>68</sup>

L'ambition du critique est donc de déterminer les emprunts faits à *Minna*.<sup>69</sup> Cette dernière est considérée comme ressource à exploiter, les auteurs s'efforçant d'en dégager les

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 4: "Zweck dieser Untersuchung wird nun sein, einmal die von der *Minna* ausgehenden Anregungen im allgemeinen zu skizzieren, d. h. ihren von Goethe gerühmten spezifisch temporären Inhalt in der dramatischen Dichtung der Zeit zu verfolgen. Die Aufmerksamkeit wird sich hier wesentlich auf die von Lessing zunächst inspirierten Dichter konzentrieren, die ihrerseits wieder zu Vorbildern geworden sind."

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 4: "In zweiter Linie soll dann die unmittelbare Einwirkung der *Minna* auf das zeitgenössische Drama gekennzeichnet werden [...]."

éléments d'efficacité dramatique éprouvée permettant aux productions de passer la rampe.<sup>70</sup> De surcroît, le critique fait çà et là mention des parentés existant entre les différents auteurs. Ces constats rendent compte à ce niveau également d'une volonté d'exhaustivité dans la mise en évidence des filiations entre les pièces et la matrice d'une part et entre les différentes productions de la veine d'autre part.<sup>71</sup>

En dépit des réserves que peut inspirer la démarche positiviste, on ne saurait nier ses apports. Son mérite est de recenser un matériau considérable et de décrire quelques-unes des pièces inventoriées. Cet effort est, dans un premier temps, d'un secours précieux à celui qui se penche sur la pièce militaire. Les mentions et références des oeuvres rattachées à la veine dramatique issue de *Minna von Barnhelm* facilitent grandement l'amorce de la quête des sources. Le répertoire de Stockmayer nous épargne en effet une tâche laborieuse, mobilisatrice de patience et d'énergie, puisque c'est sur la base de son appendice bibliographique qu'il a été possible d'établir un corpus de référence pertinent pour cerner de façon plus précise et plus fine le concept de "pièce militaire."<sup>72</sup>

---

Cette notion d'imitation de la matrice prédomine d'ailleurs dans une grande partie des travaux en tant que critère d'élucidation du genre. Cf. August F. C. VILMAR: *Op. cit.* note 3, p. 427.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 45 "[...] festzustellen, was an dem grossen unerreichten Muster dem Geschmack der Nachahmer als besonders wirksam und bühnenfähig galt."

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 4: "Im Anschluß hieran ist näher einzugehen auf Verwandtschaft und Abhängigkeit der einzelnen Autoren untereinander."

<sup>72</sup> Sur ce point, cf. l'introduction du deuxième chapitre dans cette partie.

Formuler une caractérisation du genre militaire à partir de l'inventaire des drames, c'est définir le *Soldatenstück* par sa filiation: une pièce militaire serait une oeuvre dramatique qui s'inscrit par sa forme et les effets recherchés dans la filiation de la comédie de Lessing. Ce que propose Stockmayer dans son ouvrage est moins l'appréhension d'un genre particulier, la "pièce militaire", que l'étude du retentissement de *Minna von Barnhelm* et l'exploration de la production dramatique due à son impulsion qui, aux yeux du critique, cimente un corpus dont il avoue l'hétérogénéité. C'est le seul élément qui relie entre elles des pièces qui par ailleurs n'ont que des relations très vagues avec la matrice.

### C. LE PSYCHOLOGISME

Une autre caractéristique de la recherche est le recours à des notions dramaturgiques spécifiques, celles de personnage et de conflit, pour cerner l'essence du *Soldatenstück*. Il n'est pas utile de souligner l'évidente nécessité de cette approche dans la mesure où l'on cherche à délimiter le "genre". Force est de constater pourtant que les déterminations proposées ne sont pas convaincantes: la variabilité du champ sémantique pour le terme de *Soldatenstück* est le reflet d'une appréhension plus que problématique.<sup>73</sup> La réalité que recouvrent ces deux notions, personnage et conflit, fait apparaître en quoi elles sont inopérantes.

---

<sup>73</sup> Cf. l'analyse précédente de la partie A.



Penchons-nous sur l'analyse que les critiques proposent du concept de personnage. On peut y distinguer deux caractéristiques: tout d'abord, le personnage, comme critère de caractérisation du "genre", est assimilé à un type dramatique. Les soldats sont des archétypes hérités de toute une tradition littéraire<sup>74</sup> ou inspirés directement de Lessing.<sup>75</sup> À ce titre, les chercheurs ne manquent pas de décrire les catégories de soldats présents dans *Minna von Barnhelm* afin de mettre en évidence les traits repris par les productions dramatiques postérieures. Stockmayer livre ainsi une liste des personnages-clés des pièces militaires. Parmi eux, il mentionne ainsi, outre l'officier ou le soldat d'extraction modeste, les profiteurs de guerre d'une part qui prennent les traits d'aubergiste, d'usurier, de fournisseur de l'armée et dont la caractéristique commune est de tenir lieu de caricature du philistin, d'autre part le paysan dont la mentalité, que distinguent patriotisme et vertu, est

---

<sup>74</sup> Cf. les travaux d'ALY (ALY: *Der Soldat im Spiegel der Komödie. In: Preußische Jahrbücher*. Hg. von Hans DELBRÜCK. 79. Band Januar bis März 1895. Berlin: Verlag von Hermann WALTHER 1895, p. 467-487), de FLATZ (*op. cit.*, note 10) et de MEIXNER (*op. cit.*, note 10).

<sup>75</sup> Le caractère paradigmatique du héros de Lessing se révèle déterminant pour l'appréhension du "genre". Cf. Hans OSTEN: *op. cit.* note 10, p. 202: "An *Minna* schließen sich [...] eine Fülle von militärischen Dramen, in denen der Soldat entweder als leichtsinniger, schwärmerischer Verführer oder als Biedermann nach Tellheims Muster dargestellt wird."

Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 10, p. 48: "So groß war die Wirkung dieser meisterhaft geschauten Figuren, daß sie sofort ins Typische ging und daß ihr dieser Vorzug, wenigstens in der Anlage des Soldatenstücks, bis in unsere Zeit hinauf erhalten blieb."

Ferdinand Josef SCHNEIDER: *op. cit.* note 3, p. 266: "[...] und obwohl Lessing hier auch noch in anderer Hinsicht hoch über dem Trotz seiner Nachahmer steht, die, wie der jüngere Stephanie in Wien und Brandes, nun dafür sorgen, daß abgedankte Offiziere auf der deutschen Bühne ebenso heimisch wurden wie im spätromantischen Drama die Künstler."

Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 29: "Das Soldatendrama im engeren Sinne d. h. dasjenige Drama, das sich mit dem Soldaten in seiner eigentlichen Wirkungssphäre beschäftigt, enthält zwei Hauptelemente. [...], das andere - das dramatische Element - knüpfte an die Figur Tellheims an [...]."

en harmonie avec la nature profonde du militaire.<sup>76</sup> Les études dans leur ensemble n'échappent pas à cette tendance. En voici une illustration:

*Le héros Tellheim devient en guise de personnage central le lieutenant nerveux, lyrique et tout à fait sympathique. L'honnête et résolu Paul Werner se transforme en sous-officier fanfaron, jureur, cependant foncièrement bon[...]. Et on peut reconnaître en quelque sorte derrière les astuces, la malice ou la bonhomie et la fidélité de chaque ordonnance l'abnégation servile et la maladresse de Just. Voilà ce qui constitue l'illustre tradition de la pièce militaire allemande actuelle.<sup>77</sup>*

La citation est intéressante dans la mesure où elle nous permet d'illustrer la deuxième signification que revêt le concept de 'personnage' dans les travaux: l'analyse se concentre sur la mise en évidence des caractérisations psychologiques. Si l'on reprend l'inventaire des personnages établi par Stockmayer, on aboutit aux mêmes conclusions: la liste de personnages est assortie d'une brève caractérisation de ceux-ci, révélatrice de la

<sup>76</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 4: "Ein näheres Eingehen auf die von der *Minna* angeregte dramatische Produktion wird eine kurze Darstellung derjenigen typischen Charaktere erleichtern, die von da an mit zum eisernen Bestand des Schauspielapparates gehörten und mehr oder weniger modifiziert auf Schritt und Tritt den Leser begegnen." L'analyse de ces types est développée de la page 4 à la page 8.

<sup>77</sup> Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 10, p. 48: "Aus dem Helden Tellheim wird der nervöse, lyrische, durchaus sympathische Leutnant als Mittelpunktsgestalt. Der ehrliche, hartköpfige Paul Werner verwandelt sich in den bramarbarsierenden, fluchenden aber seelensguten Unteroffizier [...]. Und den hündisch ergebenen plumpen Just [...] erkennt man irgendwie in jedem schlauen, verschlagenen oder gutmütigen und treuen Offiziersburschen wieder. So hat das heutige deutsche Soldatenstück seine erlauchte Tradition."

propension du critique pour le psychologisme.<sup>78</sup> Sont ainsi mises en exergue les qualités incarnées par le militaire, ainsi que le jugement sûr et la lucidité émanant de son engagement et de sa dynamique d'action,<sup>79</sup> sont mentionnés également les traits comiques inhérents au type du pédant obséqueux.

Le concept de "personnage" renvoie donc, dans la critique, à l'élucidation des déterminations psychologiques des protagonistes. Outre l'aspect réducteur d'un tel angle d'analyse, on peut souligner le caractère spécieux de telles spéculations. Nous nous proposons, dans la suite de ce travail, de reprendre ce critère de détermination générique qu'est le personnage. En revanche, un usage différent en sera fait: en effet, on se détournera de la notion de personnage en tant que personne et entité psychologique. Notre intérêt se concentrera sur le protagoniste en tant qu'acteur, sur le personnage en tant que support d'une action, lieu géométrique soumis à des influences diverses, champ de forces.<sup>80</sup> Voyons désormais quelle signification revêt le conflit.

À ce niveau également, la critique n'évite pas l'écueil mentionné précédemment. Le conflit n'est pas défini dans une perspective dramaturgique: il donne lieu à des développements psychologiques.

---

<sup>78</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 4-6.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 5: "Die stete Bereitschaft zu handeln schafft Vertrautheit mit den Verhältnissen der Welt und Kenntnis der Charaktere, sie macht die Handlungen selbst freimütig, das Urteil sicher und einsichtsvoll. Der Offizier ist sich dieser Vorzüge genau bewußt."

<sup>80</sup> Anne ÜBERSFELD: *Lire le théâtre*. Paris: Belin 1978, p. 89-113.

L'étude la plus révélatrice de cette tendance à investir la notion de représentations psychologiques est là aussi celle de Stockmayer. Le type de conflit dégagé par Stockmayer et utilisé pour cerner le genre est basé sur le dilemme entre aspirations personnelles et sens du devoir.<sup>81</sup> Pourtant, c'est moins le conflit en tant que tel qui intéresse le critique que la personne même du militaire et la situation dans laquelle il se trouve. Cette approche manifeste la dimension psychologique de la notion de conflit dramatique. Dans l'introduction apparaît la toute première caractérisation du concept qui semble un résumé de l'analyse livrée dans les chapitres suivants. La formule lapidaire tenant lieu de définition évoque exclusivement le personnage du militaire en soulignant l'antinomie de sa personnalité déchirée par une tension entre l'engagement et la sensibilité: "un soldat qui s'enflamme pour le roi et l'honneur, rempli de fierté et pourtant plein de sensibilité".<sup>82</sup> La formulation du conflit révèle que l'intérêt du critique se centre prioritairement sur le statut incarné par le personnage et non sur son individualité, rejetée dans la dernière partie de l'assertion. Stockmayer suppose un engagement volontaire et enthousiaste de la personne et induit donc comme trait distinctif du héros le primat de la fonction sur la personnalité. Dans cette perspective, le conflit précédemment évoqué se trouve désamorcé et réduit au rang de tiraillements entre les exigences du service et le maintien d'une sensibilité.

---

<sup>81</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 29: " Der tragische Konflikt zwischen Ehrgefühl und Neigung, zwischen Pflicht und Egoismus [...]." et p. 35: "Aber es schlummert irgend eine Schwäche in seinem Busen und diese soll dem sonst so Vollkommenen verhängnisvoll werden. Sie bringt ihn in Kollision mit seinem Pflichtbewusstsein [...]."

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 2 "einen für König und Ehre glühenden, stolzen und doch weichherzigen Soldaten".

Remarquons à cet égard la façon dont le critique formule sa proposition. L'opposition n'est pas abordée en tant que source d'un conflit possible ou brèche dans l'intégrité du personnage. Elle apparaît comme la coïncidence de deux dimensions (statut, personnalité) qui semblent s'exclure et dont l'antinomie est levée par le privilège accordé à une fonction promouvant l'humain. La sensibilité du militaire n'est donc pas perçue comme la manifestation d'une personnalité affirmée susceptible de s'opposer à l'engagement et de le remettre en question. En outre, le conflit n'est analysé qu'en fonction de son support, le personnage.<sup>83</sup> Si l'on compare enfin cette première tentative de caractérisation à la définition donnée au second chapitre, on est confronté à une formulation manifestant elle aussi la même caractérisation psychologique du conflit: "le tragique d'un destin contraire et immérité supporté avec résignation par Tellheim [...]."<sup>84</sup> Stockmayer centre son propos sur Tellheim, donc sur le héros en tant que tel, afin de caractériser sa destinée. Suit enfin l'évocation d'un conflit intérieur. Ses deux pôles sont d'ailleurs immédiatement fondus en une seule composante dont la dimension psychologique est là aussi évidente: ce que le critique retient en effet du personnage de Tellheim et du conflit qui se déploie en lui, c'est la situation de détresse dans laquelle se trouve le militaire. La caractéristique de la pièce

---

<sup>83</sup> On retrouve la même tendance à fonder la définition du conflit sur le personnage (parfois avec une formulation plus générale) chez d'autres critiques. Cf. Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 10, p. 47: "Die Bewahrung des Individuellen in der disziplinierten Masse. Diese Masse in ihrem Einfluß auf das Individuum, in ihrer Arbeit an demselben, etwa auch in ihrem Kampf gegen dasselbe, das sind die beiden Pole dieser im Laufe der Zeit beträchtlich angewachsenen Dramengattung."

<sup>84</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 29: "die Tragik eines widrigen, unverdienten Schicksals, das Tellheim mit Resignation erträgt [...]."

militaire est ainsi entièrement basée sur le personnage: la pièce militaire s'articule tout entière autour d'un militaire malheureux.

La notion de conflit dégagée par Stockmayer n'est donc pas exploitée dans une perspective dramaturgique. L'attention se concentre exclusivement sur le personnage. Cette approche implique une appréhension du "genre" grâce à des concepts se référant au comportement du héros. Aussi Stockmayer précise-t-il que les héros sont en général des êtres passifs, écrasés par le destin et suscitant la pitié.<sup>85</sup> Le recours exclusif du critique à des critères psychologiques se révèle aussi dans l'emploi qu'il fait du terme de "pitié". En effet, celui-ci est utilisé avant tout pour caractériser les rapports qui s'établissent entre les personnages. Il n'est pas mis prioritairement en relation avec l'attitude du spectateur, le sens aristotélicien du mot n'est pas pris en compte: la dimension dramaturgique échappe à Stockmayer. Cela surprend d'autant plus le lecteur de son étude que le critique ambitionne de mesurer le retentissement de l'oeuvre de Lessing qui est précisément à l'origine d'une réinterprétation d'Aristote et d'une circonscription plus fine et plus fidèle à l'esprit du théoricien grec des concepts cathartiques de pitié et terreur?<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 30: "Denn gewöhnlich sind die Helden mitleidwerte passive Dulder, denen die Schwere ihres Schicksals alle Gewissenskämpfe erspart, die der Versuchung gar nicht verfallen können, das Verhängnis mit Einbusse ihrer Ehre von sich abzuwälzen."

<sup>86</sup> Cf. Gotthold Ephraim LESSING: *Briefwechsel über das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai*. Darmstadt 1967.  
 Elmar BUCK: *Lessing und Diderot. Die Konditionen des Theaters*. In: Wolfgang F. BENDER (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner 1992, p. 205-219.  
 Horst Albert GLASER: *Von der comédie larmoyante zum bürgerlichen Trauerspiel oder: Diderot versus Lessing*. In: "die in dem alten Haus der Sprache wohnen". Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte. Helmut Arntzen zum 60. Geburtstag. Zusammen mit Thomas ALTHAUS und Burkhard SPINNEN hg. von Eckehard CZUCKA. Münster: Aschendorff 1991, p. 99-108.

On constate ainsi que la définition empreinte de psychologisme livrée par le critique lui permet par la suite d'aborder le genre sous un angle exclusivement thématique tel que le genre narratif peut le proposer dans la peinture des variantes d'une situation.

Cette analyse des composantes psychologiques du conflit dans l'ouvrage de Stockmayer nous permet de dégager la caractérisation générique qui se profile dans son étude. Selon lui, tout drame mettant en scène un militaire dans une situation psychologique identique à celle du héros de Lessing, c'est-à-dire déchiré entre les aspirations personnelles et le devoir, est une pièce militaire. De plus, l'ouvrage procède à une analyse thématique des productions. Cette tendance à répertorier les thèmes militaires dans les drames pour dessiner les contours du genre traverse toute la littérature critique publiée sur la pièce militaire du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

---

Käte HAMBURGER: *Lessings "tragisches Mitleid" und seine hermeneutischen Implikationen.* In: *Cultural hermeneutics of modern arts. Essays in honor of Jan Aler.* Ed. by Hubert DETHIER, Eldert WILHELMS. Amsterdam: Rodopi 1989, p. 245-259.

Matthias LUSERKE: *Funktion und Wirkung von Literatur im 18. Jahrhundert. Versuch einer diskursanalytischen Lektüre des Trauerspielsbriefwechsels zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai.* In: *Das achtzehnte Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts.* Marburg: Hitzeroth 1993, p. 15-27.

Brigitte PETERS: *G. E. Lessings Theorie der poetischen "Mimesistheorie" unter besonderer Berücksichtigung der philosophischen Einflüsse auf seine Literaturkonzeption.* Leipzig 1981.

Hans REMPEL: *Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings.* Berlin: Junker und Dünhaupt 1935.

## D. L'APPROCHE THÉMATIQUE

Lorsqu'on parcourt les travaux consacrés au théâtre militaire, on constate en effet que la principale préoccupation des chercheurs a été la description de son contenu: "C'est ainsi que le théâtre s'est réduit à ce second aspect [...], à la production, à la diffusion, aux contenus et à la fonction de la pièce militaire pour le public."<sup>87</sup> Même si les articles emploient le terme de conflit, aucun n'élucide la notion et ses implications concrètes: son utilisation inappropriée ôte au concept toute son efficacité dans l'appréhension de réalités spécifiquement dramatiques. À cet égard, l'assimilation des termes de conflit et de motif opérée par certains (Rosenthal) dans leur caractérisation du *Soldatenstück* est révélatrice.<sup>88</sup> Le conflit n'est envisagé que sous l'angle thématique: "C'est ainsi que les comédies sont soudainement remplacées par le genre sérieux des drames à problèmes."<sup>89</sup> Les critiques se contentent ainsi de décrire les problèmes auxquels le conflit renvoie: la réflexion, à l'intérieur d'une pièce, sur la notion d'honneur et sa portée justifie pour Osten, par exemple, sa classification en tant que drame militaire. Dans l'étude de Stockmayer, les

---

<sup>87</sup> Peter HAIDA: *op. cit.* note 10, p. 15: "So reduzierte sich das Theater auf den zweiten Aspekt, auf [...] Produktion, Verbreitung, Inhalte und Funktion des Militärstückes für das Publikum."

<sup>88</sup> Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 10, p. 49: "Inzwischen tritt im 18. Jahrhundert [...] jenes Motiv hervor, das eines der Hauptzüge des Soldatenstückes in Ernst und Heiterkeit werden sollte: Der Gegensatz des sich immer mehr als Kaste fühlenden Militarismus zum Bürger und Bauerntum."

<sup>89</sup> Hans OSTEN: *op. cit.* note 10, p. 196: "So werden die Lustspiele plötzlich von ernstern Problem Dramen abgelöst." *Cf.* p. 196: "Aber man war weit davon entfernt, sich der Behandlung ernster Probleme zuzuwenden. Dazu fehlte jenen Dichtern die dramatische Kraft. Indem sie allen ernstern Konflikten aus dem Wege gingen, erkannten sie nicht, wie die sozialen Gegensätze, die sich aus dem gänzlich veränderten gesellschaftlichen Aufbau ergaben, zur dramatischen Gestaltung herausforderten."



pièces passées en revue sont celles qui proposent des variations du motif érigé en caractéristique essentielle de la pièce militaire, la situation de détresse vécue par le militaire<sup>90</sup> qui permet alors le traitement de différentes thématiques (l'insubordination, la désertion, l'apparent manque de bravoure d'un officier qui d'ordinaire se distingue au combat, une délation mensongère).<sup>91</sup> Les pièces militaires véritables produites dans le sillage de *Minna von Barnhelm* vont ainsi s'attacher à reprendre le motif du soldat en détresse et à le varier:

*En effet, il n'existe guère d'autre genre dramatique qui propose une image aussi uniforme et si peu variée de l'évolution de l'intrigue que celui-ci dont l'intérêt principal est uniquement de satisfaire le goût du public par la représentation successive de combats et de bivouacs et par quelques variations du destin tragique du héros.*<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 35.

<sup>91</sup> On peut citer en illustration des trois premiers thèmes respectivement les pièces de MÖLLER (*Walltron*), STEPHANIE (*Der Deserteur aus Kindesliebe*) et BABO (*Arno*).

<sup>92</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 35: "Denn kaum irgend eine andere dramatische Gruppe wird ein so gleichförmiges, wenig variiertes Bild der dramatischen Entwicklung bieten, wie diese hier, wo das Hauptinteresse nur darauf hinauslief, den Theatergeschmack des Publikums mit dem Wechsel der Kriegs- und Lagerbilder und mit einigen Variationen in dem tragischen Schicksal des Helden zu befriedigen." Cf. aussi p. 30: "Tellheims Unglück war für den Dichter Mittel zum Zweck, war der Hebel für die Verwicklungen, die sich aus dem Widerstreit der Hauptcharaktere, aus ihren entgegengesetzten Neigungen und Anschauungen ergaben."

La circonscription du "genre" s'opère ainsi selon un regroupement thématique des situations pour légitimer le malheur éprouvé par le soldat. Aussi la pièce militaire est-elle en fin de compte, selon Stockmayer, un genre monotone qui fonctionne selon un schéma simple dont les variantes correspondent à l'alternance ou la combinaison des motifs qui sont à l'origine des épreuves endurées par le militaire. Les conclusions de l'ouvrage révèlent que l'approche thématique des productions théâtrales est inopérante et ne permet pas de cerner le "genre". En effet, son critère de définition de la pièce militaire prend uniquement en compte les conditions d'apparition et d'illustration des sujets militaires à la scène. Le critique ouvre par là-même un champ dramatique très lâche. Quoique les motifs soient peu variés, il n'en reste pas moins que la notion pose problème: leur présence au sein d'une pièce légitime-t-elle l'intégration de l'oeuvre à la veine dramatique? Doit-il au contraire s'agir de la caractéristique principale? Dans ce cas, comment procéder pour identifier avec certitude la thématique dominante? Faut-il dégager des modes d'articulation du motif aux autres dimensions de la pièce? Cette tentative n'implique-t-elle pas l'existence de schémas de relations entre les sujets? Remarquons que le nombre quasi illimité des combinaisons interdit l'exploration exhaustive d'une telle hypothèse. En effet, les productions dramatiques n'ont pas épuisé le champ des associations possibles. Notre étude devrait donc dans ce cas se borner à constater des récurrences dans les types de relations sans être en mesure de définir quelle sorte de relation relève spécifiquement du genre militaire. Une autre interrogation s'impose à l'esprit: celle de l'identification d'un thème "militaire". S'agit-il d'un problème spécifiquement militaire, peut-on envisager la

prise en compte d'un thème général relayé par le soldat et donc investi de façon spécifique? Le champ ouvert est en tout cas extrêmement vaste. Dans ces conditions, la circonscription du genre ne peut être que floue. Meixner a raison de faire, à propos de l'inventaire de Stockmayer, le constat suivant:

*Étrangement, il manque parmi elles [i. e. les productions recensées] la pièce qui pour la première fois portait à la scène les soldats en tant que groupe social et en proie à des conflits résultant de leur statut: Les soldats de Jakob Michael Reinhold Lenz.<sup>93</sup>*

De fait, le corpus circonscrit par Stockmayer à l'aide des critères posés dans sa définition apparaît comme problématique. Les pièces manifestent une grande hétérogénéité qui découle des diverses manières déployées par les auteurs pour investir par l'imagination les motifs qui sont à l'origine de la détresse du soldat. Celle-ci fournit en quelque sorte un terreau propice à la production d'oeuvres variées. Stockmayer n'affirme-t-il pas que "le malheur de Tellheim est pour le dramaturge un moyen de parvenir à ses fins",<sup>94</sup> que "les

---

<sup>93</sup> Horst MEIXNER: *op. cit.* note 10, p. 149-157 et p. 252: "Merkwürdigerweise fehlt unter ihnen jenes Stück, das zum ersten Mal die Soldaten als Stand und innerhalb ständischer Konflikte zur dramatischen Gestaltung brachte: Jakob Michael Reinhold Lenz' *Die Soldaten*."

<sup>94</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 30 "Tellheims Unglück war für den Dichter Mittel zum Zweck."

auteurs placent le héros dans une situation tragique où ce sont le comment et le pourquoi qui constituent le noyau dramatique de la pièce”<sup>95</sup>

Force est, par conséquent, de constater qu’au terme de son analyse le critique fait l’aveu de son impuissance. Il est contraint de reconnaître que *Minna von Barnhelm* reste une production autour de laquelle ne s’est constitué aucun genre homogène identifiable. En outre, la caractérisation courante livrée au début de l’ouvrage<sup>96</sup> et relativisée par Stockmayer - drame présentant des motifs militaires - semble au lecteur, au terme de la lecture de l’étude, très proche de la définition proposée par les critiques axées exclusivement sur une perspective thématique. La mention de la caractérisation habituelle du *Soldatenstück* que Stockmayer fait au début de son livre semble prouver pourtant qu’il réfute l’acception couramment admise du concept et laisse implicitement envisager une révision de la définition. Faut-il voir là une inconséquence? En apparence et dans l’optique de Stockmayer, la méthode mise en oeuvre pour cerner le concept ne se fonde pas sur l’élucidation de motifs militaires, puisqu’il part d’éléments proprement dramaturgiques tels le personnage et le conflit. Mais son erreur est d’analyser ces composantes sous un angle psychologique: sont pris en compte les sentiments et les motivations des personnages, ce qui l’amène à mettre en évidence les différents thèmes développés dans les pièces servant à illustrer les traits de caractère dégagés.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 30 “Sie [die Autoren] versetzen den Helden in eine tragische Situation, wobei das Wie und Warum den dramatischen Kern des Stückes bildet.”

La perspective thématique - est-il nécessaire de le souligner à nouveau? - adoptée par la littérature critique pour appréhender le concept de *Soldatenstück* et cerner le genre a ainsi pour conséquence d'inclure dans la veine les pièces les plus disparates: dans cette optique, une caractérisation pertinente est impossible.

Si l'on résume l'analyse qui vient d'être faite de la littérature critique consacrée au *Soldatenstück*, on peut retenir les éléments qui suivent. La pièce militaire est un phénomène dramatique négligé par la recherche. On peut d'ailleurs s'étonner de l'ignorance dont le genre est victime dans les histoires de la littérature et du théâtre ainsi que dans les lexiques puisque ces ouvrages se font l'écho du retentissement de la comédie de Lessing au XVIII<sup>ème</sup> siècle en répertoriant, par exemple, les traductions dont *Minna von Barnhelm* a fait l'objet. Peu de travaux s'intéressent exclusivement à la pièce militaire. En revanche, il est possible de trouver des études traitant plus généralement du traitement dramaturgique de la guerre. Celles-ci fournissent à la réflexion des impulsions bénéfiques par leurs tentatives de caractérisation de la veine, même si le concept de drame militaire n'y est pas vraiment clarifié, puisque la recherche se fonde sur le postulat d'une délimitation générique préexistante.

Les ouvrages dont l'intérêt se concentre sur le "genre" procèdent selon plusieurs axes méthodologiques différents: le positivisme, le psychologisme et le thématisme. Avant

---

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 2: "Was man aber gewöhnlich 'Soldatenstück' nennt, nämlich ein Drama mit überwiegend militärischen Motiven, steht in ganz vager Beziehung zur *Minna* und verdankt ihr nichts weiter als die Anregung."

de dresser le bilan de ces diverses perspectives, rappelons-en les points de convergence. Les études dénigrent unanimement la pièce militaire; et la mention d'auteurs passés à la postérité et rattachés au phénomène contrebalance à peine les jugements dépréciatifs sur la médiocrité du répertoire.<sup>97</sup> En outre, l'emploi du concept de *Soldatenstück* révèle des fluctuations dans la compréhension du terme. On peut relever une multiplicité de dénominations appliquées à la veine, résultat d'une approche comparative du phénomène qui aboutit à des rattachements à d'autres genres (tragédie bourgeoise, tableau de famille, drame populaire, Frédéricien ou chevaleresque, pièce patriotique...) sans parvenir à cerner le *Soldatenstück*. Le recensement positiviste entrepris afin d'analyser l'écho de *Minna von Barnhelm* n'est pas négligeable, mais aucune problématisation du "genre" n'a été opérée. Les appréhensions psychologique et thématique de la veine ne fournissent pas davantage de clarification générique satisfaisante. Toutes deux emploient des critères dramaturgiques (conflit et personnage) sans égard à leur spécificité. Les chercheurs procèdent à l'énumération des types dramatiques hérités de Lessing, ils brossent le caractère des héros et décrivent le contenu des pièces en dégagant les motifs employés pour illustrer la situation tragique du soldat ou en exposant les débats d'idées que renferment les drames. Les différentes approches du *Soldatenstück* n'éclairent donc pas les composantes génériques déterminantes de cette veine dramatique. Toutefois, par la mise en évidence des écueils, l'étude de la littérature critique permet d'esquisser des perspectives pour cerner le phénomène, telles qu'un réinvestissement approprié des outils dramaturgiques ou la prise

---

<sup>97</sup> Cf. Hans OSTEN: *op. cit.* note 10, p. 202.

en compte du critère idéologique constitutif de la classe militaire que la recherche a jusqu'alors sporadiquement mentionné sans l'exploiter.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Cf. Friedrich ROSENTHAL *op. cit.* note 10, p. 46: "Der deutsche Soldat ist immer mehr gewesen als der eines anderen Volkes. Ich meine nicht in militärischer Hinsicht, obwohl sich das gerade jetzt in wichtigster und historisch einschneidendster Weise entscheiden mag. Ich meine nicht einmal seine eingebornen Tugenden der Treue, Tapferkeit und Zähigkeit; sondern lediglich das ethische Moment." et p. 49.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### LES FACTEURS RÉCURRENTS DANS LA DRAMATISATION DE LA CHOSE MILITAIRE

Le bilan de la littérature critique consacrée au *Soldatenstück* a permis de conclure à la méconnaissance du genre et à sa dévaluation systématique. Simultanément, il est rare que les travaux critiques apportent des éclairages satisfaisants sur les drames de la veine qui sont soit simplement nommés, soit analysés sommairement. S'intéresser à la pièce militaire pose donc en premier lieu le problème du corpus. Seules deux publications prennent soin d'apporter des renseignements sur les oeuvres rattachées au phénomène dramatique en dressant une liste chronologique des drames militaires.<sup>1</sup> Dans l'ouvrage de Stockmayer,<sup>2</sup> l'index bibliographique présente un éventail de productions couvrant la période de 1768 à 1823. Quant aux oeuvres énumérées par la revue *Olla Potrida*,<sup>3</sup> elles se concentrent sur les années 1766 à 1793. Ces études ne sont pas assorties d'une clarification

---

<sup>1</sup> *Plan eines militairischen Theaters in deutscher Sprache. In: Olla Potrida. Drittes Stück.* Berlin: in der Weverschen Buchhandlung 1793, p. 58-72.

Karl Hayo von STOCKMAYER : *Das deutsche Soldatenstück des 18. Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm.* Weimar: Verlag von Emil Felber 1898.

<sup>2</sup> STOCKMAYER: *op. cit.* note 1.

<sup>3</sup> *Olla Potrida: op. cit.* note 1. Avant *Minna*, la revue ne mentionne qu'une seule oeuvre de l'auteur français Dormont de Belloy datant de 1765 et traduite en allemand en 1766.



suffisamment explicite du genre. Le recensement des drames militaires entrepris à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>4</sup> tout comme l'inventaire des oeuvres dressé par le positivisme doivent donc être utilisés avec prudence pour la constitution d'un corpus, puisque la délimitation générique qui les commande est sujette à caution.<sup>5</sup> Ainsi les 260 oeuvres répertoriées par Stockmayer<sup>6</sup> n'entretiennent-elles avec la comédie de Lessing que des relations fort lâches, puisque l'enjeu principal est d'évaluer l'écho rencontré par *Minna von Barnhelm* dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> et après le tournant du siècle. Les pièces de l'index constituent un ensemble trop hétéroclite pour qu'il soit possible d'en choisir certaines indistinctement afin de dégager une matrice de compétence permettant de clarifier le "genre" militaire. Comment opérer un choix?

Les sous-titres des pièces ne fournissent pas d'indications pertinentes sur le "genre" auquel il convient de rattacher les drames. Les appellations, fort diverses et trop générales,<sup>7</sup> ne sauraient évidemment constituer un critère de délimitation générique fiable. De plus, le reproche d'hétérogénéité précédemment adressé à la critique ne doit pas entraîner au travers inverse, à un nivellement du corpus qui tronquerait l'image de la veine en réduisant le

---

<sup>4</sup> Cf. *Olla Potrida: op. cit.* note 1.

<sup>5</sup> Cf. l'analyse au chapitre 1 de cette partie.

<sup>6</sup> STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 101-120.

<sup>7</sup> STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 101-120: on trouve, par exemple, les termes *Lustspiel*, *Schäferspiel*, *ländliches Lustspiel*, *bürgerliches Trauerspiel*, *Ballet*, *Schauspiel*, *rührendes Lustspiel*, *Oper*, *Komödie*, *Familienszene*, *Drama*, *komische Operette*, *militärisches Trauerspiel*, *Lustspiel*, *deutsches Schauspiel*, *komisches Singspiel*, *dramatisierter Roman*, *vaterländisch- militärisches Originalschauspiel*, *Gemälde der Zeit*, *häusliches Lustspiel*, *Sittengemälde*, *Zeitstück*, *ländlich- militärisches Singspiel*, *dramatisches Gemälde aus der neueren Zeitgeschichte*, *heroische Posse*, *Sprüchwortspiel*.

phénomène par un choix d'oeuvres d'emblée convergentes. Un tel choix contribuerait à limiter le genre à une expression optimale par un noyau dur des pièces et remettrait en cause l'existence du phénomène dramatique dans son étendue géographique et sa durée. La diversité des oeuvres est donc un garant de la validité de l'échantillon. On retiendra aussi les pièces dont le rattachement au genre fait l'unanimité de la littérature critique,<sup>8</sup> et on veillera à une diversification optimale du corpus, géographique, chronologique et formelle, dans le souci de rendre compte le plus complètement possible des expressions variées du phénomène. La combinaison de ces deux critères, le consensus de la critique sur l'appartenance au genre des œuvres sélectionnées et le souci de diversification, devrait permettre d'éviter les écueils reprochés aux études antérieures.

En ce qui concerne la diversification géographique du corpus qui se veut représentatif de l'extension spatiale du phénomène, il a paru judicieux d'opérer une sélection d'auteurs représentative de l'ensemble du territoire germanophone sans privilégier une zone quelconque. Une localisation figée des auteurs est évidemment parfois délicate à établir puisque nombreux sont les dramaturges qui, à l'instar de Ziegler par exemple,

---

<sup>8</sup> Les convergences entre les deux inventaires cités précédemment retiendront l'attention et fourniront en partie des références de drames. De même, on ne négligera pas les remarques relevées sporadiquement dans d'autres travaux. Cf. par exemple: Arthur ELOESSER: *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin 1898, p. 98-101 (mention de ENGEL, *Der dankbare Sohn*, MÖLLER, *Der Graf von Walltron*, et STEPHANIE, *Die abgedankten Offiziere*, *Der Deserteur aus Kindesliebe*) et Adolf HAUFFEN (Hg.): *Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil. Von Törring. Babo. Hensler. Bretzner*. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1889. (=Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hg. von Joseph KÜRSCHNER. 138. Band.), p. XXII: "Zu den älteren der bekanntesten dichtenden Schauspieler der Zeit gehören Johann Christian Brandes (1735-1799) und Heinrich Möller (1745-1799). Jeder von ihnen hat durch ein Soldatenstück [...] seinen Ruhm begründet [...]."

mêlent dans leur biographie les lieux de séjour, couvrant par là de vastes parties des contrées germaniques. Il est cependant possible de considérer certaines personnalités comme des écrivains de tel ou tel espace. Le nord de l'Allemagne est ainsi représenté avec des auteurs tels Bretzner, Beil, Brühl. Les zones d'influence des drames de Schilbach sont Prague et Vienne. Babo, Möller et Schikaneder représentent principalement le sud de l'Allemagne.

Le critère de représentativité diachronique du corpus a dicté la prise en compte de pièces publiées entre la création de la comédie de Lessing, 1767, et l'année 1806. Il faut voir dans ce léger dépassement de la borne temporelle que constitue la fin du siècle<sup>9</sup> la simple volonté d'illustrer, voire de tester le prolongement du phénomène car il n'y a pas de coupure nette dans la production des drames militaires et on peut attester une forte concentration de caractères génériques dans les œuvres retenues, légèrement postérieures à 1800,<sup>10</sup> ce qui justifie leur intégration au corpus. En complément, on fera référence à

<sup>9</sup> Sont concernées les pièces de CASCHÉ (1807), EHRIMFELD (1806) et KOTZEBUE (1803 et 1806).

<sup>10</sup> Le tableau classe les pièces militaires dans l'ordre chronologique de première parution. Pour les données complètes, cf. la bibliographie.

Dates de première édition	Auteurs	Titres
1767	Lessing	<i>Minna von Barnhelm</i>
1769	Stephanie der Jüngere	<i>Die Werber</i>
1771	Stephanie der Jüngere	<i>Die Kriegsgefangenen</i>
1771	Engel	<i>Der dankbare Sohn</i>
1773	Stephanie der Jüngere	<i>Der Deserteur aus Kindesliebe</i>
1774	Brandes	<i>Der Graf von Olsbach</i>
1776	Babo	<i>Arno</i>
1776	Lenz	<i>Die Soldaten</i>

quelques pièces non militaires<sup>10 b</sup> à des fins contrastives pour faire mieux apparaître les spécificités du genre.

1776	Möller	<i>Graf von Walltron</i>
1777	Stephanie der Jüngere	<i>Die abgedankten Offiziere</i>
1778	Törring-Seefeld	<i>Die Belagerung der Stadt d'Aubigny</i>
1780	Anonyme	<i>Der Chargenverkauf</i>
1780	Großmann	<i>Nicht mehr als sechs Schüsse</i>
1785	Brühl	<i>Der Bürgermeister</i>
1785	Brühl	<i>Die Rache</i>
1786	Bretzner	<i>Das Räuschgen</i>
1787	Schikaneder	<i>Der Grandprofos</i>
1790	Beil	<i>Curd von Spartau</i>
1793	Hagemann	<i>Die glückliche Werbung</i>
1793	Schildbach	<i>Die Rekrutirung</i>
1795	Kotzebue	<i>Armuth und Edelsinn</i>
1799	Ziegler	<i>Der Lorberkranz</i>
1800	Schiller	<i>Wallenstein</i>
1803	Engel	<i>Eid und Pflicht</i>
1803	Kotzebue	<i>Hugo Grotius</i>
1806	Ehrimfeld	<i>Der Degen</i>
1806	Kotzebue	<i>Die Brandschatzung</i>
1806	Casché	<i>Das Hauptquartier</i>

Pour la datation de la pièce d'Engel, *Eid und Pflicht*, cf. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften. Bd. 1-56. Leipzig: Duncker & Humblot 1875-1912. Band 6, p. 113. STOCKMAYER (*op. cit.* note 1), p. 95-96. Ces ouvrages indiquent que le drame est esquissé, parallèlement à *Minna*, sous l'influence de la guerre des Sept Ans dès 1763-1764, qu'il est modifié par la suite de nombreuses fois et transformé en pièce militaire, puis achevé en 1776. La position critique d'Engel à l'égard de la Prusse l'incite à ne pas publier l'oeuvre de suite, à la remodifier pour une première édition tardive en 1803.

<sup>10 b</sup> Johann Christian BRANDES: *Der Landesvater*. Schauspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1782. In: *Sämtliche dramatische Schriften von Johann Christian BRANDES*. Erster Band. Hamburg: auf Kosten des Verfassers. In Commission der Dykschen Buchhandlung in Leipzig 1790, p. 1-180.  
*Der Bürgergeneral*. [Johann Wolfgang von GOETHE]. Ein Lustspiel in einem Aufzug. Zweyte Fortsetzung der beiden Billets. Berlin: bey Johann Friedrich Unger 1793, p. 1-139.  
 Gustav Friedrich Wilhelm GROSSMANN: *Henriette, oder sie ist schon verheiratet*. Lustspiel in fünf Aufzügen nach der *Neuen Heloise*. Hamburgisches Theater. Band 2. 1777. Nr. 1, p. 1-112.

## I. LA PLACE CENTRALE DES DONNÉES MILITAIRES

Sur la base du corpus défini ci-dessus, nous avons procédé au repérage de facteurs récurrents au sein des productions. Ceux-ci relèvent tous d'une perspective militaire et ont pu être dégagés à trois niveaux. On observe d'abord la présence centrale de représentants de la classe militaire au sein des configurations dramatiques et la mise en place d'un contexte idéologique spécifique, ensuite des facteurs d'ambiance particuliers et enfin des types de conflits propres à la veine.

- 
- Karl Friedrich HENSLE: *Gute Menschen lieben ihren Fürsten, oder der Jakobiner in Deutschland*. Ein Zeitstück in drey Aufzügen für die Marinellische Bühne bearbeitet. Die militärische Symphonie und die Musik zwischen den Akten ist ganz neu verfaßt, von Herrn Ferdinand Kauer, Musikdirektor. Wien: gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, k. k. Hofdrucker 1799, p. 1-84.
- August Wilhelm IFFLAND: *Albert von Thurneisen*. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen. Mannheim, im Verlag der schwanischen Buchhandlung 1781, p. 1-128.
- August Wilhelm IFFLAND: *Dienstpflicht*. Schauspiel in 5 Aufzügen. Wien: Johann Baptist Wallishäuser 1796, p. 1-136.
- August Wilhelm IFFLAND: *Der Spieler*. Schauspiel in 5 Aufzügen. Leipzig : bey Georg Joachim Göschen 1799, p. 1-168.
- August von KOTZEBUE: *Das Taschentuch*. In: *Neue Schauspiele von August von KOTZEBUE*. Zwei und zwanzigster Band. *Das Taschentuch. Der deutsche Mann*. Leipzig, bey Paul Gotthelf Kummer 1818, p. 1-104.
- Karl Friedrich KRETSCHMANN: *Die Belagerung*. Ein Lustspiel in fünf Akten. In: *Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter*. Hundert und sieben und vierzigsten Theile zweyter Band. *Karl Friedrich KRETSCHMANN'S Schriften*. Mit allerhöchst. gnädigst. kaiserl. Privilegio. Karlsruhe: bey Christian Gottlieb Schmieder 1786, p. 317-548.
- STEPHANIE: *Die Wirtschafterinn, oder der Tambour bezahlt alles*. Ein Lustspiel in zwey Aufzügen, p. 357-412.
- Klement Graf von TÖRRING-SEEFELD: *Der theure Ring*. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. Aufgeführt auf dem kurfürstlichen Hoftheater in München. München: bey Johann Baptist Strobl 1783, p. 1-144.
- Friedrich Julius Wilhelm ZIEGLER, Hof-Schauspieler: *Der Tag der Erlösung*. Ein Original-Schauspiel in vier Aufzügen. In: *Neueste deutsche Schaubühne für 1808*. Fünfter Band. Augsburg 1808, p. 1-104.

## A. LES CONFIGURATIONS DRAMATIQUES

En dressant le bilan des travaux publiés sur le *Soldatenstück*, nous avons montré que la présence d'un soldat était un élément nécessairement pertinent pour la caractérisation du "genre", mais qu'il était insuffisant à délimiter la veine. La prise en considération du seul personnage n'est pas opérationnelle. En effet, la dimension psychologique de la notion de personnage est réductrice puisqu'elle tend à absolutiser le personnage, c'est-à-dire à le poser comme une entité indépendante.<sup>11</sup> S'opère ainsi une focalisation sur un élément isolé, en l'occurrence le militaire. L'examen du titre des oeuvres nous permet d'ailleurs d'emblée de douter de la pertinence d'une telle approche. Le militaire, dont la présence sur scène et la situation psychologique particulière sont érigées jusqu'alors en critère de détermination générique, ne sont pas systématiquement - loin s'en faut - des héros éponymes. La pièce fondatrice du genre, *Minna von Barnhelm*, renvoie ainsi par son titre au personnage féminin. Il n'y a donc pas de centrage sur l'officier mais l'intitulé suggère, par la mention de la femme aimée, l'existence de relations entre le militaire et les autres participants auxquelles l'oeuvre accorde le primat. On est ainsi conduit à replacer le personnage au sein d'un réseau de relations interpersonnelles. La

---

<sup>11</sup> Anne ÜBERSFELD: *Lire le théâtre*. Paris: Belin 1978, p. 89-112. Cf. p. 93: "Le personnage (de théâtre) ne se confond donc pas avec le discours psychologisant ou même psychanalysant que l'on peut construire sur lui. Ce type de discours, si brillant qu'il soit, n'apparaît jamais très éclairant aux praticiens du théâtre. Et pour cause. Il risque d'avoir une fonction de masque, de dissimulation du véritable fonctionnement du personnage. Il l'isole de l'ensemble du texte et de ces autres ensembles sémiotiques que sont les autres personnages. Enfin, il risque toujours de faire apparaître le personnage comme une "chose", ou au mieux un être à découvrir par une

prise en compte du titre nous permet ainsi de souligner le statut particulier du personnage dramatique qui réside non dans son autonomie mais dans sa dimension d'interdépendance: "L'homme a fait son entrée dans le drame pour ainsi dire exclusivement en tant que participant. [...]"<sup>12</sup> De fait, le caractère conflictuel du drame commande une prise en considération des rapports établis entre les personnes. Nombre de titres mettent cet aspect en exergue. Citons, par exemple, *Der Lorberkranz*,<sup>13</sup> *Die Rache*,<sup>14</sup> *Eid und Pflicht*.<sup>15</sup> Les intitulés renvoient respectivement à un objet (couronne de lauriers) déclencheur d'affrontements: l'officier Seeburg accusé de vol est ainsi confronté à la hiérarchie militaire pour manquement aux principes éthiques. Ou alors les titres évoquent des situations supposant la référence à un tiers et donc l'existence d'un élément permettant la cristallisation d'antagonismes. La vengeance induit ainsi une dynamique d'opposition par la confrontation avec l'élément qui est à l'origine du préjudice subi: la fin de la pièce de Brühl met en scène le soldat Wilhelm dans son face à face avec l'officier ennemi

---

pratique langagière de dévoilement: il risque donc de le figer, de le "transir": devenu objet et non plus lieu indéfiniment renouvelable d'une production de sens."

<sup>12</sup> Peter SZONDI: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1965, p. 14: "Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein. Die Sphäre des 'Zwischen' schien ihm die wesentliche seines Daseins."

<sup>13</sup> Friedrich Julius Wilhelm ZIEGLER: *Der Lorberkranz, oder: die Macht der Gesetze*. [1799]. Ein Original-Schauspiel in fünf Aufzügen. In: *Neue Deutsche Schaubühne*. Vierter Jahrgang, Zweyter Band. Augsburg 1806, p. 1-159.

<sup>14</sup> Alois Friedrich (Graf von) BRÜHL: *Die Rache*. Ein Lustspiel in zwey Aufzügen. Dresden: In der Waltherischen Hofbuchhandlung 1785, 27 pages.

<sup>15</sup> Johann Jakob ENGEL: *Eid und Pflicht*. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. (Entworfen unmittelbar nach dem siebenjährigen Kriege). [1776, version achevée]. Berlin: In der Myliussischen Buchhandlung 1803, 160 pages.

responsable de sa mutilation.<sup>16</sup> Des notions telles que serment ou devoir supposent l'ajustement d'un comportement à un ordre politique (allégeance au souverain) ou à un système (obéissance au code militaire): on verra ainsi le héros d'Engel, Eduard, dénoncer son engagement et braver son supérieur.<sup>17</sup>

Puisque le drame est une progression dialectique,<sup>18</sup> nous aborderons le personnage comme vecteur de cette action. Nous adopterons ainsi une perspective sémiologique<sup>19</sup> permettant des résultats plus probants. Rappelons-le: l'appréhension dramaturgique du concept de "personnage" fait de celui-ci non une individualité, c'est-à-dire la copie d'un être réel, mais un élément appartenant à des structures variées et lui confère un statut syntaxique.<sup>20</sup> Nous sommes donc amenée à détourner notre attention du personnage considéré isolément pour la reporter sur les rapports établis entre les différents participants, en un mot, à prendre en compte les configurations dramatiques des pièces<sup>21</sup> et à y étudier la présence du soldat.

<sup>16</sup> Alois Friedrich (Graf von) BRÜHL: *op. cit.* note 14, II, 6.

<sup>17</sup> Johann Jakob ENGEL: *op. cit.* note 15, IV, 3, p. 107-108.

<sup>18</sup> Peter SZONDI: *op. cit.* note 12, p. 15: "All dies zeigt, daß das Drama eine in sich geschlossene, aber freie und in jedem Moment von neuem bestimmte Dialektik ist."

<sup>19</sup> Anne ÜBERSFELD: *op. cit.* note 11.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 43-79.

<sup>21</sup> Aucun des critiques ne s'intéresse aux configurations dans les pièces militaires. STOCKMAYER, par exemple, mentionne une typologie caractéristique du *Soldatenstück* et retient le personnage exemplaire de l'officier de LESSING, Tellheim, comme facteur récurrent des drames. STOCKMAYER: *op. cit.* note 1, p. 4-8 et p. 29. Cf. Friedrich ROSENTHAL: *Das deutsche Soldatenstück. In: Österreichische Rundschau.* Hg. von Leopold Freiherrn von CHLUMECKY, Dr. Karl GLOSSY, Dr. Felix Freiherrn von OPPENHEINER. Band XLII. Januar-März



Le terme de configuration désigne l'ensemble des personnages présents sur scène et participant à une même séquence. Au cours de la pièce, les spectateurs sont donc confrontés à une succession de configurations. Leur repérage permet de décompter le nombre d'apparitions d'un personnage, de constater les fréquences ou les lacunes dans les rapports établis entre les héros, en un mot de dégager lesquels sont au centre du conflit et quelles relations prédominent. Cette entreprise a pour but de déterminer la nature du / des conflit(s) et les enjeux de l'action. Cette optique rend possible l'élaboration d'un schéma conflictuel rendant compte de l'action principale et des relations des participants à celle-ci. À l'échelle de la pièce, nous sommes ainsi conduits à mettre en évidence des structures actantielles composées d'un sujet, généralement concret et individualisé, et d'un objet vers lequel tend le désir du sujet. La nature de cet objet est déterminée par le destinataire assimilable aux motivations internes ou externes du sujet et sa quête est entreprise à l'intention d'un destinataire distinct ou non du sujet. Cette dynamique peut être favorisée par des adjuvants ou contrée par des opposants. Il y a autant de structures actantielles que

---

1915. Wien und Leipzig: Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung Carl Fromme, p. 46-55. Ici, p. 48: "So groß war die Wirkung dieser meisterhaft geschauten Figuren, daß sie sofort ins Typische ging und daß ihr dieser Vorzug, wenigstens in der Anlage des Soldatenstücks, bis in unsere Zeit hinauf erhalten blieb." Hans OSTEN: *Das Soldatendrama im Zeitalter des Naturalismus*. In: *Zeitschrift für deutsche Bildung*. Hg. von Ulrich PETERS, Johannes REISKE, Karl VIETOR. 6. Jahrgang. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg 1930, p. 195-203. Ici, p. 202: "An *Minna* schließen sich [...] eine Fülle von militärischen Dramen, in denen der Soldat entweder als leichtsinniger, schwärmerischer Verführer oder als Biedermann nach Tellheims Muster dargestellt wird."

de conflits. Les pièces sélectionnées laissent apparaître le militaire dans les quatre fonctions de sujet, objet, adjuvant et opposant.<sup>22</sup>

La place centrale du militaire est mise en évidence dans les pièces où ce dernier occupe la fonction de sujet au sein du schéma actantiel général. À ce niveau, les affrontements résultent directement du statut militaire du personnage. Les oeuvres mettent en scène un héros animé du désir de participer à la défense du territoire et de son souverain. L'action du personnage est ainsi la réalisation concrète de son engagement et de son serment de fidélité et d'allégeance au pouvoir civil, tous deux caractéristiques de son état. La pièce de Schildbach, *Die Rekrutierung*,<sup>23</sup> illustre par exemple le désir du héros et ses implications. Le jeune conscrit souhaite rester soldat et ambitionne de remplir sa fonction en tout point, c'est-à-dire de se dévouer à la cause du monarque, de le servir avec abnégation, au prix de sa vie si cela est nécessaire:

Caporal - *Et maintenant le capitaine te laisse encore décider si tu veux rester  
soldat ou - redevenir laquais? Choisis!*

---

<sup>22</sup> L'examen de ces différentes fonctions permet de se faire une idée du statut du soldat au sein de chaque pièce et donc de mettre en évidence l'importance accordée au militaire dans chacune des oeuvres. Du statut de personnage en proie à un dilemme intérieur, le militaire devient le participant à différentes actions dans lesquelles sa fonction sert des intérêts multiples. Il perd en quelque sorte sa fonction de personnage principal pour devenir un élément parmi d'autres, moteur d'une action qui lui est extérieure ou révélateur d'une réalité qui est le prétexte de la pièce. Nous étudierons cet aspect dans notre troisième partie. Pour les schémas actantiels de certains drames, cf. les annexes.

<sup>23</sup> Johann Gottlieb SCHILDBACH: *Die Rekrutierung*. [1793]. Eine Menschenszene in einem Akt, nach einer wahren Anekdote. In: *Deutsche Schaubühne*. Augsburg, Jg. 5. Bd. 8. 1793, p. 1-35.

Vincent - *Je - reste soldat.*<sup>24</sup>

*Désormais [...] c'est avec joie que je suis soldat: désormais je donne mon sang et ma vie pour mon souverain.*<sup>25</sup>

De même, le drame de Casché, *Das Hauptquartier*,<sup>26</sup> présente un héros habité par la volonté de servir la patrie. Le désir animant le sujet vise là aussi l'accomplissement de sa fonction militaire. La pièce d'ailleurs souligne cette dynamique puisqu'avant l'entrée sur scène de Karl, son souhait est exprimé dans une lettre adressée à ses parents: “ ‘ [...] tu dois être utile au monde. Et j'ai pensé à ma patrie!’ ”<sup>27</sup> L'engagement ainsi mis en évidence est formulé ensuite par le personnage lui-même:

*Je crois qu'il est du devoir d'un homme honnête d'employer les talents accordés par la nature pour servir ce grand et noble dessein que sont le bien de l'humanité et de la patrie. [...] Je crois en outre remplir mon devoir en consacrant mes forces et ma volonté au service de la patrie. [...] Mais [je]*

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, scène 14, p. 177:

“*Korporal - und nun stell dir's der Herr Hauptmann noch frey, ob du Soldat bleiben, oder - wieder Lakay werden willst. Wähle!*  
*Vinzenz - Ich - bleibe Soldat.*”

<sup>25</sup> *Ibid.*, scène 2, p. 149: “*Itzt [...] bin ich mit Freuden Soldat: itzt mein Blut und Leben für meinen Monarchen!*”

<sup>26</sup> Joseph CASCHÉ: *Das Hauptquartier*. [1806]. Ein militärisches Schauspiel in vier Akten. Wien: Wallishäuser 1807, 110 pages.

<sup>27</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 9: “ ‘ [...] du mußt der Welt noch nützlich werden. Und ich dachte an mein Vaterland’ .”

*suis un homme qui est prêt à sacrifier par conviction et avec joie mes biens et mon sang pour le prince et la patrie.*<sup>28</sup>

Cet engagement est le moteur de son action:

*Je veux être le premier à donner l'assaut à la batterie ennemie; mon courage doit être terrible; je ne me ménagerai pas [...]. Et si je l'y trouve [la mort], elle me sera bienvenue puisque je mourrai pour la patrie.*<sup>29</sup>

Le militaire peut ainsi apparaître en fonction de sujet mettant en pratique les exigences de son statut. Mais ce dernier peut également être contraire au désir du soldat. Le militaire est susceptible d'entrer en collision avec le système qu'il incarne lorsque le primat est accordé aux aspirations personnelles.<sup>30</sup>

Le militaire peut occuper la position d'objet: il figure ainsi un idéal auquel aspirent les autres personnages. Il joue donc le rôle de modèle. La perception que les autres

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 19: "Ich glaube, daß es Pflicht eines braven Mannes ist, die Talente, welche uns die Natur verlieh, zu jenem edlen großen Zweck zum Wohl der Menschheit und des Vaterlandes anzuwenden. [...] Ich glaube ferner, meine Pflicht zu erfüllen, wenn ich meine Kräfte und guten Willen dem Dienste des Vaterlandes widme. [...], sondern ein Mensch bin, der mit Überzeugung und Freude, Gut und Blut für Fürst und Vaterland aufzuopfern Willens ist."

<sup>29</sup> *Ibid.*, III, 14, p. 67: "ich will der erste seyn, der die feindliche Batterie ersteigt; fürchterlich soll mein Muth seyn; ich will mich nicht schonen [...]. Und find ich ihn [den Tod] dort, so wird er mir willkommen seyn, es ist ja der Tod fürs Vaterland."

<sup>30</sup> Nous n'entrons pas davantage dans les détails ici puisque nous serons amenée à illustrer ce point lors de l'examen des structures conflictuelles.

participants au drame ont de lui est homogène, sa propre représentation mentale de la fonction occupée est, en outre, en concordance avec l'image véhiculée par l'entourage. Le militaire satisfait donc aux exigences posées par la société et établies par son ego. Il apparaît comme le symbole de l'accomplissement humain et social et assume, en tant qu'objet et adjuvant, un rôle d'initiateur, de pédagogue. Il vient encourager, soutenir, confirmer et renforcer les aspirations du sujet. C'est là le propos de la pièce de Brühl, *Die Rache*,<sup>31</sup> qui présente un face à face entre un hobereau et l'un de ses sujets, Wilhelm. Le gentilhomme exprime son désir d'embrasser la carrière militaire.<sup>32</sup> Wilhelm, l'ancien soldat, devient l'incarnation de l'objet de son désir. À cet égard, il est clair que les fonctions d'objet et de sujet se recoupent et peuvent même être interchangeables: la dynamique de désir qui fait du militaire l'objet d'une quête de la part des autres personnages peut être comprise comme le pendant de la signification individuelle que revêt le statut aux yeux de l'intéressé: à l'image véhiculée par le militaire au niveau social correspondent les normes de comportement qui découlent pour le soldat de sa fonction. Le statut militaire est dans un cas une construction sociale, dans l'autre, une projection individuelle, la production d'une personnalité idéale déterminant les composantes psychologiques de la personne. Ces deux positions de sujet et d'objet participent donc d'un réseau d'images tissé à travers les pièces. Il sera par conséquent important pour notre étude de prendre en compte les relations établies entre les personnages et le militaire, d'une part,

---

<sup>31</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14.

<sup>32</sup> *Ibid.*, I, 6, p. 22: "nicht unnütz auf der Welt leben."

entre ces mêmes personnages et la fonction, d'autre part, ainsi que les interactions entre ces deux dimensions. La production de représentations associées au statut par le militaire et son entourage pose le problème de la coïncidence du personnage avec le désir individuel et / ou social et de l'adéquation entre l'idéal militaire brossé par la société et celui déterminé au niveau individuel, des influences réciproques de l'un sur l'autre. L'élucidation des différents systèmes d'images nous amènera donc à une caractérisation d'un conflit (intérieur, extérieur, double) et à une détermination de ses composantes<sup>33</sup> tout en nous permettant d'échapper à des spéculations d'ordre psychologique dont la pertinence est pour un personnage fictif pour le moins douteuse et occulte sa valeur syntaxique.

Le militaire peut enfin aussi avoir, dans certaines séquences, le rôle d'opposant. C'est le cas dans la pièce *Der Lorberkranz*<sup>34</sup> où l'on assiste notamment à un affrontement entre le prince et un militaire, symbole de la lutte contre l'arbitraire du souverain.

Ces considérations font apparaître les limites de la critique traditionnelle qui se caractérise par un centrage exclusif sur un seul personnage d'une part, une dérive vers une délimitation générique fondée sur une analyse thématique descriptive d'autre part. En prenant en considération le personnage comme élément structural, il a été possible de mettre en évidence la dimension dramatique c'est-à-dire conflictuelle des situations que la critique s'était, jusqu'à présent, contentée d'évoquer ou de décrire furtivement. En effet,

---

<sup>33</sup> Nous développerons ce point en III.

<sup>34</sup> ZIEGLER: *op. cit.* note 13.

l'attention accordée aux rapports de force établis entre les personnages conduit à envisager le militaire comme un membre d'un système de relations interpersonnelles. Cette approche du personnage est - on l'a vu - inséparable de la notion de conflit, les connexions établies entre les différentes positions (sujet, objet...) renvoient *in fine* à des affrontements dans lesquels la chose militaire vient s'inscrire.

Au terme de cette analyse, une précision relative au concept de "soldat" apparaît nécessaire. De fait, le terme désigne simplement toute personne servant dans une armée, ce qui a pour conséquence d'inclure à la classe militaire tout civil incorporé. On comprend, dans cette optique, qu'une approche seulement sociologique de la notion de "soldat", c'est-à-dire la simple appartenance d'un personnage à la classe militaire n'est pas un critère générique suffisant: la simple présence sur scène d'un "soldat" ne permet pas nécessairement d'intégrer une pièce au "genre" militaire. On constate que, dans certains drames, le titre de militaire fonctionne uniquement comme relais de l'autorité paternelle. Dans la comédie de Großmann, *Henriette, oder: sie ist schon verheyratet*,<sup>35</sup> il y a bien présence d'un représentant de la classe militaire, mais la dénomination "colonel" ne sert qu'à asseoir davantage l'autorité d'un personnage dont la fonction principale est celle du père. On peut alors s'interroger sur la pertinence du rattachement de ces productions au "genre" militaire. Dans d'autres pièces, ainsi *Der Lorberkranz*,<sup>36</sup> le souverain cumule les

---

<sup>35</sup> Gustav Friedrich Wilhelm GROSSMANN: *Nicht mehr als sechs Schüsseln*. [1780]. Ein Familien-Gemälde in fünf Aufzügen. Im Jahr 1779 verfertigt. Straßburg: gedruckt in der kürznerischen Buchhandlung mit hoher Approbation 1781, 179 pages.

<sup>36</sup> ZIEGLER: *op. cit.* note 13.

fonctions politique et militaire. En réalité, un examen détaillé des pièces met au jour l'élément central qui assure la cohésion de la classe militaire et constitue un critère générique du *Soldatenstück*: la dimension idéologique.

## B. L'ÉTHIQUE MILITAIRE

Le statut de militaire ne saurait se limiter à une fonction décorative dans laquelle le soldat apparaîtrait comme le titulaire d'un rang destiné à lui conférer un certain prestige ou à susciter une ambiance. Le statut n'est pas vide de sens. Bien au contraire, l'appellation recouvre une dimension éthique constituant la base même des conflits.<sup>37</sup> Les références idéologiques sont nombreuses, voire constantes dans les pièces.

Nous avons déjà souligné que le statut de militaire faisait l'objet de projections diverses de la part des personnages et du soldat lui-même. L'image du militaire véhiculée par les pièces est assimilable à une construction fondée sur des normes de comportement. Être soldat, c'est mettre en place un comportement pertinent, c'est-à-dire se référant à un code. L'exposition d'une éthique militaire vient confirmer l'hypothèse d'un réseau d'images puisque le terme renvoie à des déterminations extérieures à la personnalité posées

---

<sup>37</sup> ROSENTHAL est le seul critique à mentionner l'idéologie pour spécifier son critère du personnage. Cf. Friedrich ROSENTHAL: *op. cit.* note 21, p. 46: "Der deutsche Soldat ist immer mehr gewesen als der eines anderen Volkes. Ich meine nicht in militärischer Hinsicht [...], sondern lediglich das ethische Moment. [...]. Aus solchen Wesenszügen wächst nun seine Stellung im Soldatenstück in festen und greifbaren Umrissen heraus."



par un individu ou un groupe de personnes, à une conduite comprise comme l'expression de principes rationnels et volontairement mis en pratique. La conception du soldat développée à travers les pièces est donc la cristallisation de toutes les aspirations regroupées autour du terme de "militaire". Soulignons également l'importance des notions de raison et de volonté qui contribuent à inscrire la personne du soldat dans un système codifié et régi par des lois.

Dans l'image du militaire renvoyée par les pièces et relevant d'une éthique correspondante, on peut faire la distinction entre des caractéristiques de plusieurs sortes. S'ébauche, d'une part, un portrait présentant les qualités attribuées au soldat dans ses rapports avec autrui, donc des caractérisations proprement psychologiques, d'autre part, des normes de comportement faisant référence à un code. Toutefois, il est nécessaire de clarifier la signification du concept d'honneur qui constitue la détermination centrale de l'éthique.

## 1. Une éthique de l'honneur

### a. Problème de définition du concept

La notion d'honneur est omniprésente dans les pièces. Écoutons les personnages:

*un soldat fait tout par honneur*<sup>38</sup>

*Ton honneur, mon cher Arno, n'est pas mis en péril par les assauts du scélérat. Depuis longtemps on a estimé ton courage, l'opinion générale protège ton honneur de la calomnie.*<sup>39</sup>

*je sers pour l'honneur et non dans mon intérêt personnel.*<sup>40</sup>

Si l'honneur est le "fait de mériter la considération, l'estime des autres et de soi-même sur le plan moral et selon les valeurs de la société" ainsi que le "sentiment qui pousse à obtenir ou à préserver [cette] estime",<sup>41</sup> alors il apparaît comme le moteur de la conduite soldatesque d'une part, comme la condition du maintien de l'idéologie militaire d'autre part. C'est donc le sentiment qui anime le soldat et le pousse à adopter un comportement exemplaire lui valant un respect unanime, c'est aussi dans l'honneur que le militaire trouve la force et la motivation de rester fidèle à l'idéologie de son corps et

---

<sup>38</sup> LESSING: *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. [1767]. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1763. Stuttgart: Reclam 1994. IV, 6, p. 74: "daß ein Soldat [...], aber alles seiner Ehre wegen tut."

<sup>39</sup> BABO: *Arno*. [1776]. Ein militärisches Drama in zween Aufzügen. Aufgeführt auf dem khurfürstlichen Theater zu München 1778, 44 pages. I, 8, p. 14: "Deine Ehre, mein Arno, ist erhaben über die Stürme des Boshafte. Man hat schon lange von deinem Muthe geurtheilt, der allgemeine Spruch sichert deine Ehre gegen die Verläumdung."

<sup>40</sup> Heinrich Ferdinand MÖLLER: *Der Graf von Walltron, oder die Subordination*. [1776]. Ein Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt auf dem Churfürstlichen Theater zu München. Mit Genehmigung des Churfürstlichen Bücherzensurcollegiums 1777, 112 pages. I, 5, p. 14: "ich diene der Ehre, und nicht des Eigennutzes willen."

<sup>41</sup> *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert 1993, p. 1099.

d'ajuster continuellement sa conduite au code. Cette notion d'honneur est fondamentale en raison de sa double dimension, individuelle et sociale. Il convient de préciser tout d'abord l'expression du code militaire au niveau individuel.

#### b. La personnalité des soldats

Parmi les déterminations psychologiques participant à la construction d'une personnalité conforme au code de référence, on peut retenir d'abord l'honnêteté: on est frappé par la récurrence de termes renvoyant à la probité du militaire.<sup>42</sup> Dans sa caractérisation de l'officier, Brühl dépeint ainsi un "homme honnête et probe, d'une vertu irréprochable et possédant une grande expérience du monde."<sup>43</sup> Il fait ainsi écho à Lessing, chez qui on peut lire ceci:

*- Il a le coeur le plus droit, mais droiture et noblesse d'âme sont des mots  
qu'il ne prononce jamais.*

---

<sup>42</sup> Cf. notamment: Gustav Friedrich Wilhelm GROSSMANN: *op. cit.* note 35, II, 9, p. 59: "ein ehrlicher Mann". Gotthold Ephraim LESSING: *op. cit.* note 38, I, 2, p. 6: "ehrlicher Mann" et V, 14, p. 101: "Doch Sie sind ein ehrlicher Mann, Tellheim."

Johann Christian BRANDES: *Der Graf von Olsbach, oder: die Belohnung der Rechtschaffenheit.* [1768]. Lustspiel in fünf Aufzügen. In: *Lustspiele von Johann Christian Brandes. Erster Theil.* Leipzig, in der Dyckischen Buchhandlung 1774, p. 113- 264, 151 pages. I, 8, p. 135: "Ich mag keinen Betrüger zum Aufseher über meine Güter haben."

<sup>43</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14, I, 3, p. 9: "braver redlicher Mann, von unbescholtener Tugend, der in der Welt multa expertus est."

- *De quelles vertus parle-t-il donc?*

- *Il n'en mentionne pas une, car aucune ne lui fait défaut.*<sup>44</sup>

Il est possible aussi de mettre en lumière la circonspection de l'officier. L'aubergiste dit ainsi du héros de Lessing: "J'ai toujours tenu votre Grâce pour un homme correct et prudent."<sup>45</sup> En outre, les références au caractère noble du héros sont nombreuses dans la plupart des pièces.<sup>46</sup> Cette noblesse d'âme va souvent de pair avec la piété.<sup>47</sup> Le héros de la pièce de Babo est représentatif à cet égard: "Parmi ceux qui te nient et blasphèment, moi, je te portais dans mon coeur."<sup>48</sup> Les soldats sont perçus par le peuple comme de bons croyants, voire l'incarnation du parfait chrétien. Ce sont eux qui réalisent au plus juste les idéaux prônés par la hiérarchie ecclésiastique: "On trouve parmi les soldats les meilleurs chrétiens, ils font ce que les pasteurs enseignent."<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> LESSING: *op. cit.* note 38, II, 1, p. 23: "Er hat das rechtschaffenste Herz, aber Rechtschaffenheit und Edelmut sind Worte, die er nie auf die Zunge bringt. / Von was für Tugenden spricht er denn? / Er spricht von keiner, denn ihm fehlt keine."

<sup>45</sup> *Ibid.*, I, 3, p. 9: "Ich habe immer Ihro Gnaden für einen ordentlichen und vorsichtigen Mann gehalten."

<sup>46</sup> Johann Jakob ENGEL: *op. cit.* note 15, I, 3 "Großmuth" et I, 12 "Seelengröße".  
Cf. aussi STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Die Kriegsgefangenen*. [1771]. Ein Drama in fünf Aufzügen, s. 1., s. d. In: STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Sämtliche Schauspiele*. Mit Kupfern. Zweiter Band. Zwote verbesserte Auflage. Wien: in der v. Ghelenschen Buchhandlung, p. 103-192, 89 pages.

<sup>47</sup> Johann Christian BRANDES: *op. cit.* note 42, I, 8, p. 137: "Graf! Sie sind ein Philosoph, Sie besitzen Religion; sollten diese beiden Vorzüge ganz fruchtlos seyn?"

<sup>48</sup> Joseph Maria von BABO: *op. cit.* note 39, I, 7, p. 12: "Mitten unter denen, die dich läugnen die dich lästern, warst du in meinem Herzen."

<sup>49</sup> STEPHANIE, der Jüngere: *Der Deserteur aus kindlicher Liebe*. [1773]. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. s. 1., s. d. In: STEPHANIE, der Jüngere: *Sämtliche Schauspiele*. Mit Kupfern. Dritter Band. Zwote verbesserte

Un aspect essentiel de la personnalité du soldat est également la modestie: l'importance de cette valeur est illustrée par la haute fréquence du terme. Dans le jugement que le soldat porte sur lui-même, il constitue l'antithèse de la figure traditionnelle du soldat fanfaron. Ainsi le héros de *Die Rache*<sup>50</sup> se désigne-t-il dans ces termes: "un mauvais paysan qui a un peu seulement feuilleté le livre des expériences guerrières."<sup>51</sup> De plus, le militaire se distingue par son égalité d'humeur. Le soldat est également celui qui affronte l'adversité avec sérénité: "Même dans les pires circonstances, il est possible de conserver une certaine sérénité."<sup>52</sup> On peut, en outre, mentionner la dignité que réclame l'exercice de la fonction et la virilité incarnée par le statut et s'exprimant dans l'ardeur au combat et la fougue. La fonction militaire est considérée comme une école d'endurance et contribue à tremper le caractère. Ainsi un père suppose-t-il retrouver, à l'issue de la guerre, son fils transformé: "Désormais il n'est plus aussi délicat; il doit avoir une apparence plus solide, plus virile."<sup>53</sup> Cela concorde avec l'appréciation que le soldat lui-même porte sur sa fonction: "c'est la vie de soldat qui a fait de moi un homme."<sup>54</sup>

---

Auflage. Wien: in der v. Ghelenschen Buchhandlung, p. 193-268, 75 pages. I, 3, p. 203: "man findet unter den Soldaten die besten Christen, sie thun, was die Pfarrer predigen."

<sup>50</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14.

<sup>51</sup> *Ibid.*, II, 3, p. 41: "[ein] schlechter Bauer, der blos in dem Buche der Kriegserfahrung ein bischen geblättert hat."

<sup>52</sup> STEPHANIE, der Jüngere: *Die abgedankten Offiziere, oder Standhaftigkeit und Verzweiflung*. Lustspiel in fünf Aufzügen. In: STEPHANIE, der Jüngere: *Sämtliche Schauspiele*. Mit Kupfern. Erster Band. Zwote verbesserte Auflage. Wien: in der v. Ghelenschen Buchhandlung 1777, p. 129-249, 120 pages. I, 4, p. 139: "Auch bey den schlimmsten Aussichten kann man eine gewisse Zufriedenheit erhalten."

<sup>53</sup> *Cf.*

Ajoutons à ce portrait flatteur la mention de certains défauts: le caractère emporté, l'impétuosité du militaire. L'expression "tempérament vif" revient sous la plume de nombreux auteurs.<sup>55</sup> Ce trait s'accompagne d'une certaine dureté. Sont mis en avant l'inflexibilité, voire l'entêtement, l'orthodoxie dont le militaire peut faire preuve.<sup>56</sup>

Les nombreuses illustrations des qualités mentionnées ci-dessus mettent en évidence l'existence d'un réseau idéologique, d'un arrière-plan éthique sur lequel se découpe le soldat. À ces traits de personnalité, les drames combinent l'illustration de comportements considérés, par la société, comme typiques du militaire.

### c. La perception sociale des militaires

Les drames présentent ainsi des soldats qui font preuve d'un comportement spécifique en accord avec l'idéologie militaire. Parmi les caractérisations de sa conduite et

---

C. F. BREZNER: *Das Räuschgen*. Ein Lustspiel in vier Akten. Leipzig bei Friedrich Gotthold Jacobäer 1786. In: Adolf HAUFFEN (Hg.): *Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil. Von Törring. Babo. Hensler. Bretzner*. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1889, p. 317-398, 81 pages. I, 3, p. 321: "Nun soviel Milch hat er nicht mehr; kräftiger, männlicher muß er aussehen."

F. G. HAGEMANN: *Die glückliche Werbung, oder: die Liebe zum König*. [1793]. Volkslustspiel in einem Aufzug. In: *Deutsche Schaubühne*. Jg. 6, Bd. 7. Augsburg 1794, 30 pages. Deuxième scène, p. 11: "hat er sich schon was in der Welt versucht, Geldschnabel? – Itzt ists just Zeit dazu, er ist jung, werde er Soldat."

<sup>54</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14, I, 6, p. 23: "blos das Soldatenleben hat aus mir einen Mann gemacht."

<sup>55</sup> David BEIL: *Curd von Sparta*. Ein Schauspiel in vier Aufzügen, s. l. 1790, 99 pages. II, 4: "schnelles Temperament". Cf. Heinrich Ferdinand MÖLLER: *op. cit.* note 40, I, 3, p. 8: "sanguinisches Temperament, auf welches jeder Zufall, Freude und Schmerz, geschwinder und heftiger wirkt."

<sup>56</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 40, I, 4: cf. l'emploi de termes tels que "Grundsatz", "orthodox", "skrupulös".

des relations établies avec ses semblables, on compte ainsi la galanterie, la serviabilité, la philanthropie, le sens de la justice, la propension à faire le bien et à protéger le faible, la charité, la miséricorde, la compassion,<sup>57</sup> le respect de l'autre, le dépassement de soi que recherche le militaire dans sa quête de gloire, et qu'il allie à la bravoure et au courage, une attitude d'obéissance au code et de soumission aux lois impliquant parfois un renoncement aux désirs propres et une victoire sur les aspirations personnelles, le dévouement et l'engagement pour le souverain, la patrie ou une cause. Là aussi, on pourrait citer de nombreux exemples. Reprenons quelques-uns des aspects mentionnés. La propension à faire le bien s'illustre dans la terminologie qui revient régulièrement dans la désignation des agissements du soldat.<sup>58</sup>

Le courage est l'une des valeurs les plus largement représentées à tel point qu'il n'est plus nécessaire de décompter les apparitions des termes "courage", "bravoure",

---

<sup>57</sup> BEIL: *op. cit.* note 55, II, 1, p. 33: "Theilnahme an dem Schicksal jedes Ihrer Untergebenen".

<sup>58</sup> Cf. BRANDES: *op. cit.* note 42. Le drame porte à la scène un officier caractérisé par sa générosité et son attachement à la justice. Par exemple, en I, 8, p. 135: "Mein Sekretär wird Ihm seinen rückständigen Gehalt auszahlen. [...] Er ist bestraft genug, indem ich ihn aus meinen Diensten entlasse."; II, 6, p. 155: "Ihre Sache ist auch zur Richtigkeit; der Hof hat sich Ihrer erinnert und bereut, daß Sie übergangen worden sind."; II, 6, p. 156: "er soll keine Ursache finden, sich über mich zu beklagen. Unglücklichen wohlzutun ist noch das einzige Vergnügen, was mir auf der Welt übrig bleibt!"

BRÜHL: *op. cit.* note 14, I, 7, p. 28: emploi d'expressions telles que "einem Dürftigen helfen".

August von KOTZEBUE: *Armuth und Edelsinn*. [1795]. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Neue Auflage. Leipzig: bey Paul Gotthelf Kummer 1819, 168 pages. La quatrième scène de l'acte trois rapporte comment l'officier s'est battu en duel pour protéger un jeune Hollandais et dénoncer la tromperie dont ce dernier est victime. Se trouvent ainsi illustrés le sens de la justice et la défense de l'étranger dont fait preuve le militaire.

LESSING: *op. cit.* note 38, I, 5, p. 14: "Künftige Wohltaten so vorbereiten, heißt sie in den Augen des Himmels schon erwiesen haben."

“courageux”, “valeurux”.<sup>59</sup> C’est l’une des caractérisations majeures de l’officier, associée à la droiture et à la noblesse d’âme. Sa mention est rarement omise:

*Lorsque toujours je vous voyais autrefois inébranlable comme un mur et que vous insuffliez du courage à tous les coeurs [...].*<sup>60</sup>

*L’honnête, le courageux, le noble Arno n’a donc pas disparu comme on le croit et comme peut-être on - le souhaite.*<sup>61</sup>

La conduite valeureuse du héros fait même l’unanimité: “Amis et ennemis disent qu’il est l’homme le plus courageux au monde.”<sup>62</sup> Le courage permet d’ailleurs à l’officier de s’affirmer comme le meilleur.<sup>63</sup> Mais ce qui détermine la conduite du soldat, ce sont également le sens du devoir et du sacrifice, allié au respect de l’autorité et à l’engagement

---

<sup>59</sup> L’emploi des expressions “Muth”, “Unerschrockenheit”, “Bravour”, “Tapferkeit”, “brav”, “wacker” apparaît dans les pièces suivantes:

BABO: *op. cit.* note 39, I, 4, p. 8 et II, 1, p. 19.

BRETZNER: *op. cit.* note 53, I, 2 et III, 5.

Aloys Friedrich (Graf von) BRÜHL: *Der Bürgermeister*. [1785]. Ein Original-Lustspiel in fünf Aufzügen. Dresden: In der Waltherischen Hofbuchhandlung 1786, 160 pages. I, 5.

BRÜHL: *op. cit.* note 14, I, 1, p. 3.

STEPHANIE: *op. cit.* note 46. II, 3.

<sup>60</sup> BABO: *op. cit.* note 39, I, 2, p. 4: “Wenn ich Sie sonst sahe stets, wie eine Mauer stehen, da Sie Muth in jedes Herz flößten [...].”

<sup>61</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 21: “also wird der rechtschaffene, der brave, der edle Arno nicht so hin seyn, als man glaubt, und vielleicht - wünscht.”

<sup>62</sup> LESSING: *op. cit.* note 38, II, 1, p. 23: “Freund und Feind sagen, daß er der tapferste Mann von der Welt ist.”

<sup>63</sup> *Der Chargenverkauf*. Lustspiel in einem Aufzug. Salzburg 1780, 64 pages. Scène 6, p. 13: “der Erste in meinem Rang”.



pour le souverain. Les pièces fournissent de nombreux exemples de l'attachement du militaire à cette dimension:

*Que peut mériter l'homme qui fait son devoir?*<sup>64</sup>

*Le soldat qui a le sens de l'honneur s'attache ainsi corps et âme à l'accomplissement de son devoir.*<sup>65</sup>

*La bravoure! La bravoure! Je pense que cela signifie 'capitaine, tu es promu commandant parce que tu as fait ton devoir'. Sinon je ne sais pas quel autre traduction le mot bravoure mérite aux yeux d'un véritable soldat.*<sup>66</sup>

<sup>64</sup> *Ibid.*, scène 9, p. 29: "Was kann der Mann verdienen, der seine Pflicht thut?"

<sup>65</sup> BELL: *op. cit.* note 55, I, 2, p. 12: "Der Soldat, der auf Ehre hält, ist auch mit Leib und Seele für seine Pflicht."

<sup>66</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 40, I, 4, p. 10: "Bravour! Bravour! Ich denke, das heißt soviel, Kapitain, du sollst Major werden, weil du deine Pflicht gethan hast. Denn sonst weis ich nicht, was bey dem wahren Soldaten das Wort Bravour, für eine andere Verdollmetschung verdient." Cf. également BABO: *op. cit.* note 39, I, 3, p. 6-7: "- was gelten viele Wunden, viele dem Staate geleisteten Dienste, was gilt dies Leben, welches ich jede Minute für das Wohl, die Ehre meines Königs - nicht um das wenige Geld, welches ich auf eine leichtere Art hätte verdienen können - sondern um eben das Wohl und die Ehre meines Königs hingebe [...] ?" et II, 12, p. 39: "Mein Blut floß oft für eure Majestät, der letzte Tropfen ist Ihr gewiedmet - " BRÜHL: *op. cit.* note 59, II, 8, p. 45: "Mein Offizier mir was befiehlt, befolgt ichs blindlings." BRÜHL: *op. cit.* note 14, I, 6, p. 26: "wer erst folgt, kann hernach desto zuverlässiger commandiren." MÖLLER: *op. cit.* note 40, I, 4, p. 12: "Ich bin als Soldat, als einzelnes mitwirkendes Glied verbunden, jedem gemeinen Mann mit meinem Blute bezuspringen: in dem Falle ist er mein Kamerad, jeder hat seinen angewiesenen Posten, wir dienen einer Sache." Tobias Frech EHRIMFELD: *Der Degen*. Ein militärisches Schauspiel in drei Aufzügen. Nach P. G. A. Bonel und Eugène Cantiran de Boirie. Wien: Wallishäuser 1806, 44 pages. I, 6, p. 13: "der wahrhaft Tapfere kämpft lieber für eine fremde Sache als für die eigene, er giebt lieber Proben von Heldenmuth, als von Eigenliebe!" et II, 1, p. 21: "der edle Mann verkauft um keinen Preis seine Pflicht, sie lösen kann der Tod, nicht Liebe, nicht Freundschaft." STEPHANIE: *op. cit.* note 52, V, 3, p. 227: "Und für einen Offizier, so lang er Uniform trägt, er mag abgedankt oder in Diensten seyn, muß jedermann die größte Hochachtung tragen; denn er ist ein Glied desjenigen Körpers, welcher den Thron unterstützt, und das Vaterland vertheidigt [...]."

Ces différentes déclarations illustrent le rôle central de l'idéologie militaire en mettant en évidence la motivation éthique des actes posés par les soldats. Ces derniers exemples témoignent en effet de l'exaltation du devoir d'obéissance et du service au mépris de la reconnaissance du courage et du mérite personnel. L'importance accordée à l'éthique militaire est, en outre, manifestée par les situations dramatiques qui bien souvent sont l'occasion de rappeler à la mémoire du spectateur le code auquel le soldat se rallie. Ainsi la confrontation avec l'ennemi permet-elle dans la pièce de Brühl,<sup>67</sup> *Die Rache*, de souligner la noblesse d'âme du soldat enclin au pardon: Wilhelm renonce à se venger, sa piété l'incite à faire confiance à la justice divine et à épargner son ennemi: "je l'ai fait comparaître devant le seul tribunal auquel rien ne peut rester dissimulé et face auquel rien ne peut rester impuni."<sup>68</sup> Dans la pièce de Kotzebue, *Armuth und Edelsinn*,<sup>69</sup> l'accusation du vol d'une tabatière proférée à l'encontre de l'officier fournit l'occasion de rappeler ses vertus et de souligner le caractère exceptionnel de sa nature:

---

<sup>67</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14.

<sup>68</sup> *Ibid.*, I, 3, p. 12: "ich habe ihn vor den einzigen Richterstuhl gefordert, vor dem nichts verborgen und unbestraft bleiben kann."

<sup>69</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 58.

*Voyez sa noble modestie, son regard franc où se mêlent intimement la bonté et la grandeur d'âme, cette joue marquée par un souci muet, le front sur lequel sont inscrites l'honnêteté et la fidélité.*<sup>70</sup>

Les conseils prodigués aux enfants de même que la prise en compte d'une éducation appropriée permettent également de rappeler les notions essentielles du code de conduite:

*Avant tout, je voudrais lui [à mon futur fils] inculquer l'obéissance et la fidélité, le respect des supérieurs, la douceur et l'indulgence envers les subordonnés. S'il possède bien cela, alors il lui sera facile d'être soldat.*<sup>71</sup>

La même attitude trouve son expression chez Brühl: "Quel dommage qu'il soit trop petit! Sinon je l'enverrais apprendre aussi, sous la férule d'un homme si valeureux, ce qu'est l'honneur."<sup>72</sup>

Dans cette longue énumération et illustration des qualités et des règles de conduite propres à l'éthique militaire, comme dans la valorisation de l'honneur, il ressort que le code

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, III, 4, p. 56: "Sehen Sie seine edle Bescheidenheit, seinen unbefangenen Blick, in welchem Güte und Seelengröße so innig verschmolzen sind; diese Wange, auf welcher stiller Kummer sich gelagert hat, die Stirn, auf welcher Redlichkeit und Treue wohnt."

<sup>71</sup> EHRIMFELD: *op. cit.* note 66, I, 6, p. 12-13: "Vor allem will ich ihm [i. e. dem künftigen Sohn] Gehorsam und Treue einprägen, Ehrfurcht gegen Vorgesetzte, Sanftmuth und Nachsicht gegen die Untergebenen, hat er das wohl inne, o dann ist es leicht, Soldat zu seyn."

<sup>72</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14, I, 3, p. 14: "Schade, daß er zu klein ist! Sonst schickte ich ihn fort, unter so einem braven Herrn auch zu lernen, was Ehre ist."

de l'armée fait l'objet, dans les drames, de jugements exclusivement élogieux, ce qui en souligne le caractère prioritairement exceptionnel.

## 2. Précellence de l'éthique

À cet ensemble de caractérisations psychologiques et comportementales participant à la construction d'une éthique militaire, il convient désormais d'associer les déterminations psychologiques présentes dans les rapports entretenus par le soldat et son entourage à l'image précédemment esquissée: les personnages comme le militaire lui-même cautionnent l'éthique; la personnalité militaire ainsi construite est un objet d'admiration, elle a fonction d'exemplarité. Si l'on reprend les éléments évoqués au cours des analyses précédentes, on peut aisément constater qu'il s'opère une idéalisation de la fonction. Celle-ci devient synonyme de l'accomplissement humain par excellence. Le militaire est "courageux, doux comme un agneau, un soldat, un chrétien, - réellement un être rare."<sup>73</sup> Le statut militaire devient l'objet d'un culte, il se fige en une conception idéale qu'il s'agit de reproduire à tout prix. Ainsi les personnages se font-ils tour à tour le porte-parole de l'admiration inconditionnelle témoignée au soldat. Cette attitude donne lieu à des exclamations dont la brièveté atteste l'impact émotionnel ou se traduit par des

---

<sup>73</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 40, I, 9: "tapfer, sanft wie ein Lamm, ein Soldat, ein Christ, - wahrlich ein seltenes Geschöpfe."

développements plus longs, symboles de la délectation suscitée par le récit des mérites du militaire:

*un tel homme! Un tel officier!*<sup>74</sup>

*Jamais je n'oublierai la dernière bataille. À l'assaut, vous êtes sorti du rang, mes cheveux se sont dressés sur ma tête, vous vous êtes précipité sur l'ennemi, la fougue que l'on pouvait lire dans vos regards semblait engendrer la mort - pour notre roi, mes chers frères, suivez-moi, vous êtes-vous exclamé, et vous vous êtes jeté dans la mêlée, quel n'était pas mon état d'esprit!*<sup>75</sup>

*Chaque minute de votre vie est un enseignement pour moi.*<sup>76</sup>

Les pièces participent donc à l'hypostase de l'éthique militaire. Il existe un véritable assujettissement de l'humain au statut. Ainsi, il ne s'agit pas pour le soldat de diriger sa conduite dans le sens d'une adéquation plus grande entre devoir et sensibilité, entre modalités psychologiques et comportementales de la fonction et la vie de l'âme dans ses caractéristiques spécifiques. En revanche, une fusion entre la personnalité profonde et

---

<sup>74</sup> LESSING: *op. cit.* note 38, I, 2, p. 6: "so einen Mann! so einen Offizier!"

<sup>75</sup> BABO: *op. cit.* note 39, I, 2, p. 5: "Ewig denke ich an das letztere Treffen, im Avancieren rennten Sie aus dem Gliede hervor, die Haare standen mir zu Berge, Sie drangen auf die Feinde los, Tod schien aus ihren feurigen Blicken zu fliegen - für unsern König, liebsten Brüder, folget mir, so riefen Sie, und stürzten dahin; wie ward mir!"

<sup>76</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 40, IV, 4, p. 79: "jede Minute Ihres Lebens ist eine Schulstunde für mich."

l'éthique militaire est revendiquée par l'entourage, la société ou le sujet lui-même qui tend à refouler la dimension proprement humaine.<sup>77</sup>

Un examen attentif des différentes pièces permet donc de conclure à la mise en place d'une éthique militaire réglant le psychisme et le comportement du soldat. Ses valeurs cardinales que sont le courage, le dévouement à une cause et le sens du devoir se fondent en outre sur la notion d'honneur. L'idéologie militaire fait l'unanimité, elle est reconnue et absolutisée par les différents personnages. La perspective spécifiquement militaire des pièces procède ainsi, d'une part, de la présence d'un soldat au sein des configurations dramatiques et de sa participation à l'idéologie de sa classe, c'est-à-dire à une manière d'être et de se comporter d'autre part.

La prise en compte de la spécificité du texte théâtral nous amène désormais à considérer les éléments de représentation.<sup>78</sup> En effet, l'adoption d'une perspective militaire trouve son expression au niveau de la mise en scène par la combinaison de différents éléments générant une ambiance spécifique.

---

<sup>77</sup> Nous verrons l'importance de cet aspect en III. En effet, c'est la mise en place de cette emprise de la fonction dans ses déterminations éthiques sur l'âme qui est à la source d'un type particulier de conflit: l'antinomie entre la volonté de correspondre à une image idéale et l'expression d'une individualité qu'on ne parvient pas à maîtriser totalement.

<sup>78</sup> Anne ÜBERSFELD: *op. cit.* note 11, p. 113-149.

## II. CADRE ET ACCESSOIRES

### A. LE CADRE

L'examen des pièces permet de faire le départ entre plusieurs façons de recréer un cadre militaire dans les oeuvres.

#### 1. Représentation immédiate

L'identification la plus évidente d'une ambiance militaire repose sur une évocation immédiate du cadre. Parmi les diverses localisations des actions militaires, on peut citer des lieux ouverts (champs de bataille) ou des espaces clos (place forte, prison militaire, cantonnements). À ce niveau, les didascalies et / ou les indications spatiales inscrites dans le discours des personnages participent à la suggestion du décor. Ainsi, dans la pièce de Schikaneder, *Der Grandprofos*,<sup>79</sup> la spatialité est-elle suscitée au moyen des personnages par teichoscopie: on évoque les préparatifs d'une bataille, on annonce les mouvements de camp de sorte que le spectateur puisse reconstruire la toile de l'action par l'imagination. Le cadre a d'ailleurs été fixé au préalable par une indication scénique ouvrant la pièce:

---

<sup>79</sup> Emanuel SCHIKANEDER: : *Der Grandprofos*. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Regensburg: Montagische Buchhandlung 1787, 110 pages.

*Le théâtre est un campement. L'action se passe dans la tente du portedrapeau; dans tout le campement, on ne voit aucun soldat sauf quelques gardes postés devant les tentes des officiers d'état-major.*<sup>80</sup>

Il arrive que certaines pièces fassent un usage abusif des didascalies en parsemant les actes d'indications spatiales ou en en grossissant à l'extrême le texte. En effet, cela traduit le souci du spectaculaire qui plaît au public. Citons ainsi *Das Hauptquartier* :

*Place découverte. À l'arrière-plan, on voit la batterie ennemie dont tous les postes sont occupés par des soldats. De celle-ci proviennent des tirs continus. Puis la batterie est prise d'assaut, on voit Karl Schneider et Rödel à l'action en train de l'attaquer. Au premier plan, les deux régiments d'infanterie font feu l'un sur l'autre. On voit Karl Schneider tomber.*  
*Rideau.*<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, I, 1, p. 3: "Das Theater ist ein Lager. Die Handlung geht in des Fähndrichs Zelt vor; im ganzen Lager sind keine Soldaten zu sehen, außer einige Schildwachen, die bey den Zelten der Staabsoffiziers stehen."

<sup>81</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, III, 18, p. 70: "Freyer Platz. Ganz im Hintergrund sieht man die feindliche Batterie ganz mit Soldaten besetzt. Aus selber wird in einem fort gefeuert. Sie wird bestürmt, und man sieht Karl Schneider und Rödeln arbeiten, selbe zu besteigen. Im Vordergrund feuern beyde Infanterien gegen einander. Man sieht Karl Schneider sinken. Der Vorhang fällt."



Le recours systématique aux didascalies représente la façon la plus élémentaire de créer un cadre militaire. Aussi n'est-il pas étonnant que ce soit le procédé le plus répandu, lorsqu'il s'agit de caractériser la spatialité.

Parfois, il n'y a pas de visualisation directe du lieu. En revanche, le discours des personnages fait appel à l'imagination du spectateur pour retracer le décor. On a vu que les auteurs ont alors recours à la teichoscopie. Dans la pièce *Das Hauptquartier*,<sup>82</sup> le lecteur assiste à la description d'une bataille. C'est le prince qui, de son poste de combat, relate la scène. La spatialisation, puis les mouvements sont marqués dans le discours par l'emploi d'adverbes de lieu pour la première ("là"/ "*dort*", "à l'avant"/ "*vor*", "à droite"/ "*rechts*"), d'injonctions et d'actes de langage performatifs et d'émissions pour les seconds ("qu'on surprenne l'ennemi sur ses flancs"/ "*dem Feind in die Flanken*", "la cavalerie légère à l'avant"/ "*die Chevaux-légers vor*"). Le dialogue est réduit aux seules prises de parole du prince auxquelles répondent les mouvements des soldats qui obtempèrent à ses ordres. En outre, les didascalies insérées dans le discours du monarque et indiquant le changement d'interlocuteurs accompagnent le mouvement de l'action décrite. Au mouvement des aides de camp sur scène correspondent les avancées des armées d'une part, la mobilité du regard du prince d'autre part. C'est ainsi un discours précis (accumulation d'adverbes) et minimal (ellipses) qui permet au spectateur la représentation mentale d'un champ de bataille, la localisation des troupes, la visualisation de leurs mouvements. Les paroles se caractérisent de plus par une accélération du rythme marquée dans les didascalies ("rapidement"/

"*schnell*"). L'intensité des combats s'en trouve ainsi soulignée. De même, le grand nombre d'injonctions elliptiques soutient l'évocation de la bataille. Ainsi, l'absence de verbes d'attaque, par exemple, témoigne de la rapidité et de la violence des assauts:

- *Le Prince (à un aide de camp): Que le deuxième et troisième régiment de hussards poursuivent l'ennemi!*

- *Aide de camp (s'éloigne).*

- *Le Prince (se place sur le côté droit avec la longue-vue): Ha, là les derniers postes de l'arrière-garde ennemie. (À un autre aide de camp). La cavalerie légère à l'avant, à droite derrière les bosquets, qu'on surprenne l'ennemi sur ses flancs.*

- *Aide de camp (s'éloigne rapidement).<sup>83</sup>*

Il arrive également que la reconstruction du cadre s'opère par la mention des effectifs. Les troupes ont alors une valeur référentielle d'une part, décorative d'autre part. Dans la pièce *Der Degen*, le premier acte met en scène une fête au cours de laquelle le

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, IV, 1, p. 71.

<sup>83</sup> *Ibid.*, IV, 1, p. 70:

“- Prinz (zu einem Adjutanten): Das 2te und 3te Husarenregiment verfolge den Feind!

- Adjutant (ab).

- Prinz (stellt sich mit dem Tubus an die rechte Seite) Ha, dort die letzten Posten der feindlichen Arriergarde. (zu einem anderen Adjutanten) Die Chevaux-légers vor, rechts hinter dem Walde, dem Feind in die Flanken.

- Adjutant (schnell ab).”

régiment rend hommage à son général, l'action se situe dans un jardin et ce sont les soldats en ligne qui confèrent à la cérémonie sa dimension militaire.<sup>84</sup>

Participant à la suggestion d'une ambiance, la structure de la pièce vient parfois épouser le rythme de la vie militaire. Ainsi Schikaneder fait-il coïncider le changement d'acte avec la relève des gardes.<sup>85</sup>

La représentation immédiate du lieu contribue donc à la suggestion d'une ambiance militaire. La seule prise en compte du cadre n'est cependant pas un élément pertinent de caractérisation du *Soldatenstück*. En effet, les lieux militaires peuvent être investis d'autres significations symboliques primant sur leur valeur référentielle. Dans le drame *Gute Menschen lieben ihren Fürsten, oder der Jakobiner in Deutschland*,<sup>86</sup> l'action se déroule à l'intérieur d'une place forte. Mais celle-ci ne renvoie pas à une perspective militaire, c'est en revanche le symbole de la résistance aux idéaux révolutionnaires. La trame métaphorique de la pièce étaye d'ailleurs ce symbolisme, puisque les coeurs des citoyens sont comparés à des remparts: "L'ennemi sentira combien le rempart est résistant lorsque sa puissance est contrainte de se frayer un chemin dans le coeur de sujets fidèles."<sup>87</sup> La perspective militaire est ici négligée au profit d'une orientation exclusivement politique, le drame ne saurait dans ces conditions être rattaché aux productions militaires.

---

<sup>84</sup> EHRIMFELD: *op. cit.* note 66, I, 7.

<sup>85</sup> SCHIKANEDER: *op. cit.* note 79, II.

<sup>86</sup> Karl Friedrich HENSLER: *op. cit.* note 10.

Enfin, l'évocation directe du lieu s'accompagne parfois d'une suggestion acoustique.

## 2. Évocation acoustique

La référence au cadre militaire peut se faire par le biais de bruitages évoquant les combats<sup>88</sup> ou grâce à la musique militaire (fanfare, tambours). Parfois, les deux éléments se combinent. Dans la pièce de Casché, on peut ainsi lire: "Débute immédiatement une symphonie appropriée évoquant le tumulte de la bataille. Sur scène: bruit continu, cliquetis des épées, feu ininterrompu."<sup>89</sup> Outre la dimension suggestive des facteurs acoustiques, ces derniers sont susceptibles de rendre la tension dramatique palpable. Le drame de Schikaneder, *Der Grandprofos*, exploite ce ressort: les tambours font d'une part référence au tribunal militaire, d'autre part, ils contribuent à marquer la solennité et le caractère inexorable des exécutions.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, I, 1, p. 4: "Der Feind soll fühlen, wie stark die Wehrmauer ist, wenn seine Macht durch die Herzen treuer Unterthanen dringen muß."

<sup>88</sup> SCHIKANEDER: *op. cit.* note 79, IV, 3, p. 93: "man hört bisweilen einige Schüsse."

<sup>89</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, III, 18, p. 70: "und es beginnt augenblicklich eine passende Symphonie, welche das Getümmel der Schlacht ausdrückt. Auf dem Theater fortdauernder Lärm, Säbelgeklirre und beständiges Schießen."

<sup>90</sup> SCHIKANEDER: *op. cit.* note 79, I et II, 3, p. 42.

### 3. Évocation symbolique

Il n'est pas rare que l'ancrage de l'action s'opère dans une auberge: à cet égard, la pièce de Lessing, qui est vraisemblablement à l'origine de cette donnée, est particulièrement représentative. C'est à la valeur symbolique du lieu que l'on doit la suggestion d'une ambiance militaire. Le côté temporaire du séjour incarné par l'auberge trouve son écho dans la variété et la mobilité de la vie militaire.<sup>91</sup> L'auberge apparaît comme le lieu de la transition, l'aspect aventureux et précaire de la fonction de soldat est ainsi souligné: "la longue marche que nous avons faite nous a fourbus et nous nous languissons du gîte et du couvert."<sup>92</sup> L'auberge est aussi le lieu de l'anonymat, de l'absence de liens. Elle symbolise donc la liberté inhérente à la fonction et ouvre sur la possibilité de découvrir de nouveaux horizons.<sup>93</sup> C'est également bien souvent le lieu qui accueille le

---

<sup>91</sup> Cet aspect est également manifesté par la présence de vivandières suivant les régiments. Cf. Friedrich SCHILLER: *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht. Wallensteins Lager. Die Piccolomini*. [1800]. Stuttgart: Reclam 1993. Prologue, scène 5, v. 135-138, p. 13:

"Heute da, Herr Vetter, und morgen dort -  
Wie einen der rauhe Kriegesbesen  
Fegt und schüttelt von Ort zu Ort;  
Bin indes weit herum gewesen."

<sup>92</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, II, 1, p. 25: "der weite Marsch, den wir machten, hat uns mürbe gemacht, und da sehnt man sich auch nach Dach und Fach."

<sup>93</sup> C'est également le symbolisme véhiculé par une spatialité ouverte ou un cadre aux délimitations fluctuantes (campements, mouvements de camps). Cf. SCHIKANEDER: *op. cit.* note 79 et SCHILLER: *op. cit.* note 91, scène 6, vers 236-245, p. 16-17:

"Die Freiheit macht ihn [den Soldaten]! Mit Euren Fratzen!  
Daß ich mit Euch soll darüber schwatzen. -  
Lief ich darum aus der Schul' und der Lehre,  
Daß ich die Fron und die Galeere,  
Die Schreibstub' und ihre engen Wände

militaire en retraite et sans ressources, soulignant encore son statut particulier. Le symbole de l'auberge comme lieu de l'intermédiaire et manifestation des épreuves de l'adversité trouve une illustration particulièrement éclairante dans la pièce de Stephanie, *Die abgedankten Offiziere*.<sup>94</sup> La première scène du premier acte s'ouvre sur le tableau suivant: on peut y voir un officier à demi vêtu assis à une table d'auberge. Le spectateur est donc confronté à un militaire d'apparence négligée dans un lieu neutre, c'est-à-dire vide de toutes projections affectives. À l'inverse, la sphère privée se charge souvent, dans sa caractérisation concrète, des rapports de subjectivité établis entre la spatialité et ses occupants. La spatialisation est donc ici en accord avec l'infortune et les hasards propres à la vie militaire auxquels elle sert de référentiel. Dans la suite de la scène, le lieu se pare d'une seconde dimension symbolique. En effet, l'officier fait la lecture d'une lettre que lui adresse sa famille et où s'expriment la désapprobation et le mépris que les siens manifestent à l'égard de sa carrière.<sup>95</sup> L'auberge apparaît alors comme le lieu d'accueil d'un homme que son engagement a rejeté hors de la sphère familiale et sert de lieu

---

In dem Feldlager wiederfände? -  
 Flott will ich leben und müßiggehen,  
 Alle Tage was Neues sehn,  
 Mich dem Augenblick frisch vertrauen,  
 Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen -"

<sup>94</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 52. I, 1, p. 135: "Ein meubliertes Gastzimmer. [...] Graf Freagevill sitzt halb angezogen an einem Tische."

<sup>95</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 136: "Braucht es eine Versöhnung, wenn man wider Willen einer eigensinnigen Familie aus gerechtem Eifer, seinem Vaterlande als Soldat dient! O Himmel! Was bey andern Völkern Tugend heißt, rechnet man mir als Laster an!"

transitoire entre la sphère privée et le cadre militaire. En tant que relais du cercle privé, elle renvoie symboliquement à l'antinomie des deux mondes, civil et militaire.

#### 4. Évocation métaphorique

La reconstruction du cadre militaire peut aussi s'opérer par la langue et son contenu métaphorique. Il arrive que la perspective militaire ne trouve pas d'illustration visuelle, qu'il n'y ait pas non plus de suggestion acoustique ou de référence symbolique à des aspects de la vie soldatesque que porteraient les lieux. C'est alors le discours qui marque la dimension militaire. La pièce de Bretzner<sup>96</sup> permet de préciser que les métaphores martiales employées dans le discours amoureux servent à la mise en place d'une ambiance guerrière. Elles fournissent ainsi la toile de fond militaire au cadre bourgeois et annonce le retour du fils après son illustration à la Guerre d'Indépendance américaine:

*[...] là où le petit, le désinvolte, l'espiègle Brand arrive, tous rendent les armes. Et lorsqu'il commence de plus à faire jouer de l'artillerie lourde, à l'aide des dangereuses flèches de Cupidon [...], quel ravage ne fait-il pas parmi la belle armée de l'amour; les coeurs tombent en ligne; plus d'un capitulerait, plus d'un se rendrait discrètement, plus d'un serait*

---

<sup>96</sup> BRETZNER: *op. cit.* note 53.

*mortellement blessé et perdu sans remède si le généreux vainqueur ne soignait pas la jolie blessée grâce au baume de l'amour.*<sup>97</sup>

Les paroles de Brand participent également à la tension dramatique. Le spectateur est confronté à un discours martial émanant d'un personnage qui porte, dans l'oeuvre, les traits du bouffon: il y a là un décalage entre la teneur du message et l'émetteur de celui-ci. Cette dichotomie rend tangible l'absence du soldat Fritz. Le discours de Brand fonctionne donc non seulement comme annonce de l'arrivée du soldat, mais il accompagne aussi la dynamique de désir entourant le retour de Fritz. Remarquons enfin que la tirade participe à la suggestion d'une ambiance militaire en tissant le réseau éthique de la pièce: les qualités de l'amoureux et les stratégies de séduction se font l'écho du comportement guerrier (vaillance, grandeur d'âme etc.). Nous avons donc affaire, dans ce cas, à une langue "décorative" dont le style métaphorique suscite la création d'un cadre guerrier.<sup>98</sup> Les valeurs martiales peuvent également être véhiculées par le laconisme du style. La première scène du drame *Die abgedankten Offiziere*, en offre un exemple probant:

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, I, 5, p. 325: "[...] wo der kleine, lose, schelmische Brand hinkommt, streckt alles das Gewehr. Und wenn er vollends anfängt, die schwere Artillerie spielen zu lassen, mit Amors gefährlichen Pfeilen [...], was für eine Ravage er unter der schönen Armee der Liebe macht; die Herzen fallen gliederweise; manches kapituliert, manches ergibt sich auf Diskretion, manches ist tödlich verwundet und ohne Rettung verloren, wenn nicht der großmütige Sieger mit dem Balsam der Liebe die schöne Verwundete heilte."

<sup>98</sup> On trouve ces mêmes caractéristiques chez HAGEMANN. Cf. *op. cit.* note 53, sixième scène, p. 18: "Aha! Es geht mir ein Licht auf, so groß, wie meine Grenadiermütze. Wilhelm ist schon bey ihrem Regiment angestellt, meine liebe Jungfer, und ihr Dienst ist freylich commoder. Ich kenne den Liebesdienst auch; man wirft sich in die Festung und hat nichts zu thun, als fremde Truppen von den Außenwerken abzuhalten. Wo Gott Amor General, die Parole ein Kuß ist, wo man im Bette auf die Wache zieht, da läßt sich das Exercitium wohl erlernen. - Also mit uns zieht er nicht?"



- *Comte Freagevill: Des lettres?*
- *Blink: Oui.*
- *Comte Freagevill: Pour moi?*
- *Blink: Deux; et une à l'intention du Capitaine Kreuzen. (remet les lettres)*
- *Comte Freagevill: Ne savez-vous pas où est le baron Kreuzen?*<sup>99</sup>

Dans cet extrait, le laconisme du dialogue est marqué par des amorces d'interrogations elliptiques et des injonctions. Le recours à un style minimal illustre la précision militaire: la communication est ciblée, le primat est accordé à l'information et non à la forme. La précision du discours met en valeur l'affirmation du statut militaire et la pleine conscience que le personnage en a, elle dévoile ainsi une personnalité monolithique que réfute l'apparence dégradée du soldat sur scène.<sup>100</sup> La rigueur des paroles révèle, en outre, une appréhension spécifique de la réalité: est suggérée ainsi l'image d'un univers méthodique ponctué de repères précis (identification des objets, de leur nombre, localisation...). Nous avons mentionné précédemment la neutralité de l'auberge. L'analyse peut ici être complétée: l'auberge a un fonctionnement "en creux", elle n'est pas spécifiquement

---

<sup>99</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 52, I, 1, p. 135:

“- *Graf Freagevill: Briefe?*

- *Blink: Ja,*

- *Graf Freagevill: An mich?*

- *Blink: zwey; und einer an Herrn Hauptmann Kreuzen. (übergibt die Briefe)*

- *Graf Freagevill: Wißt ihr nicht, wo Baron Kreuzen ist?”*

<sup>100</sup> Voir l'analyse de la valeur symbolique de l'auberge en II, A, 3.

marquée dans le discours, elle peut ainsi être le cadre dans lequel s'abrite un univers militaire recréé par le style.

## B. ACCESSOIRES PROPRES AU SOLDAT

L'utilisation d'accessoires tels que costumes et armes permet une identification plus immédiate du cadre militaire. Ces facteurs d'ambiance associés à la représentation sur scène du soldat vient renforcer la dimension éthique de son comportement et participer à la concrétisation du système de valeurs qu'elle instaure.

L'élément sur lequel nous concentrerons en premier lieu notre attention est bien évidemment l'épée, l'attribut par excellence du militaire. On peut distinguer plusieurs niveaux de signification de l'arme. Elle a tout d'abord un valeur naturellement référentielle dans son renvoi immédiat à l'armée. On peut également mettre en évidence un fonctionnement métonymique de l'épée: elle désigne alors la classe militaire dans son ensemble: "pendant qu' [...] une épée ennemie mettait un terme à sa vie."<sup>101</sup> Elle peut évoquer les activités des soldats. Brandir son arme marque une situation de combat: "(au garde en tirant son sabre): Faites place!"<sup>102</sup> L'épée renvoie en outre à l'éthique. Dans la

---

<sup>101</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, I, 2, p. 11: "indeß [...] ein feindlicher Säbel seinem Leben ein Ende machte."

<sup>102</sup> *Ibid.*, II, 1, p. 28: "(zur Wache, indem er seinen Säbel zieht): Platz da!"

pièce de Kotzebue *Armuth und Edelsinn*,<sup>103</sup> il y a évocation de l'antinomie entre la sphère militaire et le monde bourgeois par l'antagonisme épée / bourse.<sup>104</sup> Cette mise en opposition manifeste la coexistence de deux systèmes de valeurs: un ordre ancien basé sur l'honneur est en voie de disparition et laisse place à une société fondée sur la recherche du profit. De même, la pièce de Babo *Arno* utilise-t-elle l'épée pour renvoyer à l'idéologie militaire. L'arme est l'incarnation de l'honneur: "on me prend mon épée! L'instrument de mon bonheur, de l'honneur."<sup>105</sup> Elle est le symbole de l'engagement et du dévouement à une cause: "- pour qui la tirais-je? N'était-ce pas pour mon roi?"<sup>106</sup> En un mot, c'est elle qui permet de réaliser toutes les aspirations du soldat: "désormais je saisis le bonheur avec le sabre au poing."<sup>107</sup> L'absence de l'arme est ainsi tout naturellement associée au déshonneur: "Honte! C'est la mort - quoi la mort! C'est l'enfer, plus encore pour moi - - Un bâton! - qui peut supporter cela - je succombe -"<sup>108</sup> Enfin, l'arme fait l'objet d'un investissement affectif de la part du soldat. Dans *Armuth und Edelsinn*, l'officier met en parallèle les termes d'épée et d'enfant, manifestant ainsi la relation d'affectivité l'unissant

---

<sup>103</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 58.

<sup>104</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 6: "Das heißt, wenn sie den Beutel ziehen sollen, so ziehen sie den Degen."

<sup>105</sup> BABO: *op. cit.* note 39, I, 1, p. 3: "man nimmt mir meinen Degen! das Werkzeug meines Glückes, der Ehre."

<sup>106</sup> *Ibid.*, I, 1, p. 3: "- für wen zog ich ihn denn? - nicht für meinen König?"

<sup>107</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, III, 4, p. 34: "jetzt greif ich das Glück mit dem Säbel in der Faust an."

<sup>108</sup> BABO: *op. cit.* note 39, I, 7, p. 12: "Schande! das ist Tod - was Tod! das ist Hölle, noch mehr für mich - - einen Stock! - wer hält das aus - ich erliege -"

à son arme.<sup>109</sup> L'épée permet d'accéder à la psychologie du personnage: chez Kotzebue, c'est même l'élément constitutif de la personnalité, elle symbolise la fusion recherchée entre l'éthique et la personnalité. L'emploi du possessif lorsque le soldat fait référence à son arme, souligne l'importance qui lui est attribuée dans la constitution du sujet ainsi que les rapports de proximité et d'intimité unissant le militaire et son épée: "j'ai de la cervelle, du coeur et mon épée."<sup>110</sup> L'arme devient la garante de la valeur personnelle et de la vertu, elle a, à cet égard, une fonction compensatrice, puisqu'elle pallie la pauvreté du soldat:

*Mais Monsieur le conseiller aulique connaît ma situation, il sait que je n'ai*

*rien d'autre que mon nom et ma lame.<sup>111</sup>*

*un jeune homme qui n'a rien d'autre que la garde de son épée.<sup>112</sup>*

Le deuxième élément évoqué en relation avec le militaire est l'uniforme. Là encore, on peut mettre en évidence un fonctionnement métonymique. Dans *Walltron*,<sup>113</sup> l'uniforme devient synonyme des contraintes du statut. Il permet de souligner l'aspect coercitif et étouffant de la fonction militaire pour la sensibilité: "Depuis aujourd'hui, mon uniforme

---

<sup>109</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 58, III, 3: "Degen, der einen Freund ersticht" / "Kind, das die Mutter sterben läßt".

<sup>110</sup> *Ibid.*, III, 5, p. 127: "[...] ich habe Kopf, Herz und meinen Degen."

<sup>111</sup> GROSSMANN: *op. cit.* note 35, IV, 1, p. 112: "Aber der Hofrath kennt meine Umstände, weis, daß ich nichts habe, als meinen guten Namen, und die Klinge."

<sup>112</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 58, II, 3, p. 69: "ein junger Mann, der nichts hat als sein porte-épée."

<sup>113</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 40.

m'est vraiment trop lourd à porter."<sup>114</sup> Il est à lui seul garant du statut, quelle que soit la situation de l'officier, tant le fonctionnement métonymique est marqué: "Et chacun doit témoigner le plus grand respect à un officier tant qu'il porte l'uniforme, qu'il soit en service ou en retraite [...]."<sup>115</sup> La perception de l'uniforme participe de surcroît à la glorification du soldat et à l'idéalisation de sa fonction. Walltron insiste, par exemple, sur son caractère sacré: il est objet de respect et désigne le prestige dont jouit le militaire: "l'uniforme mérite considération et attention."<sup>116</sup>

La dimension sacrée du statut apparaît enfin dans l'évocation des blessures de l'officier qui prennent valeur de stigmates. Ce dernier revêt alors les traits du martyr. Les blessures ont elles aussi une valeur référentielle et renvoient au mérite du soldat.<sup>117</sup> Le terme se substitue même à la mention de décorations. On parle du soldat comme "d'un héros décoré de blessures".<sup>118</sup> Les cicatrices sont ainsi apparentées aux honneurs rendus au soldat.<sup>119</sup> Celles-ci servent aussi de métonymie et servent à évoquer le militaire avant son

<sup>114</sup> *Ibid.*, III, 1: "seit heute ist mir meine Uniform wirklich zu schwer."

<sup>115</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 52, V, 3, p. 227: "Und für einen Offizier, so lang er Uniform trägt, er mag abgedankt oder in Diensten seyn, muß jedermann die größte Hochachtung tragen."

<sup>116</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 40, I, 2, p. 5: "die Uniform verdient Ehrerbietung und Aufmerksamkeit."

<sup>117</sup> Cf. BABO: *op. cit.* note 39, I, 3, p. 6-7: "- was gelten viele Wunden, viele dem Staate geleisteten Dienste, was gilt dies Leben, welches ich jede Minute für das Wohl, die Ehre meines Königs - nicht um das wenige Geld, welches ich auf eine leichtere Art hätte verdienen können - sondern um eben das Wohl und die Ehre meines Königs hingebe [...]?"

<sup>118</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14, II, 2, p. 37: "ein mit Blessuren geschmückter Held."

<sup>119</sup> Cf. Johann Jakob ENGEL: *Der dankbare Sohn*. [1771]. Ein ländliches Lustspiel in einem Aufzuge. Frankfurt und Leipzig 1775, 56 pages. I, 2, p. 9: "das wahre Ehrenzeichen eines Soldaten."

entrée en scène. Dans *Die Rache*, le terme *Blessuren* renseigne le spectateur sur l'ancien statut de Wilhelm avant que la fonction ne soit explicitement formulée.

Au terme de cette analyse, répétons que là aussi la seule présence des accessoires évoqués ci-dessus n'est pas pertinente pour justifier de l'appartenance d'une pièce au "genre". Il faut en effet prendre soin de les replacer dans leur contexte afin de saisir la valeur dont ils sont porteurs. Ainsi la pièce d'Iffland, *Der Spieler*,<sup>120</sup> n'est pas assimilable aux pièces militaires: le soldat tel qu'il est évoqué dans cette œuvre (apparence négligée, bandeau sur l'oeil)<sup>121</sup> manifeste un changement de perspective: se trouvent symbolisées la déchéance du militaire et son assimilation au bandit. Le personnage n'a de soldat que le nom, il prend les traits du joueur et du tricheur. Les marques extérieures (costume et accessoires) annoncent et sous-tendent cette perspective.

### III. LES CONFLITS

L'étude des configurations dramatiques a fourni l'occasion de renvoyer à l'un des éléments dramatiques essentiels: le conflit. Cette composante est en effet indissociable des facteurs mentionnés antérieurement. Les configurations de personnages contribuent

---

<sup>120</sup> August Wilhelm IFFLAND: *Der Spieler*. *Op. cit.* note 10.

<sup>121</sup> *Ibid.*, I, 9, p. 18: "in grauem Oberrocke, einer schwarzen Binde über einem Auge, runden Hut und Degen mit Porte-épée."

naturellement à l'émergence d'un antagonisme qui se caractérise par la référence à l'éthique militaire.

## A. CONFLITS DE SYSTÈMES DE VALEURS

### 1. Morale bourgeoise / morale militaire

Les premiers types d'oppositions qu'il est possible de dégager au sein des productions concernent des antagonismes extérieurs: il s'agit de la collision de systèmes de valeurs différents, d'appréhensions du monde divergentes. S'opposent ainsi tour à tour la morale bourgeoise et la chose militaire sur les plans du comportement et du système de valeurs.

#### a. Vertu / aventure

Il y a, à ce niveau, opposition entre la vie militaire aventureuse, libre de toute attache et la morale bourgeoise.<sup>122</sup> Le soldat est ici perçu comme un danger<sup>123</sup> menaçant la

---

<sup>122</sup> Cf. HAGEMANN: *op. cit.* note 53, deuxième scène, p. 12: "hat kein Weib, kein Kind, keinen Hund zu versorgen, und wenn brave Männer zu Felde gehen, will er nicht mal mit, will hinterm Ofen hucken, Zuckerkringeln und Nudelsuppe fressen."

vertu de la sphère bourgeoise.<sup>124</sup> Nombre de pièces exploitent dans ce sens les scènes de retrouvailles entre un fils et son père. La découverte de la paternité, de l'existence d'un fils inconnu donne lieu à l'expression de cette opposition entre les deux mondes. L'antinomie est si fortement marquée qu'on observe même une inversion dans les caractéristiques des deux sphères, puisque le danger constitutif de la vie du soldat devient l'apanage de la classe bourgeoise dont les filles sont mises en péril:

*pour une jeune fille, il n'y a rien de plus dangereux qu'un soldat en temps de guerre.*<sup>125</sup>

*Parce qu'il a formulé quelques flatteries et que sais-je d'autre - Ils se valent tous, ne te commets pas avec les jeunes recrues. Ils courent les auberges et*

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, neuvième scène, p. 30: "Das ist nichts, das leidet der General nicht, sie ist schön, da könnte – nein, nein, das geht nicht."

<sup>124</sup> On peut, à ce propos, s'étonner de la coexistence d'une idéalisation de l'éthique (cf. p. 94) et de l'opposition entre vie militaire et morale bourgeoise. Mais l'antinomie n'est qu'apparente. D'une part, les qualités reconnues au militaire renvoient prioritairement au comportement sur le champ de bataille. D'autre part, cet antagonisme a une valeur stratégique. Dans les pièces (cf. BRÜHL, *Der Bürgermeister*, CASCHÉ, LENZ, STEPHANIE, *Die Werber*), cette opposition fait partie de l'argumentaire du chef de famille, garant de la morale dans les limites de la sphère privée. Celui-ci est, en général, le père ou, chez CASCHÉ, le soldat mûri par l'expérience de sa paternité. Il est nécessaire de nourrir l'antagonisme entre les deux mondes pour consolider plus radicalement l'ordre établi du domaine privé. Parfois le clivage entre les deux modes de vie ne met pas en péril la vertu de la jeune fille, même si elle porte atteinte à la cellule familiale. Dans la pièce de BRANDES, l'officier épouse la jeune fille aimée, Emilie, mais celle-ci périt dans l'incendie de la maison après l'assaut de l'ennemi. Cf. BRANDES: *op. cit.* note 42, II, 8, p. 165: "Kurz vor dem Schlusse des letzten Feldzuges bekam ich mit einem Theile meines Regiments, in einem feindlichen Städtchen meine Winterquartiere; hier lernte ich meine Emilie kennen. Da ihr Vater bey den gegenseitigen Truppen stand, so durften wir vor Endigung des Krieges an keine öffentliche Verbindung denken. Unsre Liebe, unsre Ungeduld, die Furcht, uns zu verlieren, riß uns hin – und ein Geistlicher verknüpfte uns in der Stille durch ein unzertrennliches Band –"

<sup>125</sup> BEIL: *op. cit.* note 55, IV, 3, p. 93: "für ein Mädchen ist nichts gefährlicher als ein Soldat im Kriege."



*les cafés et débitent leur discours, et avant même qu'on s'en aperçoive, voilà qu'une pauvre fille est livrée à la rumeur publique. Oui, et telle et telle jeune fille est dans une situation délicate, et celle-ci je la connais bien aussi, et celle-là l'aimerait également -*<sup>126</sup>

Les divergences dans les façons de vivre constituent, aux yeux du militaire, les causes de telles déviances. L'essai de justification du comportement contribue à marquer les différences:

*Nous prenions nos quartiers d'hiver. Le calme et le confort alliés à la sensualité et à l'inexpérience me poussait à me procurer des distractions. Je cherchai en ce lieu à nouer connaissance avec des femmes et y parvins [...]. Après quelque temps, je dus quitter la maheureuse dans un état qui ne me laissait absolument pas indifférent.*<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Jakob Michael Reinhold LENZ: *Die Soldaten*. [1776]. Eine Komödie. Stuttgart: Reclam 1993. I, 3, p. 10: "Weil er dir ein paar Schmeicheleien und so und so - Einer ist so gut wie der andere, lehr du mich die jungen Milizen nicht kennen. Da laufen sie in alle Aubergen und in alle Kaffeehäuser, und erzählen sich, und eh' man sich's versieht, wips ist ein armes Mädcl in der Leute Mäuler. Ja, und mit der und der Jungfer ist's auch nicht zum besten bestellt, und die kenne ich auch, und die hätt' ihn auch gern -"

<sup>127</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, II, 6, p. 39: "Wir lagen in dem Winterquartier. Behagliche Ruhe, zu der sich noch Sinnlichkeit, und Unerfahrenheit gesellte, trieb mich an, mir Zerstreuung zu verschaffen. Ich suchte Bekanntschaften mit den dortigen Frauenzimmern, und fand sie. [...] Einige Zeit darauf, mußte ich die Unglückliche in einem Zustande verlassen, der mir sehr nahe ging."

L'antagonisme entre les deux mondes est si prononcé que les personnages font de la débauche du soldat le critère déterminant dans la caractérisation du statut: "C'est un soldat, combien de jeunes filles n'ont-elles déjà pas été trompées!"<sup>128</sup> La luxure dans laquelle se complâit la classe militaire fait de certains de ses représentants des êtres grossiers dépourvus de toute civilité. C'est l'image que nous offre Stephanie dans *Die Kriegsgefangenen*.<sup>129</sup> La réquisition des logements permet d'illustrer le manque de respect et d'éducation des recrues saisi par contraste avec l'univers bourgeois feutré.<sup>130</sup>

#### b. Argent / honneur

Les divergences entre les deux sphères, militaire et privée, trouvent aussi leur expression dans la collision entre les valeurs mises en avant par les deux systèmes. L'une accorde le primat à l'honneur et l'autre à l'argent. La pièce la plus représentative à cet égard est celle de Kotzebue.<sup>131</sup> Le drame débute par cette mise en opposition et la situation de parole est révélatrice. Les deux personnages, le marchand Peter Plum et le lieutenant

---

<sup>128</sup> STEPHANIE, der Jüngere: *Die Werber*. [1769]. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In: STEPHANIE, der Jüngere: *Sämtliche Schauspiele*. Mit Kupfern. Erster Band. Zwote verbesserte Auflage. Wien: in der v. Ghelenschen Buchhandlung 1777, p. 1-128. II, 10, p. 55: "Er ist Soldat, wie viele Mädchen sind schon hintergangen worden."

<sup>129</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 59.

<sup>130</sup> *Ibid.*, I, 11, p. 121: "Wenn Sie Türken gewesen wären, so hätten sie nicht ärger verfahren können."

<sup>131</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 58.

Cederström emploient le même vocabulaire, mais les systèmes de référence diffèrent. Ainsi les concepts renvoyant à des valeurs ou à des qualités militaires sont-ils dévoyés dans la bouche du marchand:

- *[Vous venez] probablement pour régler le loyer? Cela me réjouit. Vous êtes ponctuel. Ces messieurs les officiers ne sont pas toujours aussi ponctuels.*

- *En service toujours.*

- *Dites plutôt que lorsqu'il s'agit d'ouvrir la bourse, ils dégainent.*<sup>132</sup>

L'idéologie militaire dans son ensemble est associée par le marchand Plum aux réalités participant à un référentiel fondé sur les rapports de propriété. L'établissement de correspondances étant impossible, le marchand ne peut que mépriser l'éthique militaire, la tourner en dérision et lui conférer une interprétation caricaturale. Ainsi la moralité du soldat est-elle d'emblée suspecte. Le militaire prend, aux yeux de Plum, les traits du voleur et le combat est rabaissé à une échappatoire fournissant au soldat l'occasion de ne pas s'acquitter de ses dettes. De même, l'honneur n'a aucune valeur dans un monde où le

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 5:

“*Plum* - Vermuthlich um den Mithzins abzutragen? Das freut mich. Sie sind prompt. Die Herren Offiziere sind nicht immer so prompt.

*Cederström* - Im Dienste immer.

*Plum* - Das heißt, wenn sie den Beutel ziehen sollen, so ziehen sie den Degen.”

commerce et l'argent occupent le premier plan.<sup>133</sup> À ce mépris de l'idéologie martiale par le marchand correspond un réflexe analogue chez l'officier. Les notions de propriété sont cette fois intégrées dans le code militaire et perdent toute valeur monnayable. Le terme "trésor" qui, dans la bouche de Cederström, désigne l'honneur s'oppose directement à l'acception du concept véhiculée par Plum. L'antagonisme entre les deux mondes est manifesté ici par les tentatives verbales des deux contractants: la polysémie du langage sert à dénoncer l'un des systèmes de valeurs au profit de l'autre.

### c. Intérêts privés / notion de sacrifice

Les pièces révèlent également l'existence d'un conflit d'une teneur plus générale, celui qui oppose la défense des intérêts privés au dévouement à une cause. Là aussi, il y a incompatibilité des deux mondes, civil et militaire, puisque le rattachement à l'éthique militaire suppose le renoncement aux valeurs privées. C'est le drame de Stephanie, *Die Werber*,<sup>134</sup> qui formule cet antagonisme: "On reconnaît sa valeur [*i. e.* la valeur du soldat] à sa capacité de renoncer à prendre femme et acquérir des biens au profit de la patrie."<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 6: "im Handel und Wandel gilt sie [*i. e.* die Ehre] nicht."

<sup>134</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 129.

<sup>135</sup> *Ibid.*, II, 3: "sein Wert erkennt man daran, daß er auf Frau und Gut Verzicht leisten kann zugunsten des Vaterlandes."

Le drame anonyme *Der Chargenverkauf* illustre également cette antinomie dans la mesure où le soldat Wilhelm perçoit le désir de subvenir aux besoins de sa mère comme une réalité contradictoire au code de l'armée.

L'opposition entre la propriété et la jouissance des biens matériels d'une part, l'obéissance aux exigences d'un statut d'autre part se trouve également illustrée dans la pièce *Die abgedankten Offiziere*.<sup>136</sup>

*Une réconciliation est-elle bien nécessaire lorsque, dans un juste zèle, on sert sa patrie comme soldat contre la volonté d'une famille obstinée!*<sup>137</sup>

*Quel profit tirez-vous d'avoir sacrifié votre fortune et votre santé au profit du roi? Vous avez été remercié et vous n'avez rien pour vivre.*<sup>138</sup>

Cet antagonisme est particulièrement bien illustré par les divergences des positions et des appréciations à l'égard de la mort. Elle est pour les uns symbole de gloire impérissable tandis qu'elle est à l'origine du désespoir des autres. À la résolution du militaire face à la mort répond donc l'effroi des civils:

*je dois [mourir], oui [...], je le peux, je le veux.*<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 52.

<sup>137</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 136: "Braucht es wohl eine Versöhnung, wenn man wider Willen einer eigensinnigen Familie aus gerechtem Eifer, seinem Vaterlande als Soldat dient!"

<sup>138</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 136-137: "Was haben Sie davon, daß Sie ihr Vermögen und ihre Gesundheit für den König aufgeopfert haben? Sie sind abgedankt, und haben nichts zu leben."

<sup>139</sup> BABO: *op. cit.* note 39, II, 11, p. 37: "ich muß, ja [...] und kann, und will [sterben]."

*Comment un soldat peut-il redouter la mort, lui qui l'affronte heure après heure?*<sup>140</sup>

*la mort! la mort militaire, de plus, enlève et dévore les enfants des hommes  
là où elle les trouve.*<sup>141</sup>

Le problème de la mort est bien la pierre d'achoppement sur laquelle butent les deux conceptions du monde. La seule possibilité de conciliation consiste à éluder la perspective de la mort ou tout au moins de ne pas en faire une fatalité, une composante inhérente au statut militaire. Aussi le premier argument employé dans la pièce pour convaincre une jeune recrue est-il le suivant: "Crois-moi, on ne meurt pas si vite. Au contraire, si tu fais preuve de courage, tu peux assurer ton bonheur."<sup>142</sup> Cette réaction est bien la preuve de l'assimilation systématique opérée entre la mort et la chose militaire: embrasser la carrière militaire, c'est non seulement entrer dans un système radicalement différent de la sphère privée, mais c'est aussi se préparer à la séparation définitive: "Le destin a fait de moi un soldat: nous devons nous séparer."<sup>143</sup> "Il est perdu!"<sup>144</sup> Inversement, le choix de renoncer à

---

<sup>140</sup> BEIL: *op. cit.* note 55, IV, 1, p. 85: "Wie kann ein Soldat der dem Tod stündlich entgegen sieht, den Tod fürchten?"

<sup>141</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, II, , p. 42: "der Tod! und noch dazu der militärische Tod nimmt und frißt die Menschenkinder, wo er sie findet."

<sup>142</sup> SCHILDBACH: *op. cit.* note 23, scène 2, p. 4: "Glaube er mir, man stirbt nicht so gleich. Im Gegentheil, wenn er brav thut, kann er sein Glück dabey machen."

<sup>143</sup> *Ibid.*, scène 6, p. 17: "Mein Schicksal hat mich zum Soldaten bestimmt: wir müssen uns trennen."

<sup>144</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, I, 2, p. 10: "er ist [...] verloren."

être soldat garantit une longue vie: "Il ne sera pas tué, il reste parmi nous!"<sup>145</sup> Il n'est donc pas étonnant que l'assimilation mort - carrière militaire entraîne une appréhension exclusivement négative du statut, renforçant l'antagonisme entre les deux états, civil et militaire. L'existence de termes tels que *Soldatenteufel*<sup>146</sup> témoigne de la collusion entre la mort, le mal et la chose militaire. La carrière des armes est considérée comme une aliénation, une possession démoniaque. Dans un registre plus sobre, prendre l'uniforme est contraire au naturel: "Et quoi, en un mot, ce n'est pas naturel d'être soldat."<sup>147</sup>

## 2. Morale de la cour / éthique de l'armée

Mais les valeurs de la classe militaire n'entrent pas uniquement en collision avec la sphère bourgeoise. Elles sont également saisies par contraste avec la réalité de la cour. Ainsi rapproche-t-on les termes "*Soldat*" et "*Mann*" ("homme"), qui suggère virilité et courage, alors que l'assimilation "*Soldat*" - "*Herr*" ("monsieur"), qui implique raffinement et délicatesse, est ressentie comme une offense.<sup>148</sup> La rivalité entre les deux mondes et les

---

<sup>145</sup> SCHILDBACH: *op. cit.* note 23, scène 13, p. 33: "Er wird nicht todtgeschossen! Er bleibt bey uns."

<sup>146</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14, I, 1, p. 6: "Das hat mein Herr gehört, daß man in der benachbarten Stadt wirbt; nun ist ihm auf einmal der Soldatenteufel in den Kopf gefahren. Er will mit ins Feld."

<sup>147</sup> CASCHÉ: *op. cit.* note 26, II, 9, p. 42: "Ey was! Kurzum, es ist etwas Unnatürliches daß er Soldat ist."

<sup>148</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14, II, 1, p. 29: "Was das noch für ein Herr werden wird. / Nein! das schickt sich nicht. - Er will ja Soldat werden, und da muß man den Herrn an den Nagel hängen. Da braucht man Männer, und wer keiner ist, der kann zu Hause bleiben."

deux systèmes idéologiques trouve son illustration chez Babo<sup>149</sup> dans le conflit qui oppose l'officier Arno au commandant Zerbki. Arno incarne vertu, courage et innocence, alors que le baron prend les traits d'un monstre et se distingue par sa lâcheté et sa duplicité. À l'univers moral de l'armée, on oppose les intrigues de cour.<sup>150</sup>

Les pièces mettent également en regard le mérite militaire et le privilège de la naissance:

*que valent de nombreuses blessures, de nombreux services rendus à l'État [...], lorsqu'on les compare à une lignée d'ancêtres? - rien - Ne connaissez-vous pas l'homme qui par son ascendance prouve qu'il est intelligent, courageux, plein de mérites? Ne savez-vous pas que pour plus d'un cette preuve semble plus pertinente que la meilleure démonstration d'Euclide?*<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> BABO: *op. cit.* note 39.

<sup>150</sup> Celles-ci ne trouvent place dans les drames que dans la perspective de l'éthique militaire, garante de la rectitude du comportement.

<sup>151</sup> BABO: *op. cit.* note 39, I, 3, p. 6-7: " was gelten viele Wunden, viele dem Staate geleisteten Dienste [...], wenn es mit einer Reihe Ahnen in Parallele gesetzt wird? - nichts - Kennen Sie den Mann nicht, der durch Ahnen beweist, daß er klug, tapfer, verdienstvoll seye? wissen Sie nicht, daß manchem dieser Beweis schärfer, als die stärkste Demonstration des Euklides scheint?"



### 3. Principes de l'intellectuel / règles de conduite du militaire

L'antinomie entre le soldat et l'intellectuel est un autre moyen d'illustrer les divergences des systèmes de valeurs. Au courage et à l'action des uns correspond la couardise et la passivité des autres. La pièce de Brühl<sup>152</sup> manifeste la pusillanimité d'un instituteur en regard de l'audace et de la franchise du soldat. Ces antagonismes trouvent également une expression sans équivoque chez Schiller: "Me serais-je donc sauvé de l'école pour retrouver au camp les devoirs et les punitions, la salle d'études et ses murs étroits?"<sup>153</sup>

Ajoutons, à l'issue de l'analyse de ce premier type de conflits, que bien souvent le lecteur est confronté à l'accumulation d'affrontements manichéens de cet acabit. La pièce *Der Chargenverkauf*<sup>154</sup> présente ainsi deux variantes de l'antagonisme entre les sphères privée et militaire par l'opposition entre le soldat et son devoir filial relayée par le conflit entre le militaire et la vie conjugale. C'est dire la fortune de ces structures schématiques.

---

<sup>152</sup> BRÜHL: *op. cit.* note 14. Cf. II, 1 et 2, p. 29-38.

<sup>153</sup> SCHILLER: *op. cit.* note 91, I, 6, v. 238- 241, p. 16:  
 "Lief ich darum aus der Schul' und der Lehre,  
 Daß ich die Fron und die Galeere,  
 Die Schreibstub' und ihre engen Wände  
 In dem Feldlager wiederfände?"

<sup>154</sup> *Op. cit.* note 63.

## B. CONFLITS AU SEIN DE L'IDÉOLOGIE MILITAIRE

### 1. Appréciation divergente des valeurs

À l'affrontement somme toute très manichéen de systèmes de valeurs divergents, certaines pièces substituent des conflits plus subtils: il s'agit d'antagonismes résultant d'une appréciation différente des valeurs. La pièce de Stephanie, *Die Werber*,<sup>155</sup> porte à la scène des groupes de militaires représentant deux appréhensions de la carrière: l'une basée sur le recrutement et le profit, l'autre sur l'honneur et l'engagement personnel.<sup>156</sup> On peut déplorer toutefois que ce type de conflit ne connaisse pas de traitement plus approfondi. Bien souvent, le schématisme est de mise, et l'on retombe dans le travers du manichéisme. Pour preuve, la pièce du même Stephanie, *Die Werber*, réduit *in fine* le problème du recrutement à l'opposition honnêteté - tromperie. À des techniques de recrutement promouvant les lois de la classe militaire (avancement, mérite) répondent des stratégies basées sur la tricherie et de fausses promesses:

*Si vous pouvez recruter quelqu'un pour servir votre souverain sans avoir recours à de vils artifices, alors vous faites votre devoir; mais si vous enrôlez*

---

<sup>155</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 129.

<sup>156</sup> *Ibid.*, I, 12, p. 25-26.

*un homme grâce à des mensonges et des promesses, vous ne procurez à votre armée qu'un espion.*<sup>157</sup>

## 2. Conflits de valeurs

Les conflits de valeurs sont quant à eux de facture plus élaborée: l'idéologie militaire et les problèmes qu'elle soulève font l'objet d'un traitement plus spécifique. La structure conflictuelle se caractérise par la présence de valeurs antagonistes au sein d'un même système idéologique. Le soldat est face à un choix qui le contraint à faire le sacrifice d'une des composantes de son éthique. Ainsi l'officier de la pièce de Ziegler *Der Lorberkranz*<sup>158</sup> fait-il le constat de deux attitudes inconciliables: l'audace du soldat et la soumission de ce dernier au souverain. Cette antinomie l'oblige à choisir la lutte ouverte contre son prince.<sup>159</sup> Les deux personnages, l'officier et le monarque, s'affrontent pour obtenir les faveurs de la femme aimée. La rivalité amoureuse est connotée politiquement, si bien que c'est la spécificité des rapports entre le prince et la chose militaire qui est remise en question. Le prince accuse Seeburg de trahir son coeur en lui dérobant l'objet de son

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, I, 11, p. 22-23: "Können Sie jemand zum Dienste ihres Herrn anwerben, ohne zu niedrigen Kunstgriffen ihre Zuflucht zu nehmen, so erfüllen sie ihre Schuldigkeit; bringen sie aber durch Lügen und Versprechungen einen Mann unter den Rock, so verschaffen Sie Ihrer Armee nur einen Spion." Cf. aussi l'emploi du terme *Seelenverkäufer* en I, 12, p. 25.

<sup>158</sup> ZIEGLER: *op. cit.* note 13.

<sup>159</sup> *Ibid.* Voir l'affrontement en II, 15, p. 74.

amour tandis que l'officier lance un défi à la justice du souverain en réclamant son droit, c'est-à-dire la jouissance de son bien, sa fiancée Amalie. Il choisit de dénoncer le soutien inconditionnel au trône auquel sa fonction le lie pour mettre l'audace guerrière au service de ses aspirations personnelles. Le défi est habile, puisque la revendication et la défense de la justice le maintiennent dans la sphère idéologique militaire: "L'audace d'exiger mon droit de votre justice. (flatteur) Votre Altesse est un noble prince, l'espoir de son pays - »<sup>160</sup>

Dans les pièces, le lecteur/ spectateur est bien souvent confronté à l'exploitation massive de ce type de conflit. Ziegler le développe de façon assez originale. Généralement, les productions le réduisent à un affrontement au sein de la classe militaire: les scènes de rivalité entre soldats (insubordination) mettent en lumière l'antagonisme né de la collision entre revendication de la valeur individuelle et devoir de subordination.

### 3. Conflits intérieurs

Le dernier type de structure récurrente dont on a pu faire le constat est le conflit intérieur qui est d'une structure plus élaborée: son examen nous renvoie aux spécificités de l'idéologie militaire fondée sur l'honneur. Avant d'évoquer les grandes lignes de ce type de conflit et d'en analyser les illustrations, il ne semble pas inutile de rappeler la double

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, I, 15, p. 73: "Den Muth von Ihrer Gerechtigkeit mein Recht zu fordern. (schmeichelnd) Euer Durchlaucht sind ein edler Fürst, die Hoffnung Ihres Landes - "

nature de l'honneur dont nous avons fait une mention rapide à propos de la mise en place, dans les différents drames, d'une éthique militaire.

L'honneur est - ce fut souligné en le définissant - à la fois un fait social manifeste et une règle de conduite individuelle. La notion sert ainsi à mesurer la vertu et le prestige:

*L'aspect subjectif de l'honneur doit néanmoins entrer en contact avec la réalité, puisque le sentiment personnel qui se manifeste dans la conduite sera tôt ou tard jugé par les autres. Ainsi, l'aspiration de l'individu à l'honneur exigera d'être reconnue sur la place publique: l'honneur senti deviendra alors l'honneur prouvé et recevra la reconnaissance méritée sous forme de réputation, de prestige et d' "honneurs". En bref, l'honneur est la somme des aspirations de l'individu (et donc l'équivalent de sa vie, comme on l'a si souvent dit), et c'est aussi la reconnaissance que les autres lui accordent.<sup>161</sup>*

La dimension imagologique du concept est patente. Se constitue un espace où se projette un idéal humain, produit d'un groupe ou généré au niveau individuel. Cet espace peut devenir un lieu conflictuel dans lequel doit venir s'inscrire la personnalité du militaire et où peuvent entrer en concurrence représentation sociale et projection individuelle de la fonction. Des deux pôles que sont la reconnaissance sociale et l'appréciation individuelle

---

<sup>161</sup> Julian PITT-RIVERS: *La maladie de l'honneur. In: L'honneur. Image de soi ou don de soi, un idéal équivoque.* Dirigé par Marie GAUTHERON. Paris: Editions Aurtrement. Séries Morales n° 3. 1991, p. 21-22.

découlent les conflits intérieurs illustrés dans les pièces. Ceux-ci se caractérisent, en effet, par une antinomie entre le je et le je éthique. Nous pouvons donc identifier des oppositions conjointes du je à l'image idéale du moi et à l'hétéroimage c'est-à-dire à l'image du sujet que renvoie l'entourage.<sup>162</sup>

Nous nous proposons donc d'analyser l'illustration que les pièces fournissent de ces notions d'hétéroimage et d'image idéale du moi.

#### a. Hétéroimage et répercussions sur le héros

Intéressons-nous tout d'abord à la perception que l'entourage renvoie du personnage de Tellheim. C'est, en effet, sur cette hétéroimage générée par les personnages que s'ouvre le drame. Dès la première scène du premier acte, l'officier apparaît comme un objet de pitié pour son entourage. Ce sont les thèmes de l'exclusion et de la solitude qui d'emblée sont mis en relation avec le personnage: "Tout aussi chrétien que d'expulser un honnête

---

<sup>162</sup> On ne saurait réduire cette structure conflictuelle à un schéma manifestant une tension entre devoir et sentiment, d'autant que ce type de dilemme est souvent rejeté hors du propos de la pièce. Tellheim apparaît sur scène comme un homme dégagé de tout lien. Le critique Donald souligne à juste titre le mutisme de l'officier sur les liens qui l'unissent à Minna. (cf. Sydney G. DONALD: "An officer and a genilemann": Minna von Barnhelm and the rhetoric of class and gender. In: *Forum for modern language studies*. Edinburgh: The Scottish Academic Press. 27. 1991, p. 43-69.) De même, le héros de Babo, Arno, entre en scène en ayant déjà apporté une solution à ce conflit: sa prétendue défaillance au combat résulte de la volonté de préserver son père. (cf. BABO: *op. cit.* note 39, I, 1, p. 4: "Natur! Herz! [...] was wollt ihr? Sonst konnte ich ja demTode eine unentfärbte Stirn darbiehen!")

homme, de le jeter à la rue.”<sup>163</sup> À cette commisération manifestée à l’égard du militaire s’ajoute une concentration quasi exclusive de l’intérêt des personnages sur le malheur de Tellheim. Ce niveau de perception présente en outre une structure double qui constitue un écho à la scission de la personnalité de Tellheim; deux pôles sont évoqués et mis en regard par l’entourage: la pièce allie l’admiration pour le statut dont Tellheim était autrefois le représentant à la pitié pour l’officier congédié qu’il est devenu: “Pour faire cela, j’ai bien trop de respect pour un officier et bien trop de pitié à l’égard de quelqu’un qui a été mis à la retraite.”<sup>164</sup> Un rapport double s’établit entre les protagonistes et le héros: il y a mention simultanée d’un je révolu auquel on se réfère en utilisant les temps de l’accompli (passé composé) et d’un je actuel autour duquel s’articulent des épanchements complaisants.<sup>165</sup> Cette double structure exerce une influence sur la perception que Tellheim esquisse de lui-même qui ne se limite pas à une simple reprise de cette dichotomie. En effet, il est possible de mesurer au sein de la pièce un écart entre l’hétéro- et l’autoimage qui apparaît lorsque s’opère un rééquilibrage des deux pôles de l’hétéroimage. C’est Just qui se charge de contrebalancer le schéma à la scène deux de l’acte un et participe, à une moindre mesure certes, à une rectification de cette hétéroimage, désignant par là-même comme principal responsable du conflit le héros lui-même et par là sa relation de dépendance à

---

<sup>163</sup> LESSING: *op. cit.* note 38, I, 1, p. 5: “ich muß bald meinen armen Herrn aufsuchen.” et I, 2, p. 6: “Ebenso christlich, als einen ehrlichen Mann [...] aus dem Hause stoßen, auf die Straße werfen.”

<sup>164</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 6: “Dazu habe ich viel zu viel Achtung für einen Offizier und viel zu viel Mitleid mit einem abgedankten.”

<sup>165</sup> *Ibid.*, I, 3, p. 9-10: “Ich habe immer Ihre Gnaden für einen ordentlichen und vorsichtigen Mann gehalten, der sich niemals ganz ausgiebt.”

l'hétéroimage.<sup>166</sup> N'affirme-t-il pas face à l'aubergiste qu'un officier à la retraite reste malgré tout un officier? "Un officier comme mon maître! Ou pense-t-il qu'un officier remercié n'est pas lui aussi un officier qui pourrait lui casser le cou?"<sup>167</sup> Il y a là une tentative de réhabilitation du je actuel du héros, seulement celle-ci s'opère sous l'égide du comportement éthique.

La conception du militaire véhiculée par Minna s'articule tout d'abord dans des valeurs positives et sa perspective a une dimension humaine. En rapport avec Tellheim, Minna mentionne le courage, la noblesse d'âme, l'honnêteté et la vertu.<sup>168</sup> À ce constat s'ajoute l'expression de son respect pour le soldat à la retraite,<sup>169</sup> c'est-à-dire pour le je actuel. Minna n'entretient donc pas Tellheim dans un climat malsain de commisération. L'appréhension qu'elle a de la situation psychologique dans laquelle se trouve Tellheim est dévoilée au début de l'acte deux par le terme de confusion qu'elle emploie et qui fait écho

<sup>166</sup> Cf. Elizabeth BOA: *Der gute Mensch von Barnhelm: The female essence and the ensemble of human relations in Lessing's Minna von Barnhelm*. In: *Publications of the English Goethe Society*. Leeds. 54. 198, p. 1-36, p. 18-19: "There are the quite objective problems of his lack of money and temporary loss of position. But it is not these which weigh on Tellheim so heavily, so much as the psychological pressure of how he believes the world sees him. We never meet anyone in the play who in fact sees Tellheim in this way. His sense of loss of worth comes from an image of himself as he imagines he must appear to others. He is unable to free himself from this secondary self by accepting that what matters is how he and those who know him know him to be. He is weighed down by an abstract collective conception of the world, by the imagined judgement of those who do not know him, and whom he does not know. This judgement is a creation of Tellheim's imagination, based on his own values."

<sup>167</sup> LESSING: *op. cit.* note 38, I, 3, p. 8: "Einen Offizier wie meinen Herrn! oder meint Er, daß ein abgedankter Offizier nicht auch ein Offizier ist, der Ihm den Hals brechen kann?"

<sup>168</sup> *Ibid.*, II, 1, p. 23: cf. les termes "Rechtschaffenheit", "Edelmut", "der tapferste Mann".

<sup>169</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 29:

"- *Der Wirt*: Ja nur ein abgedankter Offizier ist [...].

- *Das Fräulein*: - wenn schon!"



au jugement du héros sur lui-même. Cette coïncidence manifeste la justesse caractérisant la vision de Minna et son interprétation de la situation: “Qui sait dans quelle confusion de calculs et de preuves il est tombé?”<sup>170</sup> C’est donc elle qui met en avant l’exacerbation de l’honneur chez Tellheim. Elle met par là-même la radicalisation qui caractérise l’attitude de Tellheim à nu ainsi que l’orientation exclusive selon l’éthique militaire: “Oh, les hommes emportés et inflexibles dont l’oeil hagard ne fixe jamais que le spectre de l’honneur!”<sup>171</sup> La vivacité de Minna, son dynamisme et le caractère primesautier de son personnage l’amènent à amplifier jusqu’à l’absurdité l’autodérision mise en oeuvre par Tellheim.<sup>172</sup>

En un mot, ce sont les différents personnages qui contribuent à la mise en place d’un conflit alimenté par le héros et c’est Minna qui révèle l’enfermement volontaire de Tellheim dans le système des perceptions: pour élucider le problème de l’honneur, elle emploie une formule tautologique: “L’honneur est - l’honneur.”<sup>173</sup> Elle met en avant la nature véritable du conflit. C’est donc le personnage habilité à mener à sa résolution.

Minna produit ainsi une image du militaire caractérisée par un équilibre entre intériorité et éthique. Sa mise en avant de la dimension éthique lors de sa première

<sup>170</sup> *Ibid.*, II, 1, p. 24: “Wer weiß, in welche Verwirrung von Rechnungen und Nachweisungen er dadurch geraten?”

<sup>171</sup> *Ibid.*, IV, 6, p. 77: “Oh, über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften!”

<sup>172</sup> *Ibid.*, cf. IV, 6.

<sup>173</sup> *Ibid.*, IV, 6, p. 79: “Die Ehre ist - die Ehre.”

caractérisation de Tellheim manifeste en effet qu'elle ne rejette pas cet aspect mais tend à une mise en perspective plus équilibrée des deux dimensions.

La pièce de Babo, *Arno*,<sup>174</sup> présente le héros dans un rapport analogue à son hétéroimage qui possède les mêmes caractéristiques que celles que nous venons de mentionner à propos de *Minna von Barnhelm*.<sup>175</sup> Le monologue qui ouvre la pièce montre Arno en proie à un conflit intérieur opposant sa personnalité de soldat (la représentation

<sup>174</sup> BABO: *op. cit.* note 39.

<sup>175</sup> On retrouve également ces données dans la pièce de BRANDES, *Graf Olsbach* (*op. cit.* note 42). Le drame insiste ainsi sur la pitié qu'éveille la situation de précarité du militaire (par exemple, en II, 6, p. 155: "Ich vergaß, einen alten wohlverdienten Officier bey Ihnen anzumelden. Er ist ausser Diensten, hat kein Vermögen, keine Görner." ou II, 10, p. 170-171: "Ich meldete heute einen Unglücklichen bey ihm an; einen verabschiedeten Officier, der in der äüßresten Dürftigkeit lebt."), ainsi que sur l'amertume de l'officier congédié (II, 6, p. 156: "Das Unglück hat ihn bitter, wild und fast ungesittet gemacht; er haßt alle Gesellschaft."). Dans la pièce prédomine une perception qui dévalorise le héros, le comte Olsbach (I, 1, p. 115: "Der Henker weiß, was ihm im Kopfe steckt! Seit seiner Zurückkunft von der Armee kenn' ich ihn nicht mehr; lauter närrisches Zeug!"). Cette hétéroimage est renforcée par un comportement marqué par la mélancolie et le désespoir. Ainsi les déclarations de l'entourage sur les réactions de Olsbach (*cf.* I, 1, p. 116; I, 2, p. 118; II, 6, p. 156; II, 8, p. 160; II, 10, p. 170), les didascalies décrivant ses attitudes (*cf.* I, 8, p. 133; I, 9, p. 140; II, 6, p. 157; II, 8, p. 159) ou les propos du comte lui-même (I, 8, p. 136- 137- 139; II, 6, p. 157; II, 7, p. 157; II, 8, p. 168) convergent pour souligner le malheur de l'officier. Même si les modalités de l'hétéroimage sont plus homogènes, le conflit intérieur développé est du même acabit que celui des œuvres de BABO et LESSING. Il trouve son origine dans le dilemme qui déchire Olsbach entre la fidélité à son devoir d'aide à l'égard de ses proches et la tentation de se retirer et de s'abandonner au chagrin. Il y a donc collision, chez Olsbach, entre les modalités éthiques de son comportement auxquelles il se rallie et des déterminations purement personnelles (*cf.* I, 12, p. 144: "Zöge ich meine Hand von ihm - ? Nein, das wäre grausam! Er ist leichtsinnig, nicht boshaft, ich muß ihm aufhelfen. Ich Unglücklicher! Wie schwer ist es, mit einem Herzen voll Schmerz und Verzweiflung die Pflichten des rechtschaffenen Mannes zu erfüllen!"). Mais à la différence de *Minna von Barnhelm* ou *Arno*, cette opposition relève moins du domaine éthique que de l'opposition entre monde civil et univers du soldat. En effet, la mort d'Emilie, la femme d'Olsbach, à l'origine des tourments du héros, est due à l'engagement militaire du comte alors dans l'impossibilité de lui porter secours (*cf.* II, 8, p. 165-167: "Der Augenblick unsrer Vereinigung war der glücklichste und unglücklichste meines Lebens; erg ab und entriß mir zugleich das Kostbarste auf der Welt: meine Emilie! - [...] Ich entzog mich den Armen meiner Gemahlinn - zu spät! Der Feind, die Nacht, die Unordnung, das Schrecken hatten meinen Vetter, der durch sein Versehen an diesem Vorfalle schuld war, bereits zum Weichen genöthigt. Wir entkamen, allein - um sich zu retten, hatten einige die Stadt angezündet - [...] Sie gegen den Anlauf der Nichtswürdigen zu beschützen [...] hatt' ich [...] die Thüren zu ihren Zimmern auf das stärkste verschlossen. Ach! Meine strafbare Sorgfalt diente zu ihrem Untergange!").

idéale du moi), qu'il revendique, à la représentation de sa lâcheté au combat. La dimension imagologique apparaît clairement d'une part dans l'emploi de termes tels que "voir", "pensée", "rêves", "images" ("sahen", "Gedanke", "Träume", "Bilder"), d'autre part dans l'assimilation opérée par le héros entre l'image de sa lâcheté et ses manifestations dans la pièce. En effet, le commandant Zerbki sert de relais dans le rapport qu'Arno entretient avec son hétéroimage:

*Voilà! - on me prend mon épée! l'instrument de mon bonheur, de l'honneur!  
pour qui la dégainais-je donc? N'était-ce pas pour mon roi? - oui,  
constamment - - Une pensée me traverse l'esprit - elle était effrayante - elle  
me fit trembler - je reculai - O honte! Mes gens virent la peur sur mon front,  
ils s'étonnèrent - Lâche! cria-t-il, le félon, lâche! - o mort, pourquoi me  
ménageas-tu alors! [...] Je vois déjà le sourire infernal du scélérat -  
désormais il rit de moi, empli d'une vile joie - moi, l'objet de la risée de mon  
ennemi, moi! [...] Quelles images noires - Sont-ce des rêves? des  
angoisses?<sup>176</sup>*

---

<sup>176</sup> BABO: *op. cit.* note 39, I, 1, p. 3: "So! - man nimmt mir meinen Degen! das Werkzeug meines Glückes, der Ehre! - für wen zog ich ihn denn? - nicht für meinen König? - ja, stäts - - Ein vorüberbrausender Gedanke, - schaudernd war er - der machte mich zittern - ich wich - o Schande! meine Leute sahen Furcht auf meiner Stirne gemalt, sie staunten - Feiger! rief er, der Falsche, Feiger! - o Tod, warum verschontest du mich da! [...] ich sehe schon das höllische Lächeln des Bösewichts, izt lächelt er voll abscheulicher Freude über mich - Ich der Spott meines Feindes, ich! [...] welche schwarze Bilder - sinds Träume? Beängstigungen -"

De même que dans *Minna*, on peut relever dans cette pièce une hétéroimage procédant de la dichotomie entre un je ancien, incarnation de la bravoure, et un je actuel. Cependant, le récit des exploits d'Arno s'accomplit et au passé et au présent: le rejet de sa lâcheté au temps du passé dans la dernière phrase de la tirade suivante, de même que la suggestion de la permanence d'une identification du héros au courage - le verbe d'appréciation "penser" est au présent - témoignent que la société ne prend pas en charge la perception qu'Arno élabore de son hétéroimage. Comme Tellheim, c'est lui-même qui est à l'origine du conflit intérieur:

*Que dois-je penser? - lorsque je vous voyais aussi inébranlable qu'un mur, alors que vous insuffliez du courage à chaque coeur! J'avais les larmes aux yeux - Voilà, pensais-je, il offre sa jeune poitrine à des milliers de balles, maintenant, oui maintenant il s'effondre; mais le ciel toujours éloignait la mort de vous - Que Dieu vous garde! Arno, c'était là la prière des blessés auxquels vous portiez secours - Jamais je n'oublierai la dernière bataille. À l'attaque, vous êtes sorti du rang, mes cheveux se sont dressés sur ma tête, vous vous êtes précipité sur l'ennemi, vos regards impétueux semblaient engendrer la mort - pour notre roi, chers frères, suivez-moi, vous êtes-vous écrié, et vous vous êtes jeté dans la mêlée. Quel n'était pas mon état d'esprit! Un cri - - me rendit ma raison. [...] Quelle chose vous poussa à reculer? Ça n'était pas la lâcheté. Je vis vos larmes couler, tous les grenadiers*

*s'immobilisèrent, ils ne voulaient plus combattre - si Arno recule, qui peut résister? - que s'était-il passé?*<sup>177</sup>

Néanmoins, l'hétéroimage reste hybride et cette ambiguïté qui se dégage du discours des personnages est relayée au sein de la pièce par la coexistence de deux perceptions, l'une soutenant l'admiration et l'autre se ralliant à l'hypothèse de la lâcheté d'Arno:

*Il fit demi-tour alors que l'ennemi déjà se retirait, un peu plus et toute la division aurait fait demi-tour et cela n'en serait pas resté là...[...] quel danger à cause d'un lâche.*<sup>178</sup>

À cette perception extrêmement négative fait écho l'appréciation générale: "le droit, le courageux, le noble Arno n'a pas disparu ainsi qu'on le croit et que peut-être - on le souhaite."<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 4-5: "- was soll ich denken? - wenn ich Sie sonst sahe stets, wie eine Mauer stehen, da Sie Muth in jedes Herz flößten! die Thränen standen mir in den Augen. - Siehe! dachte ich, er reicht seine junge Brust tausend Kugeln hin, igt, igt fällt er; aber der Himmel wandte stäts den Tod von Ihrem Haupte ab. Gott bewahre! Arno, dies war das Gebeth der Blessirten, denen Sie Hülfe reichten - Ewig denke ich an das letzte Treffen, im Avanciren rennten Sie aus dem Gliede hervor, die Haare standen mir zu Berge, Sie drangen auf die Feinde los, Tod schien aus ihren feurigen Blicken zu fliegen - für unsern König, liebsten Brüder, folget mir, so riefen Sie, und stürzten dahin; wie ward mir! ein Schrey, - - gab mir die Vernunft wieder - [...] was bewegte Sie heute zu weichen? Feigheit wars nicht, Thränen sahe ich herabrollen, jeder Grenadier starrte, sie wollten nicht mehr - wenn Arno weicht, wer wird denn halten? - was war Ihnen?"

<sup>178</sup> *Ibid.*, I, 4, p. 8: "Er drehte sich um, da der Feind schon retirirte, es fehlte nicht viel, so wäre die ganze Division umgekehrt, und dabey wär's nicht geblieben...[...] - welche Gefahr durch einen Feigen."

<sup>179</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 21: "also wird der rechtschaffene, der brave, der edle Arno nicht so hin seyn, als man glaubt, und vielleicht - wünscht."

On retrouve dans la pièce de Stephanie *Die abgedankten Offiziere*<sup>180</sup> la même importance accordée par le militaire à sa perception sociale: “[Ces remarques] me donnèrent à penser qu’on ne me respectait plus et qu’on me jugeait d’après mon apparence - -Je ne voulus pas être importun.”<sup>181</sup> Dans cette pièce cependant, ce type de conflit fait l’objet d’un traitement plus superficiel: il n’est pas développé de façon continue. Les réseaux d’images ne semblent être mis en place qu’au dernier acte afin de motiver - assez tardivement! - l’isolement de l’officier. Nous ne nous y attarderons donc pas.

Les pièces font une exploitation massive de l’hétéroimage. On pourrait encore citer ici *Walltron* : la référence à une norme sociale extérieure est maintenue et son importance aux yeux du héros est soulignée par exemple dans le vocabulaire renvoyant à la notion de représentation mentale, donc d’image.<sup>182</sup>

#### b. Autoimage

Penchons-nous désormais sur l’autoimage élaborée par le militaire. Attachons-nous ainsi à brosser le portrait que Tellheim s’efforce de donner de lui-même. Nous venons de

<sup>180</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 52.

<sup>181</sup> *Ibid.*, II, 11, p. 244: “[...] lieben mich vermuthen, man achte meiner nicht weiter, man beurtheile mich nach meinem Rocke - - Ich wollte also nicht zur Last fallen.”

<sup>182</sup> Cf. MÖLLER: *op. cit.* note 40, IV, 4, p. 83: “welche bittere Erinnerung für dich, armes Kind - Dein Vater starb durch die Strafe des Gesetzes.” et I, 2, p. 5: “was müssen die von unserem Regimente denken?”

montrer, dans les productions concernées, l'ambiguïté des hétéroimages. L'autoimage de Tellheim est basée sur cette approche: le héros va d'ailleurs radicaliser cette interprétation et la pousser à l'extrême. L'attitude de commisération émanant de son entourage fonctionne comme catalyseur et participe au rabaissement du personnage face à lui-même. Elle renforce également le sens aigu que Tellheim manifeste dans l'appréhension de l'injustice dont il est victime et étaye les revendications de rentrer dans son droit. La dureté manifestée par le personnage est d'ailleurs une preuve concrète de cette radicalisation dans la perception. La dichotomie entre je passé et je présent est poussée à l'extrême. Dans la neuvième scène de l'acte deux, l'écriture dramatique révèle par l'utilisation du tiret le divorce opéré entre les deux pôles: "Vous cherchiez un homme heureux, digne de votre amour et vous trouvez - un misérable."<sup>183</sup> Le processus suivant se met en place: c'est parce que le je actuel est abaissé (marques de commisération) que le je ancien fait l'objet d'une valorisation outrancière de la part de Tellheim. Le je actuel étant privé de l'exercice du statut militaire, le je ancien est totalement assimilé par le personnage à la fonction. Il y a donc confusion volontaire et forcée entre valeur individuelle et personnalité éthique. Notons à cet égard que Tellheim emploie à son endroit le terme de confusion<sup>184</sup> qui révèle d'ailleurs également que le refoulement opéré n'est pas total. La réaction de Tellheim au cours de ce processus est extrême dans la mesure où l'autopunition et l'autodérision

---

<sup>183</sup> LESSING: *op. cit.* note 38, II, 9, p. 37: "Sie suchten einen glücklichen, einen Ihrer Liebe würdigen Mann, und finden - einen Elenden."

<sup>184</sup> *Ibid.*, I, 6, p. 13: "Die Verwirrung, in der ich mich jetzt selbst befinde -"

(métaphore du mendiant)<sup>185</sup> constituent le pendant de la valorisation radicale de la personnalité éthique.<sup>186</sup> À ce niveau, Tellheim met en place un véritable culte. C'est dans ce contexte de la radicalisation de cette double structure opérée par Tellheim que s'inscrit la problématique de l'honneur. Cela offre une perspective supplémentaire de l'antinomie mise en place entre individualité et personnalité éthique. Recouvrer son honneur est synonyme pour Tellheim d'une réhabilitation du je ancien exclusivement assimilé à la dimension sociale de l'éthique, c'est-à-dire la reconnaissance de son mérite par la société,<sup>187</sup> donc au maintien du rapport de dépendance entre auto- et hétéroimage. Le rapport entretenu par Tellheim au code de l'honneur est ainsi une autre manifestation du conflit intérieur qui déchire le personnage. Tellheim nourrit tout à la fois de l'amour et de la haine à l'égard de sa conception de l'honneur. Cette ambivalence apporte une preuve du cloisonnement de la personnalité mise en place par le héros. Aussi ne s'étonnera-t-on pas

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, I, 4, p. 11: "Daß ich sicherlich zum Bettler werden würde, wenn ich es nicht schon wäre." puis II, 9, p. 39: "Dieser Tellheim bin ich ebensowenig, als ich mein Vater bin. Beide sind gewesen. - Ich bin Tellheim, der Verabschiedete, der an seiner Ehre Gekränkte, der Krüppel, der Bettler.", enfin: II, 9, p. 39: "Sie nennen mich Tellheim; der Name trifft ein. - Aber Sie meinen, ich sei der Tellheim, den Sie in Ihrem Vaterlande gekannt haben; der blühende Mann, voller Ansprüche, voller Ruhmbegierde, der seines ganzen Körpers, seiner ganzen Seele mächtig war, vor dem die Schranken der Ehre und des Glückes eröffnet standen."

<sup>186</sup> Cf. Glenn A. GUIDRY: *Dialogue and utopia in Lessing's Minna von Barnhelm und Ernst und Falk - Gespräche für Freimaurer. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur.* 80. 1988, p. 149-161. Ici, p. 153: "The reason for his inflexible, disproportionate posture is the incompleteness of his value-structure. What this structure lacks is a force which will counterbalance the potentially overpowering weight of honor."

<sup>187</sup> LESSING: *op. cit.* note 38, IV, 6, p. 79: "Die Ehre ist nicht die Stimme unsers Gewissens, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffenen." On peut d'ailleurs remarquer l'importance de la dimension sociale par l'emploi réitéré de l'expression "Augen der Welt".



qu'à l'évolution du personnage soient associés le thème d'un élargissement de l'horizon<sup>188</sup> et la revendication de la reconnaissance de l'intériorité.<sup>189</sup> C'est celle-ci qui est d'emblée mise en avant par Minna.

L'autoimage d'Arno présente les mêmes déterminations, mais le conflit n'est pas poussé à la même extrémité que dans *Minna* dans la mesure où le héros parvient à maintenir une conscience de lui-même très affirmée: il se présente par exemple comme un innocent livré aux sarcasmes de son ennemi.<sup>190</sup> Cette conscience de la valeur personnelle protège le héros d'une destruction totale, d'une atteinte fatale de son individualité: "Pourquoi n'éclates-tu pas mon coeur?"<sup>191</sup> On peut d'ailleurs remarquer qu'Arno n'assimile pas le conflit qui le déchire à la mort mais à l'enfer. Il n'y a donc pas de destruction de la personnalité, mais la souffrance morale du héros, c'est-à-dire la torture de supporter une image sociale inadéquate, est par là-même mentionnée.<sup>192</sup> À la différence de Tellheim, Arno fait preuve, tout au long de la pièce, du refus d'assimiler sa nature profonde à l'apparence qu'il donne. Il s'en tient au rôle qui lui a été attribué: "et je me tiens là

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, V, 2, p. 84: "Mein eignes Glück [...] machte mich [...] kurzsichtig." Cf. aussi V, 5, p. 89: "Ist dieses Land die Welt?"

<sup>189</sup> *Ibid.*, V, 9, p. 92: "Minna ist keine von den Eiteln, die in ihren Männern nichts als der Titel und die Ehrenstelle lieben. Sie wird mich um mich selbst lieben."

<sup>190</sup> BABO: *op. cit.* note 39, I, 6, p. 10: "Dem Bösewicht wässert stäts der Mund nach einem unschuldigen Opfer."

<sup>191</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 11: "warum zerspringst du nicht, Herz?"

<sup>192</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 12: "was Tod! das ist Hölle." L'apparente lâcheté est en outre mise en valeur par le terme 'zweifelhaft': I, 8, p; 14: "Was bin ich, wenn meine Ehre nur zweifelhaft scheint? - Das elendste Geschöpfe in der Natur bin ich -"

devant vous comme un malfaiteur.”<sup>193</sup> Concluons notre examen de l’autoimage en soulignant l’exploitation que d’autres auteurs ont fait de cet aspect. On retrouve dans *Der Degen*<sup>194</sup> et *Walltron*<sup>195</sup> un type de conflit qui oppose une éthique intérieure à laquelle s’astreint le héros et sa nature impétueuse, c’est-à-dire une projection idéale du moi et une perception dépréciée de l’ego. Ces pièces sont parsemées de termes rappelant le tempérament du soldat.<sup>196</sup>

Au terme de cette analyse, on constate donc la mise en place d’un réseau de perceptions. Les auto- et hétéroimages contribuent à la constitution du noeud dramatique et au paroxysme du conflit. Le militaire est en proie à une opposition entre sa personnalité et l’image de sa fonction. Cette représentation est le reflet social de son comportement ou elle est ébauchée par le militaire lui-même en fonction de sa propre représentation de l’éthique à laquelle il choisit de se conformer. La révision de ce réseau d’images dans le sens d’un rééquilibrage entraîne la résolution du conflit.<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 22: “und ich stehe da - vor ihnen, als - ein Missethäter.” Remarquons de plus que le dévoilement de la véritable identité d’Arno (Ruckzin) vient souligner la dégradation de la représentation sociale du héros et son rabaissement à une illusion, celle de la lâcheté. Cf. II, 2; p. 23: “Ich, ich, der Betrüger Arno, ich heiÙe Ruckzin!”

<sup>194</sup> EHRIMFELD: *op. cit.* note 66.

<sup>195</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 40.

<sup>196</sup> *Ibid.*, III, 2, p. 57: “Aufbrausende Hitze und schädlicher Zorn.”

<sup>197</sup> Nous étudierons les modalités de résolution des conflits dans notre troisième partie.

Il convient d'examiner séparément les deux pièces suivantes: *Armuth und Edelsinn*<sup>198</sup> et *Nicht mehr als sechs Schüsseln*.<sup>199</sup> Le conflit résulte d'un manque de reconnaissance du héros par l'entourage. Mais la représentation sociale de l'officier y est appréhendée de façon sensiblement différente: le militaire fait l'objet d'appréciations positives ou négatives de façon plus discrète. Par son statut, il vient s'inscrire en marge de la société bourgeoise fondée sur l'argent et la propriété. La sphère privée lui dénie tout rôle social et conteste sa place. Dans le drame de Kotzebue, le marchand Plum ne consent plus à héberger le lieutenant Cederström.<sup>200</sup> Cette exclusion est si prononcée que l'officier lui-même renonce à la formulation des principes éthiques dictant sa conduite. Par sa réticence à prononcer le mot "honneur", Cederström reconnaît la caducité du système idéologique sur lequel il règle sa conduite:

Plum - *Vous oubliez que le plus pauvre des officiers possède un trésor.*

Cederström - *Son honneur probablement?*<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 58.

<sup>199</sup> GROSSMANN: *op. cit.* note 35.

<sup>200</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 58, I, 2, p. 9: "ich habe der Zimmer so wenige -"

<sup>201</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 6:

"Plum - Sie vergessen, daß der ärmste Offizier einen Schatz besitzt -  
Cederström - seine Ehre vermuthlich?"

L'analyse de l'hétéroimage chez Großmann nous permet de formuler les mêmes conclusions, à savoir l'absence de mérite de l'officier en raison de sa pauvreté:

Lieutenant - *Philipp!*

Philipp - *Mon Lieutenant!*

Lieutenant - *Qui suis-je?*

Philipp - *Vous? Vous - êtes mon maître.*

Lieutenant - *Que suis-je?*

Philipp - *Vous êtes un lieutenant au service de la Hollande. À vrai dire, vous devriez avoir un grade plus élevé, si on jugeait au mérite [...].*

Lieutenant - *Que suis-je d'autre?*

Philipp - *D'autre? - en dehors de lieutenant? - Un - un honnête homme.*

Lieutenant - *Imbécile! Je suis pauvre! - Je suis malheureux.*

Philipp - *Dieu du ciel, mon cher bon lieutenant, que vous manque-t-il donc?*

Lieutenant - *Tout!*<sup>202</sup>

<sup>202</sup> GROSSMANN: *op. cit.* note 35, II, 9, p. 58-59:

*"Lieutenant - Philipp!*

*Philipp - Herr Lieutenant!*

*Lieutenant - Wer bin ich?*

*Philipp - Sie? - Sie - sind mein Herr.*

*Lieutenant - Was bin ich?*

*Philipp - Lieutenant in holländischen Diensten. Freylich solten Sie schon weiter seyn, wenns nach Verdiensten gienge. [...]*

*Lieutenant - Was bin ich sonst.*

*Philipp - Sonst? - so außer den Lieutenant? - Ein - ein ehrlicher Mann.*

*Lieutenant - Dummkopf! Arm bin ich! - Unglücklich bin ich!*

*Philipp - Ums Himmels willen, bester, liebster Herr Lieutenant, was fehlt Ihnen?*

*Lieutenant - Alles!"*

Il serait cependant erroné de croire que les héros s'accommodent de la situation. Une réaction identique à celle de Tellheim se fait jour chez Cederström: implicitement, il réclame une certaine commisération de la part de son entourage.<sup>203</sup> On retrouve d'ailleurs dans les drames de Kotzebue et de Großmann les mêmes réseaux métaphoriques: l'apparence de mendiant, l'exclusion...Comme Tellheim, les héros des deux drames, Cederström et Karl, sont dépendants de la perception sociale de leur personne: "l'honneur est mon tyran."<sup>204</sup>

### C. MULTIPLICITÉ DES CONFLITS

L'inventaire des structures conflictuelles nous a amenée à établir une typologie de conflits. Signalons cependant que certaines pièces ne se limitent pas à l'exploitation d'un seul type d'antagonismes mais combinent différents niveaux de conflits. La pièce d'Engel, *Eid und Pflicht*,<sup>205</sup> nous semble à cet égard particulièrement intéressante. Elle illustre à la fois l'antagonisme existant entre la sphère militaire et le cercle privé et elle présente le héros en proie à un double conflit intérieur. Eduard, le protagoniste, manifeste un rapport

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, I, 9, p. 9: "Sie weiß, daß ich Trost bedarf."

<sup>204</sup> *Ibid.*, II, 4, p. 80: "die Ehre ist mein Tyrann."

<sup>205</sup> ENGEL: *op. cit.* note 15

problématique à sa perception en tant que militaire à deux niveaux: d'une part, son je entre en conflit avec une éthique intérieure du fait de sa déloyauté à l'égard du souverain:

*J'avais pris les résolutions les plus fermes, les plus sacrées. J'avais juré fidélité à mon prince, je ne voulais pas être parjure; j'aurais préféré mille fois y laisser ma vie - Mais la faim, la soif, la nudité - toutes ces choses insupportables que vous pouvez imaginer -*<sup>206</sup>

*Si seulement j'étais mort avant de prononcer le funeste serment, le serment à l'encontre de ma patrie et de ma conscience [...].*<sup>207</sup>

D'autre part, il existe une antinomie entre son comportement militaire et sa personnalité puisque son statut est interprété comme un manquement à ses devoirs filiaux:

*Un ingrat - un fuyard - un misérable qui s'est aliéné tous les droits filiaux et qui prend cette apparence.*<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, I, 5, p. 20: "Ich hatte die festesten, heiligsten Vorsätze gefaßt. Ich hatte meinen Fürsten geschworen, und wollte kein Meineidiger werden; tausendmal eher mein Leben lassen - Aber Hunger, Durst, Nacktheit - alles Unerträgliche, was Sie Sich denken können -"

<sup>207</sup> *Ibid.*, III, 2, p; 84: "Wär' ich umgekommen, eh' ich den unseligen Eid schwur; den Eid wider Vaterland und Gewissen [...]."

<sup>208</sup> *Ibid.*, I, 5, p. 19: "Einen Undankbaren - Entlaufenen - einen Elenden, der alle Rechte des Sohnes verwirkt hat, und der in dieser Gestalt."

*(désignant ses vêtements, d'une voix étouffée) Voyez! Cela vous y fait penser!*<sup>209</sup>

Le héros lui-même formule l'imbrication des conflits intérieurs: "Revoir un fils ingrat et en tant qu'ennemi: - voilà qui serait bien une joie susceptible de lui briser le coeur."<sup>210</sup>

Le point de convergence de l'ensemble des structures conflictuelles est donc la référence à l'éthique militaire, qu'il s'agisse de collisions externes entre soldats et civils ou d'affrontements internes à la soldatesque due à une interprétation divergente des principes idéologiques, la concurrence de certaines valeurs du code ou la double nature de l'honneur.

## CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons tenté de clarifier l'essence du genre inauguré par Lessing. Notre réflexion a tiré les enseignements des lacunes constatées dans les travaux antérieurs parus sur le drame militaire. À plus d'un titre, ces études ont fourni la base de notre entreprise, notamment pour la constitution du corpus de référence qui est plus

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, I, 5, p. 19: "(an seine Kleider fassend, mit dumpfem Tone) Sehen Sie hier! Dies erinnert!"

<sup>210</sup> *Ibid.*, II, 5, p. 66: "Einen undankbaren Sohn zu sehn, und als Feind: - das wäre wohl Freude, um ihm das Herz zu brechen."

restreint que celui de l'ample appendice bibliographique de l'investigation positiviste consacrée au "genre".

Les *Soldatenstücke* sont des drames dont la perspective globale est dictée par la chose militaire dont l'expression est multiple. En cherchant à dégager les convergences des différentes productions appartenant à la veine, nous avons mis en évidence l'exploitation de cette donnée d'abord au niveau des configurations dramatiques, au plan idéologique, puis à celui de la spatialité, des accessoires et des costumes et enfin dans et les structures conflictuelles. Tous ces aspects renvoient à un univers et une éthique militaires. Ainsi les différents types d'antagonismes relevés procèdent-ils d'une opposition de systèmes de valeurs incompatibles (celui de la bourgeoisie et celui de la cour, opposés à celui de la soldatesque), d'appréciations divergentes des mêmes valeurs ou d'un conflit des composantes d'un même système. Les conflits intérieurs se caractérisent quant à eux par l'affrontement de deux perceptions du statut militaire, une représentation idéale personnelle de celui-ci et son articulation sociale d'une part, et la personnalité du soldat d'autre part. Une prise en compte isolée de chacun de ces éléments n'est - on l'a vu - pas pertinente pour la détermination de l'appartenance générique. Les pièces développent tous ces éléments de façon plus ou moins systématique et approfondie, privilégiant un aspect plutôt qu'un autre. C'est pourquoi il est parfois difficile, voire problématique de parler, dans certains cas, d'un rattachement sans équivoque au "genre" sur la base de critères tranchés. Aussi ne faut-il pas s'étonner que certaines pièces militaires puissent être considérées comme appartenant à d'autres genres: elles se trouvent en effet à l'intersection



de plusieurs ensembles. Le premier chapitre a récusé l'efficacité d'une circonscription générique par assimilation à d'autres types de drames. Cependant, la multiplicité des appellations parfois proposées prouve bien qu'une détermination stricte d'appartenance unique à un "genre" n'est pas toujours possible. Il peut en effet arriver qu'une pièce bourgeoise ou politique soit également une pièce militaire. C'est la spécification des conflits par l'idéologie qui fournit le critère décisif d'appartenance au genre. Il permet notamment de nuancer l'assimilation de certains drames à la veine. La pièce de Hagemann, *Die glückliche Werbung*, par exemple, se situe plutôt à la périphérie du "genre" dans la mesure où la connotation principalement politique de l'argument ne s'appuie qu'annexement sur des références à l'éthique militaire. Le schéma actantiel<sup>211</sup> fait apparaître les tentatives de certains personnages pour convaincre un jeune homme de s'enrôler, de défendre son roi en combattant contre la France révolutionnaire. L'engagement est donc "l'objet" du drame et le destinataire la défense du système monarchique. À cet égard, l'éthique militaire n'est vue que sous l'angle restrictif du soutien au pouvoir, elle vient étayer les efforts des "sujets" sans déterminer à proprement parler, dans toute sa richesse, la structure conflictuelle.<sup>212</sup>

C'est la réalisation de la perspective militaire à l'un ou à plusieurs des niveaux mentionnés ci-dessus qui permet donc de décider de l'appartenance au genre même s'il faut

---

<sup>211</sup> Cf. le schéma actantiel en annexe.

<sup>212</sup> HAGEMANN: *op. cit.* note 53, septième scène, p. 27: "Du willst wirklich Soldat werden? [...] Und gegen die Franzosen gehen?"

garder présent à l'esprit que certaines pièces en constituent une réalisation maximale, tandis que d'autres se situent plutôt à la périphérie du noyau dur.

Ainsi sont préservées les expressions variées de la veine que reflète aussi la perception du phénomène dans la critique du XVIII<sup>ème</sup> siècle. C'est à la caractérisation de cette réception qu'il convient désormais de s'attacher.

**DEUXIEME PARTIE**

**LA RÉCEPTION DU *SOLDATENSTÜCK* AU XVIII<sup>ème</sup> SIÈCLE,  
MIROIR DU DÉBAT SUR LE THÉÂTRE NATIONAL**

Une oeuvre littéraire s'élabore non seulement à partir de variétés combinatoires des éléments qui la constituent et des réseaux de signification que ceux-ci laissent transparaître. Mais elle se construit aussi dans un dialogue implicite avec le lecteur que le contact avec la littérature ne laisse nécessairement pas indifférent. C'est pourquoi l'étude de la veine militaire ne peut se limiter à l'analyse des facteurs génériques. L'étude de sa réception promet d'être riche d'enseignements. Elle tient compte de la fréquence des représentations des drames<sup>1</sup> et vise à dégager à partir des recensions parues dans les périodiques de l'époque les convergences dans l'accueil réservé aux pièces.

La fréquence de représentation des drames permet de constater dans quelle mesure la pièce militaire a occupé la scène allemande au XVIII<sup>ème</sup> siècle et s'y est maintenue. Il est ainsi possible de mesurer l'intérêt que le public manifeste à la veine. Les documents rassemblés par Oscar Fambach<sup>2</sup> permettent d'établir le nombre de représentations de

---

<sup>1</sup> Cf., à ce propos, les tableaux figurant en annexe p. 755.

<sup>2</sup> Sammlung Oscar Fambach. Germanistisches Seminar der Universität Bonn. Les drames mentionnés par la fondation Fambach sont:

Joseph Maria von BABO: *Arno*. [1776]. Ein militärisches Drama in zween Aufzügen. Aufgeführt auf dem khurfürstlichen Theater zu München 1778, 44 pages.

David BEIL: *Curd von Spartau*. Ein Schauspiel in vier Aufzügen, s. l. 1790, 99 pages.

Christoph Friedrich BRETZNER: *Das Räuschgen*. Ein Lustspiel in vier Akten. Leipzig bei Friedrich Gotthold Jacobäer 1786. In: HAUFFEN, Adolf (Hg.): *Das Drama der klassischen Periode. Erster Teil. Von Törring. Babo. Hensler. Bretzner*. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1889, p. 317-398, 81 pages.

Aloys Friedrich (Graf von) BRÜHL: *Der Bürgermeister*. [1785]. Ein Original-Lustspiel in fünf Aufzügen. Dresden: In der Waltherischen Hofbuchhandlung 1786, 160 pages.

Joseph CASCHÉ: *Das Hauptquartier*. [1806]. Ein militärisches Schauspiel in vier Akten. Wien: Wallishauser 1807, 110 pages.

certaines des pièces sur une période donnée: en interprétant ces chiffres, il est possible de mesurer l'ampleur du phénomène, de caractériser son évolution et d'évaluer son degré d'homogénéité à travers l'espace et le temps. De façon générale, on peut voir dans l'intérêt que le public accorde à ces drames le goût des gens pour la valorisation du quotidien par l'éthique et la chose militaire. Il apparaît également que l'intérêt pour les drames à

Johann Jakob ENGEL: *Der dankbare Sohn*. [1771]. Ein ländliches Lustspiel in einem Aufzuge. Frankfurt und Leipzig 1775, 56 pages.

Johann Jakob ENGEL: *Eid und Pflicht*. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. (Entworfen unmittelbar nach dem siebenjährigen Kriege). [version achevée, non publiée 1776]. Berlin: In der Myliussischen Buchhandlung 1803, 160 pages.

Gustav Friedrich Wilhelm GROSSMANN: *Nicht mehr als sechs Schlüssel*. [1780]. Ein Familien-Gemälde in fünf Aufzügen. Im Jahr 1779 verfertigt. Straßburg: gedruckt in der kürznerischen Buchhandlung mit hoher Approbation 1781, 179 pages.

August von KOTZEBUE: *Armuth und Edelsinn*. [1795]. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Neue Auflage. Leipzig: bey Paul Gotthelf Kummer 1819, 168 pages.

August von KOTZEBUE: *Die Brandschatzung*. Ein Lustspiel in einem Akt. In: KOTZEBUE, August von: *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande*. Vierter Jahrgang. Berlin: bei Fr. T. de la Garde 1806, p. 209-266, 57 pages.

August von KOTZEBUE: *Hugo Grotius*. Ein Schauspiel in vier Acten. Leipzig bey Paul Gotthelf Kummer 1803, 181 pages.

Gotthold Ephraim LESSING: *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. [1767]. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1763. Stuttgart: Reclam 1994.

Heinrich Ferdinand MÖLLER: *Der Graf von Walltron, oder die Subordination*. [1776]. Ein Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt auf dem Churfürstlichen Theater zu München. Mit Genehmigung des Churfürstlichen Büchercensurcollegiums 1777, 112 pages.

Johann Gottlieb SCHILDBACH: *Die Rekrutirung*. Eine Menschenszene in einem Akt, nach einer wahren Anekdote. [1793]. In: *Deutsche Schaubühne*. Augsburg. Jg. 5. Bd. 8. 1793, p. 1-35.

STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Die abgedankten Offiziere, oder Standhaftigkeit und Verzweiflung*. Lustspiel in fünf Aufzügen. In: STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Sämtliche Schauspiele*. Mit Kupfern. Erster Band. Zwote verbesserte Auflage. Wien: in der v. Ghelenschen Buchhandlung 1777, p. 129-249, 120 pages.

STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Die Kriegsgefangenen*. [1771]. Ein Drama in fünf Aufzügen, s. 1., s. d. In: STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Sämtliche Schauspiele*. Mit Kupfern. Zweiter Band. Zwote verbesserte Auflage. Wien: in der v. Ghelenschen Buchhandlung 1777, p. 103-192, 89 pages.

STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Der Deserteur aus kindlicher Liebe*. [1773]. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, s. 1., s. d. In: STEPHANIE, Gottlieb der Jüngere: *Sämtliche Schauspiele*. Mit Kupfern. Dritter Band. Zwote verbesserte Auflage. Wien: in der v. Ghelenschen Buchhandlung 1777, p. 193-268, 75 pages.

Friedrich Julius Wilhelm ZIEGLER: *Der Lorberkranz, oder: die Macht der Gesetze*. [1799]. Ein Original-Schauspiel in fünf Aufzügen. In: *Neue Deutsche Schaubühne*. Vierter Jahrgang. Zweyter Band. Augsburg 1806, p. 1-159.

connotation militaire plus affirmée se manifeste dans la période suivant la création de la comédie de Lessing et coïncide donc avec la constitution de la veine.<sup>3</sup> Le genre évolue ensuite pour s'ancrer davantage dans la sphère intime et on peut noter des interférences avec le drame bourgeois qui favorisent l'accueil que le public réserve au *Soldatenstück*. En effet, l'intégration d'une composante domestique représente pour le spectateur un point d'ancrage qui facilite la réception du drame militaire. Cependant, les pièces dont le succès est flagrant,<sup>4</sup> à savoir *Minna von Barnhelm*,<sup>5</sup> *Walltron*<sup>6</sup> et *Das Räuschgen*,<sup>7</sup> prouvent aussi l'intérêt persistant du public pour la dimension militaire: il y a, en réalité, à long terme coexistence de deux types de drames militaires, l'un privilégiant un conflit axé plus spécifiquement sur les composantes militaires, l'autre insistant davantage sur les interférences entre civils et soldats. Ces deux tendances connaissent une fortune

---

<sup>3</sup> Les pièces concernées sont celles de BEIL, *Curd von Sparta* (*op. cit.* note 2) ainsi que de STEPHANIE, *Die abgedankten Offiziere* et *die Werber* (*op. cit.* note 2).

<sup>4</sup> Il s'agit des pièces jouées plus de 100 fois. Cf. les tableaux en annexe, p. .

<sup>5</sup> LESSING: *op. cit.* note 2.

<sup>6</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 2.

Pour *Walltron*, *Die Allgemeine Deutsche Biographie* nous offre un aperçu du succès du drame, cf. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften. Bd. 1-56. Leipzig: Duncker & Humblot 1875-1912. Band 22, p. 141-142: "Letzteres [*i. e.* das Lustspiel] überbot er sogleich durch die Tragikomödie "Der Graf von Walltron oder die Subordination", 1776, das eine Reihe von Auflagen und Nachdrucken erlebte, von Eberts ins Französische übersetzt ("Le comte de Walltron ou la subordination", Paris 1781) und noch von Mad. Bischpfeiffer erneuert wurde. [...] Dies von Schiller "elend" gescholtene, hohle und phrasenhafte, aber geschickt aufgestutzte Soldatenstück feierte überall Triumphe, stach in Berlin die "Minna von Barnhelm" aus (14. Januar 1777), gefiel in Wien und Prag (schon im Januar 1776) sehr, machte in Leipzig wie in Lübeck Vollkassen und trug in Frankfurt dem Autor den Hervorruf ein, was in Deutschland noch keinem Dichter, in Frankreich nur Voltaire widerfahren war."

<sup>7</sup> BRETZNER: *op. cit.* note 2.

comparable. Il n'y a pas de clivage entre un drame militaire spécifique et un drame bourgeois à connotation militaire comme ce qu'indiquait la critique précédente,<sup>8</sup> mais plutôt des interférences entre les dimensions privée et militaire qui découlent nécessairement des schémas conflictuels. On constate en revanche une certaine préférence du public pour des drames développant des antagonismes manichéens.<sup>9</sup> Ces pièces permettent au spectateur une identification rapide et claire des rapports qui s'établissent entre les différentes sphères. Elles rendent ainsi possible, par l'élaboration d'un pôle d'opposition et par le traitement de réalités autres que le monde militaire, un élargissement de la réception du genre ainsi que sa vulgarisation.

Dans l'appréciation de la critique de l'époque, reflétée par les recensions parues dans les périodiques, on peut d'ailleurs noter une tendance similaire: le genre militaire est rarement mentionné pour lui-même (le terme n'apparaît quasiment pas). En revanche, il est systématiquement mis en relation avec le domaine plus large de l'art théâtral et instrumentalisé au profit de ce dernier. En effet, les aspects mis en lumière dans les drames et exploités sont des indices de l'appréhension du théâtre et dessinent les lignes de son évolution. C'est donc la fonctionnalité de la veine qui est mise en relief. Sa réception reflète ainsi deux axes majeurs du débat de l'époque: la promotion de la scène allemande et la valorisation du genre théâtral.

---

<sup>8</sup> Karl Hayo von STOCKMAYER: *Das deutsche Soldatenstück des 18. Jahrhunderts seit Lessings* "Minna von Barnhelm". Weimar: Felber 1898.

<sup>9</sup> Cf. les tableaux en annexe pour la comédie de KOTZEBUE, *Armuth und Edelsinn* (*op. cit.* note 2).

Il n'est pas possible d'étudier dans le détail la réception de l'ensemble des oeuvres que nous venons de mentionner. Il paraît donc judicieux d'opérer un choix parmi les pièces répertoriées aux archives Fambach sur la base de deux critères: d'une part, le succès des drames mesuré à la fréquence des représentations; d'autre part, le souci de représentativité de la sélection qui doit illustrer l'éventail, ouvert, de possibilités offertes par les structures conflictuelles et rendre compte de la diachronie du phénomène.<sup>10</sup> Il y aura donc des pièces où les oppositions sont manifestes (heurts entre les deux mondes civil et militaire) et d'autres où elles sont plus subtiles et se développent au sein même de l'univers militaire. Aussi l'étude de la réception s'appuiera-t-elle principalement sur *Minna von Barnhelm* (Lessing),<sup>11</sup> *Walltron* (Möller),<sup>12</sup> *Die abgedankten Offiziere* (Stephanie),<sup>13</sup> *Armuth und*

<sup>10</sup> On trouvera dans le tableau suivant, par ordre chronologique des parutions, les pièces sélectionnées pour l'étude de la réception de la veine militaire:

Dates de première édition	Auteurs	Titres
1767	Lessing	<i>Minna von Barnhelm</i>
1771	Engel	<i>Der dankbare Sohn</i>
1776	Möller	<i>Graf von Walltron</i>
1777	Stephanie der Jüngere	<i>Die abgedankten Offiziere</i>
1780	Großmann	<i>Nicht mehr als sechs Schüsseln</i>
1785	Brühl	<i>Der Bürgermeister</i>
1786	Bretzner	<i>Das Räuschgen</i>
1795	Kotzebue	<i>Armuth und Edelsinn</i>
1799	Ziegler	<i>Der Lorberkranz</i>
1803	Kotzebue	<i>Hugo Grotius</i>
1806	Kotzebue	<i>Die Brandschatzung</i>

<sup>11</sup> LESSING: *op. cit.* note 2.



*Edelsinn* (Kotzebue)<sup>14</sup> et *Der dankbare Sohn* (Engel).<sup>15</sup> Ces titres ont été choisis pour leur valeur paradigmatique autant que par souci de représentativité du corpus, et pour chacun des drames, la période des représentations couvre de façon serrée toute la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>12</sup> MÖLLER: *op. cit.* note 2.

<sup>13</sup> STEPHANIE: *op. cit.* note 2.

<sup>14</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 2.

<sup>15</sup> ENGEL: *op. cit.* note 2.

## PREMIER CHAPITRE

### LA PIÈCE MILITAIRE, UN MODÈLE POUR LE RÉPERTOIRE

#### DRAMATIQUE NATIONAL

Rappelons tout d'abord le contexte dans lequel s'élabore la veine militaire et l'accueil réservé au genre. Le XVIII<sup>ème</sup> siècle allemand se caractérise par les efforts entrepris par Gottsched, dans un premier temps, pour constituer une littérature nationale. Celui-ci manifeste le souci d'avoir à sa disposition une langue allemande épurée<sup>16</sup> de façon à constituer, dans le domaine dramatique, un répertoire allemand spécifique susceptible de soutenir la comparaison avec les productions des nations voisines.<sup>17</sup> Pour ce faire, il fonde d'une part en 1727 une société allemande à Leipzig,<sup>18</sup> d'autre part, prenant modèle sur la poétique de Martin Opitz, il met par écrit une somme de directives destinées à encourager les auteurs et à les aider dans la rédaction d'oeuvres dignes de constituer la base du théâtre allemand. C'est ce désir de posséder une scène de qualité adaptée au caractère de la nation

---

<sup>16</sup> Roland KREBS: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des lumières. Théories et réalisations.* Wiesbaden: Harrassowitz in Komm. 1985 (= Wolfenbütteler Forschungen Bd. 28), p. 14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 8: "une entreprise patriotique qui doit donner à l'Allemagne un théâtre digne de ses antiques traditions culturelles et ne le cédant en rien à celui des autres nations."

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 14

qui semble se réaliser lors de la création de la comédie de Lessing,<sup>19</sup> *Minna von Barnhelm*.<sup>20</sup> La pièce suscite l'enthousiasme d'un public large et rassemble des spectateurs d'horizons fort divers. C'est pourquoi elle est saluée comme le premier drame véritablement national et nourrit les espoirs de ceux qui appellent de leurs vœux l'émergence d'une scène affranchie de la domination étrangère. *Minna von Barnhelm* devient ainsi la matrice de nombreuses productions et une veine militaire se constitue dans le sillage de l'oeuvre de Lessing. Toutes les pièces produites comportent des caractéristiques formelles empruntées directement à *Minna*. Stockmayer a, à ce propos, consacré une partie de son ouvrage à répertorier les pastiches et mis en évidence l'exploitation par ces oeuvres de scènes, situations, personnages et expressions extraits de la comédie de Lessing. C'est dire si les drames écrits à la suite de *Minna* tentent de s'approprier et de relayer l'élan national qui anime la pièce pour établir et développer une tradition théâtrale allemande.

La réception de la pièce militaire s'inscrit donc dans le sillage de ces aspirations. Aux yeux des critiques, la veine constitue ainsi l'amorce d'un répertoire théâtral national, apporte une contribution à l'évolution esthétique en permettant l'émergence d'un type de comédie spécifiquement allemande et participe à la création et au développement d'une

---

<sup>19</sup> Cf. Horst STEINMETZ: *Dokumente zur Rezeptionsgeschichte der Minna von Barnhelm*. Königstein/ Ts.: Athenaeum 1979, p. XI: "Zu 'unserem' klassischen Lustspiel wurde das Drama nicht zuletzt, weil es deutsche Charaktere, deutsche Sitten, deutsche Zeitgeschichte, deutsche Denkungsart und Verhaltensweise thematisierte, kurzum weil es ein 'Nationaldrama' par excellence darstellte."

<sup>20</sup> LESSING: *op. cit.* note 2.

pratique scénique adaptée. Ce sont ces différents sujets que nous nous proposons d'aborder dans ce chapitre.

## I. CRITÈRES D'APPRÉCIATION SPÉCIFIQUES DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE

Ce qui émane principalement des recensions dont les pièces font l'objet, c'est l'attention portée par les critiques de théâtre à la facture des pièces: certes, le souci de la régularité apparaît clairement, pourtant il est indéniable qu'on se démarque d'une poétique normative stricte et figée comme l'illustre le théâtre français. On peut ainsi lire en filigrane des jugements formulés la revendication d'une facture codifiée des oeuvres dramatiques inspirée de la poétique d'Aristote (respect des trois unités) et adaptée au caractère allemand.

### A. L'ACTION DRAMATIQUE

Un des éléments principaux récurrents dans la critique est l'action dramatique. Elle est au centre de tous les jugements formulés. Les recensions font rarement l'économie de son appréciation. La qualité d'une oeuvre dépend ainsi, aux yeux de ceux qui en mesurent sa valeur, avant tout de l'agencement de l'action. Celle-ci doit être bâtie de telle sorte

qu'elle laisse apparaître des enchaînements logiques. Les motivations sous-jacentes à son développement doivent donc être clairement articulées et contribuer à mettre en lumière la cohérence et la dynamique du mouvement dramatique. Ainsi récuse-t-on par exemple dans la structure de la pièce de Kotzebue, *Armuth und Edelsinn*,<sup>21</sup> le recours au hasard qui induit une juxtaposition d'événements et produit une trame trop lâche et préconise-t-on le respect de l'unité d'action. Certes, spectateurs et connaisseurs peuvent prendre plaisir à la facture des différentes scènes, aux configurations dramatiques qui s'y déploient. Cependant, l'appréciation tombe et dénigre la comédie qui n'a pas d'action unique et cohérente:

*Même si le hasard régit la pièce dans de trop grandes proportions, [...] même si l'ensemble est trop peu cohérent: la pièce [...] comporte des situations dramatiques qui retiennent l'attention, des scènes jouées et de l'esprit. [...] L'unité d'action fait cruellement défaut à la pièce.*<sup>22</sup>

Il s'agit d'une condamnation qui est caractéristique des recensions se rapportant à la pièce de Kotzebue: l'importance accordée par la critique à la construction de l'action, à son homogénéité et à une progression soigneusement établie - autant d'éléments qu'*Armuth und*

---

<sup>21</sup> KOTZEBUE: *op. cit.* note 2.

<sup>22</sup> Johann Friedrich SCHÜTZE: *Hamburgische Theatergeschichte*. 1794: "Mag immer in diesem Stücke zu viel Zufall regieren, [...], mag das Ganze zu wenig zusammen gehalten seyn: es hat [...] frappante Situationen, lebhaftes Szenen und Witz. [...] Einheit der Handlung fehlte dem Stücke zu sehr."

*Edelsinn* ne concrétise pas - est telle que le succès de la pièce est attribué moins aux mérites de son auteur qu'à la qualité de la prestation des acteurs lors de la représentation.<sup>23</sup>

Le seul talent de Kotzebue est sa connaissance de la scène et de ses ressorts qui se manifeste dans son recours à des situations dramatiques originales et bien adaptées:

*Armuth und Edelsinn, une comédie en trois actes de Monsieur de Kotzebue, a fait son apparition sur notre scène pour la première fois le 15 mai. La pièce a beaucoup plu. Mais Monsieur de Kotzebue ne doit assurément ce succès qu'à quelques situations dramatiques intéressantes et au jeu remarquable de nos acteurs. Le plan de la pièce comporte beaucoup de défauts; deux actions différentes sont développées parallèlement l'une à l'autre et chacune pourrait être menée de façon autonome, à cela se rajoute*

---

<sup>23</sup> L'intérêt exclusif accordé au jeu des acteurs est d'ailleurs une récurrence des recensions. On trouve, par exemple, les déclarations suivantes tenant lieu de critique de la pièce de MÖLLER, *Walltron*: "Herr Möller, der Verfasser des in ganz Deutschland mit so grossem Beifall aufgenommenen Grafen Walltron, ein berühmter Schauspieler der ehemaligen Seylerschen Gesellschaft, welcher nach dem Untergang dieser Truppe verschiedene deutsche Bühnen besuchte, und darauf Lob und Beifall einärndte, war auch nach Berlin gekommen, um sich in einigen Gastrollen zu zeigen. Er spielte heute den Obrist von Freyhoff, und man lies ihm die Gerechtigkeit wiederfahren, daß man ihn für einen einsichtsvollen Schauspieler hielt, der Natur und Kunst zu verbinden wisse." (*Litteratur- und Theater- Zeitung*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin: Wever. IV. Band. 47. Stück, p. 742.) À propos de la comédie de STEPHANIE, *Die abgedankten Offiziere*, on peut également lire: "Herr Fleck, Liebhaber, hat als Kreuzer in den abgedankten Officiers bey der Gesellschaft zuerst das Theater betreten und viel Erwartung erregt." (*Theaterjournal für Deutschland*. Hg. von Heinrich August Ottokar REICHARD. Gotha: Ettinger. 3. Stück. 1777, p. 54.)

Sur l'importance de l'acteur, cf. Erika FISCHER-LICHTE: *Entwicklung einer neuen Schauspielkunst*. In: Wolfgang F. BENDER (Hrsg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner 1992, p. 51-70, ici p. 68: "Man ging ins Theater, um Exempel der Schauspielkunst zu bewundern; und die Theaterkritik, die sich auf Darstellung und Bewertung der Leistungen der Schauspieler beschränkte, entsprach damit vollkommen der Interessenlage der Zuschauer."

*le projet matrimonial du comptable Fabian Stöpsel qui réclame lui aussi  
l'attention du spectateur et ne la mérite pourtant vraiment pas.*<sup>24</sup>

En transgressant la loi d'unité d'action, Kotzebue mettrait en péril la progression de la pièce et la tension dramatique qui en résulte: le spectateur ne pourrait identifier la logique du déroulement et ne serait donc pas en mesure de saisir le dénouement et ses incidences. Une action confuse priverait ainsi le spectateur du plaisir caractéristique du théâtre, c'est-à-dire participer à la tension en envisageant sa finalité.<sup>25</sup> Ainsi chez Bretzner, la critique déplore-t-elle pareillement une action décousue, composée de scènes futiles et sans armatures, incapables de susciter l'intérêt du public et de mobiliser son attention:

---

<sup>24</sup> *Annalen des Theaters*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin: :Maurer. 14. Heft. 1794, p. 27-29. Ici, p. 27: "*Armuth und Edelsinn*, ein Lustspiel in 3 Aufzügen von Herrn von Kotzebue, erschien den 15ten May zum erstenmale auf unserer Bühne. Das Stück gefiel sehr. Diesen Beyfall hat Herr von Kotzebue aber zuverlässig bloß einigen interessanten Situationen, und dem vortrefflichen Spiele unsrer Schauspieler zu danken. Der Plan des Stückes ist mangelhaft; zwey verschiedene Handlungen laufen nebeneinander fort, und jede könnte für sich allein bestehen; dazu kommt noch der Heuratsplan des Buchhalters Fabian Stöpsel, der auch auf Theilnahme Ansprüche macht, und sie doch wirklich nicht verdient."

<sup>25</sup> *Rheinische Musen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste*. Hg. von Heinrich Gottlieb SCHMIEDER. Mannheim: Kaufmann. 6. Stück. 1. Band. 1794, p. 133-139. Ici, p. 135-136: "Zwo ganz verschiedene Handlungen, die nur eine prekäre Verbindung mit einander haben, laufen neben einander fort, und immer wird der Gang der einen durch die Dazwischenkunft der andern unterbrochen; dadurch entsteht ein getheiltes Interesse; der Zuschauer sieht den einen Punkt nicht, auf den jede theatralische Handlung hinführen soll."

*Un plan décousu, un intérêt partagé [...], constituent en résumé à peu près les défauts principaux de cette pièce.<sup>26</sup>*

*D'un autre côté pourtant, on ne peut pas nier que l'esprit dans cette pièce se fait parfois lourd et fade si bien qu'on remarque à quel point les scènes ne sont construites que pour le mettre en valeur, se prolongent et deviennent ennuyeuses, de plus, elles contiennent beaucoup de bavardages oiseux.<sup>27</sup>*

Les caractéristiques essentielles d'une bonne action se rapportent donc toutes à sa structure: respect de son unité interne, sobriété et convergence des différentes articulations permettant un dénouement rapide. En fonction de ces critères, la critique distribue éloges et réprimandes. Tour à tour, elle souligne par exemple dans la comédie de Lessing la lenteur de la progression due à la focalisation sur une intrigue trop subtile (l'échange des anneaux),<sup>28</sup> met en lumière la maladresse dans le dénouement résultant aussi de la présence de nombreux épisodes en marge de l'action principale:

---

<sup>26</sup> *Tagebuch der Mainzer Schaubühne*. Hg. von Aloys Wilhelm SCHREIBER. Mainz. 9. Stück. 1788, p. 129-132: "Zerstückelter Plan, getheiltes Interesse [...] machen zusammen genommen ungefähr die Hauptmängel dieses Stückes aus."

<sup>27</sup> *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin: Maurer. 43. Stück. 2. Band. 22. Oktober 1785, p. 270: "Doch ist auf der andern Seite nicht zu leugnen, daß der Witz in diesem Stück mitunter herzlich matt und fade wird, daß man merkt, wie blos um Witz glänzen zu lassen, die Auftritte gedehnt und langweilig werden, und des ungenützen Geschwätzes gewaltig viel ist."

<sup>28</sup> *Journal aller Journale*. Hamburg. 7. Band. 2. Stück Februar 1787, p. 177-179. Ici, p. 178: "Der Gang der Begebenheiten, die bewirkte Aeusserung der Charaktere des Stücks sind doch immer sehr natürlich, wenn man gleich nicht läugnen kann, daß die Verwicklung oder Irrung zwischen Tellheim und seiner Minna durch den Versatz und die Austauschung des die Hauptrolle spielenden Rings nicht eben dignus vindice nodus ist. Der schelmische Ring thut, was er in seiner Art kann; und es ist nicht seine Schuld, daß ihn Tellheim nicht früher



*L'intrigue de la pièce allemande (dit-il) repose presque totalement sur l'échange d'anneaux de fiançailles, et ce quiproquo n'est ni intéressant, ni construit avec finesse.*<sup>29</sup>

*Son reproche majeur concerne l'apparition tardive et trop courte du Comte Bruchsal au cinquième acte et le dénouement qui ne semble pas avoir coûté à l'imagination de l'auteur plus d'une minute de réflexion. [...] La pièce comporte de plus une foule de scènes en marge de l'action principale qui sont certes en partie intéressantes et divertissantes mais qui sont pour les deux tiers trop longues.*<sup>30</sup>

---

bemerkt. Nur macht ers dem Zuschauer, der lieber Handlung sehn, als eine witzige Zänkerei anhören will, ein wenig zu lange;”

<sup>29</sup> *Der Freymüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser.* Hg. von August von KOTZEBUE. Berlin: Sander. 27. Jg. Nr. 131, 3. Juli 1830, p. 509: “Die Intrigue des deutschen Stückes (sagt er) beruht fast ganz auf einer Verwechslung von Verlobungs-Ringen, und dieses qui pro quo ist weder interessant noch fein ausgesponnen.”

Certes, cette critique date d'une période postérieure au champ d'étude du présent travail. Elle est néanmoins intéressante, puisqu'elle met en lumière les constantes à long terme de la réception du *Soldatenstück* dans les revues théâtrales.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 509: “Sein Haupttadel fällt auf die späte, minutenlange Erscheinung des Grafen Bruchsal im fünften Akt, und auf die Auflösung, die der Erfindungsgabe des Verfassers nicht über eine Minute Zeit und Nachdenken gekostet haben mag. [...] Das Stück enthält ferner eine Menge nicht zur Sache gehöriger Auftritte, die zwar zum Theil unterhaltend und ergötzlich, aber um zwei Drittel zu lang sind.”

On dénonce aussi l'inconsistance de l'action, sa confusion, sa structure basée sur la mise en scène de détails, sa concentration sur des éléments superflus.<sup>31</sup>

Contrairement aux réprobations, d'autres critiques saluent dans la pièce d'une part une charpente claire, affranchie des lourdeurs baroques, d'autre part la simplicité dans l'évolution et l'enchaînement des situations dramatiques ainsi que la beauté de chacune d'entre elles:

*Elle [i. e. cette pièce] a l'air si modeste, elle ne captive pas l'attention par de quelconques rebondissements, des scènes de faste ou des actions violentes*

---

<sup>31</sup> Cf. Johann Joachim ESCHENBURG, 1767. In: Horst STEINMETZ: *op. cit.* note 19, p. 6-7: "Die Fehler des Stücks... scheint [...] teils die Armut der Handlung verursacht zu haben. Oder ist es nicht die Armut der Handlung, die Herrn Lessing bewegen, aus Kleinigkeiten Szenen zu machen und überall weite Lücken mit Episoden auszufüllen [...], die uns rühren, die uns lachen machen, aber bei dem allen unsre Erwartung der Hauptsache gar zu sehr ermüden? [...] überhaupt erfordert wohl die Manier, eine Handlung, wie es in der Natur geschieht, mit eben nicht notwendigen Zwischenhandlungen zu vermischen, sehr viele Wahl und Mäßigung, wenn sie immer gefallen soll. [...] die ganze Sache würde begreiflicher werden, und unsre Aufmerksamkeit würde sich weit stärker dahinziehen. So scheint uns auch das nicht ganz natürlich, daß Minna, da sie einmal diese Steckerei im Kopfe hatte, in der sechsten Szene des vierten Aufzugs ihrem Tellheim die wahren Gesinnungen und Absichten des Grafen von Bruchsal erzählt, die der nachfolgenden Erzählung, welche sie mit Franziska schon verabredet hat, völlig widersprechen. Und wäre es auch natürlich; so möchte es doch wohl dienlicher gewesen, um die Verwirrung des Zuschauers zu verhindern, wenn die wahre Erzählung schon vorher gegangen wäre, ehe Minna den Entschluß gefaßt, solche durch Franziska widerrufen zu lassen, und ihren Major zu necken. Die Geschichte mit dem Ringe muß den Zuschauer nicht weniger verwirren; da doch eigentlich nur der Major dadurch verwirrt werden sollte. Sie dauert auch zu lange, und es wird uns verdrüßlich, die Entwicklung eine ewige Zeit an einem Härchen hängen zu sehen." Cf. aussi Josef Freiherr von SONNENFELS, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, 1768. In: Horst STEINMETZ: *op. cit.* note 19, p. 9-10: "Lessing hat eine so magere Geschichte zu seinem Vorwurf gewählt, daß er Lessing sein mußte, um darin den Stoff zu *fünf Aufzügen* aufzufinden." Sur la pièce de MÖLLER, cf. *Bagatellen. Litteratur und Theater. Eine periodische Schrift, welche Bemerkungen über die verschiedenen deutschen Schaubühnen und dergleichen enthält*. Frankfurt am Main: Fleischer in Comm. 18. Stück. 4. März 1777, p. 135: "Der ganze erste Akt, der den Knoten schürzen soll, enthält albernes Geschwätz. Das Standrecht, worauf sich der Verfaßer was rechts einbilden mag, ist so elend und läppisch ausgeführt, daß man sich nicht des Lachens dabey enthalten kann. Wenn solche Scribenten auch einmal eine neue Idee faßen, so wissen sie solche nicht auszuführen."

*et pourtant elle touche le spectateur plus profondément et plus intensément que dix de nos nouvelles tragédies réunies.*<sup>32</sup>

*L'action de la pièce est belle, son développement simple, sans intrigue, avec peu de situations [...].*<sup>33</sup>

L'essentiel reste donc la régularité dans la construction d'une pièce: c'est d'ailleurs ce que fait ressortir l'éloge de la version française de la comédie de Lessing. Mentionnant la pièce adaptée par Rochon de Chabanne, la critique reconnaît les beautés de l'oeuvre de Lessing, indique qu'elles n'ont pas échappé au poète dramatique français, en faisant allusion aux modifications apportées, elle met en valeur la nécessité du respect des règles. Même si la comparaison de la pièce de Lessing et de la version française implique une prise en considération du répertoire allemand, celle-ci s'opère au détriment de *Minna* et manifeste comme de coutume la supériorité française dans la maîtrise des procédés d'écriture dramatique:

*Monsieur Rochon admet qu'il doit beaucoup à l'original, que celui-ci est basé sur une anecdote intéressante, qu'il contient une foule de situations et*

---

<sup>32</sup> *Dramaturgisches Wochenblatt*. Berlin. 2. Stück. 21. Januar 1792, p. 29-32. Ici, p. 30: "Es [i. e. dies unvergeßliche Stück] kündigt sich so bescheiden an, es reißt die Aufmerksamkeit durch keine Theater-Coups, durch keine Prunk-Scenen, durch keine gewaltsamen Situationen an sich und doch rührt es den Zuschauer tiefer und inniger, als zehn moderne Trauerspiele zusammengenommen."

*de développements qui ne manquent pas de piquant, qu'il construit un conflit du sentiment amoureux et du sens de l'honneur plein de vigueur, qu'il [Rochon] s'est uniquement permis d'agencer de façon plus régulière le déroulement de l'action et de faire l'économie de plus d'un élément superflu. Celui qui juge la version de Rochon (1775) est bien plus sévère envers Lessing.<sup>34</sup>*

Pourtant, la référence au savoir-faire français ne signifie ici peut-être pas qu'il faille produire une littérature dramatique allemande qui serait le reflet et l'imitation stricte du modèle dramaturgique du pays voisin. Elle est à comprendre dans le cadre de la volonté d'accéder à une littérature nationale de qualité. Dans ce contexte, la mention des atouts de la facture théâtrale française constitue une exhortation supplémentaire pour les auteurs à apporter le plus grand soin à la composition de leurs pièces. En décrivant la tâche de Rochon, la critique se penche sur les aspects "artisansaux" de la création dramatique et nomme différents éléments entrant dans la composition d'une pièce (action, situations, conflits): elle développe ainsi une appréciation des oeuvres qui s'opère à l'aide d'outils

---

<sup>33</sup> *Die Neuen Critischen Nachrichten*. (1767) In: Horst STEINMETZ: *op. cit.* note 19, p. 3: "Die Fabel des Stückes ist schön, die Ausführung simpel, ohne Intrigue, mit wenigen Situationen [...]."

<sup>34</sup> *Der Freymüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*. *Op. cit.* note 29, p. 509: "Herr Rochon giebt zu, daß er dem Originalstücke viel schuldig ist, daß dieses auf eine interessante Anekdote sich gründet, daß es eine Menge pikanter Lagen und Entwicklungen enthält, daß es die Gefühle der Ehre und Liebe in lebendigem Widerstreit aufstellt, daß er [i. e. Rochon] sich nur erlaubt habe, den Gang regelmäßiger zu entwerfen, und manches Außerwesentliche wegzulassen. Der Beurtheiler der Rochonschen Bearbeitung (1775) ist weit strenger gegen Lessing."

dramaturgiques adaptés, ce faisant, elle reconnaît les particularités du genre militaire dont la comédie de Lessing est à l'origine. Aussi peut-elle réclamer un traitement spécifique de ces éléments et mettre en avant le respect incontournable des lois régissant le théâtre. La revendication est donc moins dogmatique que purement pratique.<sup>35</sup>

## B. LANGUE ET DIALOGUE

Cette constatation se vérifie dans les jugements portés sur la langue et le dialogue dans les différentes pièces. Loin de préconiser le recours à la versification de la tradition classique française, la critique souligne la nécessité de disposer d'une langue mimétique, au service de la communication. Pour la pièce de Kotzebue, par exemple, elle reconnaît les vertus d'un langage fluide, vif, proche du réel et met en garde contre des constructions trop élaborées et artificielles: "Dans cette pièce, la langue est fluide et vive, peut-être un peu trop spirituelle, et souvent cet esprit semble artificiel."<sup>36</sup> La langue d'une pièce doit se caractériser, outre par sa clarté, également par sa correction. La critique pousse son souci

---

<sup>35</sup> Il est possible également de mettre en parallèle l'intérêt de la critique pour la structure de la pièce et les réflexions menées sur le travail de l'acteur. En effet, le jeu dramatique contribue lui aussi à manifester la charpente du drame. Ainsi Eckhof accorde-t il de l'importance au fait que les acteurs mènent une réflexion et une critique communes des personnages d'une pièce afin d'acquérir une vue d'ensemble de son évolution. Cf. Wilfried PASSOW: *Anmerkungen zur Kunst des Theaters und der Regie im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts*. In: Wolfgang F. BENDER (Hrsg.) : *op. cit.* note 23, p. 133-145, ici p. 137.

<sup>36</sup> *Rheinische Musen*: *op. cit.* note 25, p. 137: "Die Sprache in diesem Stücke ist fließend und lebhaft, nur vielleicht etwas zu witzig, und oft scheint dieser Witz gesucht."

d'exactitude jusqu'à répertorier les germanismes du français manié par Riccaut dans la pièce de Lessing:

*Je devrais uniquement vous renvoyer aux lettres de Sonnenfels qui a déjà fait remarquer que Riccaut parle aussi mal le français que l'allemand. Mais pour vous satisfaire, je vais vous citer quelques lapsus. Il y en a dès la première apparition de Riccaut. Est-il permis, Mr. le Major est un germanisme, on devrait dire plutôt: puis-je etc. Ah voilà de ses politesses. L'emploi de voilà est faux. Il faudrait dire: ce sont là etc. Il n'y a point de mystère entre nous, plus exactement, rien de caché. Cela sait un très joli garçon que ce Tellheim, et ne sais-je pas que vous l'aimez? Les français ne font pas de telles postpositions. On devrait dire: et je sais très bien. Quant à ce qui suit immédiatement: les amis de mes amis sont aussi les miens. Jamais un Français n'aurait écrit cela.<sup>37</sup>*

---

<sup>37</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften.* Hg. vom Herrn Geheimrath KLOTZ. Halle: Gebauer. 4. Band. 16. Stück. 1770, p. 630-663. Ici, p. 661-662: "Ich dürfte Sie nur auf Sonnenfelsens Briefe verweisen, welcher schon erinnert hat, daß Riccaut eben so schlecht französisch als deutsch spreche. Aber Ihnen zu Gefallen, will ich doch einige Schnitzer hersetzen. Riccaut tritt gleich mit einem auf. Est-il permis, Mr. le Major ist ein Germanismus, es sollte etwa heißen: puis-je etc. Ah voilà de ses politesses, wie falsch ist hier das Voilà gebraucht. Es sollte heißen: ce sont là etc. Il n'y a point de mystère entre nous, richtiger rien de caché. Cela sait un très joli garçon que ce Tellheim et ne sais-je pas que vous l'aimez? Solche Nachsätze machen die Franzosen nicht. Es sollte heißen: et je sais très bien. Das gleich darauf folgende: les amis de mes amis sont aussi les miens würde auch kein Franzose geschrieben haben."

Dans ce soin accordé à l'expression, les critiques ne peuvent évidemment pas tolérer la vulgarité ou le recours à des registres de bas niveau. Chez Lessing, on déplore l'emploi de termes grossiers<sup>38</sup> et chez Bretzner, on condamne la tendance à inclure dans le drame une langue adaptée à la classe sociale représentée qui, loin d'adopter le ton coutumier de la civilité, révèle plutôt l'influence de la populace:

*Enfin la langue [...]. Elle est censée être populaire - ton de la conversation. Parlons-en - celui des casernes ou du marché au poisson. Une chance pour nous que les nations voisines n'aient pas connaissance de telles productions; quelle idée abominable se ferait-on de notre littérature.*<sup>39</sup>

De cette remarque émerge clairement l'exigence de bon goût: la langue allemande doit être épurée de toutes scories entravant la constitution d'un moyen d'expression simple et décent, indice de l'éducation et de la culture de ceux qui l'utilisent. Là encore, les hommes de théâtre soulignent la nécessité pour la nation d'élever son niveau culturel et d'acquiescer le bon ton et l'éducation lui permettant de tenir sa place et de s'épanouir. C'est le raffinement des pays voisins de l'Allemagne qui sert de point d'appui à cette

---

<sup>38</sup> Karl LESSING an seinen Bruder, 22. März 1768, Berlin (cité d'après la fondation FAMBACH): "Nur das abscheuliche Wort: Hure, erstickte dem Reitknecht Just halb im Munde."

<sup>39</sup> BECK an SCHILLER, 19. April 1786 (cité d'après la fondation FAMBACH): "Und dann die Sprache [...]. Das soll populär sein - Konversationston. Ja wohl - aber aus den Kasernen und vom Fischmarkt. Ein Glück für uns,

revendication. La référence comparative à la production étrangère n'est pas mentionnée pour préconiser l'imitation stricte d'un modèle déconnecté de la réalité allemande et du caractère national particulier. Au contraire, elle sert à mettre en lumière certains impératifs que les auteurs se doivent de respecter afin de constituer une littérature nationale conforme à leurs aspirations. En réclamant la régularité des pièces et l'épuration de la langue, expression et outil de la culture, les critiques s'efforcent ainsi de jalonner la voie pour favoriser la production et l'évolution littéraire.<sup>40</sup> On est loin du calque de la littérature française: pour preuve, il suffit de mentionner la conception du dialogue exposée dans la critique de l'époque. Celui-ci apparaît en effet comme la manifestation du caractère allemand pétri de philosophie et de profondeur.

Remarquons tout d'abord qu'on condamne bien évidemment pour le dialogue les mêmes travers que ceux dénoncés pour les registres langagiers: il s'agit de bannir toute vulgarité ou allusion douteuse ainsi que l'emploi d'une langue technique à l'opposé d'un outil de communication dénotant l'appartenance à un même groupe et des références

daß die benachbarten Nationen solcherlei Produkte nicht zu sehen bekommen; was für einen erschrecklichen Begriff müßte man sich von unsrer Litteratur machen."

<sup>40</sup> Sur le rôle que s'attribue la critique dans la formation du bon goût et la promotion d'un théâtre de qualité, cf., par exemple, à propos de *Nicht mehr als sechs Schüsse* (GROSSMANN), *Litteratur- und Theater-Zeitung: op. cit.* note 23, p. 745-746: "Darum also weil unser Publikum noch nicht durchgängig in Sachen des Geschmacks genug geläutert sind, sollen die Kunstrichter ohne Ausnahme alles schön finden, was der große Haufe dafür annimmt, mit in den allgemeinen Jubel einstimmen, den man erschallen hört? Grade das Gegentheil zu thun ist ihre Pflicht, und wagten sie es mit mehrerm Muth, als sie bisher gethan, so würde die Folge in kurzem seyn, daß die Schauspielhäuser nur bei würrlich guten Stücken gefüllt, und bei schaaalen Tragödien und Komödien mit und ohne Musik öde und leer seyn würden. Wer nicht den Muth hat, seichten Vorurtheilen entgegen zu arbeiten, und ohne diktatorischen Stolz mit einer ernsthaften Zuversicht das, was er mit Gründen beweisen kann zu behaupten, dessen Bemühungen werden nie den gehoftten Erfolg haben."



culturelles communes. Ce sont ces défauts que la critique décèle dans la comédie de Bretzner et qu'elle fustige:

*De la même façon, il est impossible de faire l'éloge du dialogue, parfois de viles expressions et des grivoiseries à la manière de Grécourt blessent l'oreille plus délicate du public, parfois on entend de véritables soupirs mélancoliques dignes de Siegwart; parfois enfin des tournures commerciales qui prennent dans la bouche d'une jeune fille des accents fort étranges.<sup>41</sup>*

Cette appréciation nous permet de dégager plusieurs caractéristiques d'un dialogue conforme aux attentes de la critique. Tout d'abord, l'énumération de différents niveaux de styles (populaire, sentimental, spécialisé) au sein d'une même pièce renvoie - semble-t-il - à la nécessité de respecter une certaine uniformité et au souhait de l'unité de ton dans le corps de la comédie. En outre, il apparaît que le dialogue ne doit pas enfreindre les lois de la moralité: ainsi les discours doivent-ils s'adapter aux personnages qui les prononcent et respecter leur intégrité, le caractère et la fonction qui leur est assignée par les normes

---

<sup>41</sup> *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*. Cf. note 27: "Eben so wenig ist der Dialog immer zu loben, bald beleidigen niedrige Ausdrücke und Zweideutigkeiten à la Grécourt den delikaten Zuhörer, bald hört man ächt Siegwartische empfindsame Seufzer; bald endlich kaufmännische Redensarten, die vollends im Munde eines Mädchens sehr sonderbar klingen."

sociales.<sup>42</sup> Comment imaginer une jeune fille manier la langue d'un homme d'affaires? Cette exigence d'adéquation du dialogue à la nature du personnage se manifeste également dans la condamnation des échanges artificiels et des discours ne recelant que des pirouettes spirituelles. Il s'agit là de se démarquer de l'esprit français et des constructions précieuses dénotant non la réflexion mais la vanité. C'est le reproche fait au dialogue de la pièce de Kotzebue, *Armuth und Edelsinn*: "Le dialogue est certes bien enchaîné et léger; mais très souvent l'esprit est trop élaboré et si peu spirituel que rien n'est dit."<sup>43</sup> Ainsi un dialogue qui se réduit à manifester les artifices de l'intelligence empêche-t-il la communication entre les personnages et se trouve dépourvu de sa signification. Ce jugement résonne comme une mise en doute de l'efficacité théâtrale et de la maîtrise dramatique française: trop d'esprit nuit à l'échange sur lequel se base pourtant le ressort de toute pièce. Il est ici possible de remarquer à quel point la conception allemande du dialogue cherche à s'imposer face à la conversation à la française: le dialogue revendiqué sur la scène nationale n'est pas l'exposition d'une joute verbale où chacun rivalise par des propos brillants mais la communication mutuellement enrichissante de pensées et de

---

<sup>42</sup> Il est possible de lire ces exigences en filigrane des remarques formulées à propos de la comédie de Bretzner *Das Räuschgen*, cf.

*Magazin der sächsischen Geschichte*. Hg. von Johann Christian HASCHE. Dresden: Gerlach. 23. Stück. November 1785, p. 674: "[...] als Mädchen von zehn Jahren, so brav sie als Künstlerin spielte, hatte eine Rolle, die jedes gesunde moralische Gefühl empörte."

BECK an SCHILLER. 19. April 1786 (cité d'après la fondation FAMBACH): "Ein [...] ähnlicher Schriftsteller mit weniger Beruf, aber mehr Glück ist Brezner. Das ist ein schreibseliger Kaufmann! Seine Stücke gefallen der feineren Erziehung zum Trotze. Er läßt die Frauenzimmer vom Stande sprechen – Liebesanträge machen, wie die Apfelmädchen."

réflexions. C'est ce qui fait les mérites de la pièce d'Engel, *Der dankbare Sohn*. La qualité du dialogue s'y mesure à la richesse des idées qu'il véhicule et à l'argumentation qu'il développe:

*La pièce intègre remarquablement la réponse à la question de savoir dans quelle mesure il est permis de monnayer son service. Ce n'est qu'au prix de telles remarques que le dialogue recèle force réflexions. [...] Dans toute cette scène, le dialogue est un chef d'oeuvre. [...] Tout l'art de cette scène réside dans l'interruption constante de la lecture de la lettre; les réponses de Monsieur Engel ne se rapportent jamais uniquement au dernier mot mais englobent toute l'idée. C'est ce qu'on appelle un dialogue pénétrant.<sup>44</sup>*

Le dialogue a donc une fonction didactique marquée: il sert à transmettre des opinions nuancées, des vérités éprouvées et apporte des solutions aux problèmes débattus sur la place publique. L'échange dramatique a donc ici une efficacité sociale affirmée. Chacune des parties du discours, de plus, participe à l'ensemble du message véhiculé en en

---

<sup>43</sup> *Annalen des Theaters*. Cf. note 24: "Der Dialog ist zwar fließend und leicht; aber sehr oft ist der Witz gesucht, und so wenig witzig, daß - nichts gesagt ist."

<sup>44</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*. Cf. note 37. 6. Band. 1771, p.107-124. Ici, p.109-112: "Ganz vortrefflich wird die Entscheidung der Frage eingewebt, in wie fern es erlaubt sey, Geld für seine Dienste zu nehmen. Nur durch dergleichen Bemerkungen wird der Dialog gedankenreich. [...] Diese ganze Scene ist ein Meisterstück im Dialog. [...] Sie ist es vornemlich durch die beständige künstliche Unterbrechung des Briefes; Herrn Engels Antworten kleben niemals am letzten Worte, sondern umfassen die ganze Idee. Dies nennt man den eingreifenden Dialog."

manifestant constamment le mouvement et en l'enrichissant, le complétant: elles se nourrissent du tout et le développent. Engel se démarque donc d'auteurs de théâtre qui basent l'enchaînement de leurs dialogues sur la redondance ou la reprise partielle des propos précédemment formulés. Chez lui, c'est l'articulation de la pensée qui conditionne le déroulement et la teneur des répliques.

On ne saurait cependant ramener le dialogue d'une pièce de théâtre à une exposition ininterrompue d'idées ou à des raisonnements successifs. La scène exige un langage spécifique adapté au rythme de l'action: c'est pourquoi l'évolution des échanges verbaux ne doit pas être lent.<sup>45</sup> Il faut bannir toute monotonie, le développement sentencieux de maximes ou l'exposé brillant de traits d'esprit. L'une et l'autre tendance sont respectivement reprochées à Lessing et Bretzner:<sup>46</sup> "Le dialogue ne contient rien d'autre que des raisonnements philosophiques et des subtilités, on n'y trouve ni esprit ni pétulance si l'on élimine du registre comique des expressions telles que bête, pendard, crever."<sup>47</sup> Un

---

<sup>45</sup> Cf., pour ce reproche formulé à l'encontre de *Das Räuschgen* (BRETZNER), *Tagebuch der Mainzer Schaubühne: op. cit.* note 26, p. 129-132: "[...] gedehnter Dialog [...] machen zusammengenommen ungefähr die Hauptmängel dieses Stückes aus." Quant au dialogue dans le drame de MÖLLER, cf. *Bagatellen. Litteratur und Theater. Eine periodische Schrift, welche Bemerkungen über die verschiedenen deutschen Schaubühnen und dergleichen enthält.* Frankfurt am Main: Fleischer in Comm. 18. Stück. 4. März 1777, p. 134-135: "Könnte Herr Möller nur erst schreiben und richtig denken, aber so ist unsinniges Gewäsch höchst wäßricht und holpricht dialogirt."

<sup>46</sup> Cf. notes 27 et 28.

<sup>47</sup> *Till Eulenspiegel. Berliner, Wiener, Hamburger Courier.* Redigirt von Eduard Maria OETTINGER. 16. Juli 1831, p. 660: "Der Dialog enthält weiter nichts, als philosophische Reasonnements und Spitzfindigkeiten, es ist weder Witz noch Laune darin anzutreffen, wenn man nicht etwa Ausdrücke, wie Bestie, Racker, krepiren, für Zwerchfell erschütternd gelten lassen will."

bon dialogue s'apparente donc à une succession dynamique d'idées. Il est à la fois empreint de force et de naïveté.<sup>48</sup> Dans cette perspective, les échanges restent proches du réel et pleins de naturel. Le dialogue est l'art de reconstruire la conversation courante, spontanée et caractéristique de chacun. Cependant ce pastiche de la réalité langagière doit rester dans les limites de la civilité et du bon ton: l'adaptation du langage au personnage qui en est l'émetteur doit rester conforme à la bienséance et ne pas dériver vers la grossièreté des registres populaires.<sup>49</sup> Ce qui n'exclut pas que la langue soit l'expression de la sensibilité individuelle et peut en adopter les accents:

*C'est un éloge particulier que mérite encore le dialogue de Monsieur Lessing. Il y règne partout le vrai ton naturel de l'échange; il maîtrise parfaitement les différents idiolectes des couches supérieures et inférieures, les tournures langagières particulières, les inversions spécifiques et les expressions de la passion et de la gaieté; le discours de ses personnages est constamment enjoué, divertissant, caractéristique; tout ce qu'ils disent s'enchaîne sans transition figée dans ce désordre propre aux conversations réelles dont l'art transmet la beauté; ils s'arrachent les réponses, s'interrompent souvent et toujours là où c'est nécessaire; enfin les idées*

---

<sup>48</sup> *Die Neuen Critischen Nachrichten*. Cf. note 33, p. 3: "und noch immer die Stärke und Naivität im Dialog."

<sup>49</sup> Cf. notes 39 et 42.

*exprimées épisodiquement, qui seraient inutiles à la finalité principale de la scène, mais servent au portrait nuancé des caractères, s'intègrent au tout de façon très naturelle.*<sup>50</sup>

Le dialogue reflète ainsi les mouvements de l'âme, la spécificité individuelle. Il se nourrit d'une culture et d'une éducation commune. Celle-ci s'exprime en outre davantage dans la profondeur des propos échangés que dans le brio de formules qui s'enchaînent. Le dialogue est donc conforme au caractère allemand tel qu'il se définit à l'époque: naturel, spontané, primesautier et pénétrant, à l'opposé de la superficialité française et de ses étincelants traits d'esprit. Les discours des personnages constituent aussi un élément de la construction dramaturgique: ils respectent la spécificité du théâtre et épousent sa dynamique.

---

<sup>50</sup> *Die Unterhaltungen*. (1767) Cité d'après STEINMETZ, cf. note 19, p. 5: "Ein besonderes Lob verdient noch der Dialog des Herrn Lessings. Es herrschet darin allenthalben der wahre ungekünstelte Ton des Umgangs; er hat die verschiednen Redensarten des höhern und niedern Standes, die eigentümlichen Wendungen der Sprache überhaupt und die besondern Inversionen und Ausdrücke der Leidenschaft und der Laune vollkommen in seiner Gewalt; seine Personen reden beständig munter, unterhaltend, charakteristisch; alles, was sie sagen, hängt ohne ängstliche Verbindung, in der verschönerten Unordnung wirklicher Gespräche, aneinander; sie locken sich die Antworten ab, unterbrechen sich oft, und zwar beständig da, wo sie sollen; und endlich die episodischen Einfälle, die zum Hauptzweck der Szene entbehrlich wären, aber die Charaktere nach ihren feinsten Zügen auszubilden dienen, sind sehr natürlich ins Ganze hineingeflochten."

### C. LA VRAISEMBLANCE

Ce qui ressort de l'analyse des conceptions que la critique développe à propos de l'action et de sa traduction par la langue au moyen du dialogue nous ramène au critère de vraisemblance. Celui-ci constitue bien souvent la garantie de la qualité des pièces. Une pièce de théâtre doit être crédible par sa langue et l'action qui s'y développe. La vérité de l'expression est le moyen de susciter l'émotion du public: le dialogue est alors l'occasion de s'adresser à la raison en mobilisant la sensibilité de chacun. C'est aussi la manifestation du sens du naturel dont fait preuve le poète national: son art consiste à rehausser la nature pour en dévoiler la beauté et révéler les vérités qu'elle recèle. Tout en respectant la vraisemblance, l'auteur est thaumaturge: "Quel effet produisent les dernières brèves exclamations! Je les tiens pour le passage le plus réussi de toute la pièce. En effet, le ton était aussi difficile à trouver qu'il est vrai et naturel."<sup>51</sup> L'action doit être logiquement charpentée et structurée en regard de l'organisation raisonnable de la réalité. Il s'agit de faciliter au spectateur l'accès à la signification de l'oeuvre et d'amener son entendement, par le biais de l'art, à la reconnaissance des finalités et de la progression de l'histoire ainsi qu'à la scrutation de son accomplissement:

---

<sup>51</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*. Cf. note 37, p. 120: "Welche Wirkung thun die letztern kurzen Ausrufungen! Ich halte dies für die meisterhafte Stelle des ganzen Stücks. Denn so wahr, so natürlich der Ausdruck ist, so schwer war er zu finden."

*Deux actions totalement différentes qui n'ont entre elles qu'un rapport fort vague se développent parallèlement l'une à l'autre et la progression de l'une est constamment interrompue par l'imbrication de l'autre; il en résulte un éparpillement de l'attention; le spectateur ne voit pas le point de convergence auquel doit aboutir toute action dramatique; la vraisemblance théâtrale en souffre et souvent les digressions sont trop brutales.<sup>52</sup>*

Ces exigences de conformité à la nature et à la logique portent la marque des Lumières,<sup>53</sup> elles permettent également de rassembler le maximum de personnes autour d'une oeuvre. La référence au vécu et à l'expérience du spectateur a une force de cohésion rendant possible la constitution et l'éducation d'un public homogène. Si les règles dramatiques sont préconisées par la critique pour l'élaboration d'une littérature allemande de qualité, elles servent également de point de repère et d'aide aux spectateurs. En effet, elles tiennent lieu de relais entre la scène et la réalité. En un mot, elles rendent possible non seulement la

---

<sup>52</sup> *Rheinische Musen*. Cf. note 25. 6. Stück. 1. Band. 1794, p. 135-136: "Zwo ganz verschiedene Handlungen, die nur eine prekäre Verbindung mit einander haben, laufen neben einander fort, und immer wird der Gang der einen durch die Dazwischenkunft der andern unterbrochen; dadurch entsteht ein getheiltes Interesse; der Zuschauer sieht den einen Punkt nicht, auf den jede theatralische Handlung hinführen soll; die theatralische Wahrscheinlichkeit leidet, und nicht selten sind die Absteichungen zu grell."

<sup>53</sup> On retrouve ces mêmes exigences pour le jeu théâtral. Cf. Erika FISCHER-LICHTE: *op. cit.* note 23, p. 52: "[...] konnten im Theater der Frühaufklärung nur noch die nach Regeln hervorgebrachte maßvolle und schickliche Deklamation und Gestik zugelassen werden, weil sie in ihrer regelgeleiteten Gestaltung als adäquate Repräsentationen der vernünftigen Ordnung der Natur anzusehen und zu interpretieren waren."



peinture mais aussi l'identification et la reconnaissance des composantes nationales. En ce sens, elles contribuent par la suite à leur promotion et leur achèvement.

## II. DIMENSION COMIQUE ET SPÉCIFICITÉS NATIONALES

### A. DÉFINITION DE L'ORIGINALITÉ DU THÉÂTRE ALLEMAND

Dans la pièce d'Engel, *Der dankbare Sohn*, on salue la création d'une pièce originale, première en son genre et spécifiquement allemande.<sup>54</sup> Le dialogue et l'action sont - on l'a vu - conformes aux attentes de la critique. La pièce est donc l'exemple typique des productions qui doivent venir grossir le répertoire du théâtre allemand: à ce titre, elle peut représenter, aux yeux de la critique, une figure de proue de l'originalité théâtrale nationale. L'éloge d'Engel met ainsi en valeur tout le bienfait d'un usage correct et raisonnable des règles dramaturgiques et de leur maniement au profit d'un théâtre caractéristique et fidèle aux spécificités allemandes. La veine militaire présente donc le

---

<sup>54</sup> C'est aussi une caractéristique majeure de la réception de *Minna*. Cf. *Die Unterhaltungen* (1767). (Cf. note 50): "Ganz neu ist das letzte Stück, *Minna von Barnhelm*; ein wahres Original, worin alles deutsch ist, nicht allein die Namen, sondern auch Handlung und Charaktere. Die letztern haben uns, wie überhaupt in allen Stücken des Herrn Verfassers, sehr vorzüglich gefallen. Sie sind aus der Natur genommen und von allen Seiten, auch nach ihren kleinsten Zügen, sehr richtig geschildert; sie zeigen sich in Handlungen noch mehr als in Reden, und erheben einander durch einen Kontrast, der seine ganze Wirkung tut, weil er nicht ängstlich gesucht ist. Der Wirt! Herr Just! Paul Werner! Man erinnert sich dieser Leute; man hat sie schon irgendwo gesehen; es sind alte Bekanntschaften, die man bei dieser Gelegenheit, auf eine dunkle Art, wieder erneuert."

mérite de fournir l'occasion de débattre sur la facture d'une pièce de théâtre, sur les techniques d'écriture spécifiquement dramatiques et de défendre les règles de composition des œuvres. La mention de la France n'est pas faite dans l'optique de proposer et recommander un modèle à imiter.<sup>55</sup> Nous avons vu qu'elle servait à identifier et répertorier des méthodes de travail dans le but de faciliter la tâche des auteurs allemands et de prévenir les écueils. Les normes poétiques sont instrumentalisées au service de la création d'une littérature nationale. C'est ce que, au sens de la critique, Engel a parfaitement compris. En reprenant les composantes d'un genre étranger - la pièce paysanne de Dancourt - et en l'adaptant à la réalité allemande, il met en valeur l'originalité de la nation. Son art consiste en quelque sorte à agencer à la manière allemande, selon les lois de la raison, un matériau à la disposition de tous et jusque-là exploité surtout par les Français. En donnant forme à cette matière, il manifeste ainsi les traits du caractère de la nation, son empreinte originale:

---

<sup>55</sup> Dans les jugements formulés sur la pièce de GROSSMANN, la mention de la France remplit un office similaire, celui de légitimer une création nationale originale. Cf. *Litteratur- und Theater- Zeitung. Op. cit.* note 23. 2. Band. 14. Stück. 7. April 1781, p. 219-220: "Ist es überhaupt rathsam, bey Beurtheilung irgend eines Produkts des menschlichen Geistes von Parallelen auszugehen? Kann ein Stück fürs Theater, das sich hauptsächlich auf Situationen und Sitten stützt, nicht in seiner Art sehr gut seyn? Sind beyde, besonders aber lokale, dem Genius der Zeit angepaßte Sitten nicht vorzüglich fruchtbar für die komische Muse? Freylich vergeß sie mit ihrem Genius, aber, schmalert dieß das Verdienst des Dichters der sie nutzte? Mags seyn, daß diese Gattung ein kürzeres Leben lebe als die andre; vielleicht ist ihr Leben desto vollerer Genuß. – Und dann, Moliere's Prüden und Precieuses ridicules sind ja doch mit dem Geiste der Zeit, der diese weiblichen Karrikaturen erzeugte, nicht zugleich verschwunden. Sie leben, und der Franzose, versteht sich, der Kenner, der Sittengemälde zu schätzen weiß, bewundert sie noch sammt allen den lächerlichen Markis und Pedanten, deren Originale kein heutiger Franzos kannte. [...], daß eben dieses Stück nicht der Triumph des deutschen Schauspiels ist, wie es seyn müßte, wenn der Beyfall der Menge den Werth einer Theaterarbeit entschiede. Aber auf etwas gründet sich, denke ich, doch dieser Beyfall. Sollte nicht in dem treffenden freylich eben darum lokalen Sittengemälde dieses etwa bey gegenwärtigem Stücke zu suchen seyn? Ein gar geringes Verdienst wäre das doch auch nicht."

*Nous les Allemands qui sommes d'ordinaire des admirateurs jurés des Français, nous ne les avons jusqu'à présent pas suivis dans ce domaine, et le présent épilogue est le premier de son genre sur notre scène. [...] C'est une pièce composée avec maestria qui mérite une place dans une galerie princière.*<sup>56</sup>

Ce faisant, Engel conforte les espoirs nourris au sujet d'un théâtre national et confirme l'existence d'un caractère allemand spécifique grâce à une pièce qui en permet la manifestation. Le drame d'Engel rend possible la reconnaissance de la nation allemande: *Der dankbare Sohn* est l'occasion de soutenir, dans le domaine littéraire, la comparaison avec la France: "Seuls quelques passages du *Père de Famille* de Diderot sont, à mon avis, comparables à [ce drame]."<sup>57</sup> L'excellence de la pièce d'Engel provient, outre les qualités formelles mentionnées, de son adéquation à la sensibilité du public: Engel a su déceler les ressorts du caractère de ses contemporains et composer une pièce qui les touche: "Et combien plus de larmes ont été versées lors de la représentation qu'à l'occasion de vingt

---

<sup>56</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. Cf. note 37, p. 108: "Wir, Deutsche, sonst geschworne Nachahmer der Franzosen, sind ihnen dennoch bisher hierinnen nicht gefolgt, und gegenwärtiges Nachspiel ist auf unsrer Bühne das erste in seiner Art. [...] es ist ein vollkommen ausgeführtes Stück, welches einen Platz in einer fürstlichen Gallerie verdient."*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 113: "Nur einige Stellen im Hausvater des Diderot sind, meiner Empfindung nach, damit zu vergleichen."

tragédies françaises.”<sup>58</sup> C’est donc véritablement l’originalité et la spécificité qui s’expriment dans l’oeuvre qui en constituent la valeur. Celles-ci découlent bien sûr d’une maîtrise des règles poétiques qui soit en conformité avec le caractère national. Tout le génie d’un auteur réside d’ailleurs dans l’articulation des règles à la sensibilité caractéristique du pays, leur coïncidence, de sorte à manifester les aspects nationaux et leur beauté:

*Un génie s'est levé parmi nous! - C'est pourquoi j'adresse cette conclusion tout particulièrement à l'auteur, je le remercie pour le plaisir procuré au public et pour l'enrichissement dont il gratifie notre littérature. [...] Simultanément, je l'encourage à pallier dans l'avenir la pauvreté de notre scène.*<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 121: “wie überhaupt bey der Vorstellung mehr Thränen geweint worden, als bey zwanzig französischen Trauerspielen.”

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 124: “Es ist ein Genie unter uns aufgestanden! - Ich richte daher meinen Schluß besonders an den Verfasser, danke ihm für das Vergnügen, welches er dem Publikum verschafft, und für die Bereicherung, die er unsrer Litteratur gegeben. [...] Ich ersuche ihn aber zugleich, sich der Armuth unsrer Bühne ferner anzunehmen” Dans ce contexte, la pièce de MÖLLER est, elle aussi, pressentie comme un exemple à suivre. Cf. *Baierische Beiträge zur schönen und nützlichen Literatur*. Hg. von Lorenz von WESTENRIEDER. München: Strobl. 1. Band. 8. Stück. August 1779, p. 794-798. Ici, p. 794-795: “Es giebt Stücke, die eben nicht die außerordentlichsten Meisterstücke an Geist, an Erfindung und Ausführung sind, und doch mehr rühren, und öfters gesehen werden wollen, als das seltenste Meisterstück der Kunst, das aus irgend einer Region der Natur, wohin nur immer wenige Menschen gelangen, gesammelt, auch nur wenigen Zuschauern gefallen kann. Ich wünschte, daß junge Dichter und Künstler ihre Regeln und Beobachtungen mehr aus Stücken jener Art, als aus metaphysischen Präceptoren herholen, und ohne viele gelehrte Umwege und Verführungen lernen möchten, welche Begebenheiten man wählen, und wie man sie anlegen soll.”

Ce génie national exprimé au sein de la veine militaire est également l'occasion d'apporter un éclairage national spécifique aux différentes formes dramatiques: dans le contexte de l'époque, les spéculations auxquelles il donne lieu permet d'enrichir le débat esthétique engagé sur la comédie. De fait, les pièces militaires sont l'occasion de mettre en avant la perception proprement allemande du genre comique. Elles fournissent aux critiques un échantillonnage dans lequel ils peuvent à loisir dégager et façonner le caractère comique de la nation en prenant appui sur les positions théoriques fournies par nombre de gens de théâtre. La critique est alors l'occasion d'esquisser une esthétique "pratique" proche de la production: elle se nourrit d'elle et ambitionne de l'améliorer.

#### B. POUR UNE COMÉDIE ALLEMANDE

La manifestation du génie national rend possible, ainsi que le relève la critique, des innovations dans le genre comique et son renouvellement:

*Et surtout nous ne pouvons pas nous laisser d'admirer le dénouement. En général, les auteurs de comédies touchantes ne pensent pas à nous gratifier une fois encore d'une émotion à la fin. Une fin émouvante n'est pour autant pas tragique; ainsi par exemple, la douleur vive de la séparation est ici*

---

*atténuée par la satisfaction des parents. Mais en général, on inverse l'ordre naturel et on commence par des situations émouvantes pour terminer par des scènes pleines de froideur. [...] Si seulement plus d'un poète choisissait cette solution et revenait du préjugé selon lequel il achève une comédie en faisant pour toujours le bonheur de tous ses personnages.<sup>60</sup>*

La créativité d'Engel consiste ainsi à varier l'issue de la comédie larmoyante pour amener le genre à sa perfection: au lieu de greffer à la pièce une fin artificielle, c'est-à-dire conforme à une idée figée de la comédie, Engel substitue une dimension touchante à la représentation usuelle du comique et à son assimilation systématique à un dénouement heureux balayant toute question et exempt de tout problème. En provoquant l'émotion du spectateur, il réconcilie ce dernier avec un monde qui permet certains compromis rassérénants: Engel se démarque ainsi des auteurs qui évoquent par leur dénouement une réalité de l'ordre du conte et trahissent en fin de compte la vérité que le drame se doit de dévoiler. Engel élabore donc un type de comédie qui ne remet pas en question les situations expérimentées au quotidien: la vraisemblance est respectée. De plus, la note sentimentale sur laquelle s'achève une pièce rend possible une maturation plus approfondie de son

---

<sup>60</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. Cf. note 37, p. 123-124: "Ueberhaupt können wir den Ausgang nicht genug bewundern. Insgemein denken die Verfasser rührender Lustspiele nicht daran, uns noch am Ende eine Rührung mit heimzugeben. Ein rührender Ausgang ist darum noch kein tragischer; so wird hier zum Exempel der Trennung herbster Schmerz durch die Zufriedenheit der Eltern gemildert. Aber insgesamt kehrt man die Ordnung der Natur um, und hebt mit rührenden Situationen an, um mit kalten aufzuhören. [...]"*

message: le spectateur retourne ("*heimgehen*") chez lui baigné de l'atmosphère touchante de la comédie. L'impact didactique et les potentialités éducatrices du théâtre se trouvent par là-même décuplées. Dans cette perspective, on comprend l'encouragement formulé par la critique: elle exhorte les auteurs dramatiques à s'inspirer des richesses mises au jour par Engel, puisque celles-ci ouvrent à la comédie allemande des perspectives coïncidant avec les exigences définies par les critiques qui réclament la composition de pièces régulières (logique, vérité, vraisemblance, rôle du sentiment, catalyseur de la raison).

Les relations, révélées par les recensions, entre critiques et productions apportent en outre des éclairages sur les attentes qui se cristallisent autour du concept de comique. L'observation des éléments pointés par les recensions permet de mesurer l'écart entre le débat esthétique et la réalité du répertoire et de la scène et donc d'apprécier l'écho rencontré par les spéculations esthétiques au niveau de la production et du public.

Les critiques mettent en avant deux aspects: il y a tout d'abord une défense de la haute comédie. La nécessité de posséder un répertoire comique de qualité est reconnue et le prototype du genre est salué dans la pièce de Lessing, *Minna von Barnhelm*: "*Minna* est le joyau du théâtre comique allemand et le restera - même si elle devait être surpassée. Le nom immortel de l'auteur la protégera encore de la rouille de l'oubli lorsque les Allemands

---

Möchten doch mehrere Dichter diesen Ausweg wählen, und von dem Vorurtheil zurückkommen, daß sie im Lustspiel alle ihre Personen zuletzt auf ewig glücklich machen müssen."

ne comprendront plus très bien la pièce.<sup>61</sup> La pièce combine un comique enjoué et spirituel avec des sentiments vertueux et de la finesse et ne contrevient pas aux règles de la bienséance. En un mot, cette comédie est un modèle de bon goût. Elle provoque l'émotion tout en satisfaisant les exigences esthétiques du public.<sup>62</sup> De fait, pour le public français, la pièce suscite un écho semblable. La réception retient de la comédie l'aspect sentimental et la finesse qui s'expriment dans les émotions et les attitudes des personnages.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Journal aller Journale: op. cit.* note 28, p. 177-179. Ici, p. 177: "Minna ist die Zierde der deutschen komischen Bühne, und wird es bleiben, - selbst wenn es übertroffen würde. Der unsterbliche Name des Verfassers wird es noch dann vor dem Rost der Vergessenheit schützen, wann der Deutsche es nicht mehr ganz versteht."

<sup>62</sup> Prolog von Prof. Friedrich Just RIEDEL composé pour l'ouverture d'une série de représentations de *Minna von Barnhelm* en 1768-1769. In: Rudolf VIRCHOW (Hg.): *Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge*. Neue Folge. 13. Serie. 38. Heft, 1899, p. 20 sq.:

"Wer Blut im Pulse fühlt, und mit dem warmen Busen  
Entgegen klopft den Spielen unsrer Musen,  
Dem sey dies Spiel der Frölichkeit  
Von Lessings Witz, durch Garricks Kunst geweiht.  
Denn welche Harlekin an seine Bühne witzelt,  
Zum Beyfall zwingt, zum Lachen kitzelt,  
Die reizt das beßre Schauspiel nie -  
Ihr Beyfall ist ein Werk der lieben Sympathie;  
Sie lassen sich vom Harlekin entzücken,  
Weil sie sich selbst in ihm erblicken.  
Ihr aber deren Ohr sogleich den Miston hört,  
Wenn ungeschlifner Scherz die Bühn' und Euch entehrt,  
Ihr, ganz geschmelzt von Tugend und Gefühl,  
Für euch, für euch ist unser Spiel."

<sup>63</sup> Il est intéressant de noter qu'on peut également trouver ces aspects dans la critique française. Cf. *Mercure de France*. Décembre 1774, p. 160-161 (cité d'après la fondation FAMBACH): "Cette comédie dont nous avons tracé le plan dans le volume du *Mercure* du mois de Novembre dernier, a eu beaucoup de succès sur le Théâtre. Elle plaira encore dans le silence du cabinet, parce qu'elle est bien dialoguée, écrite avec finesse & avec sentiment, & qu'elle nous présente des modèles de ces caractères nobles, sensibles, généreux, qui se portent aux actions les plus magnanimes, sans faste, sans orgueil & même sans retour sur eux-mêmes."



Ce que souligne en outre la critique dans la comédie de Lessing, c'est la dimension intellectuelle et philosophique de ce type de théâtre. La richesse et la qualité de la pièce sont également dues, au sens de l'interprète, à la réflexion qui se déploie parallèlement aux touches sentimentales parsemant l'action:

*[...] la meilleure comédie allemande [...] a été représentée une fois de plus. Lessing et Diderot sont incontestablement parmi nos jeunes auteurs les plus grands philosophes qui se soient consacrés à la scène, et qui songerait un instant à placer Lessing après Diderot ? Souvent on a recommandé la philosophie au poète et particulièrement au dramaturge, mais personne ne l'a fait de façon plus convaincante que récemment l'un de nos plus grands sages et de nos meilleurs critiques [Garve]. Dans le deuxième cahier du onzième volume de la Nouvelle Bibliothèque des Sciences Nobles, il écrit: ' On ne peut écrire de bon poème sans philosophie, tout au moins de nos jours. On doit allier l'enthousiasme à beaucoup de réflexion si l'on veut que les bons passages ne fassent pas l'effet d'éclairs. [...] Lorsqu'alors le reste ne contient pas des idées nombreuses et solides et l'exercice de l'entendement, l'oeuvre ne gagnera jamais totalement l'esprit du lecteur ni ne le satisfaira.' Et sur ce point, Lessing est parmi nous le seul.<sup>64</sup>*

---

<sup>64</sup> *Das Parterre*. Hg. von Christian Heinrich SCHMID. Erfurt: Ernst August Gottlieb GRIEBBACH. 1771. (*Nachrichten von der Leipziger Bühne*, 1771), p. 286: "[...] die beste deutsche Komödie...abermals vorgestellt.

Avec *Minna von Barnhelm*, le public est donc confronté à un théâtre mêlant finesse, légèreté, élégance, sentimentalité vertueuse et profondeur de la pensée. On retrouve là tous les facteurs nommés par la critique et nécessaires à la composition d'oeuvres de qualité en vue de l'élaboration d'un répertoire théâtral de valeur. La comédie de Lessing est donc perçue comme l'exemple par excellence d'une production dramatique caractéristique de la nation allemande. Son originalité réside dans l'esprit qui l'anime et qui sans se départir de finesse possède toute la maturité et la pénétration propres au caractère national. Ce sont ces critères qui servent principalement à la définition de la haute comédie dans la critique de l'époque. Celle-ci est perçue comme le reflet du vécu et l'occasion de corriger les moeurs des spectateurs grâce à l'observation attentive des comportements et une satire sans ridicule des dérives possibles de certaines attitudes. Par un portrait amusant et indulgent

Leßing und Diderot sind unstreitig unter den Neuern die größten Philosophen, welche sich der Bühne gewidmet haben; und wer wird sich einen Augenblick bedenken, Diderot Leßingen nachzusetzen? Schon oft ist dem Dichter, und vornehmlich dem Dramatischen, die Philosophie empfohlen worden, aber von keinem überzeugender, als neuerlich von einem unsrer größten Weltweisen und besten Kunstrichter [Garve]. Er sagt im zweiten Stück des eilften Bandes der *neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften*: 'Ohne Philosophie kann, wenigstens in unsern Tagen, kein gutes Gedicht geschrieben werden. Der Enthusiasmus muß mit viel Nachdenken verbunden seyn, wenn nicht die guten Stellen bloß wie Blitze seyn sollen. [...] Wenn also das Uebrige nicht durch die Stärke und Fülle der Ideen und die Beschäftigung der denkenden Kraft ausgefüllt wird: so wird das Werk niemals den Geist des Lesers durchaus an sich ziehen und befriedigen.' Und eben hierinnen ist Leßing noch unter uns der Einzige."

Cf. aussi le compte rendu critique de *Die Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*. (1767) In: Horst STEINMETZ: *op. cit.* note 19, p. 7: "Überdem ist dieses Lustspiel ein neuer Beweis, in welchem Grade H. L. den Ton der Komödie besitze [...]." Dans *Die Unterhaltungen* (Hambourg, 1768), dont le propos est de vanter l'habileté de Lessing à la conception de comédies, ce qui en fait l'égal de Térence et Plaute, on peut lire (in: Horst STEINMETZ: *op. cit.* note 50, p. 9): "Deutschland, dies für die schönste der freien Künste so undankbare Deutschland, verdient keinen *Lessing*; einen Mann, der alle Schönheiten des Plautus und des Terenz in seinen Stücken vereinigt und oft beide übertroffen hat."

des travers, brossé dans un style enjoué, primesautier, s'abreuvant de surcroît aux sources de l'entendement, l'Allemagne se dote d'une comédie de qualité qui remplit sa fonction de promotion et d'éducation de la nation. C'est cet aspect aussi que certaines recensions retiennent de la pièce de Bretzner.<sup>65</sup>

On le voit, au premier aspect, l'exigence qualitative, la critique en combine un second, l'utilité morale et éducative.

### C. ENJEUX DE LA FONCTION DIVERTISSANTE DU THÉÂTRE

Il est étonnant de constater que parallèlement à la perception de *Minna* comme une comédie de qualité, pleine de finesse et fondant le haut comique allemand, certaines recensions ne relèvent pour seul effet comique que ceux issus de l'apparition grotesque et caricaturale de Riccaut.<sup>66</sup> "Si l'on retire à cette fortune du soldat le caractère original de

---

<sup>65</sup> *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*. Cf. note 27, p. 269-270: "Giebt Herr Bretzner mit seinen treflichen Fähigkeiten zum komischen Schriftstellern unsern Bühnen ein gutes Stück nach den andern, das überall beliebt ist, und gern gesehen wird. Er beobachtet treu und wahr die Thorheiten und Sitten seiner Zeitgenossen und Mitbürger, und weiß sie mit satirischer Laune auf der Bühne zu rügen, ohne dabei im geringsten - wie wohl andere thun! - durch Darstellung irgend eines bekannten lächerlichen Individuums, sein Schauspiel zu Pasquille zu erniedrigen. *Das Räuschchen* ist abermals ein Stück, das allen Theatern willkommen seyn wird, es ist mit Witz und kleinen launichten Anspielungen wie durchwebt, und eben dabei muß man das Genie des Verfassers loben, das fast ohne zu ermüden, immer neue Einfälle hervorbringt, und neue kontrastierende Situationen veranlaßt. Hier zeigt sich meines Erachtens die Kunst eines komischen Schriftstellers, wenn er, ohne uns mit Karrikaturen zu unterhalten, durch gewöhnliche Menschen, wie man sie täglich trifft, allgemeine lachende Fröhlichkeit, auch bei dem ernsthaftesten Zuschauer zu bewirken versteht."

<sup>66</sup> D'autres recensions fustigent l'inclusion de ce personnage dans la comédie parce qu'on n'en comprend pas l'utilité et qu'on ne peut établir une relation entre la nationalité du personnage et sa fonction comique. Cf. la recension de *Die Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*, 1767. In: Horst STEINMETZ: *op. cit.* note

Riccaut de la Marlinière, il ne lui reste absolument rien qui la fasse ressembler à une comédie dont le but principal est de provoquer le rire.<sup>67</sup> Cette position est dépourvue de toute ambiguïté: la comédie aurait comme finalité essentielle le divertissement du public. Elle atteindrait son objectif en portant à la scène des types comiques identifiables. La critique se place ici clairement dans le camp des défenseurs d'un genre comique proche de la tradition italienne, à l'opposé des exigences morales typiques de la comédie touchante et philosophique tenue pour le genre comique noble caractéristique de la nation.

Il y a donc ici une véritable défense d'un théâtre divertissant et léger. Cette dimension est largement soulignée dans les recensions et semble un argument de poids.<sup>68</sup>

19, p. 8: "Was uns am wenigstens in dem Lustspiele gefällt, ist der französische Offizier. Warum mußte dieser just ein *Franzose* sein? Er kömmt bloß, eine Satire auf sich machen zu lassen, denn sonst hätte ein Deutscher ebendasselbe verrichtet. Sollte nicht, wenn wir einen Ausländer auftreten lassen, der Grund davon in dem Stücke und in der Rolle, die er zu spielen hat, liegen müssen?" Cf. aussi Josef von SONNENFELS: *Briefe über die Wienerische Bühne*, 1768. In: Horst STEINMETZ: *Op. cit.* note 19, p. 11: "Was möchte wohl also die Absicht des Verfassers gewesen sein, als er sie [i. e. die Figur Riccaut] mit in sein Stück aufnahm? Vermutlich die Risade! Die Wienerbühne hat *Lessingen* gegen sich selbst Recht verschafft: sein Stück braucht solcher angeflickten Schellen nicht; es hat eigentümliche und wahrhaft scherzhafte *Einfälle* genug, die es aufheitern."

<sup>67</sup> *Till Eulenspiegel*. Cf. note 47, p. 660: "Man nehme diesem Soldatenglück den originellen Charakter des Riccaut de la Marlinière, so bleibt ihm gar nichts, was einem Lustspiel, dessen Hauptzweck doch nur 'Lachen erregen' ist, ähnlich sieht."

<sup>68</sup> Cf. le jugement élogieux de la pièce de GROSSMANN, *Nicht mehr als sechs Schüsseln* dans *Berliner Theaterjournal für das Jahr 1782*. Berlin: S. F. Hesse. 1. Stück. 1782, p. 31: "Die vielen komischen Situationen, (ob schon die wenigsten davon schicklich eingeleitet sind) die kräftigen Geißelschwünge, die darin den meisten Ständen des Lebens, hauptsächlich einem der ersten, erteilt werden; die Schlag auf Schlag fallenden Bonmots (von denen aber ein großer Theil schon unter die verbrauchten zu zählen ist) die vielen Doppelsinnigkeiten, und die immer rege gehaltene Aufmerksamkeit sind es unstreitig, die diesem Stücke allenthalben eine so gute Aufnahme verschafft haben."

On retrouve aussi la prise en compte du caractère comique dans l'évaluation positive des pièces pour *Die Brandschatzung* de KOTZEBUE, cf. *Zeitung für die elegante Welt*. Hg. von August MAHLMANN. Leipzig: Voß. 44. Stück. 12. April 1806, col. 359-360: "Das Lustspiel, *die Brandschatzung*, enthält manche echte komische Züge, hier und da treffenden Witz, und – einige platte Ausdrücke abgerechnet, darf man es mit Recht unter die besseren kleinern Lustspiele sowohl in Hinsicht auf die Anlage als Durchführung des Ganzen zählen."

Ainsi, au lieu de vanter la noblesse de *Minna*, on préfère là lui reconnaître le mérite de contribuer à la détente du spectateur. L'amusement et le rire prennent le pas sur le plaisir esthétique et la contemplation émue et souriante du quotidien:

*Hier mercredi, je suis allé voir une comédie avec la ferme intention de me dédommager d'une journée pleine de contrariétés et de morosité. [...] D'une scène à l'autre, j'étais de plus en plus réjoui et au second acte, ma mélancolie disparut tout à fait. 'C'est bien, allez-vous penser; mais je ne suis ni votre médecin, ni votre mentor pour que vous deviez m'en faire part. '69*

De même, souligne-t-on chez Kotzebue l'importance des scènes comiques: ce sont elles qui contribuent au succès et retiennent l'intérêt du public. Ainsi seuls les échanges facétieux sont-ils susceptibles de mobiliser l'attention des spectateurs et de produire un effet quelconque: "Ce sont les scènes entre Joséphine et Wilhelm van der Husen qui produisirent le plus grand effet."<sup>70</sup> Cependant, quoique la critique semble valoriser un comique privé de toute dimension didactique, il ne faudrait pas conclure à une remise à l'honneur de la farce.

---

<sup>69</sup> Johann Gfr. KIRSCH an LESSING, 19. November 1767, (cité d'après la fondation FAMBACH): "Gestern, an einem Mittwoch, gehe ich in die Comödie, in der guten Absicht, mich für einen verdrüßlichen und trüben Tag schadlos zu halten. [...] Ich war von einer Scene zur andern aufgeräumter, und beym zweeten Akte verlor sich schon meine Melancholie völlig. 'Gut! werden Sie denken; aber, ich bin weder Ihr Arzt, noch Ihr Gewissensrath, daß Sie mir davon Nachricht zu geben die Verbindlichkeit hätten. -"

<sup>70</sup> *Annalen des Theaters*. Cf. note 24, p.28: "Die meiste Wirkung machten die Scenen zwischen Josephinen und Wilhelm van der Husen."

Comme de juste, on fustige les plaisanteries ambiguës, les effets faciles (redondances, jeux de mots banals) qui confinent à un amusement abêtissant:

*Quelques scènes comiques et quelques idées spirituelles méritent tous les applaudissements [...]. Le reste est de la sensiblerie; et la plus grande partie de l'esprit est bas et vulgaire, comme l'allusion répétée au fait d'arracher les yeux, les jeux de mot à partir de Rose et d'autres farces un peu plus que douteuses.<sup>71</sup>*

Que penser de ces propos indiquant que le propre de la comédie est le rire gratuit et la seule mission de l'auteur comique celle de divertir le public? Cette dernière opinion est émise par le frère de Lessing en personne.<sup>72</sup>

Il semble donc que nous ayons affaire à une bipartition de la critique, les uns vantant le haut comique et ses vertus éducatives, les autres défendant le rire sans prétention, ne reconnaissant d'efficacité qu'aux scènes divertissantes. D'une part, il est

---

<sup>71</sup> *Rheinische Musen*. Cf. note 25. 5. Stück 1794, p. 113: "Einige lustige Szenen und wizzige Einfälle verdienen allen Beifall [...]. Das übrige ist Empfindelei; und des Wizzes großer Theil ist niedrig und gemein, z. B. die öftere Erwähnung des Augenauskratzens, die Wortspiele mit Rose, u. d. gl. viel Spässe etwas mehr als zweideutig;"

<sup>72</sup> Karl LESSING an seinen Bruder, 21. März 1768, (cité d'après la fondation FAMBACH): "Und wenn Du mir in meinem Leben keine Güte erwiesen hättest, so würde ich Dir doch für den gestrigen Abend, und für die Stunden, worin ich deine *Minna* gelesen habe, unendlich verbunden seyn. Reitzt Dich das Vergnügen, eine große Anzahl Menschen vergnügt gemacht zu haben, nicht; was soll Dich dann reitzen? Wahrhaftig, ich dürfte nicht an Deiner Stelle seyn, ich schriebe Komödie auf Komödie. Denn Menschen vergnügt machen, heißt: sie in den glücklichsten Zustand setzen."

possible de constater la promotion d'un genre de qualité par souci d'un répertoire et d'une scène dignes des théâtres étrangers. D'autre part, on insiste sur le loisir que représente le théâtre et on justifie et soutient le besoin du spectateur de se détendre et de s'amuser. Dans le souci de constituer une scène nationale, il y a donc à la fois une prise en compte du répertoire et donc la revendication de productions de qualité, d'autre part le souci de fidéliser le public en lui proposant des pièces répondant à ses désirs et coïncidant avec sa définition du plaisir théâtral. Mais une partie de la critique développe aussi une tactique pragmatique en vue de favoriser l'éclosion d'une scène allemande: pour constituer le théâtre national, elle s'appuie sur les deux pôles que sont les auteurs et les spectateurs.<sup>73</sup> Elle encourage les uns à produire des oeuvres de qualité susceptibles d'éduquer le public et de former son goût, mais elle sait également défendre ce dernier en réclamant des pièces proches de ses aspirations les plus élémentaires. Cette politique de concessions est certes stratégique, elle est également réaliste: cette critique-là préconise un genre comique de bon niveau mais adapté aux spectateurs et à leur capacité d'assimilation. Une scène nationale est une scène qui remporte les suffrages de la majorité. En outre, cette exigence de divertissement est à replacer dans un contexte particulier puisque ce qui sous-tend les positions des recensions est en réalité la revendication du bon goût. La critique demande au théâtre d'être le loisir de personnes bien éduquées et en fait le consensus du bon ton autour

---

<sup>73</sup> En effet, certaines recensions combinent les deux aspects, divertissement et formation du bon goût. Cf.: *Rheinische Musen* (op. cit. note 25), *Till Eulenspiegel* (op. cit. note 47), *Ueber die Leipziger Bühne* (op. cit. note 98).

d'un jeu dramatique cultivé. C'est une valorisation sociale pour la scène, c'est aussi l'occasion de mettre en exergue les progrès de la pratique scénique, de l'encourager, voire l'influencer. En un mot, le théâtre devient le microcosme culturel par excellence.

### III. PROMOTION D'UNE PRATIQUE SCÉNIQUE NOUVELLE, PARADIGME DE LA NATION

Le jeu dramatique tel que le reflètent les compte rendus de représentations se révèle conforme aux objectifs fixés par la critique que dégagent les analyses précédentes. On constate d'une part le respect de normes inspirées de la raison qui permettent de maintenir la mimesis recommandée par Aristote. La coïncidence entre l'expérience scénique et la réalité exigent ainsi une mise en scène fidèle à la nature et à la vérité.<sup>74</sup> D'autre part, le jeu ne doit pas contrevenir au bon goût: il faut rester en harmonie avec la bienséance et veiller au niveau culturel de la nation. Ce sont ces différents éléments que nous allons étudier pour tenter de circonscrire la pratique scénique de l'époque telle qu'elle se dégage des recensions et qui est une troisième caractéristique de la réception des pièces militaires.

---

<sup>74</sup> Cf. Erika FISCHER-LICHTE: *op. cit.* note 23, p. 52.



## A. VALORISATION DU MÉTIER D'ACTEUR

Avant de nous pencher sur ces problèmes, il semble important d'attirer l'attention sur l'appréciation générale que porte la critique sur la pratique des acteurs sur scène.<sup>75</sup> En effet, on assiste à une véritable mise à l'honneur du jeu de l'acteur.<sup>76</sup> On insiste ainsi sur la contribution des acteurs à l'amélioration du répertoire théâtral et à l'élévation de la qualité de la scène.<sup>77</sup> C'est dire si les incidences de leur jeu scénique est envisagé dans de larges perspectives:

---

<sup>75</sup> Sur les rapports entre le rôle du théâtre dans la cité, l'importance de la formation au métier d'acteur et sa réhabilitation sociale, cf. Peter SCHMITT: *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700- 1900*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, p. 37: "Beide Bereiche, der Funktionswandel des Theaters und die soziale Umwandlung des Schauspielerstandes, gehören in diesen Konzepten eng zusammen: ein Theater, das nicht nur unterhalten, sondern vor allem den Menschen auch bilden soll, braucht zunächst selbst gebildete Schauspieler, die vorbildhaft – auf der Bühne wie im Leben – zur Bildung der Nation beitragen können.", p. 119: "Eine weitere Unzulänglichkeit vor allem im Sprechtheaterbereich, die mittels kontrollierter Ausbildung behoben werden sollte, sahen die Anhänger der Aufklärung in der Diskrepanz von sittlich-moralischem Verhalten des Schauspielers und der gesellschaftlichen Funktion des Theaters. Sollte das Theater eine Sittenschule sein, mußte der Schauspieler vom Makel seiner Herkunft befreit werden." et p.111 sq.

<sup>76</sup> Erika FISCHER- LICHTE: *op. cit.* note 23, p. 65.

<sup>77</sup> Dans la même perspective, on insiste aussi sur le travail commun entre les acteurs et le régisseur qui parfois est l'auteur de la pièce. L'importance nouvelle du régisseur, les tâches qui lui sont imparties et qui évoluent avec le métier d'acteur constituent en outre un facteur de progression du jeu dramatique. Cf. PASSOW: *op. cit.* note 35, p. 133: "Da im allgemeinen vom Dramatiker im Vorhinein gefertigte Texte vom 'Schauspieler' auf der Bühne realisiert wurden und werden, ist von der 'Regie' als dritter gestalterischer Kraft zu sprechen." Puis, p. 134: "Die Regisseure dieser Zeit hatten also kaum künstlerische Aufgaben im heutigen Sinne zu erfüllen. Doch versuchten schon länger bereits Theaterpraktiker und -theoretiker, die Kunst des Theaters durch Bildung des Schauspielers zu heben und die Rollendarstellung nicht allein dem individuellen Gestaltungswillen des Schauspielers zu überlassen."

*Si seulement nos acteurs ne pouvaient donner que des bonnes pièces et celle-ci [i. e. Minna] particulièrement souvent; quel avantage ce serait pour leur art et le bon goût! Celui qui ne préfère pas regarder à nouveau à intervalles réguliers une bonne pièce bien jouée plutôt que d'assister à la première d'une tragédie à spectacle, celui-là ne mérite pas qu'un auteur trempe pour lui sa plume dans l'encrier et qu'un bon acteur apprenne son rôle: c'est terrible que les deux y soient contraints!*<sup>78</sup>

*Si nous n'avions que des pièces comme celle-ci [i. e. Minna] et si toutes étaient ainsi représentées, alors notre scène serait le triomphe de l'art dramatique et la parfaite école du bon goût.*<sup>79</sup>

Le travail de l'acteur et les efforts de l'auteur dramatique sont ici vus dans une relation d'interdépendance, ce qui suppose l'existence d'un pied d'égalité entre les deux tâches,<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> *Litteratur- und Theater-Zeitung. Op. cit. note 23. 31 May 1783. No. XXII, p. 344: "O daß unsere Schauspieler lauter gute Stücke und diese [i. e. Minna] recht oft geben könnten; welcher Vortheil würde dieß für ihre Kunst und für den Geschmack seyn! Wer ein gutes Stück, gut gespielt, nicht lieber von Zeit zu Zeit wieder sieht, als eine Spektakel-Tragödie zum erstenmale, der verdient nicht daß seinetwegen der Dichter die Feder eintaucht, und ein guter Schauspieler eine Rolle auswendig lernt: schlimm, wenn es beide thun müssen!"*

<sup>79</sup> *Berlinisches litterarisches Wochenblatt. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin und Leipzig: Birnstiel. 1. Band. 23. Stück. 7. Juni 1777, p. 362- 364. Ici, p. 362: "wenn wir lauter solche Stücke [i. e. Minna] hätten, und sie alle sowie dieses gespielt würden, so wäre unser Theater der Triumph der Schauspielkunst, und die vollkommenste Schule des guten Geschmacks."*

<sup>80</sup> Cf. Wolfgang F. BENDER : *Vom "tollen" Handwerk zur Kunstübung. Zur "Gramatik" der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: Wolfgang F. BENDER (Hrsg.) : op. cit. note 23, p. 11-50. Ici, p. 17: "Wie immer Eckhof sich die nähere inhaltliche Bestimmung einer 'Gramatik der Schauspielkunst' gedacht haben mag: mit ihr verfügte er sozusagen über das Entreebillet ins Reich der freien Künste. [...] Zum andern: indem er vom Schauspieler ein gewisses Maß an Erkenntnisvermögen, Einsicht in die Ursache-Folge-Verknüpfung fordert,*

d'une complémentarité entre le dramaturge et le comédien.<sup>81</sup> C'est donc une réelle revalorisation du métier d'acteur qui s'opère ici. D'ailleurs, les recensions insistent sur les aspects sérieux de la fonction en soulignant la nécessité d'un travail scrupuleux et régulier.<sup>82</sup> Cette conception se démarque des pratiques d'improvisation.<sup>83</sup> L'ardeur et l'application à la tâche portent des fruits considérables puisqu'elles permettent au génie du

rückt er ihn in die Nähe des Poeten, zu dessen besonderen Eigenschaften nach dem Verständnis der Zeit neben dem angeborenen ingenium ein ebensolches Maß an Einsicht in den Zusammenhang aller Dinge gehört."

<sup>81</sup> Cette idée se trouve illustrée, par exemple, dans une critique de *Nicht mehr als sechs Schüsseln* (GROSSMANN). Cf. *Berliner Theaterjournal für das Jahr 1782*. *Op. cit.* note 68, p. 32: "Der Hofrath ist zwar unter die am meisten ausgearbeiteten, aber nicht zu den richtig durchgeführten Charakteren zu rechnen. Des Schauspielers Sache ist es also, gut zu machen, zu ersetzen, was der Dichter verabsäumt hat; die nicht recht zusammenpassenden Theile auf's bestmögliche in einander zu fügen, und ein schickliches Ganze daraus zu formen."

<sup>82</sup> Wolfgang F. BENDER (Hg.) : *op. cit.* note 23, p. 9: "Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wird die Spielpraxis der Komödianten in geregelte Bahnen gelenkt. Im differenzierten Kontext poetologisch-rhetorischer, kunsttheoretischer und sozialkritischer Argumente und in Auseinandersetzung mit schauspieltheoretischen, Gestik, Mimik und Deklamation umfassenden Überlegungen entwickelt sich das Handwerk der Komödianten zur künstlerischen Tätigkeit."

Cf. aussi *Allgemeines Deutsches Wochenblatt*. Hamburg und Schwerin. 1. Band. 16. Stück. 21. Juli 1774, p. 252: "In den ersten Jahren ihres theatralischen Lebens hätte man es schwerlich vermuthen können, daß Mademoiselle [Dor.] Ackermann das leisten würde, was sie jetzt leistet, daß sie es in ihrer Kunst so weit bringen würde, als sie es gebracht hat. Sie ließ so wenig Neigung zum Theater, als Genie zur Schauspielkunst von sich blicken, da hingegen ihre jüngere Schwester [i. e. Charlotte] schon in ihrer frühesten Jugend verrieth, daß sie von der Natur zur Schauspielerinn bestimmt sey. Verschiedene meiner Freunde, welche die ältere Schwester damals auf der Bühne gesehen, versichern mich, daß sie kaum erträglich gewesen, und in den Unterhaltungen, die vor einiger Zeit in Hamburg herauskamen, nicht zu hart von ihr geurtheilet worden sey. Um desto mehr aber ist es zu bewundern, daß das aus ihr geworden, was sie jetzt wirklich ist. Ein überzeugender Beweis, wie weit man es durch unermüdeten Fleiß, und die Begierde, zu gefallen, bringen kann. Aber auch die Lehrmeisterinn, welche Mademoiselle Ackermann gehabt, hat nicht wenig hierzu beygetragen. Es ist ihr zwar nicht lieb, und ihrer Mutter noch viel weniger, wenn man es sagt, daß sie es größtentheils der Madame Hensel, jetzigen Madame Seiler, zu danken hat, was sie ist; aber es ist doch wahr."

<sup>83</sup> PASSOW: *op. cit.* note 35, p. 137: "Den frühen deutschen Wandertruppen waren die Stücke, soweit vorhanden, lediglich eine Spielgrundlage. Daß es einen Sinn zu begreifen und zu vermitteln gab, wie es für das französische Theater offenbar selbstverständlich war, dürfte wohl keinem der deutschen Prinzipale und Schauspieler bewußt gewesen sein. Es ging ihnen nicht darum, eine Rolle der Dichtung (also auch der Meinung des Dichters) angemessen darzustellen, und so bedurfte es auch keiner 'Personenregie'. Zumal ja das

comédien de se révéler.<sup>84</sup> Talent inné et formation aboutissent ainsi à des résultats méritant d'égaux louanges: c'est un énorme encouragement pour les acteurs à poursuivre leur éducation théâtrale. Ce faisant, l'acteur se soumet aux mêmes règles de vraisemblance que l'auteur. Il ne suffit pas de révéler par le discours, la gestuelle et la mimique, la psyché du personnage qu'on incarne, encore faut-il qu'il y ait adéquation entre le physique de l'acteur et le héros imaginé par l'auteur ainsi qu'avec les représentations mentales les plus courantes.<sup>85</sup>

---

bestimmende Element des Theaters das Spielen aus dem Stegreif war, wobei jeder Schauspieler und jede Schauspielerin zunächst einmal vollkommen auf sich gestellt zu sein schien."

<sup>84</sup> Cf., par exemple l'insistance de la critique sur ce point à propos de la représentation de la comédie de BRETZNER, *Rheinische Musen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste. Op. cit.* note 25. 5. Band. 2. Heft. 1795, p. 118: "Mutter Natur hat Mad. Reinhard mit denen, für eine Schauspielerin fast unentbehrlichen Gaben, nicht karg ausgestattet; läßt sie es in Schröder's Schule nicht an Fleiß und Anstrengung mangeln, so werden Thalia und Melpomene sie bald in's innerste Heiligthum des dramatischen Tempels führen."

<sup>85</sup> Cf. aussi *Der Freymüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser. Op. cit.* note 29. Nr. 36. 20. Februar 1815, p. 144: "Die Darstellung war im Ganzen eine sehr gelungene zu nennen. Nur ging leider die Verheißung des Prologs, sich über den Tellheim freuen zu können, nicht in Erfüllung, denn diese schwierigste Rolle des ganzen Stücks hatte ein Schauspieler übernommen, der, bloß in niedrig komischen Rollen leidlich, in einem Tellheim noch unendlich weniger, als Hamlet zu einem Herkules hat. Nur den 'Krüppel' stellte er dar; aber was er im Uebrigen zu wenig that, leistete er hierin offenbar zu viel, denn eine kleine, ausgemergelte, dünnbeinigte Figur, mit einer karrirt zusammengekrümmerten Haltung, aus der er sich nur dann, wenn ihm aus der Minna Munde das Worte 'Ehre' entgegen scholl, komisch genug aufreckte, hat sich Lessing wohl nicht unter seinem Tellheim gedacht. Auch hat er überhaupt von Natur so ganz und gar keinen militärischen Anstand, daß er wenigsten erst ein halb Jahr exerziren lernen sollte, ehe er wieder dergleichen Rollen übernimmt."

Cf. Karl LESSING an seinen Bruder, den 10. Februar 1768, (cité d'après la fondation FAMBACH): "Das Aeüßere will ich gar nicht rechnen, ob es gleich auf dem Theater in Anschlag kommen muß, man denke so geistig als man will."

Cette perspective rationaliste explique que le jeu théâtral (par exemple chez Goethe et Eckhof) soit subordonné, dans sa conception, à une norme dictée par la nature des choses. Cf. BENDER: *op. cit.* note 79, p. 16-17.

*Certes, on ne méconnaîtra dans cette représentation ni le talent, ni le travail propre aux grands acteurs; mais il se trouve que les rôles principaux ne correspondent pas tout à fait à l'âge et au tempérament de ceux qui les interprètent.*<sup>86</sup>

*D'autre part, aussi brillant qu'ait été le jeu de Koch, je ne souhaite pourtant le voir que rarement dans le rôle d'amant. Nous sommes habitués à concevoir une idée générale et certaines caractéristiques propres à des types humains déterminés et nous espérons les retrouver dans chaque individu de ce genre; si notre attente est trompée, l'illusion est nécessairement compromise et sans elle il n'y a pas d'effet artistique supérieur.*<sup>87</sup>

Ce que souligne ici la critique, c'est la relation de proximité qui doit s'établir entre le personnage et l'acteur. Ce rapport particulier du comédien au héros qu'il représente<sup>88</sup> n'est

---

<sup>86</sup> À propos d'une représentation de *Minna* à Osnabrück le 22 janvier 1771. In: *Theaterchronik*. Gießen. 1. Stück. 1772, p. 29: "Man wird zwar die Kunst und den Fleiß, der grossen Schauspielern eigen ist, in dieser Vorstellung nicht verkennen; allein die Hauptrollen stimmten nicht ganz mit dem Alter und dem Temperamente derer, die sie bekleideten."

<sup>87</sup> *Tagebuch der Mainzer Schaubühne: op. cit.* note 26. 11. Stück, 1788, p. 167-172. Ici, p. 168: "So meisterhaft übrigens auch Kochs Spiel war, so wünsche ich ihn doch nur selten als Liebhaber zu sehen. Wir sind nun einmal daran gewöhnt, daß wir uns von besondern Menschengattungen gewisse allgemeine Begriffe und Merkmale abziehen, die wir in jedem Individuum dieser Gattung zu finden hoffen; wird unsre Erwartung hintergangen, so verliert sich auch nothwendig die Illusion, und ohne sie giebt es keine höchste Wirkung der Kunst."

<sup>88</sup> Anne ÜBERSFELD: *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Belin: Lettres Supérieures. Paris 1996, p. 137-196. Le rôle de l'acteur est de "faire signe" (p. 138), c'est-à-dire de manifester l'étendue du champ des significations du concept de personnage. Pour la critique du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le personnage est davantage une représentation mimétique de l'humain que le canal pluriforme du sens.

pas seulement envisagé dans une optique purement intellectuelle (compréhension de la portée du héros), mais dans des perspectives beaucoup plus larges englobant toute la personnalité: le personnage devient réellement l'équivalent d'un être de chair dont l'individualité et l'intégrité sont à respecter, à prendre en compte et à retransmettre.<sup>89</sup> Il est assimilé à une seconde nature que doit revêtir le comédien et à l'accomplissement de laquelle toute sa personne doit contribuer. Le propre du grand acteur est ainsi de s'effacer derrière son personnage pour en faire ressortir toute l'originalité. Mais on aurait tort d'assimiler sa tâche à une amputation, une annihilation de son identité individuelle. Au contraire, se mettre au service d'une individualité littéraire décuple ses propres potentialités et permet à son talent de s'épanouir totalement.<sup>90</sup> Aussi son art est-il de participer à la création du héros: "Fabian Stöpsel a été représenté par Monsieur Iffland avec le tempérament qui lui est propre. Dans de tels rôles, Monsieur Iffland est lui-même un créateur et même un rôle mineur devient une oeuvre d'art."<sup>91</sup> Ainsi la sagacité et la finesse

<sup>89</sup> C'est pourquoi on assigne au théâtre une tâche à la fois morale et scientifique, puisqu'il contribue au développement de disciplines telles que l'anthropologie, l'ethnologie, la psychologie, la physiologie etc. Cf. Erika FISCHER-LICHTE: *op. cit.* note 23, p. 68: "Das besondere Interesse der Rezensenten - und wohl auch der Zuschauer - galt in allen Fällen ganz offensichtlich der Frage, welche Kenntnis über die Seele der Rollenfigur die vom Schauspieler geschaffenen Details der Darstellung vermitteln. Der Schauspielkunst kam hier zweifellos die Funktion zu, die Kenntnis des Zuschauers über die menschliche Seele beträchtlich und in entscheidenden Punkten zu erweitern."

<sup>90</sup> La qualité principale de l'acteur est sa sagacité lui permettant de découvrir et manifester les correspondances entre la langue, le geste, la pensée et de traduire la signification et la fonction du rôle incarné. Cf. BENDER: *op. cit.* note 79, p. 21.

<sup>91</sup> *Annalen des Theaters*. Cf. note 24, p. 29: "Fabian Stöpsel ward von Hrn. Iffland mit der ihm eigenen Laune dargestellt. In solchen Rollen ist Hr. Iffland selbst Schöpfer, und auch eine minderwichtige wird dann ein Meisterwerk."

que l'acteur emploie dans l'interprétation de son personnage sont-elles révélatrices de son génie. L'utilisation ici d'un terme réservé de coutume pour désigner le talent du poète manifeste encore davantage l'importance accordée au métier de comédien et la reconnaissance dont il fait l'objet.<sup>92</sup>

La considération dont jouit le travail du comédien est donc considérable. Étudions désormais les caractéristiques de son jeu et les traits dominants, aux yeux de la critique, de la pratique scénique dont les pièces militaires permettent l'expression.

#### B. NATUREL ET VÉRITÉ DU JEU

Le premier critère de jeu mis en exergue dans les recensions est celui de vérité. Il est la condition nécessaire à une représentation digne d'éloges. En effet, l'acteur sert à manifester, par l'intermédiaire du personnage porté à la scène, la nature humaine.<sup>93</sup> Les efforts qu'il déploie à la composition du héros doivent ainsi aboutir tout à la fois à la manifestation d'une individualité calquée sur la réalité, la nature et dévoiler la vérité

---

<sup>92</sup> *Annalen des Theaters*. Cf. note 24. 15. Heft. 1795, p. 42-43: "Die Vorstellung überhaupt war vortrefflich, und ich muß hier vor allen Dlle. Witthöfft als Josephine und Hrn. Iffland als Fabian Stöpsel nennen. Jene spielte abermals mit einer bewundernswürdigen Delikatesse, der hohe Genius der Kunst sprach aus jeder ihrer Mienen. Dieser lieferte in der - nicht sehr beträchtlichen Rolle Stöpsels ein neues Meisterwerk, das in allen seinen Theilen vollendet war."

<sup>93</sup> Déjà Riccoboni souligne l'importance d'un jeu naturel reposant sur des principes en rupture avec une tendance à l'amplification de la langue et du geste. Cf. BENDER: *op. cit.* note 80, p. 21.

animant chaque être.<sup>94</sup> Toute sa tâche consiste ainsi à révéler l'essence du personnage littéraire, sa nature profonde: les apparences doivent donc être conformes aux données connues du spectateur et respecter la vraisemblance et la logique.<sup>95</sup> Il faut que le héros soit dans ses attitudes, sa sensibilité et son comportement compréhensible. Ainsi sa signification peut-elle être accessible au public. La composition littéraire, écrin d'une vérité véhiculée par le personnage, est rehaussée, explicitée par le jeu dramatique: celui-ci est lui-même une construction qui sert au dévoilement du sens indiqué par le poète. Jouer un personnage, c'est ainsi participer à la révélation du sens, mettre en oeuvre d'autres moyens artistiques pour manifester la vérité que poursuivent auteur et acteurs. Art, naturel et vérité ne sont pas antithétiques. Bien au contraire, le recours à l'art est une entreprise indispensable pour mettre au jour les mystères du réel et de l'âme que sont nature et vérité.<sup>96</sup> On comprend donc pour quelle raison les recensions n'ont de cesse de renvoyer à la nécessité pour le comédien de rester proche du naturel et de traquer partout la vérité:

---

<sup>94</sup> Le métier d'acteur assimilé à un art de l'expressivité nécessite selon Johann Jakob ENGEL des connaissances psychologiques approfondies. Cf. BENDER: *op. cit.* note 80, p. 43: "[...] erfordert darüber hinaus intime Kenntnis der Wirkungsweise von Affekten, Einblick in die Struktur der Seele, Vertrautheit auch mit den Ergebnissen einer wissenschaftlich abgesicherten Psychologie."

<sup>95</sup> Sous l'influence du sensualisme anglais et sa conception empirique de la nature, le travail du comédien consiste en une observation et un retraitement de la gestuelle pour en révéler la signification. Ce faisant, le rôle et l'expression des émotions y tiennent également une place importante. Cf. Erika FISCHER-LICHTE: *op. cit.* note 23, p. 61: "Diejenigen gestischen Zeichen, welche dem Postulat der Wahrheit genügen wollen, können also nicht als kopierende Nachahmung der in der Wirklichkeit vorfindlichen Gesten hervorgebracht werden, sondern entstehen als Resultat eines komplizierten Beobachtungs-, Registrier-, Auswahl- und Synthetisierungsprozesses."

<sup>96</sup> Cf. BENDER: *op. cit.* note 80. L'auteur mentionne l'ouvrage de GOETHE, *Regeln für Schauspieler*, qui expose comment l'acteur fait le lien entre l'idéalité et la réalité, c'est-à-dire représente la nature et la signification que contiennent les phénomènes.



*Monsieur Koch jouait Peter Plum: tendance à la vantardise, fierté d'être riche, âpreté de l'esprit, exagération, indélicatesse propre à l'homme d'affaires sont les caractéristiques de ce portrait que Monsieur Koch a brossé avec vérité et art.<sup>97</sup>*

*Peter Plum, un marchand avec la fierté qui caractérise souvent cet état: l'argent est pour lui la mesure du mérite; il ne pourrait se résoudre à aider un nécessiteux, d'un autre côté, il dépenserait des sommes considérables pour montrer à tous qu'il est le riche Peter Plum. De plus, il est coléreux et souvent grossier. - Monsieur Koch jouait ce rôle et son interprétation était irréprochable; elle réunissait naturel et vérité.<sup>98</sup>*

<sup>97</sup> *Annalen des Theaters*. Cf. note 24, p. 28-29: "Hr. Koch spielte den Peter Plum: Hang zum Großthun, Stolz auf sein Geld, Rohheit des Geistes, Uebermuth, kaufmännische Grobheiten sind die Hauptfarben dieses Gemäldes, die Hr. Koch mit Wahrheit und Kunst ins Licht setzte."

<sup>98</sup> *Rheinische Musen*. Cf. note 25. 6. Stück. 1794, p. 137: "Peter Plum, ein Mann mit all dem kaufmännischen Stolze, der oft Menschen dieses Standes auszeichnet: Geld ist bei ihm der Maasstab des Verdienstes; er würde sich nicht entschliessen, einem Unglücklichen zu helfen, aber auf der andern Seite würde er beträchtliche Summen vreschwenden, um der Welt zu zeigen, daß er der reiche Plum ist. Dabei ist er auffahrend und oft grob. - Hr. Koch spielte diese Rolle, und in seiner Darstellung blieb nichts zu wünschen übrig; es war Natur und Wahrheit darin."

Cf. aussi *ibid.* 1. Jahrgang. II. Band. 12. Stück, p. 281: "- mit voller wahrer Kaufmannsnatur Hr. Koch;" Anna Luise KARSCH an GLEIM. 29. März 1768, (cité d'après la fondation FAMBACH): "der Bediente, der Wachtmeister, die Kammerjungfer machen ihre Rolle so sehr nach der Natur, daß man sich einbildet, die Sache gehe wirklich vor." *Ueber die Leipziger Bühne. An Herrn J. F. Löwen zu Rostock*. Dresden. 1. Stück. 1770, p. 37: "Herr Schmelz konnte sich nicht vortheilhafter ankündigen, als durch seinen Tellheim, in welcher Rolle wir ihn das erstemal am 2ten Jenner sahn. Sie wissen, welche Lobsprüche ihm Leßing selbst über diese Rolle gemacht, und in der That hier sahe ich die wahre Natur."

La spontanéité et l'intelligence des situations et des caractères que reflète une telle pratique de scène se démarque d'interprétations figées et fastueuses telles que les acteurs français les concevaient: la critique préconise de se tenir à distance d'un jeu outrancier qui exagère l'expression du sentiment et nuit à la pièce en en ridiculisant toutes les dimensions. Cette accusation d'un jeu copié sur le théâtre classique français est l'occasion indirecte d'encourager une nouvelle fois la manière allemande d'appréhender la scène et d'en souligner la pertinence et la beauté.<sup>99</sup> Les dérives risibles et les excès de certains comportements scéniques font ressortir d'autant mieux la nécessité de rester fidèle à la nature et souligne tout le talent d'un comédien dont le but est de percer à jour et de recomposer la nature humaine. La représentation du héros incarné révèle sa connaissance

---

<sup>99</sup> *Ueber die Leipziger Bühne. Op. cit. note 97. 2. Stück. 17. Mai 1770, p. 200-204. Ici, p. 200-202: "Keine Unverschämtheit konnte grosser seyn, als den 17ten May in Angesicht der gleichzeitig in Leipzig wirkenden kochischen Gesellschaft *Minna von Barnhelm* zu spielen. Ich habe mir es zur Regel gemacht, dieses Favoritstück der deutschen Muse von jedermann spielen zu sehen, wer es auch sey. [...] Ich muste also einmal wieder in die Bude Wäters kriechen. [...] Aber, Himmel ich weiß nicht was ich denken soll! - Doch einigermaßen kann ich mir es erklären. Die Restauratoren des Geschmacks zu Berlin, Herr Döbbelin und Madam Neuhof, haben die Berliner an das Uebertriebne in der Action gewöhnt. Bey Herrn Döbbelin fürchtet man immer, er werde die Wände niederreißen, oder glaubt, er will einen Gott aus der Höhe zu seiner Hülfe herunterziehen. Wenn man Madam Neuhof in diesem Winkel glaubt, so fliegt sie schon mit ausgebreiteten Armen in jenen. Das emportement, wie es die Franzosen nennen, ist das Kennzeichen aller derer, die aus dieser Schule ausgegangen sind. Sie werden es von Madam Brandes wissen, sie schwimmt gleichsam in der Luft, und gebraucht die Arme, um durchzuseegeln. Wie ich höre, soll sie sich neben Madam Hensel sehr gebessert haben, und eine gute Actrice versprechen. Kaltens Kontorsionen konnten zu Berlin nicht so auffallen, wo das emportement einheimisch ist. Auch hat er vermuthlich dort mit der Rolle des Justs nicht solchen Unfug getrieben, als hier, wo ihn alles zum Possenreißen einlud."*

de l'âme et son rapport de proximité à la vérité inhérente aux choses. Tout est étudié dans cet objectif, qu'il s'agisse des gestes, de l'intonation ou de l'expressivité des regards.<sup>100</sup>

L'imitation de la nature humaine par le jeu de l'acteur suppose cependant parallèlement au mime de la réalité une certaine distance: celle-ci est d'ailleurs nécessaire à la manifestation de la vérité. Cet écart fournit également la possibilité de souligner dans les réactions et les comportements ceux qui sont le plus profondément en accord avec la dignité et la noblesse de l'individu. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de la revendication constante de moralité et de décence dans les attitudes de scène.

---

<sup>100</sup> *Berlinisches Litterarisches Wochenblatt*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin und Leipzig: Birnstiel. 23. St. 7. Juni 1777, p. 362-364: "Mad. Brochard - welch eine allerliebste Minna! mit welchem Feuer, mit welch innigem Gefühl wie zärtlich, wie voll Unschuld! Jede Gebärde, jede Stellung, jeder Blick, jede Wendung der Stimme - ganz Täuschung - ganz Natur. [...] Beim Himmel! nun fällt mir erst ein, daß Hr. Marchand der Wachtmeister war. So weit gieng die Täuschung. Wahrhaftig, dies ist eine Hauptrolle für Hr. Marchand. Er ist übrigens ein ganz vortreflicher Schauspieler, ein Kenner der Natur, die er - das öftere übertriebene Schluchzen und einige andere Kleinigkeiten weggerechnet - mit viel Wahrheit ausdrückt. [...] Aber Freund! mit innigerm Nachdruck, mit mehr Wahrheit kann nicht gespielt werden, als wie Hr. Groß den Bedienten Tellheims spielte." Cf. aussi *Till Eulenspiegel*. Cf. note 47, p. 660: "Vorzüglich weiß sie durch eine humoristische Naivetät und durch einen naiven Humor dem darzustellenden Charakter eine Färbung zu geben, die sowohl das geistige Auge des Layen wie des Kenners besticht. Hier sieht man nicht Kunst mit Natur in die Schranken treten, eine wohltuende Natürlichkeit, frei von aller Zierrerei, Manier und Künstelei, behauptet die Oberhand, und streut die ansprechendsten Blumen der rosigen Laune, und die duftigsten Blüten einer himmelblauen Gemüthlichkeit auf die Palette, aus welcher sie die Farben zu ihrem Gemälde holt; durch seine Nuancen und durch überraschende Schraffirungen weiß sie der Zeichnung und Grundfarbe ein buntfarbiges Interesse zu geben."

## C. DÉCENCE ET MORALITÉ DE LA COMPOSITION DES RÔLES

Cette exigence d'un comportement empreint de dignité et révélateur du sens moral de la personne est en conformité avec les idéaux d'ordre et de mesure. Il faut éviter la représentation de sentiments excessifs pour ne pas blesser l'intégrité individuelle et la valeur personnelle. Ce que doit manifester le jeu de l'acteur, c'est une attitude raisonnable et équilibrée:

*Si Monsieur Mayer avait joué son van der Husen, qui s'appelle Peter Flock au début, avec décence, finesse et raffinement, cette scène aurait été parfaite. [...] Monsieur Beck était Cederström et se distingua par sa dignité, la profondeur de sa sensibilité et les justes accents de la passion.<sup>101</sup>*

Ces critères sont en outre, aux yeux de la critique, la garantie de la qualité de la prestation de l'acteur. De plus, le comédien a pour responsabilité de contribuer à la sauvegarde de la moralité. Son jeu rend le spectateur attentif à la pudeur et au respect dont l'homme doit pondérer ses actes:

---

<sup>101</sup> *Annalen des Theaters. Cf. note 24: "Hätte auch Hr. Mayer seinen van der Husen, der sich anfänglich Peter Flock nennt, mit Anstande, Feinheit und Welttone gespielt: so würde die Darstellung dieser Scenen vollkommen seyn. [...] Hr. Beck war Cederström, und zeichnete sich durch Würde, tiefes Gefühl und richtige Äußerungen der Leidenschaften aus."*

*Van der Husen n'adopte une autre identité que pour s'assurer de la valeur de la jeune fille qu'on lui destine pour femme: sous quel éclairage doit alors apparaître Joséphine, puisqu'elle accorde sans scrupule sa main à un jeune écervelé, quoiqu'elle devine qui il est en réalité? L'acteur doit apporter beaucoup de nuances à son rôle et définir avec justesse l'écart entre l'interprétation de sa fausse identité et celle de son personnage véritable.<sup>102</sup>*

Ainsi la moralité se trouve-t-elle, selon la critique, à la base d'une éducation raffinée. Le sens moral s'apparente surtout, d'après les propos, à la préférence qu'on accorde à des attitudes mesurées et à un comportement modéré par la raison. Cela ne signifie pas qu'il faille adopter un style compassé. Au contraire, les recensions insistent, pour un jeu équilibré et de valeur, sur l'enjouement et la vivacité. Dans la pratique scénique, on retrouve donc la bipolarité: aspect moral et pédagogique, dimension ludique. Il faut éduquer en divertissant.<sup>103</sup> Même l'expression de la passion, de l'enthousiasme doit être

---

<sup>102</sup> *Ibid.*: "Van der Husen nimmt die fremde Aussenseite nur an, um sich von dem Werthe jenes Mädchens zu überzeugen, das ihm zur Frau bestimmt ist: in welchem Lichte muß also Josephine erscheinen, da sie ohne Bedenken einem Wildfänge ihre Hand giebt, obgleich sie erräth, wer er eigentlich ist? Der Schauspieler muß diese Rolle genau nüanciren und den Abstand richtig bezeichnen, wo van der Husen in seiner angenommenen und in seiner wahren Gestalt erscheint."

<sup>103</sup> *Rheinische Musen*. Cf. note 25. 6. Stück. 1794, p. 137-138: "Van der Husen kömmt, auf Befehl seines Vaters, aus Holland, um Josephinen zu heirathen. Er hat andere Begriffe von der Ehe, als die beiden Herrn Väter; er will darum seine Zukünftige erst kennen, nimmt einen anderen Namen, und einen freien, etwas Hang zu Ausschweifungen verrathenden Ton an. - Soll diese Rolle auch vor dem Richterstuhle der Kritik bestehen: so muß der Schauspieler, der sie spielt, zeigen, daß seine Gestalt nur auf eine kurze Zeit geborgt ist; durch die angenommene Aussenseite muß der gebildete junge Mann durchschimmern, der zwar munter und froh ist; aber nie - auch in der Maske nicht - die Grenze des Anstandes überschreitet. Die ausgelassenen, freien Sachen, die

conditionnée par ce sens de la mesure. La sensibilité façonnée par l'acteur et portée à la scène se veut inscrite dans les limites de la raison: "Monsieur Beck l'interpréta [Cederström] avec passion et décence."<sup>104</sup> La bienséance de la scène n'a rien d'une doctrine morale rigide, elle est assimilée - répétons-le - à la pudeur, la réserve et à l'équilibre dans les mouvements du sentiment. C'est cette économie dans les élans de la sensibilité qui constitue d'ailleurs l'appui le plus solide du véritable sens moral:

*La dernière scène où Franziska fait des avances au maréchal des logis doit être traitée avec finesse et délicatesse. Madame Wolschowsky a dévisagé hardiment Werner en disant: N'avez-vous pas besoin d'une maréchale? Une fois, j'ai vu une actrice interprétant Franziska qui, dans ce rôle, gênée, jouait avec son tablier, tout à tour baissant honteusement les yeux ou regardant le maréchal des logis et lui sussurant enfin pleine de candeur et de*

---

der Dichter van der Husen in den Mund legt, muß der Schauspieler mit Feinheit, Anstand, Schalkheit und Weltton vortragen, und dann wird diese Rolle die höchste Wirkung machen. - Hr. Meier gefiel zwar sehr; allein dies hat er der Rolle selbst zu danken. Er war zu frei, in seinem Spiele war keine Delikatesse, er beobachtete nicht immer den Anstand; und dadurch entstand freilich zwischen seinem Spiele, und dem unendlich delikaten Spiele der Dlle. Witthöft eine sehr große Kluft. Zudem, in welchem Lichte erscheint Josephine, die einem Menschen, der sich so ankündigt, ohne Bedenken ihre Hand giebt? - Der Schauspieler muß daher sein Spiel sehr nuanciren, wo er als Peter Flock und wo er als van der Husen spricht. Möchte Hr. Meier, der so viel Talent und Liebe für die Kunst zeigt, unsre freundschaftlichen Winke gut aufnehmen! -"

<sup>104</sup> *Ibid.*: "Hr. Beck spielte ihn [Cederström] mit Feuer und Anstand."

*naïveté: n'avez-vous pas besoin d'une maréchale? Laquelle des deux était la plus proche de la représentation du poète et d'une belle nature humaine?*<sup>105</sup>

#### D. L'ACTEUR, VÉHICULE DU RAFFINEMENT

Terminons notre caractérisation du jeu dramatique en relevant quelques exhortations de la critique à porter à la scène un comportement plein de civilité, dénotant une éducation accomplie et une culture raffinée dont la base est le sens moral et l'exigence de mesure. On peut d'ailleurs remarquer la permanence de la présence conjointe de la morale et de la culture. Ainsi en s'éloignant de la superficialité et l'exubérance françaises, la pratique dramatique reste elle aussi fidèle au caractère national. Ici, le jeu fait apparaître l'accomplissement de l'individu dans les domaines voués à l'esprit et au sentiment soumis tous deux à la raison.<sup>106</sup> Véhiculant une éducation de bon niveau, les échanges entre les personnages reflètent nécessairement aussi le ton des salons et dénotent un niveau culturel

---

<sup>105</sup> *Tagebuch der Mainzer Schaubühne. Op. cit. note 26. 11. Stück. 1788, p. 167-172. Ici, p. 170: "Die letzte Szene, wo Franziska dem Wachtmeister sich anbietet, muß mit Feinheit und Delikatesse behandelt werden. M. Wolschowsky sah Wernern dreist an, mit den Worten: Brauchen Sie keine Frau Wachtmeisterin? Ich sah einst eine Schauspielerin als Franziska, die bei dieser Rolle verlegen mit ihrer Schürze spielte, den verschämten Blick izzt auf die Erde, izzt auf den Wachtmeister kehrte, und endlich unschuldig und naiv das: Brauchen Sie keine Wachtmeisterin? hervorlispelte. Welche von Beiden kam dem Bilde des Dichters und der schönen Natur am nächsten?"*

<sup>106</sup> *Annalen des Theaters. Cf. note 24: "Hr. Mayer gefiel zwar sehr: allein dies hatte er der Rolle zu danken; sein Ton war zu frey, so wie sein Benehmen; er vergaß, daß auch unter der Maske hier der gebildete junge Mann vorschimmern muß;"*

recommandable, ils sont le modèle de la communication sociale: “- avec légèreté et le ton juste de la conversation”.<sup>107</sup> Le raffinement de l’éducation, la richesse de l’esprit et de la sensibilité peuvent également être transmis par un jeu plein de finesse et tout en nuances. Il est donc important de veiller à la composition de son rôle: “Dans le rôle de Franziska aussi, elle apporta toute une variété de nuances qui étaient véritablement plaisantes.”<sup>108</sup> Ce style de jeu, véhicule de la culture et de l’éducation, met en exergue l’idéal de bon goût. Celui-ci se traduit aussi de manière privilégiée dans le costume du comédien. Son choix vient étayer l’interprétation élaborée par ce dernier: “L’art de s’habiller de façon seyante et avec bon goût peut sembler mesquin à plus d’un critique, pourtant c’est devenu de nos jours pour nos scènes une nécessité et un enchantement qui, s’il manque, ne permet pas au talent de ressortir comme il le mérite.”<sup>109</sup>

La pratique scénique telle qu’elle est définie dans les comptes rendus des représentations des pièces militaires est en accord avec l’appréhension de la conscience nationale inscrite en filigrane du répertoire préconisé. Elle aussi est un vecteur de la

---

<sup>107</sup> *Rheinische Musen*. Cf. note 25. 1. Jahrgang. II. Band. 12. Stück. 1794, p. 281: “- mit Leichtigkeit und gutem Conversationston.”

<sup>108</sup> *Till Eulenspiegel*. Cf. note 47: “Auch als Franziska brachte sie eine Menge von Nüancen an, die wirklich liebenswürdig waren.”

<sup>109</sup> Cf. à propos d’une représentation de *Minna* le 10 janvier 1792, *Journal der Luxus und Moden*. Weimar. 7. Stück. März 1792, p. 123 sq. Ici, p. 124: “Die Kunst sich gut und geschmackvoll anzuziehen, mag immerhin manchem Kunstrichter kleinlich vorkommen, dennoch ist sie heut zu Tage für die Bühne Bedürfniß geworden, und ein Zauber, bey dessen Mangel selbst das Talent nicht mehr nach Verdienst hervorstecken wird.”



germanité et contribue à la création d'une autoimage à la base de la cohésion de la nation. Production et représentation sont donc envisagées par la critique dans la même perspective, celle de l'affirmation d'un caractère allemand spécifique qu'on s'efforce de cerner précisément et par opposition au tempérament français.

Dans la critique, les deux dimensions de la création d'un théâtre littéraire, d'une scène et d'une pratique dramatiques propres à l'Allemagne prouvent que les ambitions qui se reportent sur le genre militaire sont grandes. On lui assigne en effet de nombreuses fonctions. La réception de la veine est le reflet d'attentes générales, son appréciation met en lumière une partie des projets formés autour du concept de théâtre national.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### LE DRAME MILITAIRE ET LES DÉBATS SUR LE STATUT DU THÉÂTRE AU XVIII<sup>ème</sup> SIÈCLE

La réception de la pièce militaire permet d'esquisser les contours du théâtre auquel on aspire et qui correspond aux fonctions attribuées à la scène au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Elle constitue donc par la mise en lumière d'attentes et de lignes directrices dans la critique des drames un écho des débats engagés à l'époque sur le rôle du théâtre dans la cité. On peut lire en marge de tous les jugements portés sur les pièces du genre militaire les différents statuts souhaités pour la scène. Les drames militaires fournissent l'occasion de réitérer les exhortations déjà présentes dans le débat intellectuel sur le rôle et la forme de légitimation accordés à l'art dramatique. À l'étude des recensions et de l'analyse de caractéristiques récurrentes que ces dernières entreprennent, on constate en effet que la critique de l'époque est un véritable contrepoint des propositions formulées par les hommes de théâtre pour favoriser la création, l'épanouissement d'une scène nationale influente et efficace.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sur ce point, cf. Hilde HAIDER-PREGLER: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert.* Wien, München: Jugend und Volk (Verlagsgesellschaft) 1980, p. 67 sq.

Roland KREBS: *L'Idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et réalisations.* Wiesbaden: Harrassowitz 1985, p. 121 sq et p. 129 sq.

## I. RÔLE DE L'INSTITUTION THÉÂTRALE DANS LA CITÉ

### A. FORMATION D'UNE CONSCIENCE HISTORIQUE COMMUNE

Le chapitre précédent a fait ressortir l'exigence de la constitution d'un répertoire de qualité ainsi que son importance. Poursuivons la réflexion en explorant la manière dont les recensions mettent à profit les réflexions développées à propos des *Soldatenstücke* pour formuler des attentes quant à l'institution théâtrale. Cette constante dans les préoccupations de la critique est particulièrement révélatrice de l'importance accordée alors à l'art dramatique. Associé à l'excellence de la facture, un catalogue de drames réguliers possède une valeur référentielle pour la nation.<sup>2</sup> C'est un point de repère qui, par le plaisir esthétique qu'il provoque chez le spectateur, rassemble un public large. Ainsi, il émane du répertoire une force de cohésion qui vient soutenir les velléités d'homogénéisation et d'unification de la nation.<sup>3</sup> Ce sont toutes ces qualités que la critique reconnaît à la pièce

<sup>2</sup> Sur les apports du théâtre à la nation, tels qu'ils sont envisagés au XVIII<sup>ème</sup> siècle, cf. Johann Heinrich Friedrich MÜLLER: *Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers*. Hg. Von Richard DAUNICHT. Berlin: Henschel 1958, p. 81: "Es [*i. e.* das Theater] kann Liebe für den Landevater und echten Patriotismus in die Herzen der Bürger pflanzen, der Regent kann es zum Vehikel der Gesetzgebung erheben und sein Volk dadurch in eine Stimmung setzen, Verordnungen mit Dank und Beifall aufzunehmen."

<sup>3</sup> Cf., à propos de la pièce de MÖLLER, *Baierische Beiträge zur schönen und nützlichen Literatur*. Hg. von Lorenz von WESTENRIEDER. München: Strobl 1. Band. 8. Stück. August 1779, p. 794-798. Ici, p. 797: "Ich werde allemal stolz auf mein Vaterland, so oft ich bey wahren prüfenden Gelegenheiten wahrnehme, woran unser Herz und unser Vergnügen hängt, und was man uns vorhalten müße, um unsere Seelen aus dem

d'Engel, *Der Dankbare Sohn*. La représentation de drames réguliers et de bon niveau attire des gens fort différents pour les faire profiter d'un bon goût que tous recherchent. En outre, une telle somme d'oeuvres peut être considérée comme le reflet de la réalité nationale dans ses aspects géographique et politique. En effet, par la mise en scène d'événements contemporains, de réalités qui portent l'empreinte de la spécificité allemande, ces pièces renvoient simultanément au mouvement historique auquel le public participe à son insu en soulignant les apports et les atouts. Il y a donc une valorisation de l'événementialité immédiate. Parallèlement, les drames forgent un patrimoine en renouvelant la mémoire historique du spectateur et indiquent une dynamique d'évolution commune ainsi qu'un point d'aboutissement vers lequel le public converge unanimement. Ainsi, on loue l'ingéniosité d'Engel ainsi que sa sagacité. En situant son action en Prusse, il dévoile son sens de l'histoire et de l'évolution événementielle. Il participe de ce fait à l'oeuvre d'unification, puisque ses efforts et son entreprise artistique accompagnent l'enchaînement des faits historiques et contribuent au dévoilement de leur finalité. En effet, la Prusse est considérée par la critique comme la province susceptible de fournir des réserves pour la défense du pays, elle est donc la source de l'essence nationale et prend le rôle de guide à la

---

gemeinen Alltäglichen hinweg, und gleichsam aus unsern Körpern zu ziehen; um jenes zurückgehaltene, leise Athemhollen, jenes Aufhören aller Leidenschaften, aller Empfindungen für andere Dinge, jenes Zusammenfließen eines Volks in Eine Seele, daß man versichert ist, mir ist, wie dir, und wir sind in jedem und Allem, zu bewirken. – So ein Augenblick, so eine Nation, wie die unsrige, so ein Fürst dazu, wie der Unsrige; wahrlich dieser Dinge giebt es wenig in der Welt."

tête du mouvement de formation de la nation.<sup>4</sup> Ainsi en mettant en valeur la Prusse, le théâtre pratiqué par des auteurs tels qu'Engel met en avant son potentiel de cohésion et son importance politique pour le pays:

*L'action se déroule un matin d'été dans un village de Prusse, un pays qui, plus que toutes les autres provinces, a vocation à fournir au poète matière à représenter de véritables soldats allemands.<sup>5</sup>*

Dans la pièce de Lessing, *Minna von Barnhelm*, la nouveauté que la critique avait là aussi favorablement accueillie est la représentation à la scène de la réalité contemporaine des spectateurs. La comédie permet donc d'attirer l'attention sur le présent et le vécu du public. Elle révèle une posture historique nouvelle qui consiste à juger les événements qui s'inscrivent dans le quotidien à leur juste valeur et à les exploiter. Elle invite ainsi les spectateurs à prendre conscience qu'ils vivent une histoire commune et partagent, au présent de la représentation du drame, une même vocation politique. *Minna von Barnhelm* participe donc à l'élaboration d'une mentalité politique et historique germanique au lieu

---

<sup>4</sup> Cf. Jean MOES: *Justus Möser et la France. Contribution à l'étude de la réception de la pensée française en Allemagne au XVIIIe siècle*. Osnabrück 1990, p. 79: "D'emblée, Möser se range parmi les promoteurs du mouvement patriotique allemand qui, comme Gleim, ou même Gottsched, se tournent vers la Prusse, dont ils attendent le renouveau culturel et politique qui les libèrera de l'emprise française."

<sup>5</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*. Hg. vom Herrn Geheimrath KLOTZ. Halle: Gebauer. 6. Band. 1771, p.107-124. Ici, p. 108: "Die Handlung spielt in einem Dorfe im Preußischen, einem Lande, das vor allen anderen geschickt ist, einem Dichter Stoff zur Schilderung ächter deutscher Soldaten zu geben, an einem Sommernorgen."

que la pièce, ancrée dans un passé étranger au public ou trop lointain, maintienne les individus dans la nostalgie passive de temps héroïques. Ce sont de tels drames qui alimentent le fonds de représentations et de mythes constituant pour l'avenir des repères à la base du consensus national. Ils permettent la cristallisation d'images qui circonscrivent l'identité de la nation. C'est ainsi que fonctionne par exemple la commémoration de l'époque glorieuse de la guerre de Sept Ans.<sup>6</sup> On en trouve une illustration dans la réception de la pièce de Lessing et plus généralement des drames militaires qui s'effectue donc dans une perspective particulière puisqu'elle retient avant tout la valeur patriotique des oeuvres:

*Lorsque le sens véritable du caractère et de l'art allemands,  
aux instants de commémoration solennelle,  
suscitent à nos yeux les grands esprits qui,  
vrais joyaux de notre patrie,  
jouissent de l'immortalité la plus glorieuse,*

---

<sup>6</sup> Cf. Jean MOES: *op. cit.* note 4, p. 79: "Anticipant sur un patriotisme prussophile qui se manifestera chez bon nombre d'Allemands au moment de la guerre de sept ans, Möser fait du roi de Prusse un héros allemand." Christoph PRIGNITZ: *Vaterlandsliebe und Freiheit: deutscher Patriotismus 1750-1850*. Wiesbaden 1981, p. 18: "Dennoch ist es ein Faktum, daß unter den Zeitgenossen Friedrich mit seinem aufgeklärten, reformfreudigen Beamten- und Verwaltungsstaat als Vorkämpfer eines größeren, freieren Deutschlands gefeiert wurde;" puis p. 20: "Ist also die Politik Friedrichs II. in der historischen Rückschau im ganzen nicht als von nationalen Gedanken getragen anzusehen, so gilt doch, daß er den Zeitgenossen als Exponent eines freiheitlicheren Regierungssystems erschien." et p. 21: "Es wurde nun verstärkt möglich freiheitliche und nationale Hoffnungen mit Preußen und - wie eben angesprochen - mit der Gestalt Friedrichs II. zu verbinden."

*eux les précepteurs de leurs contemporains,  
 eux qu'anime l'enthousiasme pour ce qui est vrai, beau, noble  
 et que leurs paroles et leurs actes traduisent,  
 le regard se pose avec une fierté pleine de joie  
 sur le noble portrait de Lessing.*

*Lui, le défenseur courageux de la liberté d'opinion,  
 de la lumière et de la raison, lui qui explora sans relâche,  
 avec ardeur et entrain (?)  
 tant de domaines scientifiques et artistiques  
 lui qui, libre et souverain dans sa vie et ses entreprises intellectuelles,  
 aimait à briser avec une force et une audace rares  
 les chaînes d'un asservissement mesquin  
 a également affranchi la scène nationale  
 de ce joug pesant  
 que la préciosité gauloise  
 imposait honteusement à la muse allemande.*

*Que le jour qui le vit naître,*

---

Ein Kabinettskrieg [i. e. der siebenjährige Krieg] der absolutistischen Epoche wurde zum nationalen Krieg umgewertet [...]."

*que ce jour de l'art dramatique soit une fête!*  
*Et pouvons-nous la célébrer mieux et plus dignement*  
*qu'en redonnant ce chef d'oeuvre*  
*que le poète créa dans notre ville,*  
*dans lequel se mêlent, par le biais de personnages pleins de vie,*  
*l'esprit, la sensibilité, l'humour et le sérieux*  
*pour représenter la magnanimité de nobles âmes,*  
*dans lequel le bon sens allemand est célébré*  
*dans lequel nous retrouvons l'image de l'époque*  
*où le grand esprit du grand Frédéric II*  
*fit de la gloire prussienne après sept ans de combat*  
*un objet d'admiration en Europe?*  
*Nous célébrons doublement cette époque*  
*puisque nous en connaissons une plus belle encore,*  
*celle où l'aura encore plus grande de la gloire*  
*rend hommage au roi de Prusse et à son peuple.*

*Maintenant l'art et le quotidien*

*sont exempts de l'oppression et de l'imitation du voisin étranger.*

---



*Après un tel sursaut de la conscience nationale, nous pouvons à nouveau  
nous délecter de Tellheim et rire de Riccaut.*

*Heureux si nous obtenons enfin la belle récompense  
que l'esprit de Lessing nous entoure bien amicalement.<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> *Der Freymüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser.* Hg. von August von KOTZEBUE. Berlin: Sander. Nr. 36. 20. Februar 1815, p. 144:

“Wenn ächter Sinn für Deutsche Art und Kunst  
In Stunden heiliger Erinnerung  
Die hohen Geister uns vorüberführt,  
Die, unsres Vaterlandes schönste Zierden,  
Der rühmlichsten Unsterblichkeit sich freuen,  
Die, als die Bildner ihrer Zeitgenossen,  
Begeistert für das Wahre, Schöne, Große,  
In Wort und That lebendig es verkündet;  
So weilet mit vorzüglich freudgem Stolz  
Der Blick so gern auf Lessings edlem Bilde.

Er, der mit froher (?) Lust und regem Leben,  
So manch Gebiet der Wissenschaft und Kunst,  
Ein tapfrer Kämpfer für Gedanken-Freiheit,  
Für Licht und Wahrheit ohne Rast durchforschte;  
Im Leben wie im Lehren frei und herrlich,  
Engherziger Beschränkung Sklavenfesseln  
Mit seltner Kraft und Kühnheit gern zerbrach;  
Hat auch die Bühne seines Vaterlandes  
Zuerst von jenem läst'gen Joch befreit,  
Das Galliens gezierte Afterkunst  
Der Deutschen Muse schmachvoll auferlegte.

Drum sei der Tag, der ihm das Leben gab,  
Der heut'ge Tag der Schauspielkunst ein Fest!  
Und können wir es besser, würdger feiern,  
Als durch Erneuerung jenes Meisterwerks,  
Das hier in unsrer Stadt der Dichter schuf,  
Worin in so lebendigen Gestalten,  
Geist und Gemüth und Scherz und Ernst sich mischen,  
Um edler Seelen Großmuth darzustellen;  
Worin sich Deutscher Biedersinn verherrlicht,  
Worin die Zeit uns bildlich wiederkehrt,  
In der des großen Friedrichs hoher Geist  
Der Preußen Ruhm nach siebenjährigem Kampfe  
Zu der Bewunderung Europa's hob?

Ce prologue à une représentation de *Minna* fournit un exemple de la grille de lecture du drame en 1815. Les idées qui s'y trouvent énoncées (notamment la valeur de l'identité allemande) manifeste en quelque sorte *a posteriori* l'impact effectif de la veine et son rôle dans la formation et le maintien de la conscience nationale. La pièce de Lessing, au même titre que les productions qui lui sont apparentées, est considérée comme un réservoir où l'on peut puiser les idéaux et les valeurs de la nation. Elle remplit, un demi-siècle après sa création, la fonction de mémoire et de sauvegarde de l'identité mentionnée par la critique contemporaine de la pièce. Le drame a permis l'affirmation du caractère allemand et constitue un encouragement pour l'épanouissement de celui-ci par la mise en lumière de la liberté incarnée par Lessing. Ce texte constitue ainsi une confirmation des perspectives que la réception de la veine a esquissées.

Le théâtre militaire est donc, par la représentation d'un passé immédiat dont on célèbre l'importance et dont on retrace la grandeur, le point de convergence des aspirations

Und doppelt freun wir jetzt uns jener Zeit,  
Da wir noch eine schönere erlebten,  
In der noch größere Heiligkeit des Ruhmes  
Den König und das Volk der Preußen ehrt.

Jetzt ist vom Druck und der Nachäfferei  
Des fremden Nachbarn, Kunst und Leben frei.  
Wir können wieder froh nach solchem Volkserwachen,  
Uns über Tellheim freun und über Riccaut lachen.  
Beglückt, wenn wir am Schluß den schönen Lohn erstrebt,  
Daß Lessings Geist recht freundlich uns umschwebt."

patriotiques. Il est le miroir de l'évolution historique contemporaine des spectateurs. On retrouve des caractéristiques identiques pour le traitement de la réalité sociale.

## B. COHÉSION SOCIALE

En effet, le théâtre ne se contente pas de forger une identité historique commune, il cimente et unifie les couches sociales par leur représentation à la scène et la mise en exergue de leurs caractéristiques.<sup>8</sup> Les Allemands ont donc la possibilité de se reconnaître à la fois comme un groupe homogène partageant une même réalité historique et politique et en tant que membres de structures diverses pourtant unis entre eux par des déterminations communes. Ces convergences à un niveau double renforce la cohésion et resserre, par l'adjonction d'un maillon social unifié, le tissu national. Ainsi la pièce militaire participe à l'émergence d'une prise de conscience au sein des différents statuts sociaux et notamment celui des classes moyennes. De plus, l'identification des spécificités propres à chaque couche est soutenue par le choix de costumes adéquats auxquels on porte une grande attention: "Le costume a été si mal observé que même les officiers d'un seul et même

---

<sup>8</sup> Cf. sur ce point les développements ultérieurs dans le troisième chapitre de la quatrième partie (la portée des interférences entre drame bourgeois et pièce militaire).

régiment n'avaient pas un uniforme identique."<sup>9</sup> Aussi n'est-il pas étonnant que la critique de la pièce de Kotzebue, *Armuth und Edelsinn*, retienne, par exemple, que le jeu de l'acteur favorise la manifestation des valeurs bourgeoises telles que la rudesse de l'homme d'affaires et la fierté que confère la fortune.<sup>10</sup> Cette fonction d'icône assumée par le drame est d'autant plus flagrante qu'il n'y a pas dans les appréciations de nuance critique. Peter Plum est perçu comme un personnage qui s'inscrit dans le contexte de l'époque. On ne songe pas à stigmatiser, dans l'analyse du caractère, les travers mis au jour. Aucun jugement n'est porté sur l'attitude sociale du héros. Cette prise de position volontairement neutre de la critique montre que le théâtre atteint effectivement son but: le public se reconnaît sur scène et s'identifie aux types qui s'y incarnent. Cette proximité aux personnages explique l'intérêt que la critique manifeste à leur endroit et le plaisir qu'elle prend à les expliciter. On a affaire souvent à une description détaillée des personnages, une étude de leur

---

<sup>9</sup> À propos de *Der Lorberkranz* de ZIEGLER, cf. *Allgemeine Deutsche Zeitung*. Hg. von Karl REINHOLD. Leipzig: bei Carl August Solbrig. 18. Stück. 12. April 1807, p. 76: "Das Kostüme war so schlecht beobachtet, daß nicht einmal die Offiziere von Einem und Demselben Regimente gleiche Uniform hatten."

On peut trouver ailleurs de semblables reproches à propos de costumes inadaptés, cf. *Nürnberger Thalia*. 2. Stück. April 1799, p. 23-37. Ici, p. 25: "Herr Ströbel als Herzog, spielte trotz eines starken Hustens vortreflich. – Nur war er im Kostüme des alten Fritz, indeß das übrige Militär durchaus österreichisch gekleidet war."

<sup>10</sup> *Annalen des Theaters*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin: :Maurer. 14. Heft. 1794, p. 28-29: "Hr. Koch spielte den Peter Plum: Hang zum Großthun, Stolz auf sein Geld, Rohheit des Geistes, Uebermuth, kaufmännische Grobheiten sind die Hauptfarben dieses Gemäldes, die Hr. Koch mit Wahrheit und Kunst ins Licht setzte."

*Rheinische Museen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste*. Hg. von Heinrich Gottlieb SCHMIEDER. Mannheim: Kaufmann. 6. Stück. 1. Band. 1794, p. 133-139. Ici, p. 134: "Peter Plum, ein Mann mit all dem kaufmännischen Stolze, der oft Menschen dieses Standes auszeichnet: Geld ist bei ihm der Maasstab des Verdienstes; er würde sich nicht entschliessen, einem Unglücklichen zu helfen, aber auf der andern Seite würde er beträchtliche Summen verschwenden, um der Welt zu zeigen, daß er der reiche Plum ist. Dabei ist er auffahrend und oft grob. - Hr. Koch spielte diese Rolle, und in seiner Darstellung blieb nichts zu wünschen übrig; es war Natur und Wahrheit darin."

caractère, leurs habitudes, leur mode de vie, ce qui révèle également la capacité d'analyse et de maîtrise de la réalité sociale vécue au quotidien<sup>11</sup> et constitue le signe d'une conscience accrue des fonctions sociales particulières à chacun. Les recensions montrent par conséquent à quel point on prête attention aux représentations sociales, quel soin on apporte à l'examen des autoimages et quels enrichissements on peut en tirer. Le théâtre participe ainsi à une véritable restauration de l'ego et celle-ci se trouve à la base de la cristallisation puis de l'affirmation de l'identité nationale. Il contribue à la stabilisation des structures sociales ainsi qu'à l'établissement de leurs traits distinctifs et se fait par là-même le garant de l'héritage social.

### C. CRÉATION DE RÉFÉRENTS SOCIAUX

Le théâtre du XVIII<sup>ème</sup> siècle est le reflet de l'attrait propre à cette époque pour l'étude de l'identité nationale<sup>12</sup> et des spécificités allemandes. Répertoire et pratique à la scène constituent par leur réception une exhortation à développer les caractéristiques propres à la nation. Ici s'illustre également un autre apport de l'art dramatique qu'une

---

<sup>11</sup> Cette attitude dénote aussi l'intérêt des critiques pour la psychologie et les apports du théâtre au niveau individuel. Cf. Erika FISCHER-LICHTE: *Entwicklung einer neuen Schauspielkunst*. In: Wolfgang F. BENDER (Hrsg.) : *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner 1992, p. 51-70. Ici, p. 65 et 68.

<sup>12</sup> Cette attitude se manifeste par exemple dans l'intérêt de Justus Möser pour l'histoire nationale. Sur ce point, cf. Jean MOES: *op. cit.* note 4, p. 454 sq.

appréhension spécifique de la critique fait ressortir. Le théâtre forge des référents sociaux, c'est-à-dire qu'il contribue à façonner la structure sociale en représentant à la scène le rôle des individus et en établissant une véritable typologie de leurs tâches et de leurs réactions en fonction du statut qu'ils détiennent. Parmi les fonctions prises en considération dans les recensions, on trouve, par exemple, le rôle du domestique,<sup>13</sup> celui de l'ecclésiastique.<sup>14</sup> De la critique du rôle du fils émane la représentation sociale des relations filiales.<sup>15</sup> La pièce de Grossmann, *Nicht mehr als sechs Schüsseln*, correspond aussi de par sa représentation de la noblesse et en dépit d'une caractérisation négative, aux attentes de la classe sociale

---

<sup>13</sup> Cf. la critique du serviteur Philipp dans *Nicht mehr als sechs Schüsseln* de GROSSMANN. *Litteratur- und Theater- Zeitung*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin: Wever. 2. Band. 14. Stück. 7. April 1781, p. 221: "Die Laune des ehrlichen, drolligen Kerls, der original ist, weil er sich ohne Zurückhaltung jedem Eindruck überläßt, und deswegen so leicht vom Lachen zum Weinen übergeht, kleidet ihn nach meinem Gefühl doch am besten."

<sup>14</sup> On peut faire un constat identique pour l'évaluation de l'ecclésiastique à propos du même drame de Großmann, cf. *Königsbergisches Theaterjournal fürs Jahr 1782*. Von Friedrich Samuel MOHR. Königsberg: Kanter. 2. Stück. 10. Juni 1782, p. 21-22: "Zu dieser [i. e. der Rolle des Kirchenraths] hätte man wohl gerne einen etwas lebhaftern Spieler als den Herrn Nicolai gewünscht, der den Mittelpunkt, zwischen erhabenen Anstand eines Geistlichen, und die pedantische Affektation eines Pietisten, zu treffen weiß. Wenn gleich der Verfasser dem Kirchenrath ein christliches Räuschgen gestattet: so will er doch nicht, daß er aus der ganzen Würde eines Kirchenraths heraus falle;"

<sup>15</sup> Sur le fils de la pièce de Großmann, cf. *ibid.*, p. 22: "Er spielt den übermuthigen, wilden, zügellosen Jüngling, der allen Zwang als Sklawerey haßt. Sein hastiger Gang, der höchgestimmte Ton seiner Stimme, das Verachtungsvolle in der Stellung, bey der Mißhandlung des Majors, der über ihn, als Recrüte Gewalt hat, und ihn also lehrt gegen mächtigere Gewalt, stille zu seyn, macht ihm Ehre, und beweist, daß er sein Spiel nicht bloß lernt, sondern auch überdenkt." Cf. également, pour le même drame, *Theaterjournal für Deutschland*. Hg. von Heinrich August Ottokar REICHARD. Gotha: Ettinger. 20. Stück. 1782, p. 36-37: "H. Karl Döbbelin, Friz Reinhard, schilderte diesen schon zu hart gezeichneten Charakter mit noch grellern Farben, und machte daraus ein so empörendes Geschöpf, daß es schlechterdings unmöglich fällt, zu begreifen, wie ein Mann, wie der Hofrat durchgängig erscheint, seinen Sohn einen solchen Grad von Unbändigkeit erreichen lassen können, ohn ihn aufs Zuchthaus zu setzen. Grossmann zeichnet ihn als einen brausenden Jüngling, der auf seiner Akademie unter eine solche Bande wilder Männer geraten ist, die man noch vor Kurzem Genies, Köpfe voller Sturm und Drang taufte; (dies sieht man ganz klar aus den vielen Genieausdrücken, von denen seine Sprache strotzt) von diesen hat er denn gelernt, sich über die geheiligsten Verhältnisse hinauszusetzen."

considérée.<sup>16</sup> Il est également souvent question d'un jeu dramatique exemplaire, c'est-à-dire en conformité avec le rôle social qui sert de référence.<sup>17</sup> Les pièces militaires brossent ainsi le portrait psychologique et moral idéal assorti à la catégorie sociale mise en scène. C'est ce que l'on peut constater lorsqu'on se penche sur le mode de représentation de la femme tel que nous le véhicule la réception des drames. On peut d'emblée noter dans la critique la récurrence de la mention du caractère féminin. C'est peut-être là le début de la reconnaissance du rôle de la femme dans la cellule familiale et sociale.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Cf. *Theaterjournal für Deutschland*. Op. cit. note 15. 20. Stück. 1782, p. 41: "[...] auf gnädigstes Begehren und öffentlichen Aufruf des anwesenden hohen Adels, [...]"

<sup>17</sup> À propos du même drame de Großmann, cf.: *Berliner Theaterjournal für das Jahr 1782*. Berlin: S. F. Hesse. 1. Stück. 1782, p. 31-32: "So wahr wie Grosman den Karakter dieser Dame geschildert, so richtig er ihn durchgeführt hat, eben so wahr, eben so richtig stellte Madam Mekour uns ihn dar, deren Name in diesem Rollenfache eben so glänzend ist, als in dem der Koketten, der Betschwestern der feinern Gattung, und der Soubretten. Sie hatte all' die Airs und Travers einer Hofdame, und all' das Brillante, Leste und Persifliende einer Femme du Monde; all' die edle Efferterie, die solchen Weibern eigen ist. Nicht der versteckteste Zug des Dichters entgieng ihr, und einiges, was Herr Grosman nur skizzirt hatte, malte sie aufs weiseste, mit der vortheilhaftesten Wirkung aus; an vielen Stellen sogar schwang sie sich mit dem besten Erfolge weit über den Dichter."

*Litteratur- und Theater-Zeitung*. Op. cit. note 13. 3. Band. 35. Stück. 28. August 1784, p. 135: "Selten herrschte auf der Bühne so viel häuslicher Conversationston als heute, den durch Hrn. Großmanns Sorge, die Schauspieler in diesem Stücke, sich ganz schienen, zu eigen gemacht zu haben. Herr Großmann spielte seinen Hofrath mit aller möglichen Feinheit, war im eigentlichsten Verstande in seiner Rolle zu Hause, und kein Wort entschlüpfte ihm, worin er nicht dem Karakter treu blieb, und die Uebergänge verschiedner Empfindungen zu schattiren wußte. [...] Fr. von Schmerling Mad. Brandel; nie hab ich diese Rolle mit solchem air der adlichen Welt spielen gesehn: und als seltnes Verdienst einer Schauspielerin ist anzumerken, daß sie ihre französische Brocken untadelhaft aussprach. G. konnte sich keine beßre Schmerling denken, als er hier zur Seite hatte."

<sup>18</sup> Sur l'image de la femme, cf. Marie-Renée DIOT-DURIATI: *La femme dans le roman et le théâtre allemands du dix-huitième siècle (1725-1784)*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1990. À propos de son statut et de ses enjeux dans les cellules familiale et sociale, cf. p. 284 sq.: "Si la constellation familiale et la relation amoureuse sont les éléments déterminants de la vie de la femme, on ne peut toutefois en conclure que les actes d'une femme n'ont pas de répercussion en dehors de la sphère intime, privée; l'attitude de l'épouse, de la fille, de la femme amoureuse ne manque pas d'avoir des conséquences qui dépassent la relation individuelle ou le monde clos de la maison; les auteurs insistent sur les liens entre l'ordre familial et l'ordre social, sur le rapport qui s'établit entre le comportement individuel et les normes d'une société hiérarchisée, soit pour affirmer la valeur des règles, soit pour les déclarer caduques ou nocives. [...] Il faut donc se demander si la femme contribue plutôt à maintenir l'ordre établi ou bien si elle est un facteur d'instabilité sociale."

Les critiques permettent tout d'abord de retracer l'idéal féminin du XVIII<sup>ème</sup> siècle:

*Mademoiselle Witthöfft prêta à ce personnage [ i. e. Joséphine] toute la grâce, la naïveté, la féminité, la bonne humeur et la délicatesse que l'auteur ne lui avait pas attribuées.<sup>19</sup>*

*Joséphine est la fille de cet homme [ i. e. Peter Plum], et elle ne lui ressemble pas du tout. Vivacité, esprit, bonne humeur, gaieté véritable, voilà ses principaux traits de caractère. Ce rôle est interprété par Mademoiselle Witthöfft avec toute la douceur féminine et la délicatesse propres à cette actrice; et assurément, il faut de la finesse dans l'interprétation de ce rôle; en effet, Joséphine doit parfois tenir des propos qui n'ont rien d'harmonieux dans la bouche d'une jeune fille.<sup>20</sup>*

Les jugements émis font apparaître plusieurs points. Tout d'abord, l'avantage de la représentation réside dans la possibilité de rectifier les portraits élaborés par les auteurs et permet donc une coïncidence parfaite avec la nature véritable des êtres. Ainsi dans la mise

<sup>19</sup> *Annalen des Theaters: op. cit.* note 10. 14. Heft. 1794, p. 27-29. Ici, p. 28: "Dlle. Witthöfft lieh jenem Charakter [i. e. Josephine] alle die Grazie, Naivetät, Weiblichkeit, Laune und Delikatesse, welche ihm der Verfasser nicht gegeben hat."

<sup>20</sup> *Rheinische Musen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste. Op. cit.* note 10. 6. Stück. 1. Band. 1794, p. 133-139. Ici, p. 137: "Josephine ist die Tochter dieses Mannes [i. e. Peter Plum], und dem Vater ganz unähnlich. Munterkeit, Witz, heitere Laune, ächter Frohsinn sind die Hauptzüge dieses Charakters. Diese Rolle wird von Dlle. Witthöfft gespielt, mit all der sanften Weiblichkeit und Delikatesse, die dieser Künstlerin eigen ist; und gewiß, Delikatesse der Darstellung ist in dieser Rolle nöthig; denn Josephine muß einigemal Dinge sagen, die im Munde eines Mädchens etwas disharmonisch klingen."



en scène de la comédie de Kotzebue, *Armuth und Edelsinn*, peut-on gommer la hardiesse et la fougue caractérisant le personnage littéraire pour restaurer sa dimension féminine: réserve, innocence, douceur remplacent l'esprit entreprenant de l'héroïne de Kotzebue. L'image de la femme qui transparait derrière ces modifications est sans ambiguïté: le personnage féminin ne doit pas se révéler comme une identité susceptible de s'épanouir au contact brut du réel, mais plutôt comme une entité préservée et qui exige d'être protégée. C'est pourquoi les critiques insistent sur la candeur révélatrice d'une certaine inexpérience du monde et sur la réserve. Par sa douceur, la femme se tient en retrait de la réalité: elle ne l'affronte ni ne l'éprouve. En un mot, elle se soumet à une autorité extérieure qui assume cette confrontation avec le monde. Cet assujettissement permet une sauvegarde de l'intégrité féminine et la revendication de cette préservation apparaît plus clairement dans l'exigence de moralité formulée pour la femme. La critique ne tolère d'ailleurs pas que les héroïnes féminines dérogent à ces modalités que définit la société. Ainsi, on formule les plus grandes réserves sur les ambiguïtés possibles du comportement de la femme, on condamne sa vulgarité et on honore l'actrice qui a su contrebalancer par le raffinement de son interprétation les maladresses d'attitudes des héroïnes.<sup>21</sup> Tout est étudié pour ne pas blesser l'image sociale de la femme qu'élaborent la morale et la sensibilité de l'époque.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 138: "Hr. Meier gefiel zwar sehr; allein dies hat er der Rolle selbst zu danken. Er war zu frei, in seinem Spiele war keine Delikatesse, er beobachtete nicht immer den Anstand; und dadurch entstand freilich zwischen seinem Spiele, und dem unendlich delikaten Spiele der Dlle. Witthöft eine sehr große Kluft. Zudem, in welchem Lichte erscheint Josephine, die einem Menschen, der sich so ankündigt, ohne Bedenken ihre Hand giebt? -"

Des traits distinctifs semblables sont mis en lumière chez la Minna de Lessing. La pétulance d'une héroïne qui mène l'action est atténuée dans les recensions par la mise en avant de la douceur et de la fragilité du personnage. L'impétuosité, l'ardeur de la jeune femme sont désignées par le terme 'gaieté', ce qui permet de réduire le champ d'action de Minna, de relativiser, voire d'occulter son rôle et d'enfermer ainsi sa liberté de mouvement dans des limites plus strictes. En faisant de Minna un caractère enjoué,<sup>23</sup> on canalise l'énergie émanant du personnage et on maintient la représentation sociale de la femme basée sur l'effacement, la douceur, la soumission. C'est le charme et non l'efficacité du personnage féminin qui doit primer:

*Et Minna - Madame Huberinn apporta dans son jeu toute la bonne humeur,  
tout l'entrain et aussi la crainte et la douceur comme seul un auteur peut  
l'exiger en vue d'un bon accueil de sa pièce.<sup>24</sup>*

---

<sup>22</sup> Ingeborg WEBER- KELLERMANN: *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1979, p. 80-81: "Die Bilder frommer Häuslichkeit, die auch in der bildenden Kunst die Porträts der höfischen Dame abgelöst hatten, widerspiegeln die streng geregelte solide Lebensweise jener Zeit. [...] Die Kehrseite der Biederkeitsmedaille von der guten Hausfrau bildeten die Tendenzen zu immer strengeren Sexualordnungen in der Gesetzgebung und zahlreichen Tabus des öffentlichen Lebens."

<sup>23</sup> Cette caractérisation est récurrente dans les recensions à propos de personnages féminins. Cf., pour le drame de GROSSMANN, *Theaterjournal für Deutschland*. Op. cit. note 15. 20. Stück. 1782, p. 38: "Demoiselle Witthöft spielte ihre Louise mit der erforderlichen Munterkeit und Naivität [...]."

<sup>24</sup> *Briefe über die wienerische Schaubühne*. Hg. von Joseph von SONNENFELS. Wien: Kurtzböck. 14. und 15. Schreiben. Wien, den 13. und 18. März 1768, p. 201-215. Ici, p. 215: "Auch Minna - all das Launichte, all das Muntere und wieder, das Bange und Zärtliche, wie es nur ein Verfasser zur guten Aufnahme seines Stückes fordern kann, brachte M. Huberinn in ihr Spiel."

Ce qui ressort de cette appréciation, c'est également la valeur accordée aux nuances dans la psychologie des personnages féminins. Cette subtilité est en effet le moyen de rehausser la délicatesse d'âme des héroïnes. La femme apparaît donc dans une fonction ornementale. À une psyché chatoyante correspond nécessairement un être plein de charme et d'attraits. La femme se caractérise ainsi avant tout par son innocence mais aussi par son raffinement. Ce sont ces deux dimensions d'éducation et de naïveté qu'elle doit savoir combiner. Aussi Franziska n'est-elle pas une servante quelconque. Au contraire, la critique insiste sur le rang que le personnage doit tenir et sur les bonnes manières et la culture dont elle doit faire preuve. En ce sens, les recensions semblent participer à l'élaboration d'une image féminine permettant l'accès au savoir. Mais cette culture qu'on leur concède doit respecter l'idéal de candeur et de pureté incarné par la femme.<sup>25</sup> Il y a donc condamnation de la coquetterie, de l'impertinence et de toute forme d'intelligence et sagacité conférant à la femme une supériorité susceptible de nuire à l'innocence et à la fraîcheur dont elle gratifie l'entourage. Comprendre et savoir, appliqués au caractère féminin, ne sont pas synonymes de domination, de maîtrise ou d'influence mais doivent induire un raffinement ajoutant à leur

---

<sup>25</sup> Cf. Marie-Renée DIOT-DURIATI: *op. cit.* note 18, p. 309-331. Sur l'évolution des positions sur l'instruction des femmes et ses caractéristiques, on peut lire notamment p. 331: "Connaissance opposée à intuition, analyse opposée à émotion, telles sont maintenant les lignes de partage entre les deux parties de l'humanité et plus grave encore cette division n'est pas considérée comme contingente, historique, mais comme permanente et naturelle. Au fil du siècle, l'éducation féminine devient une revendication de moins en moins formulée. Nécessaire à la progression de l'être humain, elle s'efface de plus en plus devant la nature; elle ajoutait aux charmes de la personne qui maintenant tire avant tout sa valeur de ses qualités foncières, innées."

charme et mettant en valeur leur vulnérabilité.<sup>26</sup> C'est pourquoi l'idéal féminin véhiculé par les recensions peut être assimilé à la défense de la femme lorsque celle-ci est conforme au portrait moral postulé à son endroit. Ainsi la critique se préoccupe-t-elle beaucoup de l'image que reflète Minna lorsqu'elle entreprend de partir à la recherche de Tellheim. On ne saurait représenter un personnage féminin aux motivations morales suspectes ou ambiguës.<sup>27</sup> Il s'agit de fournir à Minna une justification autre que celle fondée sur le seul sentiment:

---

<sup>26</sup> Au sujet d'une représentation de *Minna* au théâtre de Hambourg le 19 janvier 1792, cf. *Journal der Luxus und Moden*. Weimar. 7. Stück. März 1792, p. 122 sq.: "Auch Mad. Löhrs als Franziska, spielt diese Rolle schlecht. Franziska ist keine gewöhnliche Kammer-Zofe, sie ist ein feines wohlgezogenes Frauenzimmer. - Diejenige Schauspielerin also, die ein alltägliches, schnippisches, gemeines Wesen aus der Domestiquenklasse aus dieser Franziska macht, versündigt sich am bessern Geschmack, und an den Manen Lessings." Cf. aussi: *Tagebuch der Mainzer Schaubühne*. Hg. von Aloys Wilhelm SCHREIBER. Mainz. 11. Stück. 1788, p. 167-172; Ici, p. 169-170: "Sie [i. e. Mme Böheim] spielt einzelne Szenen gut, verfehlt aber öfters den gesellschaftlichen Ton, ... Freymüthigkeit liegt in ihrer [i. e. Minnas] geraden, offenen Denkungsart, sie darf nicht in Dreistheit, nicht in Koketterie ausarten, nicht Mangel an Delikatesse, an Gefühl weiblichen Werthes blicken lassen. Sie [i. e. Mad. Wolschowsky] verfehlt ganz den Geist ihrer Rolle. Franziska ist liebenswürdig, schalkhaft, munter - naiv; aber nicht dreist, nicht vorlaut, nicht kokett. In der Szene, wo sie den Wachtmeister über seinen Ausfall auf die sächsischen Mädchen nekt, bog Mad. Wolschowsky die Hände gegen ihren Schoos, heftete ihren Blick darauf und sprach das: alle zwanzig, Herr Wachtmeister! mit einer bedeutungslosen Miene. Sie sollte hier ihre Hände emporhalten, die Finger auseinander recken, den schalkhaften Blick auf den Wachtmeister kehren, und dann mit dem Tone der Ironie, mit einer losen Miene ihr - alle zwanzig etc. sagen. Die letzte Szene, wo Franziska dem Wachtmeister sich anbietet, muß mit Feinheit und Delikatesse behandelt werden. M. Wolschowsky sah Wernern dreist an, mit den Worten: Brauchen Sie keine Frau Wachtmeisterin? Ich sah einst eine Schauspielerin als Franziska, die bei dieser Rolle verlegen mit ihrer Schürze spielte, den verschämten Blick igt auf die Erde, igt auf den Wachtmeister kehrte, und endlich unschuldig und naiv das: Brauchen Sie keine Wachtmeisterin? hervorlispelte. Welche von Beiden kam dem Bilde des Dichters und der schönen Natur am nächsten?"

<sup>27</sup> *Magazin der Sächsischen Geschichte*. Hg. von Johann Chr. HASCHE. Dresden: Gerlach. 23. Stück. Nov. 1785, p. 674f.: "[...] als Mädchen von zehn Jahren, so brav sie als Künstlerin spielte, hatte eine Rolle, die jedes gesunde moralische Gefühl empörte."

*J'ai fait, au sujet de la représentation, une critique qui devrait avoir donné à cette belle pièce - me semble-t-il - une valeur encore plus grande. Comment? S'il donnait à Minna une raison noble de rechercher son amant parce qu'elle aurait entendu parler de sa démission et de son malheur: cela aurait ennobli considérablement son caractère et ses actions et rendrait les situations encore plus émouvantes. Pour l'instant, elle ressemble assez à une courtisane égarée: en effet, une jeune fille honorable possédant une grande fortune qui parcourt 30 lieues à la poursuite d'un officier dont elle est sans nouvelles depuis ces quelques années de paix, dont elle doit supposer qu'il l'a oubliée et a pris peut-être d'autres engagements, éveillent de gros soupçons à l'égard de son sens moral et on ne peut s'empêcher de la tenir pour impertinente et mal élevée. Cette autre motivation lui aurait fourni en revanche la justification possible de son long silence et aurait élevé les deux caractères.<sup>28</sup>*

---

<sup>28</sup> Christian Felix Weiße an Ramler in Berlin, 1767 (cité d'après la fondation FAMBACH): "Bey der Vorstellung habe ich eine kleine Kritik gemacht, die meinem Bedünken nach, diesem schönen Stücke noch einen weit höheren Werth müßte gegeben haben. Wie? wenn er die Minna ihren Liebhaber aus dem edlen Bewegungsgrunde aufsuchen laßen, weil sie von seiner Abdankung und seinem Unglücke gehöret hätte: dieß würde ihren Charackter und alle ihre folgenden Handlungen ungemein veredelt und die Situationen weit rührender gemacht haben. Ietzt sieht sie ziemlich einer verlaufenen Buhlschwester ähnlich: denn ein ehrliebendes Mädchen, das einem Officier, von dem sie seit einigen Jahren, den Jahren des Friedens nichts weiter gehöret, von dem sie also vermuthen muß, daß er sie vergeßen, und vielleicht durch neue Verbindungen gefeßelt ist, bey einem großen Vermögen, 30 Meilen weit nachläuft, erweckt einen gewaltigen Verdacht wider ihr moralisches Gefühl, und man kann sie nicht anders als für frech und ungezogen halten. Jener Bewegungsgrund aber würde ihr gleich die Vermuthung von der Ursache seines langen Stillschweigens an die Hand gegeben, und seinen und ihren Charackter erhöht haben." et Christian Felix Weiße an Ramler in Berlin, 1768 (cité d'après la fondation Fambach): "Die Minna verdienet den großen Beifall, den sie erhalten: aber es ist mir noch ein Zweifel dabey eingefallen. Sollte Tellheim, als ein großmüthiger, standhafter Mann, nicht gegen die Minna die äuserste

Il est donc patent qu'on n'accorde pas à la femme, icône de douceur et de sensibilité, le libre arbitre dans le domaine affectif. On condamne sa prise d'initiative, l'expression de son désir et de ses exigences. La femme ne régit pas elle-même ses passions. Certes, elle incarne l'émotion et la sensibilité. Mais l'émotivité féminine est vécue dans une relation de dépendance à l'extérieur.<sup>29</sup> Il n'y a pas de prise de décision de sa part: la femme n'aime pas de son propre chef, elle répond aux sollicitations qui lui sont adressées. Elle n'agit donc pas par passion, mais elle réagit au nom du sentiment pour lequel elle manifeste une perception plus fine et une délicatesse plus grande.

Ces restrictions de la liberté dans le domaine des sentiments manifestent une certaine mise en doute de l'existence d'une conduite morale féminine spontanée. Le sens

---

Verachtung bezeigen, da sie im Anfänge sich als eine erstaunend reiche Person angiebt, die mit ihres Veters [Onkels] Willen ihm seine Hand anbeut, und gegen das Ende ihm durch das Mädchen überreden läßt, daß das erste alles unwahr und sie völlig enterbt sey. Sollte er nicht sagen, ein Mädchen, die mir, der ich selbst im äusersten Elende bin, durch einen Betrug meine Hand abstehlen will, ist meiner unwürdig: ich will ihr allenfalls, wenn ich kann, einen kleinen Unterhalt zu verschaffen suchen, aber zur Frau soll sie sich nicht lügen: - aber in der That sollte man bey Stücken, die einen solchen Eindruck beym Zuschauer machen, nicht so subtilisiren, und dieß dünkt mir, ist unsers Leßings Methode."

<sup>29</sup> Le jugement porté sur la composition du rôle féminin dans la pièce de GROSSMANN *Nicht mehr als sechs Schüsseln* manifeste, par exemple, à quel point il est important que l'actrice établisse un lien entre l'expression du sentiment et la situation dramatique dans laquelle elle se trouve. L'épanchement n'est pas autonome mais toujours dépendant d'une relation de la comédienne à un autre personnage. Cf. *Theaterjournal für Deutschland. Op. cit.* note 15. 20. Stück. 1782, p. 35-36: "In der kleinen Rolle der Hofrätthin söhnte Madam Böheim uns fast völlig wieder mit sich aus. Spiel und Sprache hatten Anstand, und waren dem Charakter völlig angemessen. Wie strömend und innig war nicht ihre Beredsamkeit bei der Vertheidigung ihres Mannes gegen ihre Tante! Wie ausdrückend ihr innerer Kampf zwischen dem Unwillen und der Liebe zu ihrem Mann, dessen männliches Benemen endlich Letztere obsiegen macht! Und wie wahr und warm die Ergüsse ihrer Zärtlichkeit bei der Aussöhnung mit ihrem Gatten! Wie theilnehmend ihr Minen- und Gestenspiel in den übrigen Szenen, in welchen der Dichter ihr nur wenige Worte in den Mund gelegt hat!"

moral apparaît plutôt comme le résultat de l'éducation et l'aboutissement d'exhortations répétées. Pour la critique française et quelques recensions allemandes cependant, Minna contribue à une réhabilitation de la dignité et de la respectabilité de la femme:

*Quelque sublime néanmoins que soit la conduite de la vertueuse Minna envers le Major Teleim son amant, nous sommes persuadés qu'il est parmi nous des femmes capables de l'imiter. Ceci pourra être révoqué en doute par ceux qui croyant peu à la vertu des femmes, s'occupent à répandre des méchancetés contre elles, & ne réussissent le plus souvent qu'à prouver qu'ils voient de très mauvaises compagnies. Ces gens-là pourront-ils regarder comme vraisemblable cette belle scène où Minna montre le dévouement le plus sincère aux malheurs de son amant, lui sacrifie l'opinion des hommes, & cherche par son attachement à lui faire oublier leur injustice?<sup>30</sup>*

---

<sup>30</sup> *Mercure de France*. Décembre 1774, p. 161. La recension française est ici intéressante, puisqu'elle correspond aussi à une perception allemande du caractère de Minna. Cf. *Dramaturgisches Blatt*. Berlin. 2. Stück. 21. Januar 1792, p. 29-32. Ici, p. 32: "Auch ist die Minna ganz dazu gemacht jeden zu bekehren, der an Menschheit, und nahmentlich an weiblicher Vortreflichkeit zweifelt. Gerne möchte ich allen Weiber-Hassern zurufen: kommt ins Theater, seht die Minna, seht sie von der Unzelmann spielen, und ich wette, ihr söhnt euch wieder mit dem ganzen Geschlecht aus."

Cette polarité de la critique révèle à quel point l'image de la femme est multiple: on forge un idéal sentimental en conservant la représentation traditionnelle d'une femme soumise.<sup>31</sup> Simultanément, il s'opère une réhabilitation du personnage par la mise en lumière de la dimension morale du sexe faible.<sup>32</sup>

On constate donc, dans les diverses recensions à propos des drames militaires, que la critique souligne l'intérêt du théâtre pour la réalité contemporaine, ses acteurs sociaux et les caractéristiques précises de leur psychologie et de leur comportement. Le théâtre apparaît donc comme la possibilité de fournir le panorama d'une époque et un cliché de la structure sociale. Il a ainsi dans la cité un rôle de représentation, de correction et d'influence sur les diverses composantes. Il sert de garant et d'éclaireur et présente une fonction civilisatrice en participant à l'établissement des modalités spécifiques des membres du groupe. Le portrait féminin qui se dégage des missions assignées au théâtre

---

<sup>31</sup> Cf. Marie-Renée DIOT-DURIATTI: *op. cit.* note 18, p. 251: "[...] comment la femme qui, dans la relation conjugale est l'élément fragile, peut-elle devenir dans la relation amoureuse un guide possible? En fait, il s'agit de deux niveaux différents; dans la description de la relation conjugale, c'est le niveau social qui est en jeu; il s'agit de montrer comment dans une société bien ordonnée, chacun doit trouver sa place, assumer son rôle et le modèle social place l'homme au-dessus de la femme; dans la relation amoureuse, qui n'échappe pas entièrement à la détermination sociale, une plus grande place est laissée à l'imaginaire, et comme la femme est tantôt ange, tantôt démon, elle en arrive à exercer une influence – positive ou négative – sur le choix de vie que fait l'homme."

<sup>32</sup> Cette caractéristique se démarque de la perception traditionnelle de la femme à laquelle on ne concède pas d'ordinaire un comportement raisonnable et mature inné. Cf.: Marie-Renée DIOT-DURIATTI: *op. cit.* note 18, p. 156-158: "[...] à la limite, on peut dire qu'elle peut être amenée par ce goût et cette délicatesse sur le chemin de la vertu, simplement parce qu'elle distingue, non le bien du mal, mais le beau du laid; [...] L'esprit de la jeune fille est éduqué par un homme; [...] Pour atteindre la maturité, l'esprit féminin a besoin de l'aide masculine;"



révèle que ce dernier ambitionne - c'est l'image qu'en fournissent les recensions - de remplir une tâche davantage concentrée sur l'individu, c'est-à-dire une véritable exploration de l'âme humaine et s'efforce de remplir, auprès des spectateurs, une mission éducative par les émotions qu'il met en oeuvre. Avant de détailler cette entreprise, il faut cependant examiner un dernier volet du rôle social de la scène.

#### D. COMPOSANTES CIVIQUES DU RÉPERTOIRE THÉÂTRAL

Parallèlement aux avantages que présentent pour l'individu et la société une pratique scénique nouvelle et un répertoire de bon niveau, ce qu'on vante explicitement dans les productions dramatiques, c'est leur utilité sociale. Au fil des compte rendus sur les pièces militaires, la mise en exergue de la fonction théâtrale à ce niveau est donc redondante. Les recensions démontrent par leur teneur que tous les éléments dramaturgiques (ceux du texte de théâtre et ceux propres au jeu du comédien) concourent à éduquer le citoyen en lui proposant un modèle comportemental adéquat.<sup>33</sup> Aux yeux des critiques, les représentations se font le relais de l'image sociale de l'individu en manifestant

---

<sup>33</sup> Cf. à propos de la représentation de *Nicht mehr als sechs Schüsseln* du 20 octobre 1792 à Brême dans *Dramaturgische Zeitschrift*. Hannover. 1793, p. 41: "Was ist Wahrheit ohne Geschmack? – Das Schauspiel ist erhöhtes Ideal. Man muß die schöne Natur sehen."

un comportement exemplaire au sein de la collectivité.<sup>34</sup> Aussi la valeur référentielle du comédien se trouve-t-elle au centre des préoccupations. Dans ce contexte, l'acteur peut s'élever au rang d'un pédagogue potentiel de la communauté en évitant la représentation d'excès afin de contribuer à l'achèvement des mœurs. Il peut, entre autres, devenir le vecteur d'un comportement policé favorisant l'harmonie sociale:

*L'homme d'éducation et de rang doit continuellement transparaître; et comme c'est [ i. e. le conseiller aulique] au fond un homme froid et bon, l'acteur doit se garder de lui prêter à la première scène de violents débordements de colère – il s'agit chez lui d'un simple échauffement passager qui s'atténue de suite après la gifle donnée – et de lui accorder dans les suivantes d'amères déclarations de mépris.*"<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Sur ce point, à propos de *Der Lorberkranz* (ZIEGLER), cf. *Nürnberger Thalia*. 2. Stück. April 1799, p. 23-37. Ici, p. 24: "Herr Freuen verbreitete über seinen Charakter eine Würde ohne Zwang, ein Gefühl ohne Emphase, und eine männliche Selbständigkeit ohne Brutalität; aus jeder, auch der kleinsten Wendung seines Spieles, blickte der Künstler hervor; so auch Herr Dardenne, der heute gewiß auch unnachahmlich war. – Er verrieth große Bekanntschaft mit dem feinern Welttone, wand sich mimisch durch die entschiedensten Verlegenheiten, und keine Kolision dekontenanzirte Ihn. – Madam. Akermann spielte vortreflich, ganz mit dem air einer großen Dame, die statt Tugenden, beau Monde besitzt, und sonst kein Laster einräumt, als Unhöflichkeit."

<sup>35</sup> *Theaterjournal für Deutschland*. *Op. cit.* note 15. 20. Stück. 1782, p. 33: "Der Mann von Erziehung und Stande mus durchgängig hervorleuchten; und da er im Grunde ein kalter, gutmütiger Mann ist, so mus sich der Schauspieler ja hüten, ihm in der ersten Szene heftige Aufwallungen des Zorns – es ist bei ihm bloße fliehende Hitze, die nach gegebner Ohrfeige gleich wieder verdampft – und in den folgenden bittere Aeusserungen von Hohn zu leihen."

Par une composition adaptée du personnage qu'il incarne, le comédien favorise l'instauration d'un équilibre dans les conduites en société. C'est là tout le sens de ses efforts et l'enjeu de sa fonction. C'est du moins ce qui émane, en creux, des jugements émis sur la pratique scénique:

*Monsieur Gräf joue le conseiller aulique avec pénétration et sentiment.*

*Pourtant, il pourrait peut-être dans sa représentation atténuer encore maint trait qui, joué avec toute l'énergie possible, blesse nos oreilles choyées.*

*Même si l'homme bien élevé s'oublie, son éducation transparait encore dans sa décence et son ton. La force de l'habitude agit plus fortement sur le corps que sur l'esprit. Pourtant, n'est-il pas difficile de trouver surtout dans l'expression un compromis véritable entre l'excès et le manque?<sup>36</sup>*

Il n'est donc pas étonnant qu'on insiste conjointement, à propos du *Soldatenstück*, sur la finalité du drame qui invariablement doit chercher à enseigner et prodiguer des leçons de vertu civique:

---

<sup>36</sup>*Litteratur- und Theater- Zeitung. Op. cit. note 13. 2. Band. 14. Stück. 7. April 1781, p. 220-221: "Hr. Gräf spielt den Hofrath mit Einsicht und Gefühl. Doch könnte er vielleicht durch den Vortrag noch manches mildern, das mit möglichster Energie vorgetragen, unsre verwöhnten Ohren beleidigt. Auch wenn der wohlgezogene Mann sich vergift, schimmert in Anstand und Ton noch seine Erziehung durch. Die Macht der Gewohnheit wirkt stärker auf den Körper als den Geist. Doch wie schwer ist's überhaupt im Ausdruck die wahre Grenzlinie zwischen zu viel und zu wenig zu treffen?"*

*Cette pièce est une école pour tous. Car tous nous sommes des fils et des filles. Comme les pères et les mères sont redevables à l'auteur! Quelle meilleure interprétation du quatrième commandement peuvent-ils leur fournir.*<sup>37</sup>

*Qui peut encore douter du bénéfice que peut nécessairement présenter la représentation de pièces qui inspirent de telles attitudes?*<sup>38</sup>

Cette vertu civilisatrice attribuée à la scène<sup>39</sup> et, plus particulièrement, au jeu des acteurs que les revues théâtrales de l'époque soulignent à l'occasion des compte rendus critiques à

<sup>37</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. Op. cit.* note 5, p. 121: "Dies Stück ist eine Schule für alle Menschen. Denn wir alle sind Söhne und Töchter. Welchen Dank sind dem Verfasser nicht Väter und Mütter schuldig! Welch eine bessere Auslegung des vierten Gebots können sie ihnen in die Hand legen."

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 116: "Wer kann noch an dem Nutzen zweifeln, welchen die Aufführung von Schauspielen, die solche Gesinnungen einflößen, nothwendig haben muß?"  
Le civisme des drames est d'ailleurs reconnu ailleurs. En effet, on relève dans la critique française des remarques identiques à ce propos. Cf. *Mercur de France*. Décembre 1774, p. 167-168: "Notre but n'est pas de relever tous les beaux sentiments répandus dans cette Pièce, encore moins l'art avec lequel l'Écrivain françois a imité l'Auteur Allemand; mais si on compare les deux pièces, on verra que M. R. de C. s'est rendu propre la Fable de M. Lessing, par une plus grande simplicité qu'il a mise dans l'intrigue, par la facilité du dialogue, par le comique qu'il a tiré de plusieurs situations, & surtout par le rôle du Comte de Bruxhal qu'il a créé. Ce Personnage, fort entêté de sa Noblesse, admirateur enthousiate des belles actions, d'un caractère franc, mais brusque & décidé, jette du comique dans plusieurs scènes. Il contribue même par les saillies de son caractère, à soutenir l'action & l'intérêt de ce Drame, que l'on peut regarder comme une leçon vive, animée, intéressante de vertus sociales & de bonnes moeurs."

<sup>39</sup> Sur les qualités requises pour le comédien, cf. *Dramaturgische Blätter*. Hg. von Adolph von KNIGGE. Hannover: Schmidt. 19. Stück. 21. Februar 1789, p. 286-287: "Das Haus war [...] ungewöhnlich voll, und Herr Großmann, der schon zwey Tage vorher in Clavigo als Carlos das ganze Publicum durch sein meisterhaftes Spiel hingerissen hatte, und uns bewies, daß nur der wahre Schauspieler von Welt und Menschenkenntniß, durch Ummodlung seiner Kunst in die zweyte Natur, so auf unser Herz würken könne, zeigte sich heute wieder, [...] in seinem Stücke, auf einer andern Seite, als ein großer Schauspieler, und das Publicum zahlte ihm den lautesten, herzlichsten Beyfall."

propos des *Soldatenstücke*, est présente dans les discussions menées au XVIII<sup>ème</sup> siècle au sujet de la formation des comédiens et des enjeux de leur moralité au niveau social.<sup>40</sup> Les recensions des pièces militaires viennent ainsi étayer les revendications déjà formulées par les théoriciens et réformateurs du théâtre en proposant une illustration concrète de l'influence bénéfique de la scène dans la vie de la collectivité.<sup>41</sup> Cependant, le champ d'intérêt de l'art dramatique n'est pas limité à la structure sociale dans son ensemble, puisque son action se déploie également au niveau individuel avec pour finalité l'émergence d'un homme équilibré.

---

<sup>40</sup> Cf. Peter SCHMITT: *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700- 1900*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, p. 126: "Den Verfassern von Traktaten über und Plänen für Theaterschulen ging es jedoch selten um die Technik der Schauspielkunst. Ihr Augenmerk konzentrierte sich vielmehr auf die neuen, durch die Literarisierung des Theaters entstandenen Anforderungen und – hier lag der Schwerpunkt – auf das moralische Verhalten des Schauspielers im öffentlichen Leben."

<sup>41</sup> Cf. Roland KREBS: *op. cit.* note 1, p. 39: "Le théâtre devient ainsi l' "école du peuple" et le poète se voit confier un magistère, que, du reste, il a déjà exercé dans l'Antiquité [...]. Le mot "peuple" désigne ici la masse des citoyens d'une ville ou d'un État qui doit être instruite de ses devoirs privés et publics. Il est de toute évidence dans l'intérêt de l'État de voir augmenter le nombre des hommes raisonnables, des bons "patriotes" et des gens de bonnes mœurs et il ne doit négliger aucun moyen d'éducation. Le théâtre se voit, à côté de l'école et de la chaire, investi d'une mission d'instruction à la fois morale et civique, puisqu'il peut aussi bien prêcher les vertus privées que publiques."

## II. MISSION EDUCATIVE ET HUMAINE

### A. PROMOTION DE LA SENSIBILITÉ

Un impératif que mentionnent constamment les recensions est celui de susciter l'émotion.<sup>42</sup> Cela apparaît comme une visée fondamentale du théâtre.<sup>43</sup> On peut ainsi relever pour Kotzebue l'appréciation avantageuse du jeu dramatique qui touche les sens et la sensibilité du public. Cependant le théâtre ne doit devenir, pour la critique, ni la tribune où s'exposent les passions ni l'organe littéraire de l'esthétique sentimentale contemporaine. Au contraire, il a pour vocation de modeler l'affectivité du spectateur afin de poursuivre plus aisément ses visées didactiques. C'est pourquoi on peut, de concert, fustiger le sentimentalisme de certains personnages et de certaines attitudes dramatiques et chanter les louanges d'une technique théâtrale mobilisant et façonnant l'énergie émotionnelle du public:

---

<sup>42</sup> Pour la pièce de KOTZEBUE, *Die Brandschatzung*, la critique impute la désaffection du public à l'égard du drame à une caractérisation des personnages et une évolution de l'action dépourvues d'une dimension sentimentale, cf. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*. Hg. von SPENER. Berlin. 45. Stück. 15. April 1806: "Der Antheil, den man an diesem kleinen Stück nimmt, scheint an Lebhaftigkeit abzunehmen, ob es gleich fortdauernd brav dargestellt wird. Woher kömmt das? Die Charaktere sind doch zum Theil sehr edel gehalten, zum Theil in Contrast pikant genug. Vielleicht schadet es aber, daß der Zuschauer nach einer ziemlich romantischen Exposition nur mit weniger Leidenschaft überrascht wird. Des Bürgermeisters Tochter ist eine ziemlich kühle Liebhaberin. Es scheint, der Dichter habe dem Vorwurf der Sentimentalität ausbeugen wollen, allein dadurch ward denn doch das Interesse geschwächt."

<sup>43</sup> Sur le problème de l'empathie, on se reportera utilement à Hans-Jürgen SCHINGS: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck 1980.

*On peut déplorer l'effort de Monsieur Beil jouant un veuf sentimental, qui n'a pas essayé la poudre de la coiffeuse de sa défunte femme, - et qui la vénère comme relique - ainsi que le jeu plein de passion et de sensibilité de Monsieur Beck qui portait un costume suédois seyant avantageusement à sa belle silhouette dans les scènes d'amoureux avec Mademoiselle Koch qui, elle, a provoqué par un ton et un jeu doux et séduisants l'émotion générale.<sup>44</sup>*

C'est donc le bouleversement éprouvé par le spectateur qui est primordial et non l'émotion dont peuvent faire preuve les personnages du drame ou les acteurs sur scène. La critique prend en compte la dimension affective du public, tandis qu'elle bannit le ridicule propre aux manifestations sentimentales et toute outrance émotionnelle.<sup>45</sup> Ce dont l'un des pôles doit faire l'économie fait en revanche généreusement partie de l'expérience esthétique de l'autre:

---

<sup>44</sup> *Rheinische Musen. op. cit.* note 10. 5. Stück, 1794, p. 113: "Und zu beklagen ist die Anstrengung des Herrn Beil als empfindsamer Wittwer, der den Puder von seiner verstorbenen Frau Frisierstuhl nicht abgewischt hat, - und - als Reliquie verehrt, so wie das Feuer- und Empfindungsvolle Spiel des Herrn Beck - dessen schwedischer Anzug seinen schönen Wuchs vorzüglich gut saß - in seinen Liebhaberszenen mit Dlle. Koch; welche mit hinreissenden weichen Ton und Spiel allgemeine Rührung und Theilnahme erwekt."

<sup>45</sup> Dans les épanchements lyriques, les comédiens doivent ainsi savoir préserver la dignité. C'est ce que vante une critique de la représentation de *Der Lorberkranz* (ZIEGLER), cf. *Allgemeine Deutsche Zeitung. Op. cit.* note 9. 18. Stück. 12. April 1807, p. 76: "[...] eine Vorstellung, welche ich bloß deswegen einer Erwähnung würdige, weil Hr Graf als Oberster wirklich durch sein vortreffliches Spiel den schönsten Kranz verdiente. Unübertrefflich schön gelang ihm die Scene bey dem Verhör, wo er den Prinzen dahinbringt, den Degen abzugeben. Der kummervolle Held, so sehr durch den Tod seines Sohnes gebeugt, behauptete dennoch seine Würde so erhaben, daß jedes Herz warm ergriffen wurde."

*Et même Minna sait toucher tous les coeurs par sa gaieté pleine d'entrain lorsqu'elle retrouve Tellheim. Je l'ai vu trois fois et les trois fois, je n'ai pas pu retenir mes larmes.*<sup>46</sup>

*Mon coeur est brûlant de la représentation d'hier. [...] La scène où celui-ci présente la facture à son maître et l'assure qu'il ne le quittera pas, me brisa le coeur, les larmes jaillirent de mes yeux et j'éprouvais pour le brave la même affection que pour un ami.*<sup>47</sup>

De plus, ce qui provoque l'émotion du spectateur, ce sont des scènes précises des oeuvres. Le public est donc touché non par le caractère d'un héros en particulier, mais par des situations dramatiques, c'est-à-dire des configurations de personnages et leur jeu conjoint. Ainsi les liens d'affection et de dévouement unissant Tellheim et Werner sont-ils susceptibles à eux seuls de provoquer l'attendrissement du public. Ce sont les échanges et les rapports établis à la scène entre les héros qui ont l'efficacité dramatique émotionnelle recherchée. L'impact du drame réside ainsi dans la qualité des relations qui s'instaurent

---

<sup>46</sup> Anna Luise KARSCH an GLEIM. 29. März 1768, (cité d'après la fondation FAMBACH): "und auch die Minna weiß durch das lebhafte ihrer Fröhlichkeit, indem Tellheim gefunden wird, alle Herzen zu rühren - Dreimal hab' ich sie gesehen, und dreimal mußte ich weinen."

<sup>47</sup> *Berlinisches Litterarisches Wochenblatt*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin und Leipzig: Birnstiel. 23. Stück. 7. Juni 1777, p. 362-363: "Glühend ist mein Herz von der gestrigen Vorstellung. [...] In der Scene, wo dieser seinen Herrn die Rechnung übergibt, und ihm betheuret, daß er ihn nicht verlassen werde, zerbrach mir das Herz, Thränen stürzten aus den Augen und ich liebte den guten Kerl wie ich einen Freund liebe."



entre ses participants. La tonalité sentimentale particulière à chaque personnage passe au second plan et cède la place à une composition dont la richesse émotionnelle se fonde sur les actions respectives de chacune des parties, leurs incidences sur l'ensemble et leurs motivations.<sup>48</sup> C'est ainsi que la critique élogieuse de la pièce d'Engel, *Der dankbare Sohn*, se base sur la qualité de certaines scènes:

*Qui n'aurait pas les larmes aux yeux à cette scène? Que peut-on imaginer de plus touchant qu'un fils qui, pourvu déjà de fonctions importantes dans l'État, de pauvre et modeste extraction non seulement n'a pas honte de ses parents mais au contraire chante leurs louanges, les honore, les célèbre et se révèle comme leur bienfaiteur.*<sup>49</sup>

À des situations dramatiques touchantes s'ajoute, en outre, le jeu des acteurs qui en souligne la force d'expressivité:

---

<sup>48</sup> L'intérêt du critique se porte davantage sur les configurations que sur les héros eux-mêmes: cf. à propos de la pièce de BRETZNER, *Das Räuschgen, Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*. Hg. von Christian August BERTRAM. Berlin: Maurer. 50. Stück. 10. Dezember 1785, p. 382: "Meines Bedünkens das beste was dieser Autor geschrieben. Die Charaktere sind zwar nicht neu, sind aber so gut und in so interessanten Situationen zusammengesetzt, daß es durchaus gefallen muß."

<sup>49</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. Op. cit.* note 5, p. 113: "Wem stehen bey dieser Stelle nicht die Thränen in den Augen?" et p. 121: "Was kann man sich auch rührenders denken, als einen Sohn, der schon wichtige Aemter im Staate bekleidet, der von armen und geringen Eltern abstammt, ihrer aber sich nicht nur nicht schämt, sondern im Gegentheile rühmt, sie ehrt, sie lobt und ihnen Wohltaten erzeugt."

*Tous deux jouaient avec une gaieté qui réchauffe le coeur. Cette fois, la représentation de Minna fut excellente. Madame Reinecke en Minna, Monsieur Reinecke en Werner, Monsieur Opitz en Tellheim, Monsieur Thering en aubergiste jouaient avec le même enthousiasme que les nouveaux: tout était vie et joie.*<sup>50</sup>

C'est d'ailleurs la richesse émotionnelle de l'action dramatique qui fait la qualité d'une oeuvre. Une pièce où l'on pleure beaucoup est de meilleur niveau que les pièces tragiques françaises: "Et d'ailleurs, combien plus de larmes ont été versées à l'occasion de la représentation que lors de vingt tragédies françaises."<sup>51</sup>

En s'intéressant au domaine sensible, la porte est ouverte à l'observation des problèmes de l'âme. On ne se cantonne plus uniquement à l'étude des mécanismes de l'intellect. On cherche à circonscrire tout ce qui est susceptible de toucher le public. On détaille les mouvements de l'être. Aussi les recensions se distinguent-elles par la mise en lumière de la mission de l'acteur qui est de révéler les élans de l'âme pour développer le sens psychologique et moral du spectateur.

<sup>50</sup> *Litteratur- und Theater-Zeitung: op. cit.* note 13. 2. Band. 22. Stück. 31. May 1783, p.343 sq.: "beide spielten mit einer Fröhlichkeit, die das Herz erwärmt. Die diesmalige Vorstellung der Minna war vortreflich. Madam Reinecke als Minna, Herr Reinecke als Werner, Herr Opitz als Tellheim, Herr Thering als Wirth spielten mit gleichem Feuer wie die Neuangekommenen: alles war Leben und Freude."

<sup>51</sup> *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. op. cit.* note 5, p. 121: "Wie überhaupt bey der Vorstellung mehr Thränen geweint worden, als bey zwanzig französischen Trauerspielen."

## B. DÉVELOPPEMENT DU SENS PSYCHOLOGIQUE ET MORAL DU SPECTATEUR

L'étude des critiques des pièces a montré jusqu'à présent que sont bannis de la scène l'expression exagérée de l'émotion individuelle, l'excentricité dans les épanchements excessifs du sentiment. Les moyens mis en oeuvre pour dévoiler au public les ressorts du caractère procèdent eux aussi de la même intention: on condamne toute caractérisation outrancière des situations et des personnages. Chez Kotzebue, on compte au nombre des défauts le recours à des personnages aux traits de caractère fort affirmés, à des individualités hautes en couleurs.<sup>52</sup> De la même manière, on prend ses distances vis-à-vis d'un jeu scénique trop marqué:

*Depuis la dernière fois où nous l'avons vue, Mad. Brandes n'a pas démenti sa renommée de tragédienne et son talent déclamatoire surtout dans les duos dramatiques; pourtant le public a semblé accueillir avec plus d'indifférence sa Minna lors de son retour sur la scène de Hambourg. Dans l'expression*

---

<sup>52</sup> Johann Friedrich SCHÜTZE: *Hamburgische Theatergeschichte*. 1794, p. 682, (cité d'après la fondation FAMBACH): "mögen einige Charaktere in outrirter Manier gezeichnet..."

*des émotions, dans les mimiques et la gestuelle, elle semblait faire tout plus exagérément que de coutume.*<sup>53</sup>

Dans *Minna*, une autre des erreurs de Lessing est, aux yeux de la critique, de recourir à un personnage, Riccaut, dont la fantaisie et le ridicule renvoient à la farce.<sup>54</sup> Pour ce qui est de la représentation, souvent les recensions mentionnent, de plus, la déformation caricaturale de l'aubergiste:

*Autant certains rôles de cette admirable pièce sont bien joués sur notre scène locale, autant d'autres sont lamentablement sabotés. C'est un vrai désastre que de voir Monsieur Pleißner interpréter l'aubergiste; du début à la fin, il fait du personnage une caricature destinée à faire rire. - Mon père*

---

<sup>53</sup> *Ibid.* 2. Mai 1781, (cité d'après la fondation FAMBACH): "Mad. Brandes hatte, seit wir sie zuletzt sahn, ihren Ruhm als tragische und voraus im Duodram deklamirende Künstlerin nicht verringert; doch schien das Publikum bei ihrem Wiederauftritt auf die Bühne Hamburgs ihre Minna gleichgültiger aufzunehmen. Sie schien im Ausdruck der Empfindungen, in Mienen und Gestenspiel mehr als vorhin zu outriren." et GLEIM an LESSING, Halberstadt, den 25. September 1769, (cité d'après la fondation Fambach): "Zu Berlin hört ich ihre Minna von Barnhelm. Der Schauspieler kan sie nicht ganz verderben, sie wird immer gefallen; aber wenn Döblin nicht alle Caractere durch Stimme, Gebärde, durch alles, so gefleißentlich übertriebe, so würde das vortrefliche Stück unendlich dabey gewinnen!"

<sup>54</sup> *Briefe über die wienerische Schaubühne: op. cit.* note 24. 14. und 15. Schreiben. Wien, den 13. und 18. März 1768, p. 201-215. Ici, p. 212: "Riccaut de Marliniere, einen beurlaubten Offizier, dem der Verfasser alle Unbesonnenheiten, Großsprechereyen und Taschenkünste unsrer Cadedis beygelegt, der seine Sprache wie das Deutsche radebricht, haben die deutschen Schauspieler weggelassen; wie sie sagen: weil sie keinen unter ihnen haben, der das Französische mit der nothwendigen Fertigkeit spräche - Man vermißt ihn bey der Aufführung im geringsten nicht. Eine Rolle, die nirgend in einem Stücke die geringste Lücke zurückläßt, ist gewiß eine müßige Rolle. Was möchte wohl also die Absicht des Verfassers gewesen seyn, als er sie mit in sein Stück aufnahm? Vermuthlich die Risade! -"

*Lessing! bon, grand et noble homme! comment te désigner? - si tu savais qu'on assassine si cruellement tes chefs- d'oeuvre en cette année 1792 où on rêve d'une scène accomplie, si tu savais combien ton esprit a déserté ses acteurs, tu n'aurais d'autre souhait que de ne les avoir jamais écrits*"<sup>55</sup>

Il ne faut non plus pas tomber dans le travers opposé et créer des personnages aux contours vagues. La pièce de Kotzebue présente, au sens d'une partie des critiques, le défaut d'une caractérisation floue des héros. Heureusement le jeu raffiné et nuancé des acteurs remédie à ces lacunes.<sup>56</sup> La même négligence dans le traitement littéraire des personnages est relevée chez Bretzner.<sup>57</sup> La pièce de Lessing et les représentations qui en sont données pèchent aussi peut-être par un manque de motivations dans les agissements

---

<sup>55</sup> *Janus. Eine Zeitschrift auf Ereignisse und Thatsachen gegründet.* Weimar: Gebr. Gädicke. März 1792, p. 122sq: "So gut einige Rollen dieses vortreflichen Stücks auf der hiesigen Bühne auch gespielt werden, so jämmerlich werden wieder andere desselben verhunzt. - Es ist ein wahrer Jammer, Hr. Pleißner als Wirth zu sehen; von Anfang bis zu Ende karikaturiret er diesen Character, um Lachen zu erregen. - Vater Lessing! guter, großer, edler! wie soll ich dich nennen? - wenn du wüßtest, daß deine Meisterstücke im Jahre 1792, wo man von Vollkommenheit der Bühne träumt, so grausam hingemordet würden, wenn du wüßtest, daß dein Geist so ganz gewichen ist von ihren Darstellern, du müßtest wünschen, sie nie geschrieben zu haben."

<sup>56</sup> *Annalen des Theaters.* *Op. cit.* note 10, p. 27: "*Armuth und Edelsinn*, ein Lustspiel in 3 A. von Hr. v. Kotzebue, erschien den 15ten May zum erstenmale auf unserer Bühne. Das Stück gefiel sehr. Diesen Beyfall hat Hr. v. K. aber zuverlässig bloß einigen interessanten Situationen, und dem vortreflichen Spiele unsrer Schauspieler zu danken."

Inversement, une interprétation grossière équivaut à une trahison du héros: WACKENRODER an Ludwig TIECK, Berlin, den 23. Februar 1793, (cité d'après la fondation FAMBACH): "Hätt' ich Zeit so wollt' ich Dir noch allerhand erzählen: wie ich neulich, bey Czechtisky's Tellheim, auch keinen Funken der feinen Empfindung in dem Charakter gefühlt, sondern eine ganz andre Rolle zu sehen geglaubt habe."

<sup>57</sup> *Tagebuch der Mainzer Schaubühne: op. cit.* note 26. 9. Stück. 1788, p. 129-132: "Zerstückelter Plan, getheiltes Interesse, überspannte oder nachlässig hingeworfene Charaktere, gedehnter Dialog, und niedrige, unkorrekte Sprache machen zusammengenommen ungefähr die Hauptmängel dieses Stückes aus."

des personnages. Le reproche formulé ici concerne un manquement à la logique dans la composition du caractère du héros: "Tellheim [...] apparaît quatre fois en quatre actes toujours miné du même chagrin secret sans que le spectateur ne puisse en deviner la cause."<sup>58</sup> Ce défaut dans la vraisemblance et l'enchaînement crédible et compréhensible des actes posés par les personnages font de ces derniers le support d'idéaux au lieu de présenter au public - ainsi que le réclame la critique - des portraits composés avec justesse et stratégie:

*La composition des personnages n'est non plus pas extraordinaire. Dans cette pièce, nous ne voyons que des idéaux; un officier qui répugne à aimer et à accepter de l'argent; une jeune dame qui poursuit un officier, le force à se montrer conciliant et à l'épouser, un maréchal des logis qui souhaite de toutes ses forces se débarrasser de son peu d'argent; une jeune domestique qui s'amourache de ce soudard quoiqu'il ne soit rien moins qu'agréable et aimable, une ordonnance qui est certainement un brave homme et qui pourtant souhaite occire tout un chacun; voilà des personnages dont la critique ne peut s'accommoder.<sup>59</sup>*

---

<sup>58</sup> *Der Freymüthige*: op. cit. note 7. 27. Jg. Nr. 131. 3. Juli 1830, p. 509sq.: "Tellheim [...] tritt in vier Akten, viermal, immer von demselben geheimen Kummer belastet, auf, ohne daß sich der Grund desselben errathen läßt."

<sup>59</sup> *Till Eulenspiegel*. *Berliner, Wiener, Hamburger Courier*. Redigirt von Eduard Maria OETTINGER. 16. Juli 1831, p. 659-660: "Auch die Zeichnung der Charaktere ist nicht außerordentlich. Wir sehen in diesem Stücke

Les compositions ont pour but de provoquer les larmes, le sourire ému, le rire fin. L'attention portée à l'individualité littéraire est donc moins empreinte d'un psychologisme exclusif qu'elle ne cherche à réunir au sein d'un portrait différents éléments susceptibles d'interpeller le spectateur dans son vécu affectif et de le sensibiliser aux manifestations de l'individualité. Les personnages apparaissent ainsi comme des montages destinés à susciter l'émotion du spectateur et participent à l'éducation et au raffinement de sa sensibilité. On attache par conséquent la plus grande importance à des portraits nuancés et à des héros au psychisme équilibré. L'art de l'acteur - comme celui de l'auteur - consiste dans une synthèse réussie des différentes réactions du personnage qu'il interprète de sorte qu'une personnalité identifiable par le public s'en dégage:

*Koch a joué de façon excellente et méritait d'autant plus d'admiration que les émotions du brave et noble soldat s'expriment davantage dans des gestes que dans des mots. Monsieur Koch se tient fidèlement au portrait du poète et ne néglige aucune nuance, aucun trait de caractère. Plus d'un parmi nos acteurs et nos actrices jouent bien, parfois remarquablement certaines*

---

lauter Ideale; einen Offizier, der sich zum Lieben und Geldannehmen mit Haaren herbeiziehen läßt; eine junge Dame, die einem Offizier nachreis't, und ihn zwingt ihr gut zu sein und sie zu heirathen; einen Wachtmeister, der mit aller Gewalt sein Bischen Geld los werden will; eine junge Kammerzofe, die sich in diesen Haudegen verlieben kann, obwohl er nichts weniger als angenehm und lebenswürdig ist, ein Bedienter, der eine ehrliche Haut sein soll, und doch alles umbringen möchte; dies sind Figuren, mit welchen die Kritik sich nicht befreunden kann."

*scènes; mais cela reste des parties isolées de l'oeuvre! On le constate principalement lorsqu'ils n'ont aucune réplique ou ne participent à aucune action. Tout à coup seul l'acteur se tient devant nous, il a perdu le fil de son rôle et lorsqu'il doit reprendre la parole, il cherche rapidement à renouer avec son personnage.*<sup>60</sup>

Le jeu des acteurs fait donc ressortir diverses facettes de l'âme et aide ainsi à en percer les secrets. Le jeu nuancé fournit ainsi des renseignements au spectateur sur sa propre psychologie. En outre, une telle exploration de la sensibilité humaine est favorisée par le choix des situations dramatiques - et non par une psyché complexe du héros - que l'interprétation raffinée du comédien rehausse.<sup>61</sup> Ce principe de composition des caractères du drame évite d'une part la caricature, donc une typologie grossière, d'autre part, un

---

<sup>60</sup> *Tagebuch der Mainzer Schaubühne: op. cit.* note 26. 11. Stück. 1788, p. 167-172. Ici, p. 167-168: "Koch spielte vortreflich, und verdiente um mehr Bewunderung, da die Empfindungen des edlen, braven Kriegers sich mehr in Geberden, als in Worten ausdrücken. Herr Koch hält sich treulich an die Zeichnung des Dichters, und läßt keine Nüanze, keinen Zug verlorengelien. Manche unsrer Schauspieler und Schauspielerinnen spielen einzelne Szenen gut, bisweilen vortreflich; aber es sind denn doch immer disjecta membra poetae! Dies bemerkt man hauptsächlich, wenn sie gerade nichts zu reden, oder zu thun haben. Da auf einmal steht der bloße Schauspieler vor uns, der Faden seiner Rolle ist abgerissen, und, kömmt die Reihe zu sprechen wieder an ihn - geschwind sucht er denselben wieder anzuknüpfen."

<sup>61</sup> Karl LESSING an seinen Bruder, den 22. März 1768, (cité d'après la fondation Fambach): "Den Tellheim machte Schmelz. Er hat nicht die angenehmste Sprache; aber seine Figur, seine Aktion, seine stille Empfindung entschädigen. Er war ohne alle heftige Gestikulation, und man sah doch, wie ihn das Unglück niedergeschlagen, wie er vor Verdruß über widerfährnes Unrecht ganz unthätig, ganz fühllos geworden, und Rechtschaffenheit und Edelmuth an ihm nur noch mechanisch waren. Wie bitter lachte er über das Unglück! wie sehr zwang er sich, seine zärtlichsten Empfindungen zu unterdrücken! Aber vor allen andern, seine auf einmal erwachende Zärtlichkeit, da er seine Minna unglücklich sah! Ohne Uebertreibung versichere ich Dich, ich habe noch keine solche wahre, edle und doch feurige Liebe auf dem Theater gesehen, als in dieser Situation."



psychologisme exagéré et trop poussé faisant des héros l'équivalent de véritables et complexes individualités. Cette technique d'élaboration du personnage prônée par la critique se révèle également conforme à l'exigence de bon goût, de formation de l'âme et de civilité déjà constatée:

*Mais le commandant était à mes yeux dans les deux premières représentations trop emporté, trop impétueux vis-à-vis de Minna, de Werner, de tous - Il n'était pas l'homme bien éduqué justifiant les éloges de son amante selon lesquelles-tous les officiers ne ressemblent pas à Tellheim: C'était un commandant en parade.<sup>62</sup>*

Le jeu de l'acteur couplé à la finesse des réactions du héros peut ainsi fournir une vraie grille d'analyse du comportement social et inculquer au public les valeurs et le mode de conduite du "beau monde"<sup>63</sup>. C'est pourquoi on encourage le comédien à peaufiner son

---

<sup>62</sup> *Briefe über die wienerische Schaubühne: op. cit. note 24. 14. und 15. Schreiben. Wien, den 13. und 18. März 1768, p. 201-215. Ici, p. 215-216: "Aber der Major war mir die beiden ersten Vorstellungen, zu wild, zu stürmisch, gegen Minnen, gegen Wernern, gegen alle - Es war nicht der artige Mann, der den Lobspruch seiner Geliebten rechtfertigte, daß nicht alle Offiziere Tellheims wären: er war Major auf dem Paradeplatze."*

<sup>63</sup> L'importance de la beauté du jeu relève de la même intention, *cf.*, pour *Der Lorberkranz* (ZIEGLER), *Nürnberg Thalía*. 2. Stück. April 1799, p. 23-37. Ici, p. 23: "Die erste Szene zwischen Mad. Akermann als Josepha, und Herrn Dardenne als Windek, machte gleich einen vortheilhaften Eindruck auf unsre Empfindungen der Schönheit [...]"

interprétation, à apporter le plus grand soin aux modulations de ton et aux variations de physionomie révélatrices toutes deux des mouvements de la sensibilité:

*Madame Ackermann interpréta Minna avec beaucoup de succès. Elle en mériterait davantage si elle voulait renforcer l'expression de la joie la plus suave, de l'espièglerie et les passages subits au sérieux et à la douceur par les modulations du ton et particulièrement par les mimiques.*<sup>64</sup>

Ces "collages" ne doivent cependant pas être artificiels. En effet, il s'agit de créer des héros d'après nature, proches du vécu du public et manifestant la vérité qui lui est inhérent, puisque les personnages sont, pour le spectateur, l'occasion de développer son sens psychologique et servent aussi de modèles. On retrouve ainsi dans la tâche éducative que les recensions attribuent au théâtre le souci du spontané et du naturel<sup>65</sup> véridiques que manifeste l'art. C'est pourquoi la critique préconise d'éviter la subtilité dans l'élaboration

---

<sup>64</sup> *Die Unterhaltungen*. Hamburg. 9. Band. 3. Stück. März 1770, p. 266: "Madame Ackermann spielte die Minna mit vielem Beyfall. Sie würde den größten verdienen, wenn sie den Ausdruck der süßesten Fröhlichkeit, das Neckische und die schnellen Uebergänge aus diesen in dem Ernst und ins Zärtliche mehr durch die Abwechslungen des Tons, und vornehmlich durch die Mienen unterstützen wollte."

<sup>65</sup> Markus KRAUSE: *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption*. Bonn: Bouvier 1982, p. 281: "Denn wichtiger als die Regeln, soweit von ihnen überhaupt gesprochen werden konnte, waren 'Natur' und 'Empfindung': Die Natur - verstanden als der sinnlich faßbare Zusammenhang der Dinge - galt es nachzuahmen; ihr nachzueifern, dadurch die Empfindung des Zuschauers zu wecken, d. h. in der Teilhabe am dramatischen Geschehen alle seine Gefühle, und zwar vor allem das des 'Mitleidens', zu erregen, war das höchste Ziel des Dramatikers."

de la psychologie des personnages.<sup>66</sup> Dans l'explicitation du succès rencontré par les personnages de Lessing, la critique note, dans l'ensemble, la proximité à la sensibilité et à la psychologie du spectateur. Les personnages de Lessing sont, en effet, construits de façon à émouvoir. La sensibilité du public devient, parallèlement à son intellect, le terrain privilégié susceptible d'être investi par la morale et dans lequel cherche désormais à s'exercer les talents didactiques des auteurs dramatiques.<sup>67</sup> La scène utilise donc les ressorts émotionnels du public pour achever, parallèlement à son accomplissement social, l'éducation morale de ce dernier:

*Sans en prendre conscience, nous prenons part peu à peu à la magie sans nom qui entoure toute cette composition dramatique. Nous sympathisons avec l'excellent Tellheim, avec le brave Werner et avec l'agréable et diligente Franziska, nous nous trouvons si bien en leur compagnie et nous*

---

<sup>66</sup> *Die Neuen Critischen Nachrichten*. (1767) In: Horst STEINMETZ: *Dokumente zur Rezeptionsgeschichte der Minna von Barnhelm*. Königstein/ Ts.: Athenaeum 1979, p. 3-4 "Nach einer langen Abwesenheit bereichert er [i. e. Lessing] es [i. e. das Theater] mit einem Stücke, das ziemlich in *Diderots* Geschmack einschlägt, das aber darum nicht weniger originell ist, und noch immer die Stärke und Naivität im Dialog, noch immer die Natur und Schattierung in den Charaktern enthält, wodurch sich der Verfasser einen vorzüglichen Platz unter unsern theatralischen Dichtern, sonderlich aber für das Lustspiel, erworben hat. Wenn es denn auch zuweilen scheinen sollte, als wenn einige Empfindungen subtilisiert wären, wie in dem Charakter der *Minna von Barnhelm*, oder als wenn überflüssige Nebenzüge mit unterliefen, wie die Szene des *Riccaut*, oder als wenn die Handlung zu langsam fortginge und dadurch etwas von ihrem Feuer verlöre, wie bei der Entwicklung; so sind das kleine Flecken in einem vortrefflichen Gemälde, Fehler, die einem Manne sehr leicht zu verzeihen sind, der so lange in andern Fächern beschäftigt gewesen ist, und die der Leser, und noch mehr der Zuschauer, wegen der hervorragenden Schönheiten eben so wenig bei einem Lessing bemerkt, als der Engländer sie an seinen größten Dichtern, die gerade auch in diese Fehler zu verfallen pflegen, tadelt."

<sup>67</sup> Cf. Hans-Jürgen SCHINGS: *op. cit.* note 43.

*prenons enfin congé d'eux comme on se sépare de vieilles connaissances, satisfaits de les fréquenter et remplis du désir de les revoir bientôt; qui n'y prendrait pas de plaisir? Qui ne souhaiterait, aussi souvent que le lui permettra sa sensibilité sans risquer qu'elle s'affadisse, se mouvoir parmi une telle foule de personnages qui évoluent les uns par rapport aux autres de façon si douce et naturelle. Sans mettre sur pied des modèles de vertu en marge de la sphère humaine et existant uniquement dans l'esprit bouillonnant de jeunes auteurs ou dans les cabinets de savants insensibles, l'auteur nous conduit presque à l'extrémité de la perfection que la nature humaine est capable d'atteindre. La vertu de ses héros et de ses héroïnes n'est pas abstraite, produite seulement par la raison et ne se nourrissant que d'elle, non elle provient directement du coeur et se mêle à de petites faiblesses et à des passions qui la consolident et l'entretiennent.<sup>68</sup>*

---

<sup>68</sup> *Dramaturgisches Blatt*. Berlin. 2. Stück. 21. Januar 1792, p. 29-32. Ici, p. 30: "Ohne es selbst gewahr zu werden, fühlen wir uns nach und nach verstrickt in dem namenlosen Zauber der um das ganze Gemälde schwebt. Wir machen Freundschaft mit dem treflichen Tellheim, mit dem ehrlichen Werner, und mit der lieben muthwilligen Franciska, wir befinden uns in ihrer Gesellschaft so wohl, und scheiden zuletzt von ihnen, wie man von alten Bekannten scheidet, befriedigt durch ihren Umgang, aber voll Sehnsucht sie bald wieder zu sehen; und wer mögte das nicht? Wer wünschte nicht, so oft es sein eigenes Gefühl, ohne stumpf zu werden, nur erträgt, in solch eine Fülle von Characteren zu schwelgen, die sich so sanft und natürlich an einander entwickeln. Ohne Tugend-Muster aufzustellen, die außer der Sphäre des Menschen liegen, und nirgends zu Hause sind, als in den überwarmen Köpfen junger Dichter, oder auf den Studier-Stuben kaltblütiger Schulgelehrten, führt uns der Verfasser beinahe an die Grenze der Vollkommenheit, welche der menschlichen Natur zu erreichen möglich ist. Die Tugend seiner Helden und Heldinnen ist keine abstrakte Tugend, die bloß aus Vernunft entspringt, und aus eben dieser Quelle ihre Nahrung zieht, - nein sie kömmt unmmittelbar aus dem Herzen, und hängt immer mit gewissen kleinen Schwächen und Leidenschaften zusammen, durch welche sie unterstützt, und gehalten wird."

## CONCLUSION

Le théâtre, qu'esquissent les aspirations exprimées dans les recensions de *Minna von Barnhelm* et des *Soldatenstücke* nés à sa suite, est à la fois un élément des structures politique et sociale qui participe à leur cristallisation, leur fonctionnement et leur perfectionnement et une instance contribuant à l'accomplissement de l'éducation et de la perfectibilité morale de la personne par la promotion de la psychologie et de l'émotivité. En ce sens, le rôle imparti à l'art dramatique est considérable. L'impact très large qu'on ambitionne en son nom est loin de se limiter à la seule expérience esthétique des spectateurs. C'est pourquoi il apparaît légitime au XVIII<sup>ème</sup> siècle de réclamer pour le théâtre le statut d'une institution sociale. Si la revendication n'est pas explicitement exprimée par les critiques mentionnées, elle procède pourtant d'une évidence inscrite en filigrane de toutes les appréciations formulées. On fait de la scène la tribune du bon goût, une école du comportement en société. Comme toute institution insérée dans le contexte idéologique de l'*Aufklärung*, elle doit ainsi avoir pour caractéristique essentielle une fonction didactique d'éveil de l'homme à sa mission et à ses responsabilités et au perfectionnement individuel. L'exhortation permanente au sens moral de la personne est assurément un leitmotiv des recensions et constitue la justification de l'élévation de l'art théâtral à une institution reconnue par la société et le pouvoir et fonde sa légitimité.

---

Cette position sous-tend toutes les tendances exprimées dans les recensions et tous les jugements portés sur les œuvres.<sup>69</sup> Il ne faut voir là rien d'étonnant puisque le contexte intellectuel contemporain de la production des oeuvres et de leur réception par les périodiques cités est marqué par ce désir de création d'institutions théâtrales soutenues par l'État et les classes influentes de la société.<sup>70</sup> Ces compte rendus de pièces ne sont pas nécessairement originaux, si on les compare aux critiques d'autres genres, mais ils confirment des tendances générales que la recherche a déjà mises en évidence.<sup>71</sup> Et cette puissante mise à contribution de la scène dans la vie de la Cité explique qu'on s'intéresse au message politique et social dont les drames militaires sont porteurs. C'est l'objet de la partie suivante.

---

<sup>69</sup> *Litteratur- und Theater-Zeitung*. *Op. cit.* note 123 31 May 1783. No. XXII, p. 344: "O daß unsere Schauspieler lauter gute Stücke und diese [*Minna*] recht oft geben könnten; welcher Vortheil würde dieß für ihre Kunst und für den Geschmack seyn! Wer ein gutes Stück, gut gespielt, nicht lieber von Zeit zu Zeit wieder sieht, als eine Spektakel-Tragödie zum erstenmale, der verdient nicht daß seinetwegen der Dichter die Feder eintaucht, und ein guter Schauspieler eine Rolle auswendig lernt: schlimm, wenn es beide thun müssen!" et *Berlinische Litterarisches Wochenblatt*: *op. cit.* note 47. 1. Band. 23. Stück. 1. Mai 1777, p. 362- 364. Ici, p. 362: "wenn wir lauter solche Stücke hätten, und sie alle sowie dieses gespielt würden, so wäre unser Theater der Triumph der Schauspielkunst, und die vollkommenste Schule des guten Geschmackes."

<sup>70</sup> Cf. Roland KREBS: *op. cit.* note 1, p. 129 sq.

<sup>71</sup> *Ibid.*



La présente étude a pour but d'analyser un type dramatique particulier, la pièce militaire, qui s'est constitué dans le sillage de la comédie de Lessing, *Minna von Barnhelm*, et qui a occupé une place importante dans les répertoires des scènes germanophones pendant la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Malgré son succès, ce genre n'a que peu retenu l'attention de la recherche littéraire et théâtrale et la critique n'a jamais vraiment clarifié la question cruciale des composantes génériques.

Ce constat constitue le point de départ des réflexions développées ici. Ainsi, il a fallu prioritairement chercher à mieux cerner les caractéristiques de ce type de drames. Dans cette tentative, les critères relevant de la sémiologie se sont avérés précieux.

A l'intérêt pour les œuvres se combine l'analyse de l'écho que le *Soldatenstück* a rencontré dans les revues littéraires de l'époque. Il apparaît que la réception de la pièce militaire fournit à la critique l'occasion de participer au débat sur le théâtre national et de formuler, à l'appui de réflexions sur la pratique scénique et le rôle de l'acteur, les attentes qui s'y rattachent.

La prise en compte du contexte social et politique dans lequel s'inscrit la pièce militaire met en relief les aspects conservateurs de cette veine dramatique qui véhicule une apologie de l'absolutisme éclairé et prend position pour des structures communautaires patriarcales, tout en tenant compte des évolutions sociales, notamment de l'émergence des classes bourgeoises.

L'analyse de la diversité formelle qui caractérise également le genre éclaire les réflexions esthétiques développées à l'époque.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung eines bestimmten dramatischen Typus, des Soldatenstückes, das sich im Sog von Lessings Komödie *Minna von Barnhelm* herausbildete und einen wichtigen Platz in den Spielplänen der deutschsprachigen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einnahm. Trotz seines Erfolgs ist dieses Genre von der literatur- und theaterwissenschaftlichen Forschung kaum wahrgenommen worden, und die Kritik hat die heikle Frage der Gattungskomponenten nie wirklich geklärt.

Diese Feststellung gibt den Anlaß zu den hier angestellten Reflexionen. Vorrang mußte dabei der Versuch einer besseren Charakterisierung dieses Dramentypus haben. Bei diesem Unternehmen erwiesen sich die Kriterien der Semiologie als wertvoll.

Als Pendant zum Interesse für die Produktion wird das Echo des Soldatenstücks in den damaligen literarischen Zeitschriften analysiert. Daraus erhellt, daß die Rezeption des Militärstücks der Kritik Gelegenheit bietet, an der Debatte über das Nationaltheater teilzunehmen und anhand von Reflexionen über Bühnenpraxis und Schauspielerrolle die damit verbundenen Erwartungen auszudrücken.

Die Berücksichtigung des sozialen und politischen Kontexts, in den das Soldatenstück eingebettet ist, stellt die konservativen Aspekte dieser dramatischen Gattung heraus, die für den aufgeklärten Absolutismus und patriarchalische Gemeinschaftsformen eintritt, dabei aber auch sozialen Entwicklungen, insbesondere dem Aufkommen bürgerlicher Schichten, Rechnung trägt.

Die Analyse der ebenfalls gattungsspezifischen Vielfalt formaler Erscheinungen wirft ein weiteres Licht auf die damaligen ästhetischen Überlegungen.