



HAL
open science

L'idée de "théâtre national" dans l'Allemagne des Lumières : théorie et réalisations

Roland Krebs

► **To cite this version:**

Roland Krebs. L'idée de "théâtre national" dans l'Allemagne des Lumières : théorie et réalisations. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1983. Français. NNT : 1983METZ003L . tel-01775825

HAL Id: tel-01775825

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775825>

Submitted on 24 Apr 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

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.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

ROLAND KREBS

Université de Champagne-Ardenne

L' IDÉE DE «THÉÂTRE NATIONAL»

DANS

L' ALLEMAGNE DES LUMIERES

THÉORIE ET RÉALISATIONS

TOME I

Thèse pour le Doctorat d'Etat
présentée devant l'Université de METZ
sous la direction de M. le Professeur Pierre GRAPPIN

1983

T A B L E D E S M A T I E R E S

	Page
INTRODUCTION GENERALE	V-XIX
PREMIERE PARTIE : LES DEBUTS DE L'IDEE DE "THEATRE NATIONAL" :	
LA REFORME GOTTSCHEDIENNE (1725-1747)	
Introduction : le théâtre allemand vers 1730	2
Chapitre I : <u>La réforme théâtrale, entreprise patriotique</u>	12
La "Société Allemande" (12-23). L'affaire Mauvillon (23-35).	
Chapitre II : <u>Le théâtre comme "institution morale"....</u>	36
Théologiens et universitaires face au théâtre professionnel (36-41). Gottsched et les auteurs ecclésiastiques français (41-50). Le théâtre, école du peuple (50-57). La tragédie et la comédie au service de la morale (57-64). La condamnation de l'opéra et du comique populaire (65-72). Conclusion : l'appel aux Princes (73-75).	
Chapitre III : <u>Références et modèles</u>	76
Le retour à Opitz (76-80). De l'imitation des Français (80-85). Gottsched et le théâtre anglais(85-95).	
Chapitre IV : <u>Gottsched et les Neuber</u>	96
Les débuts de la scène réformée. L'accueil (96-102). Répertoire et style de jeu (103-111). L'apologie de la scène vertueuse (111-118). Deux prologues de la Neuberin (119-122). La rupture. Conclusion (123-128).	
Chapitre V : <u>Le "Théâtre Allemand" ("Die Deutsche Schaubühne")</u>	129
Présentation (129-136). Les comédies étrangères (136-145). Comédies et tragédies originales (145-153). Une "tragédie nationale" : l'Arminius de Schlegel (154-158). La fortune du <u>Théâtre Allemand</u> (158-160).	
Conclusion	161

DEUXIEME PARTIE : DE J.E.SCHLEGEL AU THEATRE NATIONAL DE HAMBOURG
(1747-1766)

Chapitre I	: <u>Les derniers écrits dramaturgiques de Johann Elias Schlegel</u>	164
	La <u>Lettre sur la fondation d'un théâtre à Copenhague (167-175)</u> . Comparaison avec des projets contemporains de scène idéale (176-182). Les <u>Pensées pour servir au progrès du théâtre danois (182-227)</u> :	
	Le principe de l'originalité nationale. La notion de caractère national. Théâtre et classes sociales. Fonctions nouvelles du théâtre. Les genres. Personnages et action dramatique. Forme et organisation. Conclusion.	
Chapitre II	: <u>Les revues théâtrales de Lessing</u>	228
	Les <u>Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre (1750)(229-243)</u> . La <u>Bibliothèque théâtrale (1754-1758) (244-259)</u> .	
Chapitre III	: <u>Lessing contra Gottsched</u>	261
	La "17ème Lettre sur la littérature" (261-276). La réplique gottschédienne (277-288).	
Chapitre IV	: <u>Lessing et le drame bourgeois</u>	290
	Diderot (290-295). La correspondance sur la tragédie (295-310). Gottsched et Lessing (310-315).	
Chapitre V	: <u>Obstacles et difficultés. Constats et analyses</u>	316
	Lessing et Nicolai jugent le théâtre allemand (316-327). Les comédiens jugent la société allemande (328-337). Les causes de la faiblesse du répertoire original (337-351) :	
	Le problème de l'identité nationale. L'absence de capitale. Le contrepoint herdérien (352-356).	
Chapitre VI	: <u>Problèmes du genre comique</u>	357
	La haute comédie (357 - 368). Le bas comique et les défenses de la <u>lustige Person (369-386)</u> .	
Chapitre VII	: <u>L'éducation du comédien</u>	387
	L'Académie de Schwerin (390-401). L' <u>Eloquence du corps (401-416)</u> .	
Conclusion	413

TROISIEME PARTIE : DU THEATRE NATIONAL DE HAMBOURG AU "HOF - UND NATIONALTHEATER" DE VIENNE (1766-1776)

HAMBOURG

- Chapitre I : Le milieu et les hommes 419
 Hamburg (420-429). K.E.Ackermann et sa troupe (429-434). Johann Friedrich Löwen (434-444).
- Chapitre II : La campagne de Löwen en faveur d'un Théâtre National à Hambourg 445
 Löwen juge d'Ackermann (445-453). L'Histoire du théâtre allemand (453-477). Les réactions (477-488).
- Chapitre III : La fondation et les débuts du Théâtre National 489
 Le programme (489-495). Qui sont les "Entrepreneurs"? (495-502). L'ouverture solennelle (502-505). L'allocution aux comédiens (505-510). Le prologue et l'épilogue de la soirée d'ouverture (511-514). L'Annonce de la Dramaturgie de Hambourg (514-519).
- Chapitre IV : Le Théâtre National et l'opinion publique 520
 La presse de Hambourg (520-523). Le public (523-530). Les réflexions d'un "patriote" : la Lettre sur le théâtre allemand (531-552). Une pièce pour le Théâtre National : Julie (552-562).
- Chapitre V : Histoire d'un échec 563
 Etapes de l'échec. Ses causes (563-571). Le procès du public et de la nation (572-581). Le bilan (581-592).

VIENNE

- Chapitre VI : Lumières viennoises 594
 Vienne et son théâtre (594-602). La formation de la société littéraire viennoise et les premiers épisodes de la lutte contre la comédie improvisée (602-617).
- Chapitre VII : Les revues de Joseph von Sonnenfels 618
 Le théâtre et l'Etat : L'Homme sans préjugés (618-631). Théâtre et société : les Lettres sur le Théâtre viennois (631-676) :
 Le modèle viennois. Sonnenfels et le drame bourgeois. Tragédie nationale et drame historique. La comédie. Essai de définition d'un "théâtre national".

Chapitre VIII : <u>Vers la fondation du "Hof-und National- theater"</u>	677
<p>Le Théâtre National de Bender et la fin de la comédie improvisée (677-692). Sonnenfels censeur. Le programme de Kohary (692-698). Klopstock et Gebler. Le <u>Burgtheater</u> devient Théâtre National (698-713).</p>	
EPILOGUE	714
<p>Les Princes et la scène allemande (715-719). Le Théâtre National de Mannheim. Mécénat princier, <u>Aufklärung</u> et patriotisme local (720-736). Théâtres Nationaux, théâtres de cour, théâtres privés, théâtres d'amateurs : la "théâtromanie" allemande (737-744). "Les progrès de l'art dramatique en Allemagne depuis Gottsched" (745-758). Le temps des désillusions (759-785).</p>	
CONCLUSION GENERALE	786
DOCUMENTS	801
BIBLIOGRAPHIE	850
INDEX DES NOMS	894
TABLE DES MATIERES	906

FACULTE DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES
DE METZ

N° d'inv. 60.498

N° de cat. TD I

30

L'IDÉE DE «THÉÂTRE NATIONAL»

DANS

L'ALLEMAGNE DES LUMIÈRES

TOME I

Roland KREBS

Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma gratitude à tous ceux qui m'ont aidé à mener ce travail à son terme. Je voudrais remercier tout particulièrement Monsieur le Professeur Pierre GRAPPIN d'avoir bien voulu le diriger et de lui avoir donné, à un moment crucial, par ses incitations et ses conseils, l'impulsion décisive.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance au directeur de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel, le Prof. Dr. Paul RAABE, à tous ses collaborateurs et tout spécialement aux responsables du programme de recherche, le Prof. Dr. Walther KILLY et le Dr. Sabine SOLF. Une partie importante de cet ouvrage a été conçue et rédigée dans l'atmosphère chaleureuse et enrichissante d'un lieu exceptionnellement favorable à la recherche.

Je voudrais aussi remercier toutes les institutions (DAAD, Fondation Volkswagen, Land Niedersachsen) qui, par leur générosité, ont facilité mes longs séjours en Allemagne.

S O M M A I R E D U T O M E I

– INTRODUCTION GÉNÉRALE

– LA RÉFORME GOTTSCHÉDIENNE

– DE J.E. SCHLEGEL AU THÉÂTRE NATIONAL DE HAMBOURG (1ère Partie)

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'histoire du théâtre allemand* a commencé au XVIIIème siècle et les conditions dans lesquelles s'est opéré l'essor de la scène professionnelle à l'époque des Lumières continuent à marquer jusqu'à nos jours la vie théâtrale des pays de langue allemande. L'existence de scènes nombreuses, généreusement subventionnées par les pouvoirs publics, peut ainsi être considérée comme le résultat d'un mouvement né il y a deux siècles. D'une manière plus générale, le prestige dont jouit le théâtre, la place qu'il occupe dans la vie culturelle semblent faire écho à l'importance que lui attribuait déjà l'Aufklärung allemande.

Celle-ci a beaucoup médité sur la nature et la fonction de la scène, ainsi que sur les moyens de la mettre au service de son idéal philosophique et moral. En même temps, elle a cherché à combler le retard pris par l'Allemagne dans le domaine de la littérature et de l'art dramatiques. Un terme résume l'ensemble de ses réflexions, celui de "théâtre national". Contrairement à une idée reçue, ce n'est pas le XIXème siècle, mais le XVIIIème siècle qui a vu s'épanouir l'idée qui est au centre de la présente étude.

Ce fait n'a pas toujours été ignoré dans le passé et il y a une soixantaine d'années déjà, Julius Petersen écrivait que l'histoire du théâtre allemand au XVIIIème siècle se confondait avec celle de l'idée d'un "théâtre national" qui "cherchait

moderne.

à s'incarner et à s'épanouir" (1). Le même concept a été défini par Heinz Kindermann, au début de son livre sur le théâtre à l'époque de Goethe, comme celui qui résume les ambitions et les projets de plusieurs générations de théoriciens, d'auteurs et d'hommes de théâtre (2).

Pourtant, curieusement, une notion de cette importance n'a jamais constitué le sujet d'un ouvrage de grandes dimensions. Il n'existe, à notre connaissance, que deux travaux universitaires sous forme dactylographiée qui lui soient entièrement consacrés. Ni l'un ni l'autre ne correspondent plus à l'état actuel de la recherche.

Le plus ancien, celui de Herbert Kittenberg (3), présente le grand intérêt de reconstituer les principales étapes de l'idée et de signaler les textes importants. Mais l'analyse, dans les limites que l'auteur s'est imposées - cent pages pour traiter un siècle d'histoire théâtrale - reste, par la force des choses, sommaire. Conçu dans l'atmosphère des années qui ont suivi la première guerre mondiale, l'ouvrage de Kittenberg projette sur le passé les problèmes du présent. Aussi le sentiment national, dont Kittenberg décrit l'éveil, y reçoit-il une coloration assez nettement nationaliste, totalement étrangère à l'esprit de l'Aufklärung. A ce défaut d'anachronisme vient s'ajouter une caractérisation sans nuances de la bourgeoisie allemande, de son "esprit national" et de son opposition sans failles à l'aristocratie.

Il y a peu à dire de l'ouvrage de Walter Feustel (4)

(1) Julius Petersen, Das deutsche Nationaltheater. Leipzig und Berlin, 1919, p. 51. Il ne s'agit pas d'une étude sur la notion de « théâtre national », mais d'une histoire du théâtre allemand depuis les origines.

(2) Heinz Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, Wien, 1948, pp. 44-62.

(3) Herbert Kittenberg, Die Entwicklung der Idee des deutschen Nationaltheaters im achtzehnten Jahrhundert und ihre Verwirklichung, Diss., München, 1925, ex. dact.

(4) Walter Feustel, Nationaltheater und Musterbühne von Lessing bis Laube. Zur Entwicklung und Wertung der deutschen Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Diss., Greifswald, 1954, ex. dact.

car il ne nous offre qu'un rapide survol du sujet et ne fournit aucun élément nouveau. Le XVIIIème siècle n'y occupe, du reste, qu'une soixantaine de pages et ne se présente que comme une phase préparatoire aux grands projets du siècle suivant.

Il existe donc bien une lacune dans la littérature critique et historique consacrée au théâtre allemand que la recherche de ces dernières années n'a pas comblée. Au contraire, le sujet semble même être devenu quelque peu inactuel. En effet, les travaux récents sur l'Aufklärung mettent davantage l'accent sur l'unité du mouvement européen des Lumières que sur ce qui distingue une variante nationale des autres. Cette préoccupation - en elle-même tout à fait légitime - risque cependant de masquer les problèmes culturels spécifiques des pays de langue allemande. A ceci s'ajoute le fait que, pour marquer ses distances vis-à-vis de l'histoire littéraire volontiers nationaliste du XIXème siècle, la germanistique de langue allemande se montre de nos jours fort réservée devant des concepts comme ceux de nation ou de littérature nationale. Quand elle s'intéresse à la notion de "théâtre national", elle la considère donc uniquement comme un élément de l'idéal éthico-social de l'Aufklärung, sans prendre en compte l'aspect spécifiquement national (5). Ce parti pris conduit, à notre sens, à ne prendre en considération qu'un des aspects du phénomène et amène à lire d'une manière sélective les textes théoriques qui lui sont consacrés. Il est à remarquer que c'est un article en langue anglaise qui a exposé récemment avec le plus de clarté au moins les données du problème qui se posait aux intellectuels allemands du XVIIIème siècle (6).

Il nous semble qu'il devrait être possible d'aborder

(5) Le livre récent et très bien documenté de Hilde Haider-Pregler, Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien, München, 1980, offre un exemple très caractéristique de cette tendance.

(6) T.J. Reed, « Theatre, Enlightenment and Nation : a german Problem » in : Forum for modern language Studies, 14, 1978, 2, pp. 143-164.

aujourd'hui avec honnêteté et franchise les circonstances qui ont conduit à la naissance de la culture théâtrale de l'Allemagne moderne, quoiqu'il existe, du côté français aussi, une tradition dont il faut se défier et qui consiste à surévaluer constamment les influences françaises et à présenter comme un acte d'ingratitude les efforts faits par les Allemands du XVIIIème siècle pour affirmer leur originalité (7). Une semblable vision des choses ne permet pas non plus de rendre compte de la complexité des relations culturelles et intellectuelles entre les deux nations. Elle est aussi fausse que celle qui parle de "guerre de libération" culturelle et de préservation de "l'être allemand" menacé par les influences délétères du pays voisin ou que celle qui plaque une conception de l'Etat-Nation inapplicable à la réalité politique du XVIIIème siècle allemand, sur sa présentation d'un mouvement avant tout intellectuel.

Les pays allemands ont été incontestablement confrontés, au XVIIIème siècle, à un problème d'identité nationale d'autant plus crucial que la structure politique très lâche du Reich, les différences confessionnelles, les forts particularismes locaux représentaient des obstacles sérieux à l'affirmation d'un sentiment national. Celui-ci cependant est bien vivant. S'il ne prend que rarement une forme politique, il se manifeste d'autant plus nettement dans le domaine culturel. La célèbre distinction opérée par Friedrich Meinecke entre Staatsnation et Kulturnation (8) trouve ici sa pleine justification. L'usage qui est fait à cette époque du nom d'"Allemagne" atteste que l'on croit à l'existence d'une communauté unique fondée sur la langue, le passé commun, les réussites culturelles anciennes et nouvelles et une certaine similitude des moeurs et des mentalités.

(7) Cf. en particulier Louis Reynaud, Histoire générale de l'influence française en Allemagne, Paris, 1914.

(8) Friedrich Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat (Werke, Bd. 5), Darmstadt, 1969.

Mais en même temps le sentiment de l'identité nationale paraît fragile. Non seulement les essais pour définir avec précision ce qui fait l'originalité des Allemands par rapport aux peuples voisins se heurtent à de sérieuses difficultés, mais même la question "Sommes-nous vraiment une nation ?" garde apparemment son actualité. Ce sont les intellectuels allemands, au moment même où ils créent, par leurs oeuvres et les liens qu'ils tissent entre eux, les conditions d'une véritable nation culturelle, qui ne cessent de poser cette question. Celle-ci contient déjà sa propre réponse : la nation au XVIIIème siècle est sans doute plus une aspiration qu'une réalité. Le problème du théâtre national est un miroir qui reflète à la fois incertitudes et espoirs.

En tout cas, nul chauvinisme, nulle mystique du sang et des origines ne se mêlent au sentiment national tel qu'il est vécu à cette époque et celui-ci n'entre nullement en conflit avec cette valeur fondamentale de l'Aufklärung qu'est le cosmopolitisme. En particulier, nous n'avons rencontré que très rarement chez les écrivains que nous avons analysés une hostilité marquée à la nation voisine, tout au plus se font jour parfois susceptibilité et réactions d'agacement. Nous mettrons sans cesse en lumière des influences françaises, même chez ceux qui affirment le plus vigoureusement la nécessité pour les Allemands de renoncer à l'imitation pour trouver leur propre voie.

La création d'une tradition culturelle propre pose à chaque fois les mêmes problèmes et impose partout les mêmes choix. En ce sens, le cas allemand n'est pas unique. Au XIXème siècle, d'autres pays, en particulier en Europe Centrale (9), se sont trouvés dans une situation comparable et il ne serait pas

(9) C'est ainsi que le numéro spécial de la Revue de la société d'histoire du théâtre (16, 1964, 2). «Naissance et développement des théâtres nationaux» contient des études sur les théâtres nationaux hongrois, croate, tchèque.

difficile, de nos jours même, de citer des exemples dans d'autres parties du monde. La nécessité de définir une voie originale, de trouver des modèles appropriés, de limiter parfois des influences considérées comme envahissantes, est commune à toutes ces tentatives. Ces exigences déterminent une problématique spécifique irréductible à aucune autre. Souvent faussée dans le passé, le plus souvent ignorée dans le présent, celle-ci constitue un des axes du présent travail.

Cette réhabilitation de la perspective nationale ne signifie pas pour nous qu'il faille renoncer à une approche sociologique du problème. Nous nous efforcérons, au contraire, de ne jamais séparer deux aspects complémentaires d'une même réalité. C'est ainsi qu'il paraît légitime de mettre en lumière le rôle que la bourgeoisie allemande, face à des cours et à une haute aristocratie très francisées, a joué dans le mouvement du "théâtre national". Encore ne faut-il pas se contenter de la trop commode formule de la "montée" de la bourgeoisie et introduire, par ailleurs, quelques nuances dans la caractérisation de cette dernière. Il faut au moins faire la distinction entre la bourgeoisie traditionnelle d'origine médiévale, les premiers représentants du capitalisme industriel et les nouvelles couches bourgeoises. Ces dernières, comme la recherche historique récente l'a montré, sont une des conséquences du développement de l'Etat absolutiste. Elles sont constituées par des hommes instruits, issus des Universités dont les Princes, à l'époque, favorisent le développement, parce qu'ils ont besoin de serviteurs mieux formés (10). Ces fonctionnaires, professeurs, pasteurs, hommes de loi, plus ou moins directement dépendants du Prince, fournissent à la littérature allemande ses auteurs et ses lecteurs. Leur milieu constitue le sol nourricier de l'Aufklärung et l'idée de "théâtre national" y

(10) Sur ce sujet, cf. Rudolf Vierhaus, «Deutschland im 18. Jahrhundert : soziales Gefüge, politische Verfassung, geistige Bewegung» in : Lessing und die Zeit der Aufklärung, Göttingen, 1968, pp. 12-29. Maintenant égal. in : Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland, hrsg. von Franklin Kopitzsch, München, 1976, pp. 173-191.

trouvera également ses principaux propagandistes. Ces intellectuels socialement assez isolés ne peuvent cependant résoudre à eux seuls les problèmes que pose la réalisation de leurs conceptions. Aussi vont-ils tenter de gagner d'autres couches à leur cause. Nous nous efforcerons de déterminer les milieux dans lesquels ils rencontrent l'écho le plus favorable.

Notre travail se voudrait aussi une contribution à l'étude de l'Aufklärung. L'idée que celle-ci se fait du rôle de la scène dans la société et l'Etat permet d'éclairer un certain nombre de ses caractéristiques essentielles. C'est très tôt qu'elle a considéré le théâtre comme un moyen d'éducation ; si la formule de la scène comme "institution morale" n'a été inventée que par Schiller vers la fin du siècle, l'idée elle-même est au centre des écrits de Gottsched. L'histoire du "théâtre national" est donc aussi celle d'une utopie, l'utopie d'un théâtre idéal, capable de contribuer au bonheur universel.

Si le théâtre est donc communément assimilé à une école ou à une chaire, il n'en reste pas moins que les buts et les modalités de son action éducative ont été définis de manières très diverses. Il ne suffit donc pas de noter la persistance d'une apologie des vertus de la scène, il faut s'efforcer de préciser - ce que l'on a omis de faire jusqu'à présent - l'objectif fixé par chaque théoricien à l'enseignement que devait dispenser l'institution théâtrale. Il faut se garder ici des généralisations hâtives et des lignes d'évolution trop simples. C'est ainsi qu'au cours du siècle, le théâtre ne se transforme pas progressivement d'une "école des sujets" en instrument de "l'émancipation de la bourgeoisie". A l'analyse, les rapports de la bourgeoisie intellectuelle avec l'absolutisme princier se révèlent trop complexes pour pouvoir être résumés en une formule unique. En outre, il faut faire intervenir un facteur de variation géographique et politique. L'Aufklärung n'a pas le même visage à Vienne qu'à Hambourg, le cas de Leipzig est différent de celui de Mannheim.

La pensée du théâtre national peut aussi être définie comme une tentative pour donner au théâtre professionnel une double légitimité. Il s'agit de justifier son existence face à des résistances qui restent fortes en affirmant son éminente utilité morale et sociale. Mais, en même temps, c'est vis-à-vis de l'étranger qu'il faut lui faire acquérir une sorte de respectabilité artistique et littéraire. On rencontre cette double ambition chez tous les auteurs qui ont voulu contribuer au développement de la scène allemande. En ignorant le second aspect, on est condamné à donner une vision incomplète des principaux textes portant sur le sujet.

Mais dans quels termes la question du "théâtre national" est-elle posée par les théoriciens allemands ? Il faut distinguer ici deux plans, l'un plus théorique, l'autre plus pratique. Le premier conduit à une réflexion sur la nature et les fonctions de la scène, son mode de développement, le choix des modèles à suivre pour aboutir à la création d'un répertoire dramatique de qualité, ainsi qu'à l'analyse des difficultés qui entravent les progrès (Aufnahme) de l'art national.

Mais le terme de "théâtre national" a aussi un sens beaucoup plus concret. Il désigne une scène centrale pouvant jouer le rôle de scène-modèle. La Comédie-Française, pour un pays qui ne comptait encore que des troupes ambulantes, représentait un idéal difficile à atteindre, inaccessible presque. Elle n'en a pas moins constitué une référence constante. Un des grands problèmes du XVIII^{ème} siècle est de faire passer le théâtre professionnel de la forme archaïque de la troupe ambulante à celle de la scène permanente. Une scène centrale -disposant de préférence d'un soutien officiel -devait établir les normes de la qualité littéraire et artistique. Pour arriver à la création d'une telle institution, d'innombrables projets d'organisation idéale furent élaborés. Leur analyse occupera une place importante dans notre étude.

Celle-ci - qui n'a pas l'ambition d'offrir un tableau complet du théâtre allemand à l'époque des Lumières - s'intéressera également à d'autres aspects de la vie théâtrale, dans la mesure où ils ont un lien avec le sujet traité. C'est ainsi qu'il

est impossible de faire abstraction des problèmes qui touchent aux comédiens. L'amélioration de leur condition sociale et de leur formation artistique est en effet toujours présentée comme une des conditions d'un épanouissement de la culture théâtrale. Cette nécessité provoqua également la rédaction de nombreux "rêves patriotiques", c'est-à-dire de plans plus ou moins utopiques d'"écoles de théâtre" et d'institutions philanthropiques destinées aux acteurs.

Très tôt, les théoriciens du "théâtre national" se sont rendu compte que la scène idéale dont ils rêvaient ne pouvait dépendre de la bonne ou mauvaise volonté d'un public payant, ils se sont donc résolument tournés vers l'Etat. Ils ont essayé de convaincre les autorités municipales et surtout les princes de leurs responsabilités dans un domaine qui leur semblait de la plus grande importance pour la vie de la Cité. Nous tenterons de montrer que la nature des arguments utilisés pour convaincre le pouvoir politique remet en question bien des idées reçues sur les rapports entre l'Aufklärung et l'absolutisme princier.

Notre sujet nous a conduit également à nous intéresser à l'évolution de la littérature dramatique et à la théorie des différents genres. Nous nous efforcerons de marquer les étapes de la création d'un répertoire "original", mais surtout nous tenterons d'éclairer les enjeux des discussions sur les formes qui convenaient le mieux au nouveau théâtre allemand. Ce sont les problèmes du comique qui retiendront plus particulièrement notre attention. Moins connus que ceux qui touchent au fameux drame bourgeois - qui, lui, a fait l'objet d'innombrables études - ils n'en ouvrent pas moins des perspectives intéressantes, de nature elles aussi à modifier notre image de la culture de l'Allemagne "bourgeoise" du XVIIIème siècle. Nous serons amené ainsi à préciser les rapports de la théorie esthétique de l'Aufklärung avec la tradition comique populaire d'une part, avec la haute comédie mondaine et "aristocratique", de l'autre.

Dans l'histoire du théâtre allemand du XVIIIème siècle, longtemps la théorie l'a emporté sur la pratique. Alors que la vie théâtrale elle-même n'en était qu'à ses débuts, il existait déjà un très vif et intéressant débat théorique. Ce fait nous a incité à mettre l'accent sur les débuts, voire la naissance

de l'idée de "théâtre national". Il nous a semblé, en outre, que les traits distinctifs du théâtre allemand de la fin du siècle sont très tôt perceptibles. Ce choix nous a amené à privilégier les premiers écrits théoriques de Lessing par rapport à sa célèbre Dramaturgie, qui ne fera pas l'objet d'une étude systématique. Nous nous y référerons cependant souvent et l'utiliserons comme source pour éclairer l'histoire du Théâtre National de Hambourg.

Au cours de ce travail, il sera souvent question de Gottsched, de Johann Elias Schlegel et de Lessing, mais à côté de ces noms connus, on en rencontrera beaucoup d'autres moins illustres. Nous avons même souvent donné la préférence à ces "minores" plutôt qu'à des auteurs plus réputés. C'est ainsi qu'à propos de Hambourg, nous parlerons plus longuement de Johann Friedrich Löwen ou de Helfferich Peter Sturz que de Lessing. Nous avons même tenté un certain nombre de "réhabilitations", à commencer par celle de Gottsched, injustement discrédité dès son vivant et qui mérite mieux que la réputation qu'on continue à lui faire.

Le même souci de renouvellement des sources - particulièrement nécessaire, nous semble-t-il, dans un travail qui porte sur un siècle tant de fois exploré - nous a conduit à utiliser le plus possible journaux et périodiques. Les informations qu'ils contiennent sont loin d'avoir été entièrement exploitées. Non seulement une partie de la discussion sur la notion même de "théâtre national" a été menée dans des revues, mais ces dernières permettent également d'étudier les réactions de l'opinion "éclairée" aux différents écrits réformateurs. Elles reconstituent le climat intellectuel d'une époque et permettent de replacer chaque auteur dans le cadre de la vie littéraire de son temps : les comptes rendus critiques dessinent ainsi les lignes de force de la société littéraire de l'Aufklärung. A travers les périodiques, nous découvrons souvent un visage de l'Aufklärung différent de celui auquel nous avons habitués l'étude des grands auteurs. Moins audacieuse et plus prosaïque, cette Aufklärung "ordinaire" est sans doute infiniment plus typique de l'esprit de l'époque que la première. C'est elle qui semble triompher dans le dernier tiers du siècle, mais, si elle assure

ainsi la diffusion de la pensée des grands novateurs, c'est souvent au prix d'une édulcoration. L'idée de "théâtre national" n'échappe pas à cette évolution. Devenue une sorte de slogan commode, elle a du mal à se renouveler et a tendance à se figer en formules stéréotypées.

Mais cet essoufflement de la théorie est en quelque sorte compensé par les progrès de la vie théâtrale elle-même. L'architecture de notre étude rend compte de ce phénomène ; dans les deux premières parties, l'accent est mis sur la discussion théorique, alors que la troisième s'emploie davantage à reconstituer les premières tentatives pour fonder des "théâtres nationaux".

La première partie, qui va de 1725 à 1747, est consacrée à la réforme théâtrale de Gottsched. Celle-ci constitue, à notre sens, la base sur laquelle s'est édifiée par la suite toute la théorie du "théâtre national". Elle nous donnera l'occasion d'étudier pour la première fois la double motivation patriotique et morale du mouvement tout entier. En même temps, elle nous permettra de voir quels sont les premiers modèles proposés à la scène allemande. On sait le rôle dévolu au classicisme et au post-classicisme français dans le processus d'éducation du goût préconisé par Gottsched, mais il conviendra de préciser les raisons et les limites de l'imitation proposée.

L'activité de Gottsched n'a pas été uniquement celle d'un théoricien. Il est également intervenu dans la vie théâtrale en donnant son appui aux troupes qui se montraient disposées à appliquer les principes de la scène "purifiée". La dizaine d'années pendant laquelle Johann et Caroline Neuber ont été étroitement liés à son entreprise peut être considérée comme un tournant dans l'histoire du théâtre allemand. Nous étudierons donc l'action de ces premiers propagandistes de la réforme gottschedienne. En même temps, Gottsched posait les fondations d'un répertoire nouveau et "original" avec ses propres oeuvres et surtout avec la publication d'un premier recueil de "pièces régulières", le Théâtre Allemand (Die Deutsche Schaubühne).

La seconde période de l'histoire du théâtre national va de 1747 à 1766. Elle est marquée par la baisse de l'influence de Gottsched et l'apparition d'une nouvelle génération, celle de Lessing. Mais il nous faudra d'abord nous pencher sur l'oeuvre

théorique d'un disciple infidèle de Gottsched, d'un homme qui a tous les traits d'une figure de transition : Johann Elias Schlegel. Ses plans de réforme danois appliquent pour la première fois la notion d'originalité nationale au théâtre, en même temps qu'ils exposent les principes qui permettraient de faire vivre une scène permanente, conforme aux exigences nouvelles. Nous verrons ensuite les débuts de l'activité critique de Lessing et suivrons le cheminement d'une pensée qui s'éloigne progressivement des leçons de Gottsched jusqu'à la brutale rupture publique de la "17ème Lettre sur la littérature". Nous tâcherons de mettre en lumière dans les positions de Lessing aussi bien ce qui est nouveau que ce qui les relie aux principes et à la méthode de son prédécesseur. Il convient, par ailleurs, d'étudier l'orientation que Lessing de son côté, par les modèles et les définitions qu'il propose, entend donner au théâtre allemand.

Durant toute cette période, les progrès réalisés paraissent lents et cette lenteur provoque un désenchantement certain. C'est l'occasion d'innombrables analyses qui énumèrent les obstacles et les difficultés qui s'opposent à un développement plus rapide. Les causes invoquées dépassent largement le cadre littéraire et artistique pour soulever des problèmes qui touchent à la société allemande, à l'esprit de la nation et à sa constitution politique. D'autre part, la discussion sur les différents genres et en particulier les formes du comique est poursuivie, tandis que l'éducation du comédien fait l'objet de premières expériences.

La troisième période envisagée va de 1766 à 1776 et voit la création des deux premiers théâtres à avoir porté le nom de Théâtre National. Le premier, celui de Hambourg, n'a eu qu'une brève existence et son souvenir ne s'est conservé sans doute que grâce à la Dramaturgie de Lessing. Nous tenterons d'en souligner l'importance même en dehors de ce lien avec une oeuvre célèbre. La lecture des écrits et des programmes rédigés à l'occasion de sa fondation nous a en effet convaincu que cette première tentative de réalisation a été aussi celle qui a été la plus conforme à la notion qui lui a donné son nom. Or, jusqu'à présent, on ne s'est guère préoccupé de faire l'historique de cet essai malheureux, de sorte que nous ne disposons même pas d'un

récit précis des événements qui ont précédé ou accompagné l'existence du Théâtre National. Celui-ci ne nous a pas semblé indigne d'un peu plus d'attention. L'absence presque totale de documents originaux a sans doute découragé bien des chercheurs, nous n'avons pas non plus de révélations surprenantes à faire, mais la lecture attentive des journaux, des revues et des libelles publiés à Hambourg, l'analyse critique des premiers commentaires, nous ont permis - du moins l'espérons-nous - de préciser un certain nombre de points.

On sait que ce fut Vienne qui succéda à Hambourg et ce fait présente un caractère presque symbolique : ce que la république bourgeoise n'a pu réussir fut accompli par le premier des princes allemands, l'Empereur lui-même. Nous n'étudierons pas l'histoire du Hof-und Nationaltheater de Vienne, mais les différents épisodes de la longue campagne menée par l'Aufklärung viennoise pour imposer sa conception du théâtre face à une tradition locale de comique populaire particulièrement forte. La lutte contre Hanswurst ne constitue cependant qu'un des aspects, le plus connu sans doute, de l'action des critiques et des théoriciens autrichiens. Eux aussi élaborèrent des plans de scène-modèle et il leur semble même que la capitale de leur pays a une vocation particulière pour réaliser les espoirs de tous les "patriotes". Pour obtenir un appui du souverain, ils infléchissent l'idée du "théâtre national" dans un sens favorable aux intérêts de l'Etat. A Vienne, l'idée de "théâtre national" rencontre celle de despotisme éclairé. En même temps, les théoriciens - dont le plus important fut incontestablement Joseph von Sonnenfels - développent des conceptions originales sur la forme et le contenu que devrait prendre la culture des élites allemandes.

Dans un épilogue assez développé, nous tenterons de faire un bilan des résultats obtenus dans le dernier quart du siècle. Cette période voit en effet la création de nombreux théâtres permanents dont plusieurs adopteront le nom prestigieux de Théâtre National. Le plus connu, est, sans aucun doute, celui de Mannheim, illustré par les débuts du jeune Schiller. A travers les périodiques et les témoignages des contemporains, nous

essaierons surtout de faire le compte des satisfactions et des déceptions. Le résultat de cette enquête est parfois surprenant.

La nature même de notre sujet, situé à la croisée de l'histoire littéraire et de l'histoire théâtrale avec des échappées sur l'histoire sociale, nous a conduit à utiliser des travaux appartenant à des disciplines différentes. Mais, dans la mesure du possible, nous nous sommes appuyé sur un choix de textes de l'époque que nous avons voulu aussi large que possible. Il nous a semblé qu'il n'était peut-être pas inutile, pour la commodité du lecteur, de réunir et de publier en annexe un certain nombre de documents qui, disséminés dans des ouvrages anciens ou contenus sous leur forme originale dans des périodiques du XVIIIème siècle, sont aujourd'hui devenus difficiles d'accès.

P R E M I E R E P A R T I E

LES DÉBUTS DE L'IDÉE DE THÉÂTRE NATIONAL

LA RÉFORME GOTTSCHÉDIENNE

(1725 - 1747)

I N T R O D U C T I O N

LE THEATRE ALLEMAND VERS 1730

La vie théâtrale en Allemagne au début du XVIIIème siècle se caractérise par la diversité des types d'organisation et la variété des genres pratiqués. Si le théâtre d'artisans ou de corporations hérité du Moyen Age survit çà et là et si le théâtre scolaire protestant ainsi que celui des Jésuites se maintiennent, il s'agit pourtant de formes que l'esprit du temps condamne à la disparition. Les cours princières, de leur côté, engagent régulièrement des troupes de comédiens et de danseurs français et ont fait de l'opéra italien une manifestation éclatante de la culture baroque. La plus grande partie de la population allemande ne connaît cependant du théâtre que ce que lui présentent les troupes ambulantes (les Wanderbühnen).

Ces dernières sont les héritières des "bandes" de comédiens anglais, qui, à la fin du XVIème siècle, ont créé le théâtre professionnel en Allemagne, imposant rapidement leur répertoire et leur style de jeu. Elles ont été suivies par des acteurs hollandais, tandis que les Italiens introduisaient la comédie improvisée. Les troupes allemandes qui se constituent vers 1660 sont le résultat d'une greffe opérée sur les troupes étrangères, elles reprennent les recettes de leurs prédécesseurs et rivaux en mêlant étroitement les différentes traditions dont elles s'inspirent.

Ces troupes sont organisées à la façon d'une entreprise commerciale. Elles sont dirigées par un directeur ou "principal" (Prinzipal), propriétaire des costumes, des décors et éventuellement des baraques en bois qu'il fait construire dans les villes importantes ; mais il peut aussi louer une salle au Conseil de la ville ou à un aubergiste. Le "principal" engage des acteurs salariés, dont les gages, longtemps très modestes, sont calculés en fonction de l'importance des rôles joués et des autres services rendus. Sous peine de faillite, il lui faut faire de bonnes affaires, c'est-à-dire, avant tout, attirer un public suffisant pour assurer la recette de chaque représentation. Il faut donc qu'il aille au-devant des goûts de ce public : le souci commercial prime et l'emporte généralement sur l'ambition artistique.

Il ne peut être question à cette époque de théâtre permanent. Seuls des engagements de longue durée par les cours princières auraient pu donner aux troupes allemandes stabilité et sécurité. Or, si pour le XVII^{ème} siècle, nous connaissons un certain nombre d'engagements de ce genre (1), l'habitude paraît s'en être perdue au début du siècle suivant : Français et Italiens l'ont emporté définitivement, semble-t-il, sur leurs concurrents allemands (2).

(1) On admet généralement que ce fut l'archiduc Ferdinand-Charles qui engagea le premier, entre 1659 et 1662, une troupe allemande à sa cour d'Innsbruck. Cf. Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. III, Barockzeit. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage, Salzburg, 1967, p. 392. Son exemple fut suivi par d'autres princes. C'est ainsi que le Prince-Electeur de Saxe Jean-Georges III engagea la célèbre troupe de Velten entre 1685 et 1692.

(2) L'exemple saxon est sur ce point typique. En 1692, Jean-Georges IV congédie les comédiens allemands et ne conserve à son service que les chanteurs italiens également engagés par son prédécesseur. Cf. Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 2 Bde., Dresden, 1861-1862, Reprint, Leipzig, 1971, t. 1, p. 314. Les engagements ne sont, du reste, jamais permanents même pour les troupes étrangères : des difficultés financières, une guerre, provoquent souvent un renvoi soudain et la mort du souverain met généralement fin au contrat qui lie les artistes à la cour. Plusieurs exemples chez Fürstenau, op. cit.

Aussi, les comédiens allemands ne peuvent-ils compter que sur le public des villes. Mais aucune ville allemande, pour des raisons de simple démographie ne peut permettre à une troupe d'y jouer toute l'année. L'Allemagne du XVIIIème siècle est un pays de villes petites ou moyennes ; en 1800 on ne comptait que 9 villes de plus de 40.000 habitants dans le cadre de l'Empire, dans l'ordre d'importance : Vienne, Berlin, Hambourg, Prague, Königsberg, Breslau, Dresde, Cologne et Munich. Hambourg atteint les 100.000 habitants vers 1800, Leipzig, qui joue un si grand rôle dans l'histoire théâtrale du XVIIIème siècle, est une petite ville de 30.000 à 35.000 habitants, Mannheim a 27.000 habitants en 1777, au moment du départ de la cour pour Munich et de la création du Théâtre National. Berlin, avec ses 126.000 habitants en 1755 (172.000 en 1800) et surtout Vienne qui en compte 230.000 en 1800, font figure d'exceptions(3).

Les déplacements fréquents sont donc nécessaires pour renouveler le public : dès que les recettes baissent, dès que le répertoire, assez limité, dont dispose chaque troupe, a été présenté ou, pour mieux dire, a été épuisé, il faut changer de ville. Il appartient au directeur d'obtenir les "privilèges" qui permettent de jouer sur un ou plusieurs territoires des multiples Etats souverains qui constituent l'Allemagne d'alors, de choisir des villes assez riches pour accueillir un temps sa troupe ; les villes de foire sont particulièrement recherchées et font l'objet de rivalités acharnées. Cette vie errante n'est pas dépourvue d'avantages : elle permet aux comédiens de se contenter d'un répertoire réduit et de profiter de l'effet de nouveauté que représente, à chaque fois, leur arrivée dans une ville.

(3) Chiffres cités d'après l'article d'Etienne François : "Des républiques marchandes aux capitales politiques : Remarques sur la hiérarchie urbaine du Saint-Empire à l'époque moderne" in : Revue d'histoire moderne et contemporaine, 1978, pp. 587-603.

"Gens du voyage", les comédiens ne jouissent pas d'un statut social élevé et on ne les distingue que rarement des saltimbanques, funambules, acrobates et autres amuseurs (4). L'hostilité des Eglises et de l'Université à leur égard ne se dément jamais ; les autorités municipales ne s'intéressent à eux que pour leur faire payer des taxes, souvent destinées aux pauvres, et dont le montant peut atteindre le quart de la recette ; elles leur imposent toutes sortes de limitations et même parfois leur refusent l'autorisation de jouer.

Moralement suspects, volontiers rendus responsables de tous les désordres qui éclatent dans une ville où ils séjournent, les comédiens vivent en marge de la société et pourtant, leur profession ne cesse d'exercer une sorte de fascination sur les jeunes gens et d'attirer compagnons en rupture d'établi, étudiants en rupture d'Université. Dès le XVII^{ème} siècle, on compte parmi les acteurs d'anciens étudiants et le phénomène ne cesse de s'amplifier au cours du siècle suivant. Le théâtre est aussi un moyen de fuir une existence bourgeoise étroite et trop bien réglée. Le prix de la liberté que procure la vie errante, ce sont les fatigues, voire les dangers des voyages, la misère qui succède brusquement à de courtes périodes de prospérité (5).

Le répertoire des troupes ambulantes a fait l'objet de jugements contradictoires. Les premières histoires du théâtre allemand, écrites au XVIII^{ème} siècle, donc postérieures à

(4) L'exemple de Johann Carl von Eckenberg, "L'Homme Fort", en possession du "privilège" prussien de 1717 jusqu'à sa mort en 1747 et qui présentait des tours d'adresse et de force en même temps que des ballets et des pièces dans le goût ordinaire des troupes ambulantes montre que cette confusion au début du siècle était parfois justifiée.

(5) La meilleure description de la vie quotidienne d'une troupe ambulante, si l'on excepte le roman théâtral de Goethe, se trouve sans aucun doute dans les Mémoires de Brandes. Johann Christian Brandes, Meine Lebensgeschichte, 3 Bde., Berlin, 1799-1800. Cf. en particulier son pittoresque récit du départ d'une troupe et de sa brillante entrée dans une ville nouvelle (t. 1, pp. 240-242).

la réforme de Gottsched et empreintes de l'esprit de l'Aufklärung, sont d'accord pour stigmatiser l'absurdité, la grossièreté, l'immoralité de ce répertoire (6). Leurs auteurs n'y voient qu'une forme dégradée de théâtre, le résultat d'une décadence artistique dont sont rendues responsables l'ignorance des comédiens et la cupidité des directeurs cédant entièrement aux exigences d'un public inculte (7). Au contraire, Willi Flemming considère une pièce jouée par des Wanderbühnen comme "une oeuvre autonome ayant sa structure propre" (8) ; elle est certes irréductible aux normes littéraires établies plus tard, mais elle n'est pas sans valeur sur le plan de l'efficacité théâtrale.

-
- (6) Citons les trois principales histoires du théâtre allemand écrites au XVIIIème siècle ; nous y aurons souvent recours : Johann Friedrich Löwen, Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767). Neudruck mit Einleitung und Erläuterung, hrsg. von Heinrich Stümcke, Berlin, 1905 (Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten, 8), Christian Heinrich Schmid, Chronologie des deutschen Theaters (1775). Neu hrsg. von Paul Legband, Berlin, 1902, Johann Friedrich Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg, 1794.
- (7) Ce point de vue se retrouve encore chez Eduard Devrient et la plupart des historiens du théâtre du 19ème siècle. Cf. E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. In zwei Bänden, hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse, Berlin (D. D. R.), 1967. Les chapitres consacrés au théâtre professionnel allemand avant Gottsched portent des titres tels que : "Verfall der mittelalterlichen dramatischen Kunst" ou "Allgemeine Verwilderung der Komödiantentruppen".
- (8) "... ein selbständiges Gebilde von eigner Struktur". Willi Flemming, Das Schauspiel der Wanderbühne, Barockdrama III, Leipzig, 1931, Reprintgraphischer Nachdruck, Hildesheim, 1965, p. 33.

Les Haupt- und Staatsaktionen ne sont, du reste, pas si totalement étrangères à la littérature qu'on le prétend parfois : les acteurs n'improvisent que dans les intermèdes comiques et suivent, par ailleurs, un texte écrit. Celui-ci emprunte généralement aux auteurs dramatiques du passé et tire ses sujets des différentes traditions littéraires européennes : tragédies anglaises, romans français, livrets d'opéras italiens. Mais ces éléments, qui n'ont rien de populaire, sont adaptés au goût d'un public qui aime les effets simples et violents. Ils sont également subordonnés au jeu scénique, aux possibilités d'expression des acteurs : l'élément proprement théâtral apparaît comme déterminant. Aussi arrange-t-on un certain nombre de thèmes et de motifs autour d'un personnage légendaire ou historique pour construire un schéma dramatique efficace (9). Les pièces anciennes sont soumises au même traitement (10). Ce schéma permet de créer des effets scéniques sûrs, dans lesquels les éléments visuels et acoustiques jouent un grand rôle : effets de surprise, effets pathétiques ou cruels, tout tend à la création d'émotions violentes chez le spectateur, que, par ailleurs, on cherche à éblouir par la pompe du spectacle et l'éclat du verbe. La gestuelle, expressive jusqu'à l'outrance, soutient une diction volontiers déclamatoire.

Le mélange des genres caractérise les Haupt-und Staatsaktionen ; un sous-titre contenant le nom du bouffon (la lustige

(9) Carl Heine énumère une douzaine de motifs qui suffisent à rendre compte de l'action de toutes les pièces sérieuses jouées par les Wanderbühnen du début du XVIIIème siècle : c'est la manière différente de combiner ces motifs qui distingue les pièces les unes des autres. Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched, Halle, 1889, pp. 16-22.

(10) Cf. les adaptations du Juif de Venise d'après Shakespeare ou d'Aemilius Paulus Papinianus d'après Gryphius. Willi Flemming, op. cit.

Person) précise pour chacune d'elles la situation comique introduite dans l'action sérieuse (11). En partie improvisés, les passages comiques, même s'ils n'ont pas un rôle précis dans le récit dramatique sont cependant reliés à l'action principale. Ils constituent un contre-point à l'action tragique, que parfois ils "distancient" en la parodiant. Le spectateur bourgeois ou petit-bourgeois se plongeait, certes, avec plaisir dans le monde héroïque, mais il ne lui déplaisait pas non plus d'entendre la voix du gros bon sens, celle de la lustige Person justement. La rencontre entre deux mondes totalement différents est un des ressorts les plus sûrs du comique burlesque : c'est ainsi que Salomon dialogue avec Hanswurst (12) et que le roi Charles XII de Suède, héros d'une pièce célèbre attribuée à Ludovici, le rencontre sous les murs de Friedrichshall (13).

L'alliance du style pompeux hérité du baroque littéraire avec une bouffonnerie d'essence populaire choquait cependant

-
- (11) "Nero oder die Beleidigung aus Liebe mit Arlequin einem intrebirten Hofnarren". (Devrient, op. cit., p. 201) - "Die im Schoße der Wol-
lust ertödete Stärke oder Simson und Daelila mit Arlequin, einem
lustigen Jäger, Hochzeit-Bitter und interessirten Kuppler." (Ibid.,
p. 215). Autres exemples chez Carl Heine, op. cit., pp. 30-34 et
pp. 61-92.
- (12) Le dialogue est cité par Löwen (op. cit., pp. 11-12) avec ce commen-
taire ironique : "Sind das nicht allerliebste Sächelchen !".
- (13) Cf. Baron de Bielfeld, Progrès des Allemands, dans les sciences, les
Belles-Lettres et les Arts, particulièrement dans la Poésie, l'Elo-
quence et le Théâtre, 3 éd., La Haye, 1768. Au début du chapitre XIV,
consacré au théâtre, Bielfeld donne des exemples du mauvais goût qui
régnait avant l'apparition de la Neuberin et résume ainsi l'action
de la pièce en question : "Dans une pièce intitulée Charles XII. Roi
de Suède, le Général Fier-à-bras commande dans la forteresse de Fré-
déric-hall ; il paroît sur les remparts, provoque Charles XII, lui
chante pouille et l'appelle Fanfaron. Charles, de son côté, le mena-
ce qu'il le fera hacher menu comme chair à pâté ; sur quoi le Roi va
reconnoître la ville. Jean-Saucisse qui est de faction, lui crie,
qui va là ? Le Roi répond : Charles XII, et toi qui es-tu ? Jean-
Saucisse XIII lui réplique le Bouffon, qui lui fait ensuite la généa-
logie des Jean-Saucisses. A la fin Charles se met de mauvaise
humeur, et fait commencer la canonnade, mais il est bientôt étendu
sur le carreau. Fier-à-bras, suivi de Jean-Saucisse, sort de la
place, et après avoir chanté victoire sur le cadavre du Roi Suédois,
il regagne la ville, et la pièce finit." (p. 243)

les "doctes à l'époque de la Frühaufklärung, plus qu'on ne peut l'imaginer. La célèbre description que Gottsched, dans la préface à sa Mort de Caton, donne du théâtre tel qu'il l'a vu à son arrivée à Leipzig en 1724 est tout à fait caractéristique de leur attitude face aux troupes ambulantes :

"Des Haupt-und Staatsaktionen au style ampoulé mêlées d'arlequinades, des épisodes romanesques et des intrigues amoureuses artificiels, des bouffonneries et des obscénités populacières, voici tout ce que l'on pouvait y voir." (14).

Nul doute que ce dégoût ne fût partagé par la plupart des esprits cultivés du temps. Mais au lieu de se détourner du théâtre professionnel et de l'abandonner au divertissement de la "populace" (15), Gottsched entreprit une oeuvre de rénovation, une entreprise de "purification".

La réforme de Gottsched est menée au nom de la morale et de la raison, elle s'oppose aussi bien à l'indécence du répertoire ancien qu'à son absence de vérité et de vraisemblance. La notion d'ordre est ici centrale : il s'agit de mettre fin à des dérèglements préjudiciables à l'honneur de la patrie, de faire triompher, dans ce domaine également, la Raison, principe universel qu'au même moment la philosophie met partout au premier plan. La scène doit être "purifiée", débarrassée de ses

(14) "Lauter schwülstige und mit Harlequins-Lustbarkeiten untermengte Haupt-und-Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu finden bekam." Gottsched, Sterbender Cato. Im Anhang: Auszüge aus der zeitgenössischen Diskussion über Gottscheds Drama, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart (Reclam), 1966, p. 7.

(15) "Au reste, tout était maussade dans ce spectacle ; une mauvaise cabane de planches servoit de maison ; les décorations y étoient pitoyables ; les Acteurs vêtus de haillons, coiffés de grandes et vieilles tignasses, ressembloient à des fiacres habillés en Héros : en un mot la Comédie étoit un divertissement abandonné à la lie du peuple." Bielfeld, op. cit., p. 244.

éléments baroques et populaires, pour que puisse se créer une sorte de classicisme. Les principes classiques ont, en effet, plus ou moins triomphé dans toute l'Europe ; qu'ils ne s'affirment pas encore pleinement en Allemagne devient pour Gottsched le signe d'un retard culturel. Rattraper ce retard, pour mettre l'Allemagne au diapason des pays voisins et, en particulier de la France, est considéré par lui comme un devoir "patriotique". Telle est une des formes que prend l'idée de théâtre national : 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.

A l'entreprise patriotique s'ajoute et s'unit l'entreprise morale. La purification est une notion à la fois esthétique et morale, les deux domaines étant inséparables pour Gottsched ; la scène, une fois soumise aux règles de la saine raison et de la saine morale, peut devenir une pièce essentielle d'un dispositif éducatif destiné à tous. Ce sont ces deux ambitions qui fondent la dignité du théâtre, sa justification dans la vie de la Cité ; ce sont elles également qui expliquent le choix des modèles et des références utilisés pour guider la réforme.

L'effort porte avant tout sur la constitution d'un répertoire nouveau, mais on ne doit pas négliger le fait que la réforme gottschédienne concerne tous les aspects de la vie théâtrale et s'attache à éduquer à la fois les comédiens et les spectateurs. Un des mérites historiques de Gottsched est, en effet, d'avoir compris qu'une réforme ne pouvait réussir que si elle s'appuyait sur la seule forme vraiment vivante du théâtre de langue allemande : les troupes ambulantes. Malgré ses diatribes contre l'ignorance des acteurs et la cupidité des directeurs, responsables, à son avis, de la décadence actuelle, il entre en contact avec les Neuber, plus tard avec Schönemann et Koch, et essaie d'en faire, avec un bonheur inégal, les propagandistes de sa réforme.

Nous examinerons surtout les écrits de Gottsched qui ont paru entre 1725 et 1745, entre les débuts de son activité réformatrice dans sa première revue morale, Les Frondeuses raisonnables (Die Vernünftigen Tadlerinnen), et la publication du recueil, Le Théâtre Allemand (Die Deutsche Schaubühne). Ce sont eux qui ont la plus grande signification historique. A partir de 1745, les interventions de Gottsched dans la vie théâtrale se font plus rares, tandis que la théorie dramatique s'engage dans des voies qu'il ne peut approuver. Incapable d'évoluer, Gottsched se contentera dans ses travaux ultérieurs - que nous ne ferons qu'évoquer - de réaffirmer, sans être beaucoup écouté, les idées qui l'ont guidé durant sa période de gloire.

C H A P I T R E I

LA REFORME THEATRALE, ENTREPRISE PATRIOTIQUE

LA "SOCIETE ALLEMANDE"

Par un curieux paradoxe, Gottsched est entré dans l'histoire littéraire sous les traits d'un admirateur inconditionnel de la culture française, alors que tous ses écrits sont empreints d'un vif sentiment national, auquel se même parfois même un peu de chauvinisme (1). Il ne cesse de vanter les mérites de la nation allemande dans tous les domaines et de proclamer ses plus éclatantes réussites. L'ode Das Lob Germaniens (Eloge de la Germanie) offre un bon exemple de ce patriotisme gottschédien (2) : s'il y énumère tous les exploits guerriers du passé, il met cependant l'accent sur les arts, les lettres et les sciences qui, conformément à la conception communément admise à l'époque, seuls assurent la gloire d'une nation devant l'histoire. Gottsched passe en revue les découvertes et inventions dues aux Allemands, de l'imprimerie à la poudre

(1) Cet aspect de l'oeuvre de Gottsched, s'il a souvent été reconnu par la recherche, n'est cependant pas entré dans la plupart des histoires générales de la littérature allemande qui s'en tiennent à l'image traditionnelle de Gottsched, "imitateur des Français". Certains de ses biographes allemands du XIXème siècle avaient tendance à verser dans l'excès contraire et à en faire un "patriote allemand" de type bismarckien ou wilhelminien. Cf. les ouvrages d'Eugen Reichel, en particulier son Gottsched, 2 Bde., Berlin, 1908-1912. L'anachronisme, aggravé par le nationalisme propre à l'auteur, y prend une forme patente.

(2) Johann Christoph Gottsched : Gesammelte Schriften. Hrsg. von E. Reichel, 6 Bde., Berlin, 1902, sq, t. 5 Gedichte .

sans oublier la pompe à vide ! La littérature, la philosophie, la peinture et la musique sont autant de domaines dans lesquels les Allemands ont dans le passé affirmé leur génie. De même, une partie des Discours de Gottsched (3) est consacrée à des Eloges de grands esprits allemands : Opitz, Copernic, Gutenberg. Dans ces exercices pratiques de rhétorique, l'expression de la foi dans les progrès des Lumières s'allie à l'affirmation de la fierté nationale. Le patriotisme de Gottsched, avant tout culturel, se fonde sur la participation de sa nation au progrès de l'humanité.

Le jugement porté par Gottsched sur les nations voisines est le plus souvent sévère. Dans le domaine des lettres, il condamne sans appel le goût italien, synonyme pour lui de maniérisme et de désordre et n'a aucune indulgence pour la grandiloquence espagnole ou la "sauvagerie" et la démesure des Anglais (4). S'il reconnaît la suprématie de la littérature française chez les Modernes, il n'en est que plus acerbe dans sa caractérisation de la nation elle-même. Les Français sont un

(3) Ibid., t. 6, Gesammelte Reden.

(4) On trouvera toute une série de ces jugements, qui ne reculent pas devant les stéréotypes nationaux, cités, avec quelque complaisance, par Gerhard Schimansky, Gottscheds deutsche Bildungsziele, Königsberg und Berlin, 1939, pp. 75-85. Ainsi "(Man müsse) der italienischen Verschlagenheit die deutsche Redlichkeit, der französischen Munterkeit die deutsche Gründlichkeit, und unserer Landsleute gesetzte Tapferkeit, aller englischer Wildheit entgegensetzen". Schimansky, p. 76.

peuple léger, superficiel, vaniteux et déloyal (5) ; mais leur principal défaut est cette prétentieuse volonté d'imposer leurs goûts, leurs moeurs et leurs idées au monde entier au nom d'une prétendue supériorité. Ces nouveaux Grecs n'ont que mépris pour le reste de l'Europe, ils ne voient autour d'eux que des Barbares. Une partie des Allemands n'est pas loin de partager leur opinion, aussi méprisent-ils tout ce qui se fait dans leur pays et adoptent-ils avec enthousiasme ce qui vient de France. Cette attitude qui, dans le domaine des moeurs et de la mode, conduit à toutes sortes de ridicules dans le comportement individuel, a sur le plan littéraire et artistique des conséquences plus graves. L'admiration exagérée pour les productions étrangères, l'absence de confiance en soi freinent le développement de la culture nationale. En revanche, il suffit aux Allemands de s'élever au-dessus de ce respect servile de tout ce qui est étranger, qui jusqu'à présent leur a été plus nuisible qu'utile (6), pour reprendre confiance en leur propre génie. S'il est un point, sur lequel il convient de se mettre à l'école des étrangers, c'est celui du patriotisme :

"Nous devons donc ne le céder en rien ni aux Italiens, ni aux Anglais ; à moins que ce ne soit dans l'amour de notre patrie, en quoi ils nous surpassent sans conteste" (7).

-
- (5) Le naturel du Français d'après une note de la traduction du dictionnaire de Bayle par Gottsched est ainsi défini : "(er besteht in) einem gewissen windigten, flatterichten Wesen, in einer Art von Ungezogenheit, in der Manier sich närrisch zu kleiden, mit einer besonderen Art zu pfeifen, zu singen, Tabak zu nehmen, die Beine übereinander zu schlagen, zu lachen, wenn andere weinen, oder ernsthaft zu sein, wenn andere lachen ; und alles zu verachten, was man nicht versteht, oder was nicht parisisch ist." Schimansky, op. cit., p. 78.
- (6) "Man muß sich nur über die sklavische Hochachtung alles dessen, was ausländisch ist, erheben, die uns Deutschen bisher mehr geschadet als genutzt hat". Versuch einer Critischen Dichtkunst. 4. sehr vermehrte Auflage, Leipzig, 1751. Photomechanischer Nachdruck, Darmstadt, 1962, p. 87.
- (7) "So dürfen wir doch weder den Wälschen noch Engländern, das allergeringste nachgeben ; es wäre denn in der Liebe unsers Vaterlandes : darinnen es uns jene unstreitig zuvor thun." Critische Dichtkunst, op. cit., p. 87.

Le "mal allemand", c'est la trop grande perméabilité aux influences étrangères, l'ignorance et le mépris de la culture nationale, une attitude commandée par un sentiment intime d'infériorité. La noblesse, francisée par la langue et les moeurs, est, bien sûr, particulièrement atteinte, mais elle peut être gagnée à la cause de la langue et de la littérature allemandes; ce sera un des buts de la "Société Allemande".

Il faut, en effet, considérer les efforts de Gottsched pour rénover le théâtre allemand dans le cadre de la défense de la langue et de la littérature nationales à l'heure de "L'Europe Française" (8). Un des instruments de cette entreprise sera la "Société Allemande" (Deutsche Gesellschaft) de Leipzig. Dès son arrivée dans cette ville en 1724, Gottsched avait été introduit dans une société poétique présidée par son protecteur le Professeur Johann Burchard Mencke. Fondée en 1697 par quelques étudiants de l'Université, originaires de Görlitz, la "Görlitzische Poetische Gesellschaft" s'était réformée et élargie en 1717 en prenant le nom de "Deutschübende Poetische Gesellschaft". Comme dans les sociétés poétiques du XVIIème siècle on entendait travailler au progrès de la langue allemande, mais les travaux, avant tout des poèmes de circonstance, n'étaient pas à la hauteur des ambitions affirmées. Au moment où Gottsched y fit son entrée, la société poétique était, du reste, en pleine décadence. En 1727, Gottsched fit changer une nouvelle fois la société de nom, adopter de nouveaux statuts et prit la direction

(8) Cf. Louis Réau : L'Europe Française au siècle des Lumières, Paris, 1938. Sur les progrès du français dans les pays allemands et l'invasion des mots français dans le vocabulaire cf. pp. 44-53, et pp. 65-69.

effective de la société ainsi renouvelée (9).

Les statuts, aussitôt publiés (10), nous renseignent sur les buts que Gottsched assigne à la nouvelle société. Le nom même, qui évite toute référence à Leipzig, de même qu'il s'écarte de la tradition des noms poétiques, indique l'ambition nationale. La société est ouverte à tous (on prévoit l'admission de membres extérieurs), elle se veut simplement allemande, effaçant ainsi toutes les différences régionales, qui sont au XVIIIème siècle des différences d'Etats. Dans le domaine linguistique, elle veut contribuer à la création d'une langue littéraire juste et épurée, ce qui n'implique pas seulement l'exclusion des trop nombreux vocables étrangers, mais également l'établissement de normes de langage qui mettraient fin à la variété des dialectes (11). Pour qu'un auteur puisse être compris et apprécié partout, il faut qu'il renonce au silésien, franconien ou bas-saxon au profit d'un pur haut-allemand : la création d'un domaine littéraire unifié en Allemagne est à cette condition. Comme une langue ne se perfectionne que par de bons écrits, la société ne sera pas simplement linguistique, mais également littéraire : ses membres s'engagent à affiner l'allemand littéraire par leurs oeuvres en vers ou en prose.

En fait, c'est l'exemple de l'Académie Française que Gottsched a devant les yeux, comme il le reconnaît

(9) Sur l'histoire de la "Société Allemande" de Leipzig, on consultera Ernst Kroker, "Zweihundert Jahre Deutscher Gesellschaft" in : Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig, Bd. 12, Leipzig, 1927, pp. 7-27, Friedrich Neumann, "Gottsched und die Leipziger Deutsche Gesellschaft" in : Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 18, 1928, pp. 194-212.

(10) Nachricht von der erneuerten deutschen Gesellschaft in Leipzig und ihrer jetzigen Verfassung. Hrsg. durch die Mitglieder derselben, Leipzig, 1727. Nous citerons d'après la 2ème édition : Nachricht von der deutschen Gesellschaft zu Leipzig bis auf das Jahr 1731 forgesetzt... Hrsg. von dem Senior derselben, Leipzig, 1731.

(11) Nachricht..., p. 17.

lui-même(12). Sa société n'est pas seulement destinée à étendre son influence personnelle au-delà de la Saxe Electorale, comme on l'en a parfois soupçonné, elle devrait devenir une instance supérieure dans le domaine des Belles-Lettres et établir des règles et des normes nouvelles dans l'esprit d'un classicisme à la manière française. Deux faits confirment cette parenté d'intentions: d'une part, Gottsched envoie l'Annonce... au Secrétaire Perpétuel de l'Académie Française, Fontenelle, pour lui demander son avis sur les nouveaux statuts (13), d'autre part, il se met à la recherche d'un protecteur et croit l'avoir trouvé en la personne d'un ministre du Prince-Electeur de Saxe, le comte de Manteuffel, à qui il propose de devenir un nouveau Richelieu (14). La société de Leipzig a l'ambition de devenir "l'Académie Allemande", une institution qui aurait un caractère officiel et rendrait des arrêts sur des questions de langue et de doctrine littéraire. Il s'agit d'organiser à partir de Leipzig la nouvelle littérature allemande. Pourquoi Leipzig ? Gottsched énumère les avantages que présente une ville à la fois universitaire et commerçante, centre d'édition et point de rencontre entre les dialectes les plus divers (15). Il lui faut, en effet, justifier la prétention de Leipzig à devenir

(12) "unsere Absichten aber sind zum wenigsten mit den ihrigen einerley." Nachricht..., p. 28.

(13) Cf. la réponse de Fontenelle chez Theodor Wilhelm Danzel, Gottsched und seine Zeit. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1848, Hildesheim/New York, 1970, pp. 87-88.

(14) Dans la dédicace de l'Annonce, Gottsched écrit : "Was würde nun diese erneuerte deutsche Gesellschaft, nicht vor einen Glanz erlangen, wenn ein so großer Staatsminister bei ihr diejenige Stelle vertreten wollte, die ein berühmter Cardinal und Premierminister in Frankreich bei der bekannten französischen Akademie vertreten hat." Cité d'après Gustav Waniek : Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit, Leipzig, 1897, p. 86.

(15) Nachricht..., p. 14.

le centre de la vie culturelle des pays allemands, alors que d'autres villes, plus importantes, pourraient revendiquer le même rôle. L'absence d'une véritable capitale politique et le particularisme des divers pays allemands vont se faire rapidement sentir (16). La "Société Allemande" n'aura d'autre autorité que celle que lui donnera un certain temps la renommée de Gottsched, d'autant plus qu'elle ne reçoit aucun soutien officiel de la cour de Dresde. Le modèle de l'Académie Française, installée dans la capitale d'un Etat centralisé et étroitement liée au pouvoir monarchique, se révèle inadapté à la réalité allemande. Du reste, dès 1738, à la suite d'un conflit avec l'un des membres, Gottsched quitte la "Société Allemande", ce qui entraîne le déclin de cette dernière (17).

Durant sa période de prospérité, la société a fait preuve d'une plus grande sévérité dans le recrutement de ses membres. L'Annonce précise qu'on ne veut plus admettre que "d'habiles gens", soit des nobles, soit des gradués, ou encore des personnes ayant un emploi public ou pouvant faire la preuve d'un talent particulier (18). Nobles, universitaires, fonctionnaires princiers, telles sont les couches sociales que Gottsched cherche à gagner à son entreprise de réforme linguistique et littéraire. Nous les retrouverons souvent associés dans l'histoire du théâtre national.

(16) Les Suisses Bodmer et Breitinger sont les premiers à s'opposer à l'autorité de Gottsched. Il ne faut pas sous-estimer dans le conflit entre Leipzig et Zürich le problème linguistique : les Suisses refusent de voir dans l'allemand de Meissen une norme, ils défendent contre la volonté d'unification venue de Leipzig les différences dialectales.

(17) Gottsched ayant critiqué le poète Günther, un membre silésien de la société, Steinbach, crut l'honneur de sa province attaqué et répliqua par un violent libelle. L'incident fait découvrir les susceptibilités d'un patriotisme local, que l'entreprise de Gottsched devait fatalement blesser. Cf. Ernst Kroker, "Gottscheds Austritt aus der Deutschen Gesellschaft" in : Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft..., Bd. 9, Leipzig, 1902, pp. 3-41.

(18) Nachricht..., p. 14.

On est tout particulièrement frappé, en consultant la liste des membres admis dans la société à partir de 1727, par la part faite à la noblesse : en 1727, quatre des sept nouveaux membres sont des nobles, ils sont cinq, sur un chiffre total de huit en 1728, cinq sur neuf en 1730, en tout durant les quatre premières années, quatorze sur trente. Sur ce point également, la "Société Allemande" suit l'exemple de l'Académie Française qui, à ses débuts, s'est adjoint un nombre considérable de grands seigneurs occupant des positions importantes dans l'Etat monarchique (19). Ce choix est dicté par la volonté de donner plus de lustre à la société rénovée, mais on peut aussi supposer une intention politique : le gain d'influence procuré par la participation de la grande noblesse à l'entreprise d'organisation de la vie littéraire a sans doute été pris en considération. Il était d'autant plus important de s'assurer cette participation, que la noblesse fortement francisée, par l'exemple qu'elle donnait, faisait obstacle au développement de la langue et de la littérature nationales. L'influence française avait même tendance à s'étendre, à partir des cercles de l'aristocratie, aux autres classes sociales(20). Pour combattre cette évolution, il fallait s'appuyer sur la petite fraction de la noblesse, souvent issue des Universités, qui pouvait être gagnée à la cause nationale. C'est ainsi que dans la "Société Allemande" d'Iéna, une "filiale" de celle de Leipzig, à caractère essentiellement universitaire, les statuts précisent que la direction, honorifique il est vrai, revient de

(19) Cf. Jürgen von Stackelberg, "Die Académie Française" in : Der Akademiegedanke im 17. und 18. Jahrhundert, Wolfenbüttler Forschungen, Bd. 3, Bremen und Wolfenbüttel, 1977, pp. 27-46.

(20) C'est ce que montre la comédie de la Gottschedin La gouvernante française (Die Haus-Französin) où sont décrits les ridicules excès de la francomanie dans la famille d'un riche marchand. Cf. Infra, P. 146.

droit à un comte faisant ses études à l'Université (21). La "propagande nationale" de Gottsched s'adresse donc aussi à la noblesse, on pourrait presque dire qu'elle s'adresse avant tout à elle. La bourgeoisie allemande, en ce début du XVIIIème siècle, à l'évidence, ne conçoit pas l'organisation de la culture nationale autrement que dans le cadre de l'Etat absolutiste, avec la collaboration de ses grands serviteurs. Ce fait infirme la thèse selon laquelle le mouvement national aurait eu un caractère résolument "bourgeois" et anti-aristocratique (22).

Le but de Gottsched semble plutôt avoir été le regroupement des "élites", nobles éclairés et bourgeois cultivés, dans des cercles dévoués à la cause de la culture nationale. Si le plan d'une véritable Académie se révélait être une utopie, une solution plus appropriée à la situation allemande, une solution décentralisée, restait possible. Dans un grand nombre de villes se créèrent des sociétés sur le modèle de celle de Leipzig. Très souvent elles étaient directement influencées par Gottsched ou dirigées par un de ses élèves (23), toutes se donnèrent pour but la défense et l'illustration de

(21) Gesetze der Teutschen Gesellschaft in Iena, nebst einem Vorbericht und Anhang von ihren ietzigen Umständen, Iena, 1730.

(22) C'est la thèse défendue par Werner Rieck, Cf. Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes, Berlin, 1972, pp. 93-96.

(23) Werner Rieck en donne la liste suivante : Göttingen, Iéna, Greifswald, Königsberg, Helmstedt, Brême, Berne, Bâle, Altdorf, Erlangen, Mannheim et Vienne, Gottsched, op. cit., p. 92. Il faudrait y ajouter Strasbourg. On remarquera le grand nombre de villes universitaires. Les sociétés de Göttingen, Königsberg, Greifswald et Erlangen sont de véritables "filiales" de celle de Leipzig. Il n'en est évidemment pas de même de celles qui, comme à Vienne ou à Mannheim, furent fondées plus tardivement.

la langue et de la littérature allemandes. Ainsi se créa un vaste réseau de "Sociétés Allemandes", dont aucune n'avait un rayonnement national, mais dont chacune devait jouer un rôle primordial dans sa sphère. Comme elles survécurent à la "mort" littéraire de Gottsched et à sa mort physique, elles gardèrent leur influence durant tout le XVIIIème siècle. Le développement de l'idée de théâtre national ne serait pas concevable sans elles. Johann Friedrich Löwen fit partie de la "Société Allemande" de Göttingen (24), Josef von Sonnenfels dirigea celle de Vienne (25). On verra la part prise par celle de Mannheim dans la création d'un théâtre national dans cette ville (26). Si littérairement elles furent rarement productives par elles-mêmes, elles soutinrent du moins, par leur propagande, les efforts entrepris pour créer un répertoire nouveau et établir des théâtres permanents.

L'exemple en avait été donné par la "Société Allemande" de Leipzig que Gottsched avait fait participer à sa réforme du théâtre. Si on considère que la situation de la scène allemande vers 1730 ne pouvait que paraître honteuse à des esprits férus de Raison et de Morale, cette participation allait de soi. Le théâtre était un domaine dont la réforme devenait un devoir "patriotique". Comment supporter plus longtemps les railleries ou la pitié de l'étranger devant des pitreries tout juste bonnes pour la "populace" ? Il ne faut pas oublier que la principale revue publiée dans le cercle gottschedien à cette époque, les Contributions à l'histoire critique de la langue, de la poésie et de l'éloquence allemandes

(24) Cf. Infra, p. 436 sq.

(25) Cf. Infra, p. 611.

(26) Cf. Infra, p. 722 sq.

(Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit)(27) était, du moins en théorie, l'organe de la "Société Allemande" même si les articles étaient dus pour l'essentiel à un petit groupe de proches élèves de Gottsched. Les premiers travaux de Johann Elias Schlegel qui y furent publiés, ainsi que les contributions de Gottsched lui-même et de ses collaborateurs et disciples, permettent d'établir la théorie dramatique qui a cours dans ce cercle. Cette théorie, sur laquelle nous reviendrons, ne prend tout son sens que replacée dans le programme formulé par l'"Avis au public" placé en tête de la revue : les auteurs veulent "essayer de favoriser le progrès de la littérature allemande et de purifier le goût de leurs compatriotes" ((28), ce qui correspond tout à fait aux ambitions de la "Société Allemande" elle-même (29).

En 1731, l'Announce... peut établir un premier bilan des progrès réalisés dans le domaine théâtral, elle signale non seulement les travaux théoriques de Gottsched, ses traductions de pièces françaises régulières et la parution prochaine de sa Mort de Caton, mais précise également que le "Doyen" de la "Société Allemande" a encouragé divers autres membres à prendre part à l'entreprise, ce qu'ils ont fait en traduisant plusieurs

(27) Leipzig, 1732-1744, 8 Bde., 32 Stücke. Jusqu'en 1738 en effet, cette revue paraît avec l'indication : publiée par quelques membres de la "Société Allemande", qui sera remplacée après la rupture de Gottsched avec la société par : publiée par quelques amateurs de la littérature allemande.

(28) "... die Aufnahme der deutschen Litteratur, und die Läuterung des Geschmacks ihrer Landesleute, zu befördern suchen." Critische Beyträge, 1732, Ankündigung, t. 1, sans pagination.

(29) L'identité d'intentions entre les Critische Beyträge et la "Société Allemande" en tant qu'académie nous semble confirmée par le travail critique auquel se livre la revue. Lorsqu'elle examine des pièces anciennes et donc fautives par rapport aux règles, elle imite l'Académie Française donnant son sentiment sur le Cid : l'intention normative est la même.

tragédies de Racine et de Corneille (30). Ils contribuent ainsi à former le nouveau répertoire indispensable pour réformer la scène. Gottsched a mis la "Société Allemande" au service de son action : faute de pouvoir en faire une académie officielle, il demande à ses membres une participation active à la constitution de la nouvelle littérature dramatique (31).

L' AFFAIRE MAUVILLON

Le travail de rénovation de la scène nationale est présenté comme une tâche "patriotique". Certes, le terme de "patriote" doit être pris tout d'abord dans le sens particulier que lui donne le XVIIIème siècle allemand : le patriote est avant tout un homme préoccupé du bien public, un altruiste qui place l'intérêt général au-dessus de l'intérêt personnel (32) et qui agit dans la sphère où la naissance l'a placé. Son activité peut être bornée par les limites d'une ville, d'une province ou d'un Etat et ne pas se référer au concept de nation. Dans la mesure où le théâtre fait partie d'un dispositif éducatif qui doit servir à propager les idées de l'Aufklärung et à réaliser l'"utopie pratique" du bonheur pour tous, qui les soutient, il doit faire l'objet des soins d'un "patriote" au même

(30) Nachricht..., op. cit., p. 78.

(31) Le travail normatif qu'on attend de la part d'une académie fut en grande partie réalisé par Gottsched lui-même. Il est l'auteur non seulement d'une Poétique (Critische Dichtkunst , 1ère éd. 1730), mais également d'une Rhétorique (Ausführliche Redekunst , 1ère éd. 1736) et d'une Grammaire (Deutsche Sprachkunst , 1ère éd., 1748). Tous ces ouvrages eurent plusieurs éditions, et leur influence, en particulier en tant que manuels scolaires ou universitaires, fut considérable.

(32) Cf. l'article Patriot dans le dictionnaire de Zedler et celui

titre que les écoles ou les universités. Dans le domaine qui nous occupe, il faut ajouter à ce sens premier, un autre plus proche de l'acception moderne. En effet, sur le plan linguistique et culturel, l'Allemagne est bien perçue comme une nation, ce qui permet le développement d'un patriotisme qui fait appel à l'esprit d'émulation, voire de concurrence.

Le génie national a certes dans le passé donné d'assez nombreuses preuves de sa vitalité, mais ses productions actuelles révèlent bien des faiblesses si on les compare à ce qui se fait à l'étranger et singulièrement en France. Le devoir du "patriote" est donc de hausser au niveau européen la vie culturelle de la nation allemande, là où se marque un retard dans l'évolution historique. On conçoit aisément que le théâtre puisse être un terrain privilégié de cette entreprise, qui n'est pas sans rappeler les efforts de "l'absolutisme éclairé" sur le plan politique, économique ou administratif. Dans les deux cas, c'est la conscience aiguë d'un décalage historique par rapport aux nations voisines qui sert d'incitation à un mouvement de "rattrapage". L'Allemagne du XVIIIème siècle est un pays en voie de développement (33).

La méthode utilisée par Gottsched n'est pas non plus

d'Adelung : tous deux mettent dans leur définition l'accent sur la notion d'altruisme. Johann Heinrich Zedler : Großes Vollständiges Universallexikon, Bd. 26, Leipzig und Halle, 1740, pp. 1393-1394.

Johann Christoph Adelung : Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, dritter Teil, Wien, 1808, pp. 671-672.

Sur l'ensemble du problème cf. Rudolf Vierhaus : "Patriotismus - Begriff und Realität einer moralisch-politischen Haltung" in : Wolfenbüttler Forschungen 8 (Deutsche patriotische und gemeinnützige Gesellschaften), Bremen und Wolfenbüttel, 1977, pp. 9-29.

(33) Nous empruntons cette expression à Rolf Grimminger. Cf. son exposé introductif au volume Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3), München, Wien, 1980, p. 27.

sans rappeler le style autoritaire et volontariste des "despostes éclairés". Selon l'esthétique rationaliste qui est la sienne, une fois les principes du Beau définis et les règles de chaque genre clairement dégagées, il suffit de répandre la connaissance de la théorie juste et d'encourager les jeunes talents à qui l'on aura fourni ainsi les instruments nécessaires, pour voir s'épanouir la littérature nationale. Rien n'est plus étranger à la pensée de Gottsched que l'idée que ce développement souhaité puisse en Allemagne emprunter des voies différentes de celles des autres nations : les règles de l'Art ne peuvent qu'être universelles à l'instar de la Raison, dont elles sont l'expression. Si tant d'ouvrages dramatiques allemands du passé ou du présent pèchent contre la Raison et le bon goût, la faute en revient à l'ignorance de ces règles universelles et immuables. Gottsched lui-même fait remonter à la lecture de divers ouvrages théoriques la découverte de l'affligeante imperfection de la scène allemande :

"Plus j'appris à connaître, en lisant tous ces ouvrages, les scènes bien ordonnées des étrangers : plus je souffris de voir encore le théâtre allemand dans une telle confusion." (34).

Sa première oeuvre théorique, parue en 1730, l'Essai d'un Art Poétique critique destiné aux Allemands (Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen) (35) montre, par son titre même, qu'elle veut servir de guide à la jeune littérature de son pays; elle expose les principes d'un art répondant aux normes classiques et les illustre par des exemples tirés des meilleurs auteurs

(34) "Je mehr ich nun durch die Lesung aller dieser Werke die wohleingerichtete Schaubühne der Ausländer kennenlernte : Desto mehr schmerzte michs, die deutsche Bühne noch in solcher Verwirrung zu sehen."
Préface de La Mort de Caton, op. cit., pp. 8-9.

(35) Leipzig, 1730. L'indication vor die Deutschen disparaîtra dans les éditions suivantes. Rappelons qu'il y en aura quatre jusqu'en 1751.

antiques et modernes. L'intention normative apparaît clairement : seule l'adoption de règles qui ont fait leur preuve ailleurs, peut tirer la littérature nationale en général et l'art dramatique en particulier, du discrédit dont ils sont actuellement l'objet.

Le jugement défavorable porté par l'étranger est une des motivations essentielles du mouvement en faveur d'un théâtre national. On peut parler d'un véritable "complexe culturel" allemand, qui se manifeste aussi bien dans la volonté de réforme que dans l'extrême susceptibilité devant des critiques estimées excessives. L'affaire des Lettres françaises et germaniques d'Eléazar Mauvillon permet de comprendre l'importance d'un élément souvent sous-estimé : le sursaut de dignité d'une nation considérée comme mineure sur le plan culturel.

Les Lettres françaises et germaniques (36) appartiennent à un genre fort populaire dans la première moitié du XVIIIème siècle, qui se consacre à la description et à la comparaison des moeurs, de la culture et du "caractère national" de deux pays. Le parallèle entre Anglais et Français était déjà devenu classique, lorsque Mauvillon entreprit de comparer Allemands et Français. Nous ne retiendrons de son livre, très instructif et parfois divertissant, que les lettres 9 et 10 sur la langue et la poésie allemandes, car elles seules provoquèrent en Allemagne des réactions nombreuses et parfois violentes.

(36) Eléazar Mauvillon : Lettres Françaises et Germaniques ou Réflexions militaires, littéraires et critiques sur les François et les Allemands. Ouvrage également utile aux officiers et aux Beaux-Esprits de l'une et l'autre Nation. A Londres. Chez François Alleman, 1740. Le lieu d'édition et le nom de l'éditeur sont évidemment fictifs, le livre, édité par Arkstée et Merkus, figure au catalogue de la foire de Leipzig.

Elles éclairent la profondeur du différend culturel entre Français et Allemands (37).

Pour la langue, Mauvillon reprend les reproches traditionnels faits à la rudesse et à la dureté de l'allemand. L'absence d'harmonie de la langue allemande était une idée reçue, popularisée par de nombreuses anecdotes, dont la plus célèbre était le propos attribué à Charles-Quint, selon lequel il parlait italien aux dames, français aux hommes, espagnol à Dieu et allemand à son cheval (38). Vivant à Leipzig, Mauvillon connaît l'existence de la "Société Allemande", mais il ne croit pas au succès des travaux de normalisation et d'unification entrepris par elle. Comment une nation aussi divisée politiquement pourrait-elle être unie linguistiquement (39)?

Cependant, ce n'est pas la langue, qui présente même quelques qualités, telles l'expressivité et la richesse, qui est la principale responsable de l'imperfection flagrante de la littérature allemande.

La faute en revient au manque d'"esprit" des Allemands (40). Mauvillon reprenait ainsi une opinion du Père Bouhours qui, dans ses Entretiens d'Ariste et d'Eugène (1671),

(37) Sur l'ensemble de la querelle cf. notre article : "Les Lettres françaises et germaniques" de Mauvillon et leur réception en Allemagne" in : Dix-huitième Siècle, 1982, pp. 377-390. Eléazar Mauvillon (1712-1779), huguenot émigré, est un des rares Français de cette époque à pouvoir parler des lettres allemandes. Son témoignage est donc capital. Il est par ailleurs l'auteur de divers livres sur la langue française et allemande et a enseigné le français à Leipzig et à Brunswick.

(38) L'anecdote qui remonte à Brantôme, popularisée par le père Bouhours, se retrouve encore chez le marquis d'Argens : Jean Baptiste de Boyer, Marquis d'Argens : Lettres Juives ou Correspondance philosophique, historique, et critique entre un Juif voyageur à Paris et ses correspondans en divers Endroits, 6 t., 1736-1737, t. 4, p. 167.

(39) Lettres..., p. 335.

(40) Ibid., p. 345.

avait présenté un "bel-esprit" allemand comme une curiosité de la nature (41). Le caractère dialogué de l'oeuvre fait qu'il ne faut sans doute pas attribuer à cette opinion une valeur absolue, mais elle n'en souleva pas moins en Allemagne un vaste mouvement de protestation (42) qui devait durer jusqu'au XVIIIème siècle, sans que sans doute personne en France ne soupçonnât l'indignation ainsi créée. La polémique autour du livre de Mauvillon n'est, au fond, qu'un épisode supplémentaire de ce conflit culturel latent entre Français et Allemands : les premiers jugeant avec pitié la littérature de leurs voisins, au nom de normes qu'ils avaient inventées et ensuite déclarées universelles, les seconds constatant avec amertume l'arrogance culturelle d'un peuple, avec lequel par ailleurs ils entretenaient des relations politiques tendues (43).

Les auteurs français qui jugent leurs voisins sont disposés de leur côté à reconnaître aux Allemands toutes sortes de mérites, du sérieux et de la profondeur dans le raisonnement philosophique, de la science et de l'érudition dans les disciplines universitaires, sans parler de leurs qualités morales et physiques. Mais ils ne sauraient avoir de l'"esprit", cette justesse de pensée alliée à l'élégance de l'expression et à l'aisance des manières, car tout ceci ne s'apprend pas dans les

(41) Le Père Bouhours, Entretiens d'Ariste et d'Eugène. Introduction et notes de René Radouant, d'après la première édition de 1671, Paris, 1920, p. 62.

(42) Sur les réactions allemandes au livre de Bouhours, cf. Eric Haase, "Zur Frage, ob ein Deutscher ein bel esprit sein kann" in : Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F., Bd. IX, S. 360-375., et surtout Max Freiherr von Waldberg, "Eine deutsch-französische Literaturfehde" in : Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, N. F., Heft 16, Heidelberg, 1930, pp. 87-116.

(43) Eric Haase, op. cit., p. 373, voit dans la fin du règne de Louis XIV l'origine d'un fort sentiment anti-français, ce ressentiment est également noté par Werner Krauss au début de son étude : "Der Weg der deutschen Aufklärung nach Frankreich während des 18. Jahrhunderts" in : W. K. Studien zur deutschen und französischen Aufklärung, Berlin, 1963, p. 401.

collèges, mais uniquement au contact du monde. La notion d'"esprit", considérée comme nécessaire au développement des belles-lettres dans une nation, renvoie à la fois à l'esthétique classique et à l'idéal moral et social de l'"honnête homme". L'application de cette norme à une littérature encore fortement marquée par le baroque et se développant dans un environnement social tout différent de celui du classicisme français, ne pouvait qu'aboutir à une condamnation.

C'est ainsi que Mauvillon déplore le goût des poètes allemands pour les genres mineurs, la poésie de circonstance et les jeux poétiques, le mélange du grave et du plaisant, du bas et du sublime qu'on trouve dans leurs ouvrages. Dans aucun il ne trouve le ton noble et soutenu qui s'imposerait : l'Ode à la Fortune de Günther, baroque à souhait, lui semble caractéristique du mauvais goût qui règne dans les lettres allemandes.

A ce reproche de trivialité, Mauvillon ajoute celui du manque d'originalité ; constatant le grand nombre de traductions, il en conclut que, du moins dans les grands genres, les Allemands sont dénués d'esprit de création :

"Nommez-moi un Esprit créateur sur votre Parnasse, c'est-à-dire nommez-moi un Poète Allemand qui ait tiré de son propre fonds un ouvrage de quelque réputation : je vous en défie." (44).

En ce qui concerne la littérature dramatique, ce jugement prend la forme suivante :

"Mais comment se fait-il que votre Nation ne puisse pas tirer de son propre fonds une seule Pièce de Théâtre tant soit peu

(44) Lettres françaises..., p. 362.

passable ? Où la prendrait-elle ? vos Poètes ne s'appliquent presque qu'à la petite Poésie, et souvent même à des fadaïses." (45).

Lorsque Mauvillon déplore la permanence du goût baroque en Allemagne, son point de vue rappelle celui de Gottsched lui-même, partisan d'une réforme menée au nom des canons classiques. Mais Mauvillon feint d'ignorer ou traite avec commisération les efforts de Gottsched et de son école pour créer des oeuvres dans l'esprit du classicisme français : il ne fait pas référence aux quelques tragédies "originales" déjà composées.

Quant aux pièces françaises traduites, elles sont devenues méconnaissables dans leur version nouvelle : "ce sont bien les mêmes pensées, mais exprimées de la manière la plus foible du monde" (46), écrit-il.

La réaction de Gottsched devant cette injustice, n'est pas uniquement inspirée par la vanité d'auteur, elle est celle d'un "patriote" blessé. Il commence par publier dans les Contributions critiques un poème du jeune Johann Elias Schlegel, qui venait d'arriver à Leipzig, l'Epître au Professeur Gottsched à propos de la dixième lettre de Mauvillon (Schreiben an den Professor Gottsched über Mauvillons zehnten Brief.) (47). Sur un ton mesuré, Schlegel y rappelle Mauvillon à la modestie et lui demande d'être plus juste ; certes l'Allemagne n'a pas encore produit de Corneille et sa littérature ne jouit pas encore d'un grand rayonnement - c'était là un des arguments traditionnels utilisés pour postuler l'imperfection des lettres allemandes mais on ne peut réduire Opitz, Pietsch ou Canitz au rang

(45) Ibid., p. 365.

(46) Ibid., p. 363.

(47) Johann Elias Schlegel, Werke, hrsg. von Johann Heinrich Schlegel, 5 Bde., Kopenhagen und Leipzig, 1761-1770, Faksimiledruck, Frankfurt a/Main, 1971 (l'indication : 1764-1773 pour la date de la première édition, figurant sur la page de garde du reprint est inexacte), t. 4, p. 86-91, première parution in : Critische Beyträge, 1740, Stück 23, pp. 515-523.

de bouffons. La littérature allemande est comparable à un arbre qui n'a pas encore porté tous ses fruits, mais qui est plein de promesses. Le rapport à la littérature française est caractérisé par une petite fable contenue dans l'épître. L'alouette - la Muse allemande - mise au défi par le rossignol - la Muse française - de chanter lui répond :

"... Pour l'heure, je me tais et je t'écoute,
Quand, un jour, mon chant s'élèvera ;
Toi, tu ne chanteras peut-être plus." (48).

L'alouette allemande, dont il est dit qu'elle ne dispose pas encore de l'"ombre épaisse des épis", alors que le rossignol français jouit de la "protection de son buisson" sait que l'avenir lui appartient et que l'élève surpassera le maître. Il n'y a pas de différence de nature entre les deux littératures mais une simple différence de degré d'évolution. Le principe de progrès s'applique également à la littérature, qui peut être perfectionnée, épurée, par degrés. Encore faut-il, et ici est ébauché un thème sans cesse repris par la suite, que l'art dispose de "protection", c'est-à-dire voie sa valeur consacrée par un soutien officiel ou privé qui lui donne les moyens de s'épanouir : la question du mécénat est, d'entrée de jeu, posée.

(48) ... Jetzo schweig ich still und gebe dir Gehör, / Wenn einst mein Lied erschallt ; singst du vielleicht nicht mehr." Werke, t. 4, p. 91.

La réaction personnelle de Gottsched est plus vive et plus agressive. La polémique contre Mauvillon est liée chez lui à deux de ses plus importantes entreprises sur le plan du théâtre, ce qui la hausse au-dessus de l'anecdote. En effet, les préfaces aux différents volumes du recueil Le Théâtre Allemand (Die Deutsche Schaubühne) (49) se réfèrent à Mauvillon que Gottsched appelle tantôt "un vantard français", tantôt un "insolent étranger" (50). La publication de tragédies et de comédies régulières allemandes est elle-même considérée comme une réfutation de ses propos. Lorsque en 1743, il peut présenter un volume uniquement composé de pièces originales allemandes, il lui semble avoir apporté la preuve définitive de la mauvaise foi de son adversaire, ce que la préface à une partie de la deuxième édition exprime ainsi :

"Les calomnies d'un étranger ingrat et injuste envers notre nation sont donc totalement réfutées, et même rendues tout à fait ridicules." (51).

Mais pour prouver l'existence d'"esprits créateurs" en Allemagne, le mieux ne serait-il pas de montrer le grand nombre de pièces publiées en Allemagne depuis la Renaissance ? Les cinq premiers volumes du Théâtre Allemand contiennent donc des listes de pièces imprimées. Ce travail aboutit en 1757 à la publication du premier volume d'une véritable bibliographie de la littérature dramatique en Allemagne, les Documents pour servir

(49) Die Deutsche Schaubühne, 6 Bde., Leipzig, 1741-1745. Faksimiledruck, Stuttgart, 1972.

(50) Ibid., t. 2, p. 18 et t. 4, p. 4.

(51) "Die Lästerungen eines gegen unsre Nation undankbaren und unbilligen Ausländers sind also völlig entkräftet, ja ganz lächerlich gemacht." Deutsche Schaubühne, préface au t. 2, 2ème éd., Leipzig, 1745, sans pagination.

l'histoire de la littérature dramatique allemande (Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst) (52). Inspiré d'ouvrages semblables consacrés à la scène italienne, française et hollandaise, le répertoire de Gottsched doit prouver que le nombre de pièces produites en Allemagne n'est nullement inférieur à celui des autres pays. Dans cette perspective uniquement quantitative, Gottsched accueille généreusement tout ce qu'il condamne par ailleurs, livrets d'opéras allemands, tragédies irrégulières, farces, et trouve même des mérites aux auteurs du baroque silésien, qui, après tout, ne sont pas inférieurs aux Italiens et aux Anglais de la même période (53). La préface, qui fait l'historique de la rédaction de l'ouvrage, cite longuement les passages les plus attentatoires à la dignité nationale des Lettres françaises et germaniques et présente le résultat des recherches entreprises dans le passé théâtral comme une éclatante preuve de la richesse de la production dramatique de la Nation.

Gottsched n'est pas le seul à ainsi polémiquer contre Mauvillon. Son disciple Johann Joachim Schwabe, dans la présentation de sa revue Divertissements de la raison et de l'esprit (Belustigungen des Verstandes und des Witzes) (54), s'emploie à réfuter point par point les lettres 9 et 10, retournant souvent les reproches contre la littérature française elle-

(52) Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Deutschen Dramatischen Dichtkunst oder Verzeichniß aller Deutschen Trauer-Lust- und Sing-Spiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig, 1757, Bd. 2, Leipzig, 1765.

(53) Préface au volume 1, sans pagination.

(54) Belustigungen des Verstandes und des Witzes, 8 Bde., Leipzig, 1741-1745. Préface au volume 1, p. 8 sq., et Schreiben, an den Herausgeber, wegen der Unnützlichkeit seines Vorhabens, Ibid., pp. 18-30. Schwabe (1714-1784) a été un des plus proches collaborateurs de Gottsched. Cf. A. D. B., t. 33, pp. 162-177 (la notice est due à G. Wanieck).

même (55) ; Abraham Gotthelf Kästner publie dans la même revue une épigramme contre l'auteur des Lettres... (56). Même Klopstock dans son Discours d'Adieu, tenu en 1745 à Schulpforta, se souvient de Mauvillon et invite ses compatriotes à montrer ce dont ils sont capables, par une "grande oeuvre immortelle" (57), ce qui est la seule manière de réfuter des reproches que Klopstock, lui, ne trouve pas totalement injustes.

Si nous avons accordé tant d'importance à cet épisode peu connu de la vie littéraire dans les années 1740, à ce qui peut paraître une querelle vite oubliée (58), causée par un auteur mineur, c'est qu'il nous semble révélateur à la fois du sentiment de supériorité éprouvé par les Français face à une culture qui n'avait pas encore gagné une audience internationale et du profond malaise provoqué par cette attitude chez les Allemands.

La nécessité de hausser la littérature dramatique et le théâtre au niveau des Français, par l'adoption des normes en usage chez eux et l'imitation de leur pratique, apparaît alors clairement. Il y va de l'honneur de la Nation. Mais un progrès n'est possible qu'au prix d'une rupture avec la tradition baroque. Lorsque Johann Jakob Bodmer traduit et publie les lettres 9 et 10 dans une collection de pamphlets (59) et

(55) Les Français, qui imitent les Anciens, sont-ils vraiment originaux ? Le Cid de Corneille, inspiré du poème dramatique de Guillén de Castro, est-il plus une tragédie originale que la Mort de Caton de Gottsched ?, etc..., Ibid., p. 6.

(56) Belustigungen..., 1742, p. 429. Kästner (1719-1800), le futur mathématicien de Göttingen, faisait encore partie à ce moment-là du cercle gottschédien. Ses épigrammes jouissaient d'une certaine réputation. Cf. A. D. B., t. 15, pp. 439-451.

(57) Klopstocks Abschiedsrede über die epische Poesie, hrsg. von Albert Freybe, Halle, 1868. "Durch die Sache selbst, durch ein großes unvergängliches Werk müssen wir zeigen, was wir können !" p. 135.

(58) Le livre de Mauvillon tombera assez rapidement dans l'oubli, contrairement à celui du Père Bouhours. Le critique de la Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste qui rend compte en 1757 du Nöthiger Vorrat... (3. Bd., 1. St., VI, pp. 85-95) ne comprend plus la colère de Gottsched à l'égard d'un livre que tous, à part lui, ont oublié.

(59) Cf. Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schrif-

feint de trouver dans la propre oeuvre critique de Gottsched des confirmations de certains jugements de Mauvillon, ce procédé polémique ne révèle aucune contradiction. Gottsched tout autant que son adversaire condamne le mauvais goût "gothique" toujours vivant et défend une esthétique classique. Mais Gottsched, contrairement à son adversaire, pense que depuis la publication de son Art Poétique critique bien des progrès ont été faits et que la réforme entreprise a déjà en grande partie porté ses fruits. C'est sur ces oeuvres nouvelles, sur la valeur desquelles il se faisait beaucoup d'illusions, que Gottsched entendait qu'on jugeât le génie de la Nation.

ten, zur Verbesserung des Urtheils und des Wizes in den Wercken der Wolredenheit und der Poesie, Zürich, 1741-1744, St. 5, pp. 3-76.
Seconde édition en 1753 sous un titre différent.

CHAPITRE II

LE THEATRE COMME "INSTITUTION MORALE"

THEOLOGIENS ET UNIVERSITAIRES FACE AU THEATRE PROFESSIONNEL

Le souci de la dignité nationale, pour important qu'il soit, ne saurait rendre compte entièrement de la réforme théâtrale de Gottsched. Celle-ci, en effet, apparaît comme inséparable de la volonté de l'Aufklärung de mettre la scène au service de la morale. Cette conception du théâtre comme "institution morale" n'est pas propre à Gottsched et à son école - elle se retrouve, plus ou moins, chez tous les écrivains du XVIIIème siècle qui se sont occupés du théâtre - mais jamais par la suite la fonction éducative et moralisatrice de la scène ne sera aussi vigoureusement défendue qu'au début du mouvement de réforme théâtrale dans les années 1730. La recherche, à juste titre, a mis en lumière le rôle que la philosophie de Christian Wolff a joué dans la formation de la pensée esthétique de Gottsched (1). Celui-ci ne lui doit pas seulement sa méthode déductive, mais également l'idée de la primauté de la pensée rationnelle sur le goût et du nécessaire assujettissement de l'art à la philosophie et à la morale. Sans vouloir négliger cette source, il nous semble que sur le point précis de la liaison entre scène et enseignement moral, il ne faut pas sous-estimer non plus la raison stratégique de la constante référence à ce thème. Le discrédit, dont est frappée la vie théâtrale en Allemagne, l'hostilité violente que lui ma-

(1) Cf. Joachim Birke , Christians Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie ; Gottsched, Scheibe, Mizler, Berlin, 1966, et du même : "Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs" in : Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 85, 1966, pp. 560-575.

nifestent en particulier les Eglises et l'Université rendaient indispensables une défense de la moralité de la scène, voire la moralisation du répertoire, des acteurs, du public même. Cette stratégie est la seule qui puisse légitimer la réforme théâtrale à partir des troupes ambulantes. Mais quels sont les préjugés qui s'opposent au développement de l'art dramatique en Allemagne ?

Il faut d'abord mentionner la force de la condamnation religieuse dans un pays encore fortement marqué par la théologie. L'hostilité des Eglises vis-à-vis du théâtre était traditionnelle et pouvait s'appuyer aussi bien sur l'autorité des Pères de l'Eglise, qui avaient dénoncé les jeux scéniques comme autant de refuges du paganisme que sur celle de Platon, qui dans la République avait banni les auteurs dramatiques de la Cité idéale (2). Cette hostilité de principe avait d'autant moins empêché le développement du théâtre au Moyen Age et à la Renaissance qu'il s'était toujours trouvé un certain nombre de théologiens, tel saint Thomas d'Aquin, pour défendre la compatibilité de la scène et de la foi chrétienne.

La création du théâtre professionnel en Allemagne semble avoir relancé la querelle : selon une très ancienne tradition, ancrée dans le droit romain, s'exhiber publiquement pour de l'argent est un motif d'"infamie" (3) et les comédiens

(2) La condamnation du théâtre par Platon s'inscrit dans celle, plus vaste, de la poésie. L'argument selon lequel l'imitation poétique des passions et donc leur représentation sur la scène, bien loin de les purifier, les nourrit et les encourage dans le coeur des spectateurs, aura une fortune particulière chez les ecclésiastiques, ennemis du théâtre. (La République, livre X).

(3) Gertrud Schubart-Fikentscher, Zur Stellung der Komödianten im 17. und 18. Jahrhundert. Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 107, II. 6, Berlin, 1963.

sont, du même coup, assimilés aux personnes exclues de l'accès aux dignités universitaires et bourgeoises (4). Aussi les attaques contre la comédie sont-elles particulièrement vives dans le dernier tiers du XVII^{ème} siècle qui voit paraître plusieurs ouvrages théologiques sur ce sujet (5). Les préventions proprement religieuses doivent avoir été plus importantes dans la condamnation de la scène, que les considérations juridiques ou le préjugé social contre les "gens du voyage". Domaine du simulacre et du mensonge, le théâtre met en danger aussi bien l'âme de celui qui joue ce qu'il n'est pas, que celle du spectateur, qui risque d'être ébloui par l'éclat d'un monde trompeur. Une certaine tradition ascétique et puritaine, sensible également dans le piétisme, voit dans le divertissement théâtral avant tout une occasion de pécher : Francke condamne ainsi même le théâtre scolaire. Mais le luthéranisme orthodoxe, comme l'atteste l'exemple de Hambourg, n'est pas moins intolérant. Il est vrai qu'un grand nombre de théologiens considèrent le théâtre comme une "chose intermédiaire" (Mittelding), ni bonne ni mauvaise par essence, donc moralement indifférente. Encore faut-il que l'utilisation qui en est faite ne soit pas blâmable. Or il est évident que le répertoire des troupes ambulantes, avec ses actions tragiques volontiers violentes et cruelles et son comique populaire, qui offensait parfois la décence, avait de

(4) Ibid., p. 23 sq. Thomasius dans ses Juristische Händel (à partir de 1720) examine la question suivante : "ob und wie weit Comödianten / Pickelheringe / item Scharfrichters Söhne ad Dignitates Academicas zuzulassen, ..."

(5) En particulier celui d'Anton Reiser, pasteur à Hambourg, : Theatro-
mania oder die Wercke der Finsterniß in den öffentlichen Schau-
spielen, von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen
Scribenten verdammt, Ratzeburg, 1681. Rappelons que les attaques du
Pasteur Winkler de Magdebourg furent l'occasion pour la veuve de
Velten de rédiger une défense de la scène en 1701, qui fut réédi-
tée en 1711 et 1722. Sur les attaques religieuses cf. E. Devrient,
op. cit., t. 1, pp. 227-236.

quoi effaroucher les consciences scrupuleuses. La "purification" (Reinigung) du répertoire, qui fait partie du programme de Gottsched, est une réponse à ce type d'arguments.

L'hostilité de l'Université au théâtre pour être moins connue n'en est pas moins nette ; c'est ainsi que l'Université de Halle, une citadelle du piétisme, obtint dès sa fondation en 1700, l'interdiction de toute représentation dans la ville et réussit à la maintenir jusqu'en 1745 ; il fallut l'intervention personnelle de Frédéric II, lassé par les récriminations incessantes des piétistes contre les comédiens, qui ne respectaient pas l'interdiction, pour que le théâtre reçût droit de cité à Halle. Les troupes de Schönemann et d'Ackermann purent donc y jouer, mais en 1771 le directeur Doebbelin en fut chassé à la suite d'incidents entre étudiants et officiers de la garnison. La vie théâtrale cessa à Halle jusqu'à la fin du siècle (6). Le cas de Göttingen, université modèle, cependant, est assez semblable, les professeurs ne tolérèrent la comédie qu'entre 1746 et 1784 (7). Leipzig, en revanche, fut un centre théâtral important au XVIIIème siècle, mais c'était une ville de foires et une cité commerçante. L'Université essaya, du moins, de limiter les représentations à la durée des deux foires annuelles, comme le montre une supplique en ce sens adressée à la cour de Dresde et dirigée contre les Neuber. La demande ayant été rejetée, ce fut Gottsched lui-même, qui, en tant que député au

(6) Sur le théâtre à Halle cf. Günter Meyer, Universität gegen Theater. Hallisches Theater im 18. Jahrhundert, Emsdetten, 1950. Le bannissement de Doebbelin provoqua un flot d'écrits pour ou contre le théâtre dont le baron de Hagen rendit compte dans sa revue Die Logen, Berlin und Leipzig, 1772, sous le titre "Über theologisch-dramatische Streitigkeiten" (pp. 12-25). Cf. également le poème satirique de Johann Friedrich Löwen, Der Komödiant vor der Hölle, Frankfurt und Leipzig, 1771, qui est une défense du comédien contre le sectarisme religieux.

(7) Cf. Otto Deneke, Göttinger Theater im 18. Jahrhundert, Göttingen, 1930. Cf. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, op. cit., pp. 354-360.

Landtag la renouvela avec son collègue de Wittenberg, deux ans de suite ! ((8).

Les tentatives pour limiter, voire interdire les représentations théâtrales dans les villes universitaires s'appuient toutes sur les mêmes considérations, que la requête de l'Université de Leipzig du 9 août 1741 résume assez bien. Le théâtre incite les étudiants à la dissipation et les écarte de l'étude car ils sont tentés de préférer la fréquentation de la salle de spectacles à celle des salles de cours (9). Ce genre de vie conduit à des dépenses inconsidérées : l'après-midi commencée à la comédie se prolonge par une soirée dans les cafés et les brasseries. On ajoute quelquefois que la fréquentation des comédiens et des comédiennes ne peut qu'être préjudiciable à la moralité de la jeunesse. Ces préventions dureront tout au long du XVIIIème siècle. En 1768, la revue de Hambourg, Entretiens (Unterhaltungen) critique l'attitude de l'Université de Leipzig vis-à-vis de Koch et de sa troupe et dénonce l'étroitesse d'esprit des professeurs, sans doute jaloux de l'attrait qu'exerce l'art dramatique sur leurs étudiants (10). Christian Heinrich Schmid, l'auteur de la Chronologie du théâtre allemand et professeur à Giessen, fut même poursuivi en justice par le recteur de son Université, pour avoir déshonoré sa plume en publiant un

(8) Georg Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig, Leipzig und Berlin, 1909, pp. 432-434.

(9) On peut raisonnablement soupçonner les professeurs de craindre la concurrence déloyale des comédiens : la requête fait clairement allusion à la baisse de fréquentation des cours les deux jours où il y a comédie !

(10) Cf. Unterhaltungen, 10 Bde., Hamburg, 1766-1770, Bd. 6, Stück 6, pp. 530-535. "Von Höfen ist die deutsche Bühne längst verbannt, nun will man sie auch von der Universität verbannen, von einer Universität, die zugleich ein Handelsplatz ist" (Ibid., p. 537).

poème à la gloire de la troupe de Seyler (11).

GOTTSCHED ET LES AUTEURS ECCLESIASTIQUES FRANCAIS

La force du préjugé religieux et universitaire concernant la prétendue nocivité de la scène pour la morale, les bonnes moeurs, voire le salut du chrétien oblige Gottsched à affirmer sans cesse la fonction éducatrice du théâtre au détriment de son rôle de divertissement. Le "prodesse" l'emporte, chez lui, nettement sur le "delectare", cette dernière fonction étant, en fait, réduite à une ruse pédagogique, destinée à mieux faire accepter le message moral. Le rationalisme wolffien peut expliquer, en partie, cette conception strictement moralisante de l'art, mais l'influence d'un certain nombre d'auteurs ecclésiastiques semble ici avoir été décisive. Il s'était en effet trouvé, particulièrement en France, quelques auteurs religieux pour défendre le théâtre et c'est à eux que Gottsched se réfère sans cesse, fort satisfait sans doute de rencontrer des alliés dans un milieu d'où provenaient traditionnellement les attaques les plus vives. Or, ces défenseurs de la scène fixaient des bornes très étroites à leur soutien : ils n'admettaient qu'un théâtre décent, moralement irréprochable, ressortissant, si possible, à la littérature d'édification.

La Pratique du Théâtre de l'abbé d'Aubignac (12) est, sans doute, tout d'abord une sorte de manuel poétique, destiné à faire connaître les règles de la dramaturgie classique : comme

(11) Brandes, Meine Lebensgeschichte, op. cit., t. 2, p. 134.

(12) François Hédelin, abbé d'Aubignac, La Pratique du Théâtre, Paris, 1657.

tel, il est souvent cité dans les propres écrits théoriques de Gottsched, qui, par ailleurs, salue la traduction allemande due à un de ses disciples (13). Mais d'Aubignac est également l'auteur d'une Dissertation sur la Condemnation des théâtres (14) qui est une réponse aux théologiens s'appuyant sur l'autorité des Pères de l'Eglise pour affirmer l'immoralité et l'impiété des spectacles ; il y prouve que le théâtre antique étant lié au culte, c'est contre le paganisme que les premiers chrétiens étaient mis en garde et non contre le théâtre en soi et, par ailleurs, il établit nettement la distinction entre les mimes infâmes et obscènes et les véritables comédiens moralement irréprochables. C'est une distinction que le XVIIIème siècle allemand utilisera encore dans sa lutte contre la comédie improvisée.

En outre, dans le premier chapitre de son manuel, d'Aubignac oppose à la magnificence des spectacles antiques, au respect dont on entourait les poètes dramatiques, la pauvreté et le discrédit de la scène moderne. C'est parce que les Anciens avaient compris l'immense utilité politique et morale du théâtre, qu'ils y consacraient tant de soins et d'argent. Leurs spectacles célébraient la grandeur et la prospérité de l'Etat, tout en éduquant le peuple. La réforme entreprise par Richelieu doit rétablir la dignité que la scène a perdue en grande partie par sa faute, à la suite d'excès et de désordres qui ont détruit sa réputation, mais également à cause de l'indifférence de la société et du pouvoir politique. Une certaine analogie entre la situation du théâtre français du début du XVIIème siècle et celle

(13) Franz Hedelin, Abtes von Aubignac, Gründlicher Unterricht von Ausübung der theatralischen Dichtkunst, aus dem Französischen übersetzt durch Wolf Balthasar Adolf von Steinwehr, Hamburg, 1737. Von Steinwehr était membre de la "Société Allemande" de Leipzig. Compte rendu par Gottsched dans les Critische Beyträge, 1737, Stück 17., pp. 141-146.

(14) Paris, 1666.

de la scène allemande un siècle plus tard explique l'intérêt de Gottsched et de ses successeurs immédiats pour les écrivains qui propagèrent la réforme de Richelieu (15). Le répertoire pré-classique français n'est pas sans ressembler à celui des troupes ambulantes. Les goûts et les attitudes d'un public peu policé, écartent de la fréquentation des spectacles les gens du monde, les femmes et les "doctes" (16). La réforme classique ne change pas simplement le répertoire, elle attire un public nouveau et modifie le statut social du théâtre. La réforme de Gottsched n'a pas d'autre but.

Fénelon, lui, écrit au moment où a triomphé en France le style "galant" imposé par les salons. Aussi trouve-t-il dans ses Pensées sur la tragédie (17) que la peinture de la passion amoureuse occupe trop de place dans les pièces du répertoire. Décrire, avec quelque complaisance, des passions coupables, même sous prétexte de les condamner, n'est-ce pas prendre le risque de les éveiller dans le coeur des spectateurs ? Il déplore l'évolution subie par la tragédie qui s'éloigne de son caractère premier, grave, philosophique, quasi religieux, pour ne plus

(15) Cf. aussi L'Apologie du Théâtre, Paris, 1639, de Georges de Scudéry, composée dans le même esprit.

(16) Cf. Maurice Descotes, Le public de théâtre et son histoire, Paris, 1964, pp. 25-58.

(17) Il s'agit en fait du chapitre sur la tragédie du traité de Fénelon connu sous le titre de Lettre à l'Académie (1ère éd. 1716).

présenter que des conflits amoureux (18) : la tragédie antique se passait fort bien de cet élément moralement dangereux et indigne de la vocation du genre. Or, Gottsched attribue une telle importance à ce texte, tombé dans l'oubli en France (19) qu'il le traduit et le publie en 1732 en introduction à sa première tragédie exemplaire La Mort de Caton et en 1742 au premier volume du Théâtre Allemand, à la place de la Poétique

(18) Descotes, op. cit., explique, par l'influence du nouveau public, très mondain, qui se crée vers 1630-1636 le goût pour le romanesque et le galant qui se manifeste dans la tragédie française. Cette tendance fondera plus tard un des principaux reproches qu'on lui fera en Allemagne ; mais Fénelon dénonce déjà la contamination de la tragédie par le roman précieux ou galant : "Unsere Poeten haben sie (die Schauspiele) sehr matt, abgeschmackt und so verliebt gemacht, als die Romane" (tr. Gottsched), Deutsche Schaubühne, Erster Theil, Leipzig, 1742, p. 23.

(19) Selon Louis Riccoboni, qui prétend avoir découvert les Pensées sur la Tragédie dans la traduction de Gottsched et les publie dans ses Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, Paris, 1738. Cet ouvrage contient, par ailleurs, un chapitre consacré au "théâtre germanique" qui rend hommage à la réforme de Gottsched, à sa Mort de Caton en particulier, dont Riccoboni analyse l'action et fait traduire la préface. Gottsched fut si sensible à cet hommage qu'il en parla longuement dans la préface au deuxième volume du Théâtre Allemand, en l'opposant à l'injustice des jugements de Mauvillon. Il serait intéressant de comparer l'action des deux hommes et d'étudier l'influence de Riccoboni sur Gottsched. L'Histoire du théâtre italien, 2 t., Paris, 1728-1731, décrit la décadence provoquée par la pratique de la comédie improvisée, la tentative infructueuse de réintroduire la tragédie régulière et la comédie en vers, à laquelle Riccoboni avait pris part avant son départ pour la France et l'extrême désordre qui règne depuis sur la scène italienne à la suite de cet échec. On peut penser que Gottsched a trouvé dans cette tentative de réforme un exemple. Sur Riccoboni (1675-1753), surtout connu comme le directeur du Nouveau Théâtre-Italien de Paris, on consultera Xavier de Courville, Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIIIème siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio, 3 t., Paris, 1943, 1945, 1958.

d'Aristote promise. Les Pensées sur la comédie, de Fénelon également, sont publiées dans le même volume, dans une traduction de la Gottschedin.

De même, Gottsched cite volontiers le Discours sur les Spectacles du Père Porée (20), autre défense de la scène en tant qu'"école du peuple", très vite traduite en allemand par un de ses disciples (21). Le père Porée, lui aussi, considère que pour rester fidèle à sa fonction éducative, la scène devrait retrouver la haute tenue morale qui la caractérisait dans l'Antiquité. Sous ce rapport, même les pièces des grands classiques ne lui semblent pas à l'abri de tout reproche. Il y a loin entre le rôle idéal que par nature le théâtre pourrait jouer dans la vie de la Nation, et la réalité de la pratique quotidienne. Les auteurs qui recherchent le succès, les acteurs qui n'hésitent pas, par intérêt, à représenter des ouvrages pernicious et enfin les spectateurs qui ne veulent qu'être divertis au lieu d'être éduqués, sont responsables de cette situation. La péroraison s'adresse, du reste, à ces derniers, afin de les inciter à réclamer des pièces "vertueuses" et à imposer une réforme :

"C'est donc à vous, Messieurs, (je parle aux Spectateurs, Censeurs nez de la plume des Poètes, et du jeu des Acteurs,) c'est à vous particulièrement, et plus qu'à eux, d'employer vos soins à la réforme du Théâtre. Votre indulgence a fait le mal ; c'est à votre juste sévérité de le réparer. Qu'une Ecole que vous avez livrée au vice, devienne par vos efforts une Ecole de vertu. Contraignez les Auteurs d'épargner les oreilles pures : Défendez aux Acteurs de faire rougir un front vertueux, tirez la scène, innocente par elle-même, de la cruelle nécessité d'être coupable des crimes d'autrui, et de la perte des coeurs. Vous le devez

(20) Discours sur les Spectacles, traduit du latin du Père Charles Porée de la Compagnie de Jésus par le Père Brumoy de la même compagnie, Paris, 1733.

(21) Des berühmten Französischen Paters Porée Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können ? übersetzt. Nebst einer Abhandlung von der Schaubühne, herausgegeben von Johann Friedrich Mayen, Leipzig, 1734. Cf. le compte rendu très élogieux publié par Gottsched dans les Critische Beyträge, 1734, St. 9, pp. 3-29.

à la Religion, à la Patrie : et s'il est dit qu'il faille tolérer les Spectacles dans les Républiques Chrétiennes, rendez-les dignes autant qu'il est possible, du Cytoven, de l'honnête homme, du Chrétien." (22).

La condamnation sévère de la scène contemporaine marque bien les limites de la tolérance ecclésiastique vis-à-vis du théâtre : même le répertoire du Grand Siècle est visé, ni Corneille, ni Racine, ni surtout Molière ne sont des auteurs vertueux. Mais le Père Porée reste persuadé que, par nature, le théâtre n'est pas blâmable - ce en quoi il s'écarte de l'opinion religieuse courante - qu'une réforme, à condition d'être voulue par les spectateurs eux-mêmes, peut, non seulement le rendre compatible avec la foi et la morale chrétienne, mais encore servir à les propager. De ce dernier point de vue, le théâtre présente même des avantages par rapport aux autres moyens d'enseigner la vertu : les leçons qu'il présente peuvent être comprises de tous.

Il est juste de rappeler que les sources françaises ne sont pas les seules à avoir influencé la pensée de Gottsched ou à lui avoir fourni des arguments pour défendre le théâtre. En Allemagne, où la vieille et forte tradition du théâtre scolaire subsistait encore (23), la question de savoir s'il était opportun

(22) Discours..., p. 48.

(23) C'est ainsi que Gottfried Heinitz, directeur d'école à Kamenz, annonce qu'il a fait représenter en 1740 par ses élèves la Mort de Caton du "célèbre professeur Gottsched" et qu'il se dispose à faire jouer les pièces tirées de la Deutsche Schaubühne. Le répertoire gottschédien s'intégrait donc parfaitement dans la pratique du théâtre scolaire. (Critische Beyträge , 1743, St. 30, pp. 354-365) Cf. également les invitations sous forme de petits traités d'Adam Richter, directeur d'école à Annaberg. (Critische Beyträge , 1743, St. 28, pp. 572-604 et St. 31, pp. 465-474). Dans la présentation, Gottsched approuve l'usage du théâtre dans les écoles : "Überhaupt halten wir es für eine der Schuljugend so nützliche, als angenehme Sache, daß sie von ihren Vorgesetzten und Lehrern zur Vorstellung guter Schauspiele angeführt wird." Ibid., p. 572.

de la maintenir a été souvent débattue. Les arguments de Samuel Werenfels, un théologien de Bâle, auteur d'une apologie du théâtre traduite et publiée par Gottsched dans les Contributions Critiques (24) rappellent ceux des auteurs français. Si la scène est d'abord une école d'éloquence où les jeunes acteurs ont l'occasion de développer leur mémoire et leurs dons oratoires, elle est aussi une école de vertu pour les spectateurs, d'autant plus efficace que les préceptes du Bien se glissent "pour ainsi dire avec ruse et insensiblement dans les tendres âmes". Werenfels ne manque pas de faire la différence entre les "bouffons loués contre salaire, les infâmes saltimbanques, les charlatans errants", bref les comédiens professionnels, et les "honorables jeunes gens" qui représentent "de chastes et honnêtes spectacles", composés selon les règles de l'art par des hommes sages et destinés à enseigner règles de vie et maximes de morale (25).

Il nous a semblé nécessaire d'établir cette filiation entre les écrits des religieux les plus favorables au théâtre et les propres conceptions de Gottsched, parce qu'elle explique autant que le rationalisme wolffien l'idée de la stricte subordination de la scène à sa fonction morale (26), subordination

(24) Eine Rede von den Schauspielen. Aus dem Lateinischen des Herrn Werenfels ins Deutsche übersetzt. Critische Beyträge, 1744, St. 32, pp. 598-623. Ce discours fut, une nouvelle fois, traduit en 1750.

(25) Ibid., p. 538.

(26) Disciple de Wolff sur le plan philosophique, Gottsched a pu également trouver dans l'oeuvre de celui-ci des considérations sur le bon usage du théâtre dans la vie sociale. Cf. Christian Wolff, Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen zur Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechts, Frankfurt und Leipzig, 1725, p. 275 sq. ("Nutzen der Comödien und Tragödien, und wie sie anzuordnen"). Mais il est remarquable que c'est de préférence sur les auteurs ecclésiastiques que Gottsched appuie ses démonstrations.

qui, en outre, dans la situation allemande, apparaît encore comme le meilleur moyen de donner une chance de se développer à un art frappé de discrédit. L'analogie dans le langage et les thèmes est nette. Deux exemples particuliers permettent de montrer la ressemblance des points de vue : la condamnation de l'amour dans les tragédies et celle de l'immoralité de Molière.

En effet, Fénelon n'est pas le seul à déplorer l'envahissement de la scène par le style galant. Le Père Porée considère, lui aussi, la peinture de la passion amoureuse comme un grave danger, malgré les justifications hypocrites des auteurs :

"Allumer le feu pour l'éteindre ! Présenter le poison pour le tirer du sein qui l'aura reçu ! Faire aimer pour réprimer l'amour : " (27).

On peut raisonnablement assimiler l'esprit du dernier ouvrage de Louis Riccoboni, De la Réformation du Théâtre (28), un plan de scène idéal, à celui des auteurs ecclésiastiques. L'amour, ce "tyran du théâtre", devrait être entièrement banni. Les tragédies du répertoire classique sont donc examinées de ce point de vue et classées en pièces sans intrigue amoureuse, et de ce fait irréprochables, en pièces "à corriger" par le retranchement d'un épisode amoureux secondaire, et en pièces "à rejeter" parce que l'amour en constitue le principal sujet. Ni Racine, ni Corneille n'échappent à cette rigoureuse censure ! (29).

Nous voyons Gottsched adopter très tôt un point de vue analogue. Si, dans les Frondeuses raisonnables, il se contente encore de condamner au nom de la vraisemblance l'expression

(27) Discours sur les Spectacles, op. cit., p. 33.

(28) Paris, 1743. Cf. de Courville, t. 3, pp. 257-267 et infra, p. 171.

(29) Le Cid, Bérénice, Rodogune, Phèdre sont écartés du répertoire.

outré du sentiment amoureux (30), déjà dans la préface de La Mort de Caton il assure que c'est la manie, devenue générale, de toujours terminer une tragédie par un mariage qui l'a incité à tenter par réaction l'expérience d'une pièce qui se passerait de ce dénouement. Une tragédie sur un sujet politique et dont le héros incarne la vertu antique et l'amour de la liberté républicaine lui semble pouvoir se passer de fades déclarations d'amour ! (31). En repoussant la tragédie amoureuse, Gottsched tente de ramener le genre tragique à sa fonction philosophique et politique ancienne, à la dignité qui avait été la sienne durant l'Antiquité. Par la suite, il rendra hommage au dessein de Riccoboni de mettre le théâtre en accord avec la raison, la politique et la religion grâce à son projet de rigoureuse épuration du répertoire (32).

Pour Fénelon, Molière est blâmable d'avoir trop souvent représenté la vertu sous un aspect sévère et bourru et le vice, au contraire, sous des dehors séduisants (33). Pour le Père Porée, plus violent dans sa critique, Molière est certes un grand maître, mais "le meilleur Maître, s'il enseigne le mal, est le pire de tous les Maîtres." (34). Une oeuvre dans laquelle les enfants apprennent à tromper leurs parents et les valets à se moquer de leur maître ne peut être qu'une "école du vice".

(30) Die Vernünftigen Tadlerinnen (St. 15). Gesammelte Schriften, t. 1, Berlin, 1902, p. 137.

(31) Sterbender Cato, op. cit., p. 15. Gottsched étend même à la comédie son aversion pour le Hochzeitmachen puisque dans la Critische Dichtkunst, op. cit., p. 646, il félicite sa femme d'avoir, dans une de ses pièces, raconté l'échec d'un projet de mariage et d'en avoir écrit une autre dans laquelle l'amour ne tient aucune place.

(32) "Wir haben itzo einen Tractat von dem Herrn Riccoboni, darinn er zu einer gänzlichen Verbesserung der Schaubühne, Vorschläge thut, und Mittel an die Hand giebt, sie mit der Vernunft, Politik und Religion in eine völlige Übereinstimmung zu bringen." Critische Dichtkunst, p. 646.

(33) Gedanken von den Lustspielen, trad. de la Gottschedin, Deutsche Schaubühne, t. 1, Leipzig, 1742, p. 38.

(34) Discours sur les Spectacles, op. cit., pp. 37-38.

Riccoboni, de son côté, propose de corriger ou de rejeter un grand nombre de comédies molièresques(35). Or, Gottsched ne se contente pas de citer ces opinions sans les contester (36), il fait siennes ces réserves sur la moralité du grand auteur comique en des termes directement empruntés à ses sources françaises (37).

En conclusion, la conception du théâtre comme institution morale et vaste "école du peuple" n'est pas une invention de Diderot qui l'aurait transmise ensuite à l'Aufklärung allemande, elle était déjà défendue au XVIIème siècle et au début du XVIIIème siècle par des ecclésiastiques partisans d'une scène "vertueuse". Gottsched s'en est inspiré pour affirmer, à son tour, la primauté du message moral et exposer les avantages d'un théâtre épuré.

LE THEATRE, ECOLE DU PEUPLE

Gottsched s'emploie à démontrer l'utilité morale et politique du théâtre dès le début de son action réformatrice,

(35) De la Réformation du théâtre, op. cit. Sixième partie : "De la Comédie".

(36) Fénelon dans Der Biedermann, (Gesammelte Schriften, Bd. 4), p. 176, le Père Porée dans le compte rendu de la traduction allemande, Critische Beyträge, 1734, St.9, p. 16.

(37) Cf. en particulier la Critische Dichtkunst, op. cit., p. 641. L'attaque de Rousseau contre Molière dans la Lettre à d'Alembert reprend aussi un certain nombre de ces arguments traditionnels. Jean-Jacques Rousseau, Lettre à d'Alembert. Chronologie et introduction par Michel Launay, Paris, 1967, p. 93 sq. Cf. également la critique de l'amour dans la tragédie, pp. 112-113, pp. 220-221.

en particulier dans ses revues morales (38). Mais l'apologie la plus convaincante du théâtre se trouve dans un discours prononcé en 1729, Les spectacles dramatiques et particulièrement les tragédies ne doivent pas être bannis d'un Etat bien organisé (Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen.) (39). La valeur éducative de la fiction dramatique est, selon ce texte, comparable à l'histoire, à la philosophie ou la morale, si elle est conçue dans un esprit "allégorique", si elle renvoie à une vérité générale qu'elle est chargée d'illustrer. Par rapport à l'histoire, elle présente même l'avantage d'être moins liée à des faits particuliers, par rapport à la philosophie morale, celui d'être une voie d'accès à la vertu plus facile, donc accessible à un plus grand nombre :

"La plupart des esprits sont bien trop attachés aux sens, pour qu'ils fassent crédit à une démonstration, formée uniquement de syllogismes, quand leurs passions s'y opposent. Seuls des exemples font une forte impression sur leur coeur" (40).

(38) Les revues morales ont souvent défendu le théâtre. Cf. Wolfgang Martens, Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart, 1968, pp. 469-492.

(39) Gesammelte Reden, (Gesammelte Schriften, Bd. 6), pp. 254-264.

(40) "Die meisten Gemüter sind viel zu sinnlich gewöhnt, als daß sie einen Beweis, der aus bloßen Vernunftschlüssen besteht, sollten etwas gelten lassen ; wenn ihre Leidenschaften demselben zuwider sind. Allein Exempel machen einen stärkeren Eindruck ins Herz." Ibid., p. 258.

Il existe pour Gottsched, héritier d'une tradition fondée par Leibniz et Wolff, une hiérarchie des facultés de cognition qui privilégie la connaissance rationnelle au détriment de la perception sensible, mais l'accès aux idées claires et distinctes par la méthode discursive de la philosophie est réservée à un petit nombre ; les autres hommes doivent être conduits vers le Bien, but de toute connaissance, par des moyens plus concrets qui font appel aux sens et aux sentiments (41). L'art a la possibilité d'illustrer par des exemples les leçons les plus abstraites. Le théâtre, qui se situe à la croisée de l'intellectuel et du sensible, devrait exercer un attrait très fort, car il ne décrit ni ne raconte, mais montre et représente :

"Elle (la poésie) ne raconte pas simplement ces fables qui sont les siennes, elle les habille des plus beaux ornements poétiques. On ne fait pas que les lire, les écouter, dans un terne récit du poète, mais on les voit pour ainsi dire avec les couleurs de la vie devant nos yeux. On ne les voit pas non plus en images sans vie sur le papier, mais en représentations vivantes sur la scène." (42).

(41) L'abbé d'Aubignac avait aussi exprimé une idée semblable : "Les esprits de ceux qui sont du dernier Ordre et des plus basses conditions d'un Etat, ont si peu de commerce avec les belles connaissances, que les maximes les plus générales de la morale leur sont absolument inutiles. La Raison ne les peut vaincre que par des moyens qui tombent sous le sens." La Pratique du théâtre, op. cit., pp. 5-6. Cf. également le Père Porée, p. 16.

(42) "Sie (die Poesie) erzählt auch diese ihre Fabel nicht nur schlechtweg ; sie verkleidet sie in die schönsten poetischen Zierrate. Man liest, man hört sie nicht nur, in einer matten Erzählung des Poeten ; sondern man sieht sie gleichsam mit lebendigen Farben vor Augen. Man sieht sie aber nicht in todten Bildern auf dem Papier ; sondern in lebendigen Vorstellungen auf der Schaubühne." Ibid., p. 259.

L'art théâtral ajoute donc aux avantages de l'expression poétique celle de la représentation visible, qui lui donne un pouvoir de suggestion extrême. Il peut réussir même à donner à la fiction le caractère de la réalité :

"Ce n'est, pour ainsi dire, plus une image, plus une représentation, plus une imitation: c'est la vérité, c'est la Nature elle-même, que l'on voit et entend." (43).

L'illusion parfaite ainsi créée renforce l'effet moral de la représentation, les personnages deviennent de véritables exemples vivants et les fables dramatiques de parfaites démonstrations, par les sens, des préceptes de la saine morale. Tout l'appareil poétique et théâtral ne sert, en effet, qu'à leurrer le spectateur, à faire passer l'amertume des vérités en les enrobant de sucre (44). Le peuple a particulièrement besoin de l'insinuante pédagogie de l'art, car ses facultés intellectuelles ne lui permettent pas de saisir les vérités générales par la réflexion philosophique. 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 :

"Mais les spectacles publics étaient notamment le moyen le plus commode d'inculquer au peuple de villes entières les préceptes philosophiques, même par le divertissement, par l'enseignement des sens. Nous avons certes maintenant assez d'autres institutions pour instruire et édifier publiquement l'homme du commun. Mais comme on ne saurait avoir trop de moyens pour atteindre

(43) "Es ist, so zu reden, kein Bild, keine Abschilderung, keine Nachahmung mehr : es ist die Wahrheit, es ist die Natur selbst, was man sieht und hört." Ibid., p. 259.

(44) "die bitteren Wahrheiten (zu) versüßen". Gottsched reprend ainsi une métaphore courante dans les poétiques du XVII^{ème} siècle pour justifier l'usage d'une fiction (Fabel). Cf. Hans Peter Herrmann. Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740, Bad Homburg v. d. H. usw., 1970, p. 39.

ce but, l'usage de spectacles dans la république loin d'être inopportun est au contraire très utile. Il suffit d'épurer la scène de toutes les représentations déshonnêtes et vicieuses et de ne laisser présenter aucune pièce qui ne soit conforme aux règles les plus sévères de la morale." (45).

Le mot "peuple" désigne ici la masse des citoyens d'une ville ou d'un Etat qui doit être instruite de ses devoirs privés et publics. Il est de toute évidence dans l'intérêt de l'Etat de voir augmenter le nombre des hommes raisonnables, des bons "patriotes" et des gens de bonnesmoeurs 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. Le point de vue adopté par Gottsched est nettement politique et social, comme le prouve une réflexion à propos de la comédie dans son manuel de philosophie ; même si la comédie ne faisait qu'amender le comportement extérieur des spectateurs sans changer leur nature vicieuse, elle n'en serait pas moins utile à l'Etat :

"Les mauvais penchants qui sont tenus secrets ne nuisent à l'Etat que s'ils éclatent et se transforment en actes. Qu'ils ne se réalisent pas et la paix intérieure peut être à peu près maintenue." (46).

(45) "Sonderlich aber waren die öffentlichen Schauspiele das bequemste Mittel, dem Volke ganzer Städte die Sittenlehren der Weltweisen, selbst durch die Belustigung, auf eine sinnliche Art einzuprägen. Nun haben wir zwar itzo andere Anstalten genug, den gemeinen Mann auch öffentlich zu lehren und zu erbauen. Doch da man der Mittel zu diesem Endzwecke nicht zu viele haben kan : So ist auch der Gebrauch der Schauspiele im gemeinen Wesen nicht undienlich, sondern sehr zuträglich. Man muß nur die Schaubühne von allen unehrbaren und lasterhaften Vorstellungen saubern, und keine Stücke aufführen lassen, die nicht mit den strengsten Regeln der Sittenlehre übereinstimmen." Erste Gründe der gesammten Weltweisheit... andrer practischer Theil, 4. Auflage, Leipzig, 1743, p. 522.

(46) "Nun schaden die heimlichen bösen Lüste der Republik nicht anders, als durch ihren Ausbruch in äusserlichen Thaten. Bleiben diese nur nach, so kan die innerliche Ruhe schon so ziemlich erhalten werden." Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, op. cit., p. 527.

On pourrait parler d'une ambition de moralisation du comportement privé et des attitudes sociales du citoyen, sans qu'il y ait obligatoirement une volonté d'influencer les sentiments intimes de l'individu.

On trouve une restriction un peu comparable dans le Traité sur le Théâtre (Abhandlung von der Schaubühne) (47) de Johann Friedrich May, un élève de Gottsched. May distingue deux sources d'actions vertueuses : la Révélation et la Raison, auxquelles correspondent deux sortes de vertus : la vertu chrétienne et la vertu philosophique. C'est à la seconde que le théâtre peut inciter par les leçons qu'il présente, puisqu'il s'adresse à la raison par l'intermédiaire des sens ; la forme de vertu qu'il suscite est une propédeutique à la vertu supérieure, qui est de l'ordre de la foi.

Cette limitation volontaire de la juridiction de la scène est sans doute inspirée par le souci d'éviter le conflit avec la Religion. A trop vouloir comparer la scène à la chaire, on risque de susciter le soupçon de prétendre à la même dignité que cette dernière ! Il faut donc, pour les défenseurs du théâtre, limiter son domaine d'action à celui de la morale naturelle, voire à celui de la morale sociale. La propagation de la foi est du coup exclue de ses attributions : le temps de la tragédie chrétienne est révolu ; en revanche, le théâtre se voit accorder tout le champ du social.

Le théâtre est l'école où les "citoyens" (Bürger), membres d'une république antique ou sujets d'un monarque moderne, reçoivent un enseignement moral et civique ; cet enseignement leur est apporté de l'extérieur et d'en haut ; les vérités des

(47) Ce traité accompagne la traduction du Discours sur les Spectacles, op. cit.

philosophes, mises à leur portée, sont destinées à moraliser des esprits rétifs, à leur faire accepter une plus stricte discipline. Elles s'adressent à un "peuple", considéré comme mineur et passif, non à des citoyens autonomes (48). Ce n'est que dans une très faible mesure que l'on peut considérer cette conception "d'école du peuple" comme l'expression d'une volonté d'émancipation bourgeoise.

La primauté de l'intention pédagogique est clairement exprimée dans le chapitre "Des imitations poétiques" de l'Art Poétique critique (49), dans lequel Gottsched expose la manière dont procède un poète qui veut écrire une oeuvre nouvelle. Supposons, dit-il, qu'il veuille inculquer à un jeune prince le précepte suivant : l'injustice et la violence sont des vices abominables. Il inventera d'abord une "fable poétique et morale," destinée à illustrer et à démontrer cette vérité. Cette fable primitive pourra ensuite être transformée en fable ésopique, comique, tragique ou épique. Le choix des personnages, de la forme, des émotions qu'il cherchera à provoquer, dépendra du genre qu'il aura retenu. De toutes manières, il s'agit là de différences secondaires, de simples modalités :

"La tragédie ne se distingue de la comédie que par son intention particulière, qui est de vouloir provoquer, au lieu du rire, l'admiration, la crainte et la pitié." (50).

Définition étonnante, qui n'efface pas les frontières entre les divers genres dramatiques, mais affirme le caractère extérieur de tous les éléments littéraires d'une oeuvre, par rapport à

(48) Le mot de Bürger comme celui de Republik ne doit pas faire illusion. Il peut très bien s'appliquer aux sujets d'une monarchie absolutiste.

(49) Critische Dichtkunst, op. cit., pp. 161-165.

(50) "Die Tragödie ist von der Komödie nur in der besondern Absicht unterschieden, daß sie an statt des Gelächters, die Verwunderung, das Schrecken und Mitleiden zu erwecken suchet." Ibid., p. 164.

l'intention morale, qui, elle, est centrale. Mais, s'il est évident que toutes les formes d'art doivent nous rendre meilleurs, elles n'atteignent pas ce but de la même manière. La théorie des genres dramatiques élaborée par Gottsched expose le mérite éducatif de chacun d'entre eux.

LA TRAGÉDIE ET LA COMÉDIE AU SERVICE DE LA MORALE

La tragédie est à la fois l'"école des princes" et l'"école des sujets". Ces deux fonctions veulent qu'elle mette en scène rois et héros du passé : la Ständeklausel (51) reçoit une justification nouvelle, dans le cadre d'un strict moralisme. La tragédie présente, en effet, au prince un miroir, lui montre, par des exemples tirés de l'histoire, les qualités d'un bon roi, elle le met en garde contre la tentation de la tyrannie, et lui rappelle ses devoirs envers Dieu et ses sujets (52). Les Muses, seules, ont le courage de faire la leçon aux puissants de la terre, elles seules peuvent leur dire la vérité. Cette conception traditionnelle du "miroir des princes", que l'on retrouve, du reste, encore chez Lessing et Schiller, a cependant une importance moindre que l'éducation des hommes de "condition moyenne".

La présence des Grands de la terre sur la scène reçoit de ce fait une autre fonction. La punition des fautes et

(51) Depuis la Renaissance, la Ständeklausel réserve aux princes et aux rois la scène tragique.

(52) Die Schauspiele... Gesammelte Reden, op. cit., p. 261 et 272.

des crimes par la Providence prend plus de relief ; de plus, la vue des malheurs qui frappent les puissants réconcilie le spectateur ordinaire avec sa condition et l'aide à supporter avec plus de constance ses propres revers. Il peut aussi être incité à accomplir en petit les belles actions que rois et héros ont faites en grand (53). La distance qui sépare les personnages du spectateur, bien loin d'être un obstacle à l'effet moral recherché, en est, au contraire, une condition.

A propos de la manière dont la tragédie doit instruire, on constate chez Gottsched quelque hésitation. Il semble, au début, partager le point de vue des auteurs ecclésiastiques qui veulent toujours voir la vertu récompensée et le vice puni, l'action tragique offrant ainsi un vivant exemple de la vigilance de la Providence. Le résumé du sujet d'Oedipe Roi dans l'Art Poétique critique est encore conçu dans cet esprit (54). Mais il semble y avoir eu une évolution que peut illustrer un texte plus tardif, la Leçon universitaire sur la question de savoir s'il faut, dans les poèmes dramatiques, toujours représenter la vertu récompensée et le vice puni (Akademische Vorlesung über, die Frage, ob man in theatralischen Gedichten allezeit die Tugend als belohnt, und das Laster als bestraft vorstellen müsse.) (55). Gottsched y affirme que le triomphe de la vertu n'est pas nécessairement visible dans le cadre de l'action tragique, que le spectacle de la vertu injustement opprimée peut être également édifiant : le spectateur apprend à supporter avec plus de patience ses propres maux, bien faibles comparés à ceux que subit le héros :

(53) Ibid., p. 261.

(54) Critische Dichtkunst, op. cit., pp. 607-608.

(55) Gesammelte Reden, op. cit., pp. 265-284.

..."C'est ainsi que l'âme des spectateurs est également édifiée par la vertu souffrante, en partie affermie dans les maux présents, en partie armée pour supporter des maux futurs." (56).

Il s'agit de l'amener à une sorte de calme stoïque face aux aléas de la fortune. Gottsched, du reste, considère, dans la meilleure tradition baroque, les changements soudains comme une caractéristique du monde, dont le poète devrait rendre compte pour offrir une image fidèle de la destinée humaine. De la force d'âme devant l'inévitable, les héros tragiques nous offrent une image magnifiée ; à l'échelle de l'humanité moyenne, cette constance pourrait bien prendre la forme d'une sagesse résignée, de la Gelassenheit bourgeoise telle qu'elle a été définie par Heinz Brüggemann (57).

Il semble, en fait, que Gottsched hésite entre deux modes d'action de la tragédie. D'un côté, il reprend la conception de la "catharsis" des passions par les moyens de la crainte et de la pitié. La crainte éprouvée à la vue de la chute soudaine des héros doit guérir l'orgueil et l'ambition des spectateurs tout en les réconciliant avec leur propre sort. La pitié provoquée par des malheurs fictifs les prépare à mieux supporter leurs maux réels. De l'autre, il adopte une démarche plus directement didactique qui fait usage de belles sentences pour enseigner au peuple la vertu et le détourner du vice. La célèbre théorie du précepte moral (moralischer Lehrsatz) s'inspire également de ce didactisme direct : la fable dramatique y est présentée comme une démonstration, une preuve visible,

(56) "... so wird nun die Seele der Zuschauer auch durch die leidende Tugend erbaut, und teils in gegenwärtigen Übeln gestärkt, teils zur Erduldung der künftigen gewaffnet." Ibid., pp. 278-279.

(57) Cf. en particulier "Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts" in : Deutsche Viertelsjahrsschrift, III, p. 94-127 (p. 102 sq.).

d'une vérité générale. C'est ainsi que Sophocle, selon Gottsched, "voulait montrer" par l'histoire d'Oedipe que Dieu punissait même les fautes commises involontairement (58); il "enseigne", par l'histoire d'Antigone, "la vérité du précepte" selon lequel Dieu ne laisse pas impunis les crimes des rois et des princes (59). Dans cette perspective, les émotions violentes, crainte, pitié et admiration, ne sont plus que des moyens utilisés par le poète pour imprimer dans le coeur des spectateurs une vérité abstraite.

Dans les deux cas, la primauté de l'intention morale affaiblit le lien de la tragédie avec l'histoire, maintenant réduite à un répertoire de noms, à un réservoir d'actions pouvant acquérir une valeur exemplaire. Elle y perd sa substance et les personnages historiques, soumis aux mêmes impératifs moraux que les autres hommes, perdent leur statut spécifique. Ils apparaissent moins comme des acteurs de l'histoire que comme des représentants de l'humanité. La voie est ainsi ouverte à l'évolution future de la tragédie (60).

Mais Gottsched ne franchit pas le pas qui mènerait à une tragédie "bourgeoise", qui renoncerait à réserver la sphère du tragique aux personnages de l'histoire ou de la légende. Kurt Wölfel a montré combien la justification théorique de la Ständeklausel est devenue problématique chez Gottsched : le

(58) Critische Dichtkunst, op. cit., p. 611.

(59) Der Biedermann, op. cit., 28. Blatt, pp. 220-221. On voit, dans cet exemple, le fonctionnement de ce "double système" : d'un côté catharsis stoïque (Abstumpfungstheorie), de l'autre enseignement d'une vérité morale.

(60) C'est ainsi que Lessing dans la Dramaturgie de Hambourg, affirmera que la tragédie n'est pas "une histoire dialoguée". Nous citerons la Dramaturgie d'après l'édition critique due à Otto Mann (Stuttgart, 1958). Cf. Stück 24, p. 97. Contrairement à Lessing, Gottsched maintient cependant l'admiration comme un des ressorts de la tragédie.

moralisme strict de sa conception de la tragédie, caractéristique de l'esprit bourgeois nouveau, rend en fait, secondaire la référence à l'histoire, de sorte que la Ständeklausel apparaît plutôt comme un héritage de la tradition que comme un élément central de la théorie gottschédienne (61). Si cette dernière n'est pas toujours parfaitement cohérente, c'est aussi parce qu'elle ne se ferme pas à l'esprit du temps.

C'est également la tradition de la Renaissance et celle de la Poétique d'Opitz que Gottsched reprend en déterminant le champ social de la comédie. Si la tragédie a pour cadre la Cour, la comédie se passe à la Ville (62) et met en scène "la condition moyenne des hommes" (der Mittelstand der Menschen) (63). Ce terme désigne, en fait, tous ceux qui ne font pas partie de la sphère du Pouvoir ou n'appartiennent pas au monde héroïque. Il n'est donc pas synonyme de bourgeoisie ou de "classe moyenne". Dans la pratique, cependant, la représentation de la vie populaire, paysanne en particulier, se trouve réduite, mais par ailleurs, barons, marquis et comtes peuvent devenir des personnages de comédie. Mais il ne faut pas aller au-delà : Gottsched estime qu'il serait inconvenant d'exposer à la risée

(61) Kurt Wölfel, "Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing" in : Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Hrsg. und eingeleitet von Reinhold Grimm, Frankfurt a/Main, 1971, t. 1, pp. 45-122. On y trouvera une analyse très détaillée du caractère hétérogène de la théorie tragique de Gottsched.

(62) Akademische Vorlesung ... in : Gesammelte Reden, op. cit., p. 270.

(63) ibid., p. 272.

publique les ridicules des Grands (64). Les princes et les rois sont donc exclus de la comédie, comme l'humanité ordinaire l'est de la tragédie. Ce sont donc les ridicules, les folies, les défauts des hommes dans leur vie quotidienne qui constituent les sujets de la comédie :

"la comédie n'est donc rien d'autre qu'une imitation d'une action vicieuse, qui par sa nature ridicule peut divertir mais en même temps édifier le spectateur." (65).

Les défauts qui se manifestent avant tout par des manquements aux normes du comportement en société, subissent la sanction du rire. Le rire satirique, le rire de dérision, a évidemment une fonction morale : détourner le spectateur des ridicules exposés, en lui révélant son éventuelle ressemblance avec le personnage comique. Il a aussi une fonction sociale : dénoncer et discréditer des attitudes et des actes irraisonnables, donc socialement blâmables. C'est à tort que plus tard, la critique a fait à Gottsched le reproche d'avoir voulu interdire le rire; au contraire, celui-ci fait partie de la définition même de ce que l'on nomme la comédie saxonne ou comédie satirique (Verlachkomödie), mais il est mis au service de la saine morale.

La comédie, selon Gottsched, se situe entre deux extrêmes, deux écueils : d'un côté, la nouvelle "comédie sérieuse", de l'autre, le comique populaire ancien. Lorsque son disciple

(64) "... nicht, als wenn die Großen dieser Welt keine Thorheiten zu begehen pflegen, die lächerlich wären ; nein, sondern weil es wider die Ehrerbiethung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen." Critische Dichtkunst, op. cit., p. 647. Le passage date de l'édition de 1742. Le même point de vue chez Adam Daniel Richter (Critische Beyträge, 1741, St. 18, p. 598).

(65) "Die Komödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich ertauen kann." Critische Dichtkunst, op. cit., p. 643.

Adam Daniel Richter propose de créer une comédie "entièrement vertueuse", Gottsched affirme la nécessité de maintenir au centre de la pièce un caractère ridicule (66). Dans la quatrième édition de l'Art Poétique critique, il n'admet le genre nouveau qu'à condition qu'on ne le considère pas comme faisant partie de la comédie et propose de lui donner le nom de "drame bourgeois", "drame noble" ou encore de tragi-comédie (67). Le rire, en tant que correctif moral, est indissociable de la définition même de la comédie.

(66) Adam Daniel Richter, Regeln und Anmerkungen der lustigen Schaubühne.. Annaberg, 1741. Le texte est repris par Gottsched dans les Critische Beyträge, 1743, St. 31, pp. 577-604, accompagné de notes, dans lesquelles il maintient sa propre définition de la comédie : "Wir schließen tugendhafte Charaktere von der Comödie keineswegs ganz aus, nur das Hauptwerk können sie nicht ausmachen : denn sie sind nicht lächerlich" (note h, p. 585). Richter corrigera, à la suite de ces remarques, son point de vue (Critische Beyträge, 1743, St. 31, pp. 465-474). Sur Richter en qui on peut voir un précurseur de la "comédie touchante", cf. Richard Daunicht, Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland, zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin, 1965, pp. 59-62.

(67) Critische Dichtkunst, p. 644, p. 650.

La joyeuse indifférence de la tradition comique populaire vis-à-vis des normes morales, la conception d'un comique ayant son but en lui-même, sont l'objet des attaques incessantes de Gottsched. A partir des Frondeuses raisonnables, il ne se lasse pas de dénoncer l'invraisemblance, le mauvais goût et surtout l'immoralité des farces dans le style italien, la comédie improvisée. Certes, Walter Hinck a montré avec raison à quel point le schéma de comédie proposé dans l'Art Poétique critique restait dans le choix des moyens comiques, prisonnier de la tradition italienne, par ailleurs si combattue (68). Mais il faut préciser que ces moyens sont subordonnés à l'intention moralisante dans une action structurée en fonction de cette dernière. Il ne saurait être question d'un comique pur, indifférent aux valeurs morales, cette moralische Indifferenz que Hinck met en lumière dans l'action de la commedia dell' arte.

La comédie doit, au contraire, corriger les moeurs pour les mettre en accord avec la raison et la morale. Sont visés avant tout les travers ridicules qui ne relèvent pas de la juridiction des lois et de la religion :

"La comédie ne veut pas corriger les défauts graves, mais les travers ridicules des hommes." (69).

Elle vient donc compléter le dispositif de censure en réprimant les fautes que les lois civiles et religieuses considèrent comme trop insignifiantes pour mériter leur attention, alors que la tragédie condamne des crimes qui peuvent être au-dessus de toute juridiction humaine (70). Conformément à cette définition, la comédie saxonne créera toute une galerie de portraits typiques

(68) Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Stuttgart, 1965, pp. 176-178.

(69) "Die Komödie will nicht grobe Laster, sondern lächerliche Fehler der Menschen verbessern." Critische Dichtkunst, op. cit., p. 645.

(70) L'idée se retrouvera chez Lessing (Dramaturgie, St. 7, p. 31).

qui sont autant d'incarnations des divers travers humains (71).

LA CONDAMNATION DE L'OPERA ET DU COMIQUE POPULAIRE

De sa défense de la moralité du théâtre, Gottsched exclut de la manière la plus nette le genre dramatique le plus prestigieux de son époque : l'opéra. Dès 1728, il l'attaque avec violence dans sa revue morale L'Homme de bien (Der Bieder - mann), la condamnation est reprise en 1730 dans l'Art Poétique critique, et maintenue à travers les éditions successives. Les objections de deux partisans de l'opéra lui fournissent une occasion supplémentaire de préciser sa position dans les Contributions Critiques (72). Le contenu et l'effet produit par l'opéra sont caractérisés de la manière suivante dans l'Homme de bien :

"Son contenu est toujours une étrange histoire d'amour, dans laquelle toutes sortes de fantastiques épisodes romanesques ont été imaginés, dans l'unique but de faire absorber plus avidement le doux poison. Une impudique poésie, une ravissante musique, l'éblouissante splendeur de la scène, un habillement effronté et l'attitude impudique des personnes qui jouent, unissent toutes leurs forces pour éveiller chez un auditeur à l'âme faible la plus pernicieuse des émotions, je veux dire la volupté." (73).

(71) Les titres mêmes sont parlants : Der Geheimnisvolle, Der geschäftige Müßiggänger (J. E. Schlegel), Der Hypochondrist (Quistorp), Der Unempfindliche (Uhlich), etc...

(72) Ludewig Friedrich Hudemanns J. V. D. Probe einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen, denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper, vor den Tragischen und Comischen Spielen handelt, Hamburg, 1732. Compte rendu dans les Critische Beyträge, 1734, St. 10, p. 268-316.
Des Herrn von Uffenbach gesammelte Nebenarbeit in gebundenen Reden, nebst einer Vorrede von der Würde der Singegedichte, Hamburg, 1735. Compte rendu dans les Critische Beyträge, 1735, St. 12, pp.603-638.

(73) "Ihr Inhalt ist allezeit eine seltsame Liebesgeschichte, darin allerhand phantastische Romanstreiche blos zu dem Ende erdichtet

Nous retrouvons ici le ton indigné des auteurs ecclésiastiques dénonçant les spectacles immoraux, celui de Fénelon et du Père Porée (74) ; dans l'opéra plus encore que dans la tragédie, la passion amoureuse constitue un thème de prédilection, elle en est même souvent le thème unique. Or, l'intense pouvoir de séduction et de persuasion de la scène, encore renforcé par l'attrait de la musique et la pompe du spectacle, fait courir un risque mortel aux âmes en les incitant à la volupté et à la mollesse. Gottsched, tout naturellement, affirme qu'il faudrait interdire les opéras (75).

La condamnation de l'opéra fait également partie de la lutte que Gottsched mène contre l'esprit baroque, dont ce genre représente la quintessence et assure la survie. Au merveilleux baroque, il oppose l'idéal classique de vraisemblance et de rationalité, à un art qui fait la part belle au plaisir des sens, une esthétique fonctionnelle, étroitement moralisante. Aussi a-t-on pu se demander si Gottsched condamnait l'opéra en général en tant que "tragédie musicale" ou seulement l'opéra baroque,

werden, damit das zarte Gift desto begieriger möge eingesogen werden. Eine unverschämte Poesie, entzückende Musik, blendende Pracht der Schaubühne, freche Kleidung und unzüchtige Stellung der spielenden Personen vereinigen alle ihre Kräfte mit einander, um einem schwachen Zuhörer die schädlichste Gemütsneigung, ich meyne die Wollust, rege zu machen." Der Biedermann, op. cit., p. 174.

(74) Ce dernier, après avoir dénoncé l'immoralité des opéras du temps, admet cependant qu'on puisse en composer, capables d'inspirer l'amour de la vertu. Discours sur les Spectacles, op. cit., p. 23.

(75) Der Biedermann, op. cit., p. 226.

celui de son temps . (76). En tirant argument du ton mesuré de la réponse à Hudemann et à von Uffenbach, on a avancé l'hypothèse d'une évolution de la pensée de Gottsched à propos de l'opéra. Il semble bien qu'il n'en soit rien (77).

Même si on dépouillait l'opéra de tous ses oripeaux baroques en lui faisant adopter le modèle de la tragédie grecque, il resterait aux yeux de Gottsched marqué d'une tare : celle précisément d'être un genre qui associe la musique et le chant à tous les actes de la vie humaine, s'écartant ainsi de la vraisemblance. La notion de "mimesis" avec ses exigences de naturel et de vraisemblance fonde seule la valeur et la légitimité de l'oeuvre, car ce n'est qu'à travers la représentation de la réalité que peut se réaliser l'intention morale. La représentation doit pouvoir se confondre avec la réalité elle-même en créant une illusion parfaite.

"Un poème ou une fable doit être une imitation d'une action humaine, par laquelle une certaine leçon morale voit sa vérité confirmée. Un imitation cependant, qui ne ressemble pas à la nature, ne vaut rien : car toute sa valeur naît de la ressemblance." (78).

-
- (76) Les métaphores outrées que Gottsched critique dans les livrets d'opéras sont celles-là mêmes qu'il reproche aux auteurs du baroque silésien, Lohenstein et Hofmannswaldau en particulier. "Es sind lauter Augensonnen, Tränenregen, Korallenlippen, Felsenbrüste, Diamantherzen, Elfenbeinhände." Der Biedermann, op. cit., p. 225. Cf. également Critische Dichtkunst, op. cit., p. 740.
- (77) La thèse de l'évolution de la pensée de Gottsched à propos de l'opéra a été défendue par Alfred R. Neumann, "Gottsched versus the opera" in : Monatshefte für den deutschen Unterricht, 45, 1953, pp. 297-307. En revanche, John D. Lindberg, "Gottsched gegen die Oper" in : The German Quaterly, 40, 1967, pp. 673-683, réaffirme, avec raison, l'opposition de principe au genre tout entier.
- (78) "Ein Gedicht, oder eine Fabel muß eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, dadurch eine gewisse moralische Lehre bestätigt wird. Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich ist, taugt nichts : denn ihr ganzer Werth entsteht von der Ähnlichkeit." Critische Dichtkunst, op. cit., p. 739.

Tout ce qui détruit l'illusion affecte la notion même de théâtre. Comment admettre dans ces conditions l'existence de l'opéra, par nature totalement irréel, puisque le dialogue chanté détruit toute possibilité d'illusion ?

Aussi un élève de Gottsched, Christian Gottlieb Ludwig, expose-t-il, avec le dogmatisme habituel dans le cercle gottschédien, "pourquoi un opéra ne saurait être bon" (79). Si les représentations théâtrales, argumente Ludwig, avaient pour unique but de distraire, il faudrait accorder à l'opéra la première place parmi les genres dramatiques. Mais le précepte d'Horace, selon lequel il convient d'allier l'utile à l'agréable, vaut pour tous les arts. Or l'opéra, par nature, est incapable de transmettre la moindre leçon morale, puisque la musique, qui en est l'élément principal, empêche le spectateur de comprendre le texte ! Sous une forme presque caricaturale, nous retrouvons dans ce raisonnement la conception fonctionnaliste, "instrumentaliste" de l'art, sur laquelle s'appuie la théorie dramatique de Gottsched et de son école.

Il serait tentant de voir dans l'opposition de Gottsched à l'opéra, une manifestation de l'esprit bourgeois face à un genre surtout cultivé dans les cours princières. Ce serait oublier l'existence, au XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècle, d'opéras "bourgeois", dont le plus célèbre était celui de Hambourg. Or, dans la quatrième édition de l'Art Poétique critique, parue en 1751, Gottsched se réjouit de la disparition de ce dernier, comme il se félicite de la fermeture d'un certain nombre d'opéras princiers (80). En fait, Gottsched considère la lutte

(79) "Versuch eines Beweises, daß ein Singspiel oder eine Oper nicht gut seyn könne" in : Critische Beiträge, 1734, St. 8, pp. 648-661.

(80) Critische Dichtkunst, op. cit., p. 752.

contre l'opéra comme une des conditions des progrès du "bon goût", c'est-à-dire de la diffusion de sa réforme théâtrale. Les arguments qu'il utilise empruntent aux auteurs ecclésiastiques aussi bien qu'à Boileau et La Bruyère, ou au sceptique libertin Saint-Evremond (81): la condamnation esthétique complète la condamnation morale. Nous retrouverons la même alliance dans l'attitude de Gottsched face au comique populaire.

Gottsched ne défend la moralité de la scène que dans la mesure où cette dernière est "raisonnable" (vernünftig) et "épurée" (gereinigt). L'épuration vise, en plus de l'héritage baroque, esthétiquement et moralement suspect, essentiellement le comique populaire, incarné avant tout dans les troupes ambulantes par le bouffon ; Gottsched ne parle d'Arlequin ou de Hanswurst que sur le ton de l'extrême réprobation morale, il dénonce inlassablement les plaisanteries équivoques, les grivoiseries, les obscénités qui emplissent leurs discours et réduit leur art à celui des grimaces et des contorsions. Certes, il lui est arrivé de faire une distinction entre l'Arlequin policé du Théâtre-Italien de Paris et le grossier Hanswurst germanique (82). Mais, en général, Gottsched considère les différents masques comiques comme de simples variétés d'un type unique de bouffon.

Le bouffon est surtout à l'aise dans la farce improvisée où il peut donner libre cours à sa fantaisie verbale et à l'invention gestuelle. Suivant l'opinion de son précurseur Louis Riccoboni, qui avait attribué à l'habitude de l'improvisation la principale responsabilité de la décadence de la scène

(81) Très souvent cité dans ce contexte. Cf. égal. la traduction de sa comédie satirique Les Opéras dans la Deutsche Schaubühne (t. 2).

(82) "Der Biedermann", op. cit., pp. 176-177.

italienne, Gottsched, à son tour, condamne la tradition de la commedia dell'arte. Il assimile assez volontiers le goût italien au mauvais goût et rend l'influence italienne responsable de l'absence de bonnes comédies allemandes ; Arlequin est, à ses yeux, le principal obstacle à la création d'un répertoire littéraire : les comédiens préférant les commodités de l'improvisation, à la discipline que requiert la mémorisation d'un texte écrit.

Il n'empêche que le personnage d'Arlequin, déjà en lui-même absurde et disant des absurdités, fait rire. Mais le rire qu'il provoque, Gottsched le qualifie de "populacier" (pöbelhaft) et de "rustre" (bäuerisch)(83). Ces termes dépréciatifs montrent qu'il perçoit le caractère populaire du comique pratiqué par le "bouffon welsche". Certes, nous savons que la commedia dell'arte réunit en elle des traditions diverses qui ne sont pas toutes populaires et que les premières troupes italiennes en Allemagne ont joué devant des cours princières (84). Il n'en reste pas moins vrai que la farce italienne utilise une forme de comique, mettant en jeu un rire qui se nourrit aux sources instinctuelles de l'individu, très différent donc du rire satirique prôné par Gottsched.

Lié au corps et à ses besoins, ce rire libérateur est une réponse aux tensions de la vie sociale, en même temps qu'il exorcise l'angoisse du sexe et de la mort. Rire "bas" en ce qu'il est corporel, il trouve volontiers ses porte-parole dans des bouffons populaires. Arlequin avant de devenir le type du serviteur rusé et plein de ressources a été un paysan grossier, ignorant et gourmand de la province de Bergame et Hanswurst porte le costume du pays de Salzbourg. S'il leur arrive à tous

(83) "pöbelhafte Fratzen und Zoten" (Préface à la Mort de Caton, op. cit., p. 7), "Bauernpossen eines Hanswursts" (Critische Dichtkunst, op. cit., p. 722).

(84) Sur l'origine, la nature de la commedia dell'arte et son introduction en Allemagne cf. Walter Hinck, op. cit., pp. 6-89.

les deux de braver l'honnêteté, c'est que, proches de la nature, ils s'expriment librement, sans tenir compte des interdits imposés à la parole. Avec Mikhaïl Bakhtine, on peut les considérer comme des survivances d'une culture populaire de la fête, telle qu'elle s'exprimait dans le Carnaval, la Fête des Fous etc..., règne utopique et éphémère de la liberté et de l'abondance, où un rire régénérateur assurait le triomphe du "bas corporel" sur les valeurs idéales (85).

Ce rire "vital" est l'objet au XVIIIème siècle d'une censure renforcée, qui n'est sans doute pas différente de celle qui frappe les autres manifestations de la vie corporelle, car elle fait partie d'un processus de "civilisation" (86) qui s'accélère à cette époque. La Raison, en effet, n'exige pas seulement une plus stricte discipline des esprits, elle exerce aussi son influence sur les normes du comportement et impose la décence dans les gestes et les paroles. Le comique populaire, considéré comme grossier, indécent et immoral, est condamné sans appel.

Il est remplacé par un comique satirique qui fait fonction de correctif moral et peut, de ce fait, être intégré dans une conception utilitaire du théâtre. Certes, un grand nombre d'arguments esthétiques sont employés par Gottschéd pour justifier le bannissement du bouffon : le "masque" ou type comique n'a pas d'équivalent dans la réalité quotidienne, il est une pure création de la fantaisie et de l'imagination, il n'est donc pas une imitation de la nature. Mais ces arguments paraissent d'une importance secondaire par rapport à l'opposition de principe manifestée au rire "gratuit" et libérateur du comique populaire. Ce dernier, d'une manière symptomatique, n'est pas considéré comme une tradition pouvant avoir une valeur propre,

(85) Mikhaïl Bakhtine, L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris, 1970.

(86) Nous employons ce terme dans le sens que lui donne Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 6. Auflage, 2 Bde., Frankfurt a/Main, 1978.

mais comme le résultat d'une décadence de l'art dramatique véritable qu'on a abandonné à l'ignorance des comédiens et au mauvais goût d'un public ignare (87).

La régénération se fera par l'exclusion du désordre, de la fantaisie, du burlesque, sous la direction de ceux qui savent, les "doctes". Cette réforme exige un public nouveau, puisque, de divertissement pour la populace, le théâtre doit être haussé à la dignité d'une institution morale. Gottsched voudrait attirer les "personnes respectables", les "hommes raisonnables" à la comédie (88), ce qui n'est pas possible tant qu'Arlequin occupe les planches. Le bouffon devient socialement indésirable. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question à propos du fameux bannissement d'Arlequin de la scène de la Neuberin, de la longue lutte menée à Vienne contre Hanswurst et aussi des tentatives de réhabilitation ultérieures. Notons simplement le caractère radical de la "purification" de la scène, menée au nom de la Raison et de la Morale, le théâtre nouveau naît et se constitue à partir d'exclusions, d'interdits et de mises en garde, qui ne seront que partiellement contestés par la suite.

X L'opéra, la farce populaire, l'absurde Haupt-und Staatsaktion sont les scories dont il faut débarrasser le théâtre pour lui permettre de jouer le rôle moral et social dont, par nature, il est capable. L'enjeu moral, allié à l'enjeu national, fonde la légitimité d'un art que seuls l'ignorance et le préjugé ont laissé péricliter. Un théâtre purifié peut, en se fondant sur son importance dans la République, réclamer un soutien plus ferme de la part des Grands : Gottsched va donc s'adresser aux princes.

(87) Critische Beyträge, 1743, St. 31, pp. 575-576.

(88) Critische Dichtkunst, p. 51.

CONCLUSION : L'APPEL AUX PRINCES

La grandeur d'un Etat ne se mesure pas uniquement à sa puissance politique, mais aussi et surtout à l'éclat de sa culture : aux yeux de l'histoire, le rayonnement des lettres survit à la gloire des armes. Cette conception traditionnelle est généralement illustrée par l'exemple de l'Antiquité qui a su encourager les arts et singulièrement le théâtre. Il existe un véritable mythe du théâtre grec dès cette époque : celui d'une institution reconnue par la société tout entière comme une école de vertu, protégée et soutenue par l'Etat qui l'entretient au moyen de fonds publics et honore les poètes comme autant de précepteurs du peuple. A l'intérêt manifesté dans l'Antiquité pour les arts, on oppose volontiers l'indifférence des temps modernes et cette comparaison n'est pas toujours sans intention critique.

Le discours prononcé par Gottsched en 1729 sur l'utilité des spectacles dramatiques pour l'Etat, contenait déjà en germe l'idée d'un soutien officiel de la scène. Le début du discours en l'honneur de Martin Opitz (89), prononcé dix ans plus tard, n'est qu'une longue plainte sur le peu de considération que l'Allemagne accorde à ses philosophes, ses savants et ses hommes de lettres : la mémoire des plus illustres d'entre eux n'est même pas honorée par quelque monument funéraire (90). Or, sur ce plan, l'Allemagne n'est pas seulement en retrait par rapport au modèle antique, elle ne peut même pas se mesurer aux nations modernes qui l'entourent. L'Angleterre

(89) Lob- und Gedächtnisrede auf Martin Opitz in : Gesammelte Reden, op. cit., pp. 88-122.

(90) Ibid., pp. 89-91.

en particulier, n'enterre-t-elle pas ses poètes en compagnie de ses rois dans la chapelle de Westminster (91) ?

La Leçon universitaire prononcée en 1751 devant le Prince-Electeur de Saxe, est encore plus claire sur ce point (92). A la différence de ceux qui gouvernaient les cités grecques, les princes allemands, à l'exception du seul Anton-Ulrich, duc de Brunswick, n'ont jamais accordé la moindre attention à l'art dramatique national, parce que seuls l'opéra italien et le théâtre français leur semblaient dignes de leur soutien (93). Gottsched, de ce fait, leur attribue une grande part de responsabilité dans le retard du théâtre allemand et leur fait grief de leur manque d'esprit national. Si respectueux qu'il soit par ailleurs de l'autorité, il fait entendre ici la voix du "patriote" bourgeois déçu, rappelant aux Grands leurs devoirs envers la nation.

Le théâtre a besoin du mécénat officiel. L'exemple de la France semble à Gottsched tout à fait probant : la qualité exceptionnelle de son théâtre, le seul qui puisse véritablement se comparer à celui de la Grèce, n'a d'autre cause que la compréhension et la générosité du pouvoir politique. Le véritable créateur du théâtre classique français, c'est Richelieu, auteur dramatique et protecteur des écrivains (94). Faisant allusion à sa propre réforme, Gottsched fait remarquer que les nombreuses tragédies déjà produites l'ont été sans que leurs auteurs aient reçu le moindre encouragement d'en haut : c'est encore une critique de l'attitude des Princes allemands.

(91) Cet exemple pourrait bien avoir été emprunté à Voltaire, qui cite ce fait dans la lettre 23 "Sur la considération qu'on doit aux gens de lettres" de ses Lettres Anglaises (1734). Voltaire loue aussi l'habitude anglaise de confier aux écrivains de hautes fonctions publiques. Sur la situation de l'écrivain en Angleterre au début du XVIIIème siècle cf. Arnold Hauser : Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München, 1969, pp. 562-563.

(92) Gesammelte Reden, pp. 265-284.

(93) Ibid., pp. 268-269.

(94) Ibid., p. 268.

La péroraison du discours exprime cependant un espoir. S'adressant au Prince-Electeur de Saxe, Gottsched le prie instamment de devenir le protecteur "de la scène allemande jusqu'à présent si méprisée, si négligée par la plupart des têtes couronnées" (95). Nous verrons plus loin que cet espoir sera déçu, comme l'a été celui de donner à la "Société Allemande" de Leipzig un statut d'académie. Gottsched ne précise pas la forme que devrait prendre le mécénat princier : il pensait sans doute plus à un encouragement de la production dramatique qu'à une prise en charge du théâtre par l'Etat. La demande de soutien est la conséquence logique de la démonstration de l'utilité sociale et morale de la scène comme du constat désolé du retard allemand dans ce domaine artistique ; elle est un thème constant de la théorie du théâtre national et prendra bientôt une forme plus précise.

Gottsched semble avant tout intéressé par une réforme du répertoire. Il paraît donc nécessaire d'examiner les modèles qui guident son action pour préciser la direction qu'il entend donner au nouveau théâtre allemand.

(95) "der bisher so verachteten, der von den meisten hohen Häuptern so verlassenen deutschen Bühne" Ibid., p. 284.

CHAPITRE III

REFERENCES ET MODELES

LE RETOUR A OPITZ

Il existait dans l'histoire de la littérature allemande une entreprise de réforme dont Gottsched pouvait se prévaloir : celle de Martin Opitz. Les analogies dans les motivations et les méthodes sont même frappantes. Au début du XVII^{ème} siècle, Opitz voulait lui aussi fonder un classicisme allemand en faisant connaître les principes et les règles des différents genres poétiques. Par la théorie et la pratique, il indiquait aux jeunes poètes la voie du Beau et du Vrai et leur recommandait comme guide les Anciens. Les lois immuables de l'Art se trouvaient exposées dans les poétiques d'Aristote et d'Horace et dans les commentaires qu'en avaient faits les théoriciens français et italiens de la Renaissance. Elles constituaient les bases d'une réforme qui devait hausser la littérature allemande au niveau de celle des nations voisines.

Nous ne serons donc pas étonnés de constater que Gottsched qualifie à plusieurs reprises Opitz de "père de la poésie allemande" et date à partir de lui les véritables débuts de la littérature nationale :

"Tous nos versificateurs étaient enfoncés, il y a cent cinquante ans, dans la plus profonde barbarie. Seul Opitz avait appris par les Grecs, les Romains, les Hollandais et les Français les règles du bon goût. Il les suivit dans ses poèmes et rejeta tout le mauvais ouvrage que ses prédécesseurs avaient fait. Aussitôt

toute l'Allemagne s'éveilla !" (1).

Avec Opitz le goût "gothique" s'efface devant le bon goût, fait de simplicité et de grandeur, hérité de l'Antiquité. Quand Gottsched dans l'Art Poétique critique cite les oeuvres de son modèle, il montre que dans chacun des genres qu'il a pratiqués il a trouvé l'expression naturelle et juste ; c'est en lisant les Anciens qu'il était devenu poète et qui ne le suit pas n'en deviendra jamais un (2).

Le témoignage le plus éclatant de l'admiration portée par Gottsched à la personnalité et à l'oeuvre du grand poète silésien est constitué par le discours qu'il lui consacre à l'occasion du centenaire de sa mort (3). Il l'y célèbre comme celui qui, au milieu des troubles de la guerre, a fait sortir de leur néant la langue et la littérature nationales en renouant avec l'Antiquité(4). Il y souligne aussi l'influence qu'il a eue sur la formation de sa propre pensée :

"Dès qu'un de mes maîtres à l'Université, il y a maintenant déjà vingt-cinq ans, m'eut désigné le grand Opitz comme le père de la poésie allemande, je ressentis le désir de lire les écrits de ce dernier. A mesure que je découvris ceux-ci, à mesure qu'avançant en âge, ma réflexion s'approfondit, à mesure que, grâce aux exemples et aux règles de l'Antiquité, je connus les vraies beautés de la Nature, j'appris à estimer davantage un homme, qui le premier, avait imité celles-ci avec tant de bonheur, dans notre langue maternelle (5).

-
- (1) "Alle unsere Versmacher steckten vor hundert und fünfzig Jahren in der tiefsten Barbarey. Der einzige Opitz hatte aus Griechen und Römern, Holländern und Französen, sich die Regeln des guten Geschmacks bekannt gemacht. Er folgte denenselben in seinen Gedichten, und verwarf alles, was seine Vorfahren gestümpelt hatten. Als bald wachte ganz Deutschland auf." Critische Dichtkunst, op. cit., p. 130.
- (2) Critische Dichtkunst, op. cit., p. 51, note.
- (3) Lob - und Gedächtnisrede auf Martin Opitz in Gesammelte Reden, op. cit., pp. 88-122
- (4) Ibid., p. 111.
- (5) "Kaum war mir nunmehr schon vor fünfundzwanzig Jahren von einem meiner akademischen Lehrer der große Opitz, als der Vater der deutschen

Si la "Renaissance opitzienne" marque les véritables débuts de la poésie moderne en Allemagne, c'est parce qu'elle a introduit les normes esthétiques de naturel, de vraisemblance et de correction dans une littérature encore "barbare". Le Traité de la poésie allemande (Buch der deutschen Poeterey) d'Opitz est un écrit réformateur, au même titre que le manuel poétique de Gottsched. Les oeuvres, parmi lesquelles les traductions occupent une place importante, sont destinées à fournir des modèles. Aussi le respect des règles y est-il particulièrement strict. Gottsched avec ses propres traductions et sa tragédie exemplaire La Mort de Caton se place dans la lignée d'Opitz, de sorte qu'on a pu dire avec quelque raison que sa poétique était plus tournée vers le passé que vers l'avenir (6).

Il est vrai que Gottsched lui-même se considère comme le successeur des "écrivains classiques", tels que Canitz, Besser, Neukirch, Pietsch et Günther qui ont repris l'héritage d'Opitz. Mais il ne faut pas oublier que cette tradition était loin de dominer la vie littéraire de l'époque, de sorte que le retour à Opitz présentait quand même le caractère d'une réforme novatrice. L'enseignement d'Opitz s'est, en effet, selon Gottsched lui-même, perdu au cours du XVII^{ème} siècle par la faute de la seconde école silésienne. Lohenstein est constamment cité comme l'incarnation de l'esprit baroque, son style assimilé au mauvais

Poesie genennet worden, als ich schon begierig ward, die Schriften desselben zu lesen. Je mehr ich dieselben kennen lernte, je mehr mein Nachsinnen mit anwachsenden Jahren zunahm, je mehr ich auch aus den Exempeln und Regeln des Altertums mit den wahren Schönheiten der Natur bekannt ward, desto höher lernte ich einen Mann schätzen, der dieselben in unserer Muttersprache zuerst so glücklich nachgeahmet hat." ibid., p. 93.

- (6) G. L. Jones, "Gottsched and the german poets of the seventeenth century" in : Forum for modern Language Studies, 7, 1971, pp. 282-293. Cf. p. 292.

goût (7). Gottsched ne voit partout chez lui que maniérisme et artifices : l'obscurité de l'expression héritée des auteurs italiens, un faux sublime inspiré par Sénèque caractérisent ses tragédies. Ses personnages manquent de naturel, même sous l'empire de la passion, ils font étalage de leur érudition ou se livrent à de subtiles réflexions, ce qui est une faute contre la vraisemblance (8).

Si Gryphius paraît mieux traité, c'est qu'il écrit d'une manière plus "raisonnable", mais Gottsched n'apprécie ni les apparitions d'esprits dans ses tragédies (9), ni l'intermède paysan de sa comédie Le Fantôme amoureux (Das verliebte Gespenst) à cause de la grossièreté de la langue (10). Malgré ses défauts, c'est encore celui qui dans la comédie a le mieux réussi, mais le mauvais arrangement des scènes, le nombre excessif de personnages, l'absence d'unité de lieu ne permettent pas d'en faire un modèle pour la scène allemande (11). Son successeur, Christian Weise, ne manque pas de talent, mais il est trop ignorant des règles des Anciens, de sorte que toutes ses pièces sont fort imparfaites et ne peuvent plus guère servir

(7) De nombreux exemples dans la Critische Dichtkunst : "die hochtrabende lohensteinische Schreibart" (p. 257). "Im Deutschen kann uns Lohenstein die Muster einer so schwülstigen Schreibart geben" (p. 369). "Weil aber Neukirch damals noch den Lohensteinischen Geschmack liebte..." (p. 714).

(8) Critische Dichtkunst, p. 376.

(9) Ibid., p. 625.

(10) Ibid., p. 596.

(11) Ibid., p. 642.

qu'à fournir des motifs comiques aux auteurs actuels (12).

L'entreprise de Gottsched a souvent été définie comme une tentative pour rétablir le lien qui avait été rompu entre spectacle théâtral et littérature dramatique (13) : le répertoire des troupes ambulantes, en effet, ne s'inspirait plus que de loin des oeuvres de la littérature savante. Les principes aussi bien esthétiques que moraux de Gottsched l'amenaient à rejeter la plus grande partie de la production dramatique existante ; l'oeuvre, au demeurant mince d'Opitz, ne pouvait suffire à fournir les modèles nécessaires. Ces raisons conduisirent Gottsched à recommander l'imitation des auteurs classiques français.

DE L'IMITATION DES FRANCAIS

L'imitation des auteurs dramatiques français est l'aspect le plus controversé de l'activité de Gottsched. Tantôt, on réduit sa réforme à l'introduction massive de la littérature française en Allemagne, pour lui en faire reproche, tantôt, tout en reconnaissant l'ambition nationale qui l'animoit, on fait remarquer qu'il y avait quelque paradoxe à vouloir créer

(12) Ibid., p. 642.

(13) Quel que soit par ailleurs le jugement porté sur l'action de Gottsched, sa volonté de rapprocher de nouveau le théâtre de la littérature savante a été généralement approuvée par la critique. Cf. par exemple Eduard Devrient, op. cit., t. 1, p. 285 : "Gottsched und die Neuber haben die Kluft geschlossen, welche so lange zwischen der Dicht - und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volkstümlichen Theater lag."

un théâtre national par la voie de l'imitation d'un modèle étranger, de surplus peu approprié à la réalité allemande. Ces critiques plus ou moins inspirées par le jugement de Lessing dans la "17ème Lettre sur la littérature" (14), méconnaissent le caractère très limité de l'imitation prônée par Gottsched.

Rien n'est plus étranger aux intentions de Gottsched que la volonté de favoriser ou de renforcer l'influence culturelle de la France : dès les Frondeuses raisonnables (15), nous le voyons, au contraire, combattre l'introduction de mots et tournures françaises dans la langue allemande, l'adoption des modes, des manières, des moeurs étrangères. Ce que l'on a pu appeler "l'instinct national de conservation" (16) de Gottsched, le porte même à proférer des jugements injustes, inspirés par le ressentiment : c'est ainsi que son ancien disciple Melchior Grimm, établi à Paris, lui reprochera sa gallophobie (17). Non sans raison, Gottsched voyait dans le crédit dont jouissait tout ce qui venait de l'étranger une des principales causes du retard de l'Allemagne dans plusieurs domaines. Enumérant en 1757, encore dans sa préface aux Documents pour servir... tous les détracteurs de la cause du théâtre national, il cite en bonne place "les admirateurs de tout ce qui est étranger" :

(14) Cf. Infra, p. 261 sq.

(15) Die Vernünftigen Tadlerinnen, op. cit., p. 10 sq., pp. 16-18, pp. 28-29, pp. 36-37.

(16) Nous empruntons cette expression à Jacques Lacant, "Gottsched 'législateur' du théâtre allemand : la nécessité et les bornes de l'imitation du théâtre français" in : Revue de littérature comparée, 44, 1970, pp. 5-29 (p. 13), dont nous partageons par ailleurs entièrement le point de vue sur le caractère stratégique que revêt pour Gottsched l'imitation provisoire des classiques français.

(17) "Nur bitte ich mir meiner Seits von Ew. Magnificenz ein Bischen mehr Freundschaft für meine Franzosen aus." Lettre du 30 novembre 1751 à Gottsched, cité d'après Danzel, op. cit., p. 349.

"Leur nombre est certainement plus important en Allemagne qu'il ne m'est agréable et leur jugement est d'autant plus dangereux pour moi que ceux qui le prononcent sont d'ordinaire plus distingués. Nos cours et la noblesse qui a voyagé sont, en secret, les adorateurs jurés de l'esprit étranger et des contempteurs dégoûtés de l'esprit allemand, uniquement parce qu'il paraît distingué d'abominer la langue du bas peuple : comme si les langues étrangères, dans leur propre pays, n'étaient pas aussi parlées par la populace ; oui, comme si généralement leurs maîtres de langue et leurs gouvernantes françaises n'étaient pas issus, eux aussi de la lie de ces peuples qu'ils admirent tant." (18).

Comment cette analyse sans complaisance du snobisme linguistique et culturel de l'aristocratie peut-elle être conciliée avec l'imitation des Français, par ailleurs recommandée et pratiquée ?

Il n'y a là nulle contradiction. Ni la Raison, ni la Nature, ni le bon goût n'ont de nationalité, de même qu'ils ne sont pas liés à une époque particulière. Il se trouve cependant que dans les règles et les modèles laissés par les Anciens se trouvent contenues de la manière la plus parfaite les lois immuables du Beau et du Vrai. Le mérite de leurs successeurs se mesure à leur fidélité envers cet idéal :

"Les étrangers et singulièrement les Français se sont conformés bien plus précisément aux règles et aux modèles des Anciens que nos poètes allemands du siècle passé. Aussi a-t-on commencé à penser à améliorer notre théâtre et fait divers essais pour

(18) "Diese Zahl ist gewiß in Deutschland größer, als mir lieb ist : und ihr Urtheil ist mir desto gefährlicher, je vornehmer diejenigen zu seyn pflegen, die es fällen. Unsere Höfe, und der gereiste Adel, sind insgeheim die geschwornen Anbether des fremden, und ekele Verächter des deutschen Witzes ; bloß weil es vornehm läßt, die Sprache des Pöbels in seinem Lande zu verabscheuen : gerade als ob die ausländischen Sprachen nicht auch in ihren Ländern Pöbelsprachen wären ; ja als ob nicht gemeiniglich ihre Sprachmeister und Französinen auch aus dem Pöbel der Völker, die sie so bewundern, entsprossen wären." Nöthiger Vorrat, op. cit., Préface, sans pagin.

enrichir notre scène avec les pièces de nos voisins; " (19).

A travers les classiques français, comme à travers Opitz, c'est l'imitation de l'Antiquité que Gottsched recommande. Leurs oeuvres prouvent, en effet, à quel point le respect des préceptes des Anciens est un gage de qualité. En les traduisant, il fournit aux poètes allemands les modèles dont ils ont besoin.

La tradition nationale n'étant pas assez riche en oeuvres régulières, Gottsched puise dans le réservoir des autres littératures nationales, sans, du reste, donner l'exclusivité aux Français. Le recours à la traduction est un palliatif, une solution transitoire, destinée à combler un vide, en attendant que s'éveillent les talents nouveaux, que les modèles proposés contribueront à faire éclore (20). Gottsched n'est pas le premier à traduire ou à faire traduire les classiques français (21), mais il conduit son entreprise avec un esprit de système tel qu'il réussit à influencer durablement le répertoire des troupes ambulantes. Il ne s'agit plus d'une expérience isolée, mais d'une vaste entreprise pédagogique destinée aux auteurs comme aux comédiens et au public.

(19) "Die Ausländer, und sonderlich die Franzosen, haben sich viel genauer nach den Regeln und Mustern der Alten gerichtet, als unsre deutsche Dichter des vorigen Jahrhunderts. Daher hat man denn angefangen, auf die Verbesserung unserer Schaubühne zu denken, und verschiedene Versuche gemacht, unsre Bühne mit den Stücken unsrer Nachbarn zu bereichern ;" Die Deutsche Schaubühne, op. cit., t. 2, p. 8.

(20) "Die Nachahmung der Ausländer war gar nicht nach Gottscheds Geschmack ; nur ein unvermeidliches Durchgangsstudium sollte sie sein." Max Koch, Gottsched und die Reform der deutschen Literatur, Hamburg, 1887, p. 18.

(21) On peut citer les traductions de Molière parues à la fin du XVIIème siècle, celles faites par Bressand (Corneille, Racine, Pradon), Lange (Le Cid), Fürer (Cinna), etc.. Nous retrouverons certaines dans le premier répertoire de la Neuberin.

Les modèles choisis s'opposaient en tout au répertoire habituel des troupes ambulantes. Ils imposaient donc une réforme totale du style de jeu jusque-là pratiqué. La prééminence du texte sur les effets scéniques, l'usage du vers, la nouvelle scansion tragique, exigeaient une discipline plus stricte et devaient être à l'origine d'un grand style classique, plein de mesure et de dignité. Les classiques français avaient un rôle à jouer dans cette phase constitutive du nouveau théâtre national allemand.

Gottsched ne retient, du reste, que les oeuvres répondant strictement aux normes et la part du répertoire français qu'il loue sans réserve est assez réduite. Le Cid n'est pas conforme aux règles (22) et d'autres pièces de Corneille sont tombées dans l'oubli malgré leurs qualités formelles. Molière n'a écrit que cinq ou six pièces régulières (23). Dans la tradition des "doctes" français, Gottsched soumet au jugement de la raison même les oeuvres les plus illustres : son jugement sur Molière reprend celui de Boileau (24). D'une façon caractéristique, il lui reproche, outre la douteuse morale de ses pièces, d'être souvent encore proche de l'esprit de la farce populaire. C'est pourquoi le vertueux Destouches lui semble un meilleur modèle. On voit que le choix se fait en fonction des besoins de la réforme : à l'extrême irrégularité, à l'immoralité, il faut opposer le rempart de la morale la plus stricte, de l'ordre le plus sévère (25).

(22) Critische Dichtkunst, op. cit., p. 629.

(23) Ibid., p. 641.

(24) Ibid., pp. 641-642. Gottsched cite naturellement les vers célèbres "Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe / Je ne reconnois plus l'Auteur du Misanthrope".

(25) Max Koch, op. cit., a vu clairement que l'introduction du modèle

Sous cet angle, l'imitation du goût français ne peut plus être considérée comme une "tragique erreur" (26) qui met en péril la louable entreprise de donner à l'Allemagne un théâtre, ni comme une inconséquence de Gottsched, qui serait resté prisonnier du goût aristocratique régnant alors. Cette imitation s'inscrit dans un processus d'éducation progressive et porte la marque d'un souci moral, qui à lui seul suffirait à prouver à quel point la lecture que Gottsched fait des classiques français est empreinte de l'esprit nouveau, celui de l'Aufklärung allemande.

GOTTSCHED ET LE THEATRE ANGLAIS

Lorsque Gottsched parle des "étrangers" ou des "voisins" de l'Allemagne, il ne pense pas toujours à la France, mais parfois aussi à l'Angleterre, dont la littérature commence

classique répondait à une volonté de discipline artistique qu'il compare à l'attitude ultérieure de Goethe et de Schiller traduisant Voltaire et Racine pour lutter contre la prolifération des médiocres drames bourgeois. Cf. le poème de Schiller écrit en 1800 : "An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte". Koch, p. 29. Cf. égal. Werner Rieck, op. cit., p. 142.

(26) Walter Feustel, Nationaltheater und Musterbühne von Lessing bis Laube, op. cit., p. 5.

à être connue (27). Le contact avec le théâtre anglais oblige Gottsched à définir sa réforme aussi par rapport à cette autre tradition. A partir de lui, du reste, la discussion dramaturgique en Allemagne ne cessera de se nourrir de la réflexion portant sur ces deux modèles souvent considérés comme rigoureusement antithétiques.

C'est en 1741 que paraît la première traduction allemande d'un drame de Shakespeare, celle de Jules César (28) ; le compte rendu qu'en fait Gottsched ne laisse aucun doute sur son hostilité à l'introduction du grand auteur élisabéthain (29).

"La rage de traduire s'est tellement répandue parmi nous que l'on transpose en notre langue, sans distinction, des oeuvres bonnes ou mauvaises : comme si tout ce qui est étranger était beau et remarquable, et comme si nous n'avions pas déjà nous-mêmes de meilleures choses, nées du propre esprit de nos concitoyens, à présenter. La plus misérable Haupt-und Staatsaktion de nos comédiens vulgaires contient à peine autant de bévues et de fautes contre les règles du théâtre et la saine raison

(27) L'introduction de la littérature anglaise en Allemagne se fait très souvent par l'intermédiaire de la France. Le Spectator d'Addison et Steele a d'abord paru en français entre 1714 et 1726 avant d'être traduit en allemand par la Gottschedin (1739-1743). On ne doit pas non plus sous-estimer l'influence des Lettres Anglaises de Voltaire. Ce sont le Spectator et Voltaire qui fournissent les premiers éléments d'un portrait de Shakespeare. Sur l'image de Shakespeare au début du XVIII^e siècle, cf. Lawrence Marsden Price, Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500-1960, Bern und München, 1961, pp. 223-228.

(28) Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem Englischen Wercke des Shakespear. Berlin, 1741. Le traducteur était un diplomate prussien, Caspar Wilhelm von Borck. Sur v. Borck cf. Joachim Müller, Shakespeare und ein deutscher Anfang. Die von Borcksche Uebersetzung des "Julius Cäsar" von 1741 im Streitfeld von Gottsched und J. E. Schlegel (= Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wiss. zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 119, H. 5), Berlin, 1977.

(29) Critische Beyträge, 1741, St. 27, p. 516 sq.

que cette pièce de Shakespeare." (30).

Gottsched, une fois de plus, précise sa conception de la traduction : celle-ci n'est utile que si elle fournit à la littérature nationale des modèles indiscutables, sinon elle n'est qu'une manifestation de la manie allemande d'admirer aveuglément les produits étrangers. Si Shakespeare peut servir de modèle, il ne peut s'agir que d'un modèle négatif : le rapprochement opéré entre ses oeuvres et le répertoire habituel des troupes ambulantes est, à cet égard, révélateur (31). Le style "bas", péchant contre la bienséance, le mélange de tragique et de comique, l'ignorance totale des règles sont, selon Gottsched, les principales caractéristiques de la manière de Shakespeare. Or, c'est tout ce qu'il combat depuis le début de son entreprise de réforme.

Qu'il rejette Shakespeare est tout à fait compréhensible : les excommunications esthétiques de Gottsched, comme celles de Lessing plus tard, trouvent en grande partie leur explication dans ce qu'il estime être les besoins de la scène allemande. Son mode de pensée est au moins aussi stratégique que doctrinal. Dans cette perspective, Gottsched n'est ni moins, ni plus juste envers Shakespeare que Lessing le sera envers Corneille et Voltaire. Il combat, en fait, une influence qui pourrait mettre en danger les résultats déjà obtenus et hypothéquer l'avenir. Car, si

(30) "Die Übersetzungssucht ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterscheid Gutes und Böses in unsre Sprache bringt : gerade als ob alles was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre ; und als ob wir nicht selbst schon bessere Sachen aus den eigenen Köpfen unsrer Landsleute aufzuweisen hätten. Die elendste Haupt- und Staatsaktion unsrer gemeinen Comödianten ist kaum so voll Schnitzer wider die Regeln der Schaubühne und Gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespeares ist." Critische Beyträge, 1741, St. 27, p. 516.

(31) Historiquement, Gottsched n'avait pas tout à fait tort : on sait que les comédiens anglais avaient adapté Shakespeare aux besoins d'un public qui ignorait la langue : il était donc bien devenu un auteur de Haupt- und Staatsaktion.

Gottsched est loin d'avoir mesuré toute l'ampleur de l'oeuvre de Shakespeare et ne se réfère généralement qu'au seul Jules César, s'il est incapable d'en pressentir la force et la nouveauté, il est un point qu'il discerne parfaitement : l'opposition radicale entre Shakespeare et la dramaturgie normative qu'il veut mettre en place. Aussi les "défauts" formels des drames shakespeariens seront-ils toujours au centre de sa critique.

On ne sera pas étonné de voir que toutes les références à Shakespeare dans l'Art Poétique critique contiennent un jugement négatif (32). Pas plus que Voltaire et plus tard Frédéric II, Gottsched ne peut accepter une oeuvre qui ruine la notion même de "bon goût", de décence et d'ordre. Pourtant il publie dans les Contributions Critiques un texte du jeune Johann Elias Schlegel, le Parallèle entre Shakespeare et Andreas Gryphius (Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs) qui est généralement considéré comme le premier témoignage d'une compréhension nouvelle de l'auteur anglais (33).

Faut-il conjecturer que Gottsched n'a accepté l'article

(32) Cf. pp. 19-20, 221, 613, 614, 621, 626. Le nom de Shakespeare n'apparaît que dans les dernières éditions.

(33) Critische Beyträge, 1741, St. 28, pp. 540-572. Il sera souvent question de Shakespeare dans le présent travail, mais nous n'exposons pas systématiquement un sujet qui a été déjà souvent traité ; nous renvoyons donc le lecteur aux principaux ouvrages utilisés : Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist (1911), II Aufl., München und Düsseldorf, 1959 ; Roy Pascal, Shakespeare in Germany 1740-1815, Cambridge, 1937 ; Ernst Leopold Stahl, Shakespeare und das deutsche Theater, Stuttgart, 1947 ; Paul Van Tiegem, La Découverte de Shakespeare sur le continent, Paris, 1947 ; Hans Wolffheim, Die Entdeckung Shakespeares. Deutsche Zeugnisse des 18. Jahrhunderts, Hamburg, 1959. Sur Shakespeare comme incarnation du "Génie" cf. Pierre Grappin, La théorie du génie dans le préclassicisme allemand, op. cit., passim.

de son disciple qu'avec réticences ? (34). Ou qu'il l'a mal lu ou volontairement mal interprété ? (35). Ces hypothèses paraissent sans fondement. En réalité, la distance entre Gottsched et Schlegel n'est pas si grande et c'est avec quelque raison qu'à partir de la troisième édition de l'Art Poétique critique le premier renvoie à l'analyse de Schlegel pour appuyer sa mise en garde. La critique, dans son désir de trouver un précurseur à Lessing, a, en effet, singulièrement exagéré la nouveauté de la vision de Schlegel, pour mieux rabaïsser son maître Gottsched.

Un examen attentif montre que Schlegel reprend une distinction déjà traditionnelle entre peinture des caractères et organisation de la pièce. Il reconnaît la force de Shakespeare dans la création des personnages comme il loue sa profonde connaissance du cœur humain, mais il lui reproche d'être tantôt grossier, tantôt ampoulé et de ne pas savoir construire une action tragique, faute sans doute de connaître les règles. Toutes choses qui se trouvaient déjà exprimées dans le Spectateur et quelquefois chez Gottsched lui-même ! Dès cette époque, on assimile couramment le théâtre anglais tout entier à Shakespeare qui devient ainsi l'incarnation du génie dramatique de sa nation. Or, dès la préface à La Mort de Caton, Gottsched avait reconnu les mérites des Anglais en ce qui concerne la peinture des

(34) Price, op. cit., p. 229.

(35) Johann v. Antoniewicz dans son introduction aux textes théoriques de Schlegel, p. LXXXIX. Johann Elias Schlegel, Ästhetische und Dramaturgische Schriften, Stuttgart, 1887 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, 26), reprint, Darmstadt, 1970.

caractères et des moeurs, admis qu'ils "étaient très heureux dans les pensées et l'expression", mais en ajoutant aussitôt qu'ils n'étaient pas encore passés maîtres dans l'art d'organiser leurs pièces (36). L'analogie des points de vue est frappante, mais ne doit pas masquer les différences (37).

A partir de la même opposition entre "caractères" et "action", maître et disciple arrivent à deux attitudes opposées. Schlegel excuse les fautes du poète élisabéthain, comme celles de Gryphius, par l'époque où il a vécu ; il recommande la lecture d'un ouvrage, certes imparfait, mal dégrossi, mais où brillent d'incontestables beautés (38). Gottsched se cabre devant l'irrégularité d'une pièce qu'en aucun cas il ne veut voir représenter sur une scène allemande. Ce qu'il disait du Caton d'Addison, s'applique encore bien davantage au Jules César :

"Je ne voulais pas faire représenter sur notre théâtre allemand un nouveau modèle de nature à donner aux ennemis des règles un prétexte supplémentaire pour dire qu'une pièce même sans ces dernières pouvait être belle." (39).

Schlegel, somme toute, élude le délicat problème de savoir si une tragédie peut être belle alors qu'elle ne respecte pas les

(36) Sterbender Cato, op. cit., p. 13.

(37) Schlegel se montre un disciple fidèle de Gottsched à travers un certain nombre de détails révélateurs. Ainsi, il loue Shakespeare et Gryphius pour avoir prouvé qu'on pouvait écrire des tragédies intéressantes sans y mêler la passion amoureuse (p. 552) reprenant ainsi une idée chère à Gottsched.

(38) Critische Beyträge, p. 572.

(39) "Nun wollte ich auf unsrer deutschen Schaubühne nicht gern ein neues Muster aufführen lassen, so den Feinden aller Regeln einen neuen Vorwand geben könnte zu sagen, daß ein Stücke auch ohne dieselben schön sein könne." Sterbender Cato, op. cit., p. 13.

règles, Gottsched, lui, répond par la négative.

Une référence de Schlegel à un article du Spectateur donne l'occasion à Gottsched de faire une vigoureuse mise au point (40). Le propos du Spectateur lui paraît si scandaleux qu'il hésite à reconnaître la paternité d'Addison et de Steele, deux auteurs qu'il estime fort par ailleurs. N'est-il pas affirmé qu'il faut parfois plus de jugement pour s'écarter des règles que pour les suivre et que dans l'oeuvre d'un "esprit sublime" qui les ignore totalement il peut y avoir plus de beautés que dans celle d'un plat écrivain qui les connaît et les observe avec soin ? Opinion absurde, car les règles, selon Gottsched, n'ont rien d'arbitraire, elles sont l'expression de la saine raison et, de ce fait, elles sont intemporelles et absolues. Tirées des chefs-d'oeuvre exemplaires du passé, elles ne sont rien d'autre que des préceptes qui disent ce qu'il faut faire pour plaire. Il est donc impossible d'y parvenir si l'on en ignore les moyens. D'autre part, Gottsched n'est pas prêt à accorder des droits particuliers aux "esprits sublimes" à l'imagination enfiévrée, qui se permettraient toutes sortes de fantaisies blessant la nature et la vraisemblance (41).

Il ne s'oppose pas seulement au Spectateur sur ce point, il vise également les Suisses, Bodmer et Breitinger, avec lesquels il est déjà en guerre, et qui, justement à partir de certains articles du journal anglais, ont commencé à élaborer une théorie du génie (42). Les Suisses faisaient confiance au génie pour retrouver d'instinct les lois de la nature, plus importantes que celles des "doctes" ; l'imagination poétique a besoin de liberté pour s'épanouir et ne supporte pas le carcan des

(40) "Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers" in : Critische Beyträge, op. cit., 1742, St. 29, pp. 143-172.

(41) Ibid., p. 158.

(42) Cf. Pierre Grappin, La théorie du Génie dans le préclassicisme allemand, Paris, 1952, p. 59 sq.

règles, le génie qui réconcilie en lui la nature et la raison est au-dessus des conventions (43).

En assimilant l'imagination créatrice à la fantaisie débridée, Gottsched se ferme aux idées esthétiques nouvelles, dans le même temps qu'il fait de l'observation mécanique des règles, la pierre de touche de la qualité poétique. Il est tout naturel qu'il rejette, dans ces conditions, Milton et Shakespeare, comme plus tard il se refusera à reconnaître le génie de Klopstock. Mais l'expérience n'enseigne-t-elle pas que des oeuvres ne répondant pas aux règles peuvent cependant plaire ? Gottsched réplique à cet argument en distinguant le succès remporté auprès de la foule ignorante de l'approbation des "doctes". Seul l'avis de ces derniers a de la valeur, puisqu'eux seuls jugent en toute connaissance de cause, selon la raison et les règles qui en sont l'expression. Eux seuls peuvent décider, sans se laisser éblouir par des faux-semblants, de la beauté d'une oeuvre : le bon goût est une affaire de compétence (44). Malgré certaines supériorités que Gottsched reconnaît au théâtre anglais, il ne peut excuser les faiblesses formelles et l'immoralité qui, selon lui, y règnent. Les auteurs ne flattent-ils pas "les deux principaux vices de leur peuple, la cruauté et la lubricité" ? (45). Une scène sur laquelle la violence et l'indécence se donnent libre cours n'est certes pas une école de vertu. C'est une raison supplémentaire pour Gottsched de craindre un renforcement de l'influence anglaise.

Un épisode de la vie théâtrale de Leipzig, la "guerre comique", permet de préciser ce dernier aspect. Le 6 octobre

(43) Ibid., p. 63.

(44) Critische Beyträge, op. cit., pp. 147-150.

(45) Ibid., p. 170. Il serait intéressant d'examiner l'image que Gottsched se fait de l'Angleterre. Il semble bien que la fameuse "liberté anglaise" lui soit apparue comme licence ou sauvagerie (Wildheit).

1752, le directeur Koch, un ancien protégé de Gottsched, fit représenter une pièce burlesque agrémentée de chansons, Le diable s'en mêle (Der Teufel ist los) (46), de l'Anglais Coffey. La pièce, qui eut un énorme succès et marqua les débuts de l'opérette en Allemagne, provoqua une levée de boucliers dans le cercle gottschédien. N'avait-elle pas le double tort de mêler la musique au texte dramatique et d'aller dans le sens d'un comique populaire, immoral presque par nature ? Il n'en fallut pas plus pour accuser Koch d'être responsable de la décadence du goût théâtral. Il s'ensuivit une guerre de libelles (47), au cours de laquelle Gottsched alla jusqu'à demander l'interdiction de la pièce auprès de la cour de Dresde (48).

La principale contribution à la polémique de Gottsched lui-même est constituée par ses réflexions sur la pièce, Shakespeare et le théâtre anglais en général dans le numéro de février 1753 de sa revue Dernières nouveautés dans le domaine de la science aimable (Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit) (49). On y trouve les formules les plus cinglantes sur

(46) Traduite par Christian Felix Weiße, la musique était de Standfuß. Une première version avait été jouée par Schönemann à partir de 1742 avec la musique originale anglaise. Une troisième version (livret : Weiße, musique : Hiller) en 1766 assurera un triomphe durable à l'oeuvre.

(47) Ces derniers sont analysés par Waniek, op. cit., pp. 619-631, qui fournit un récit très détaillé de la polémique. Cf. égal. C. H. Schmid, op. cit., pp. 102-105, et surtout Heinrich Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig, Leipzig, 1818, pp. 96-112.

(48) Waniek, op. cit., p. 631.

(49) Leipzig, 12 Bde., 1751-1762. Cf. t. 3, 1753, pp. 128-136. Il s'agit d'un compte rendu d'un ouvrage français défavorable au théâtre anglais.

Shakespeare qui, pour plaire à la populace, a introduit des grossièretés et de basses plaisanteries dans ses pièces les plus sérieuses. Mais il n'est que partiellement coupable, car il n'a fait que suivre le mauvais goût régnant en son pays :

"Un des peuples les plus intelligents de notre temps se précipite en foule à des spectacles qui ne sont guère meilleurs que nos marionnettes." (50).

Les tragédies anglaises ne sont rien d'autre qu'un mélange de faits historiques et d'inventions invraisemblables, pleines de grossièretés et d'injures "que nos emballeurs et portefaix ne pourraient se dire sans en venir aux mains" (51). Les comédies d'une immoralité choquante, loin de chercher à amender les mœurs, les pervertissent. Les tragi-comédies sont un genre absurde. Gottsched déplore que de trop nombreuses traductions de telles oeuvres soient faites, sans qu'on se demande si la scène allemande en tire quelque profit. En tout cas, pour la pièce de Coffey, la cause lui paraît entendue : il s'agit d'un essai de corruption du goût et seul l'amour du gain peut inciter un directeur à la représenter.

De leur côté, les partisans de Koch accusent Gottsched d'anglophobie (52) ou se moquent de sa manie de vouloir tout régenter (53). En définitive, la campagne contre l'opérette

(50) "Eins der klügsten heutigen Völker läuft haufenweis in Schauspiele, die nicht viel besser sind, als unsere Marionetten." Ibid., p. 131.

(51) Ibid., p. 131.

(52) "Ein Fehler ist bei ihm vor allen andern groß, / der arme Teufel war zuerst in England los." Blümner, op. cit., p. 104. Dans un épilogue en vers prononcé à la fin de la représentation du 21 février 1752.

(53) Cf. l'insolente épître poétique de l'auteur satirique Johann Christoph KOST (1717-1765) composée à cette occasion : Der Teufel an den Herrn Professor (Blümner, pp. 107-112).

incriminée est loin d'être un succès pour Gottsched, qui dorénavant s'abstiendra de se mêler de critique théâtrale. Elle marque les limites de son influence à cette époque et illustre le conflit quasi-permanent entre les exigences des "doctes" et le goût du public pour le divertissement.

La formule "Gottsched, imitateur des Français" fausse largement le sens de l'action du réformateur de Leipzig. C'est l'ambition de donner à l'Allemagne une littérature dramatique de qualité qui détermine seule les choix esthétiques de Gottsched. La référence à Opitz permet de mieux comprendre ce qu'il cherche chez les auteurs français : des modèles permettant de créer un classicisme allemand. Il faut souligner, par ailleurs, le caractère à la fois limité et temporaire de l'imitation de l'étranger. Une dépendance prolongée serait incompatible avec l'ombrageux patriotisme gottschédien. Le refus du théâtre anglais obéit aux mêmes nécessités. Shakespeare représente pour Gottsched un danger extrême, parce que son exemple pourrait inciter les Allemands à quitter la voie à peine tracée de l'ordre et de la raison. Il est donc présenté comme "un modèle négatif" et son introduction en Allemagne caractérisée comme un obstacle au progrès.

Nous avons jusqu'à présent exposé les principes de la réforme gottschédienne, il convient maintenant de voir comment celle-ci a reçu une application pratique et de quelle manière elle a modifié la vie théâtrale.

C H A P I T R E I V

GOTTSCHED ET LES NEUBER

LES DEBUTS DE LA SCENE REFORMEE. L'ACCUEIL

La réforme de Gottsched n'aurait certainement pas eu le succès que l'on sait, si elle était restée théorique ou si elle s'était limitée à un renouvellement du répertoire. Elle a eu la chance de recevoir une application pratique, au moins partielle, grâce à la rencontre et l'alliance entre Gottsched et la meilleure troupe allemande du temps, celle des Neuber (1). Ces derniers, pour une certaine période, peuvent être considérés comme de véritables propagandistes du théâtre allemand réformé, qu'ils soumettent au jugement du public et à l'épreuve des faits. Cette collaboration entre un professeur d'Université et des comédiens n'allait nullement de soi et Gottsched, en la proposant, faisait preuve d'une ouverture d'esprit indéniable : en confiant à des comédiens ambulants le soin de diffuser sa réforme littéraire et théâtrale, il pariait sur la possibilité de régénérer

(1) Johann et Friederike Caroline Neuber, tous deux nés en 1697, débütèrent ensemble dans la troupe de Spiegelberg avant de rejoindre la compagnie Elenson-Haack-Hoffmann. Ils fondèrent leur propre troupe en 1727 et vinrent jouer à Leipzig où ils entrèrent en contact avec Gottsched. Il nous semble juste d'associer ici le nom de Johann Neuber à celui de sa célèbre épouse. Sans aller comme Th. W. Danzel ou G. Waniek jusqu'à lui attribuer le mérite principal de la réforme, il convient de rappeler que Johann Neuber, acteur médiocre, avait une formation universitaire qui a dû le rendre sensible aux conceptions de Gottsched.

une forme d'organisation totalement discréditée aux yeux de l'élite cultivée dont il faisait lui-même partie. Or, ce pari se révéla par la suite juste : l'histoire du théâtre national passe par celle de la troupe des Neuber, dont devaient sortir toutes celles qui joueront un rôle important dans la constitution des premiers théâtres permanents.

La personnalité de la Neuberin et son prestige d'actrice ont même amené certains à lui attribuer le mérite principal de la réforme. Gottsched, de son côté, surtout après la rupture survenue en 1741, a eu tendance à réduire son rôle à celui d'un "simple instrument" (2) et a mis en avant l'action de "quelques membres de la Société Allemande". La vérité se situe entre ces deux extrêmes. Il paraît certain que c'est uniquement la perte de prestige littéraire subie par Gottsched, en particulier à la suite des violentes attaques de Lessing, qui a incité les premiers historiens du théâtre allemand à lui faire endosser le rôle du "pédant" égaré dans un monde qui lui reste étranger et incapable de ce fait d'y faire oeuvre durable (3). Par ailleurs, Gottsched, outre les griefs personnels qu'il a pu avoir contre la Neuberin, était sans doute convaincu de la prééminence de la théorie sur la pratique et du répertoire sur le jeu : il pouvait donc, d'assez bonne foi, réduire la part de la Neuberin à son profit. En réalité, nous avons à faire à une alliance conflictuelle, non exempte d'ambiguïté, dont chaque partie tire profit, jusqu'au moment d'une rupture, dans

(2) C'est l'expression employée par Gottsched. Cf. Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, op. cit., t. 2, 1752, p. 905.

(3) C'est ainsi que Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, op. cit., p. 215, fait grief à Gottsched d'avoir incité la Neuberin à remplacer les pièces anciennes, peut-être irrégulières mais fort amusantes, par de fades traductions ou de médiocres tragédies originales. "Diese Berechnung war unstreitig falsch, und die Neuberin sah bald ein, wie sehr sie durch zu viel Nachgehen gegen ihren despotischen Beherrscher sich geschadet." La Neuberin aurait fini par secouer un joug trop pesant. Rien ne vient soutenir une telle affirmation.

laquelle les événements contingents jouent un rôle aussi important que les divergences de doctrine. Dans l'optique qui est la nôtre, nous considérerons l'activité des Neuber avant tout dans ses rapports avec les buts les plus généraux de la réforme de Gottsched (4).

En ce qui concerne la constitution du premier répertoire régulier, on ne peut s'en tenir entièrement au récit souvent cité qu'en fait Gottsched dans la préface de La Mort de Caton. En effet, soucieux de montrer la part qu'il a eue dans cette entreprise à partir de 1727, il passe sous silence ou réduit l'importance des tentatives antérieures. C'est ainsi qu'il tait le nom de Johann Ulrich König, le poète officiel de la cour de Dresde, qui en 1725 avait fait représenter deux fois le Regulus de Pradon dans la vieille traduction de Bressand. C'est de lui, du reste, que se recommandent les Neuber lorsqu'ils font leur demande de "privilège" auprès des autorités saxonnes. Ils se placent sous l'autorité d'un homme qui, par bien des traits, apparaît comme un précurseur de Gottsched(5).

S'il est vrai que la Neuberin a déjà joué des tragédies françaises traduites à la cour du duc Louis-Rodolphe à Blankenburg (6) et que, dans ses premières tentatives à Leipzig,

(4) Sur la vie et la carrière de la Neuberin en général : Friedrich Joh. Freiherr von Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, Leipzig, 1881 (de nombreux documents, beaucoup d'"emprunts" à Schütze ou à Devrient dans le récit) ; Hannah Sasse, Fr. Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung, Freiburg in Brisgau, 1937 ; Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Richard Daunicht, Heidenau/Sa., 1956.

(5) Waniek, op. cit., p. 104 sq.

(6) Entre 1728 et 1730 elle aurait joué plusieurs pièces françaises dans les traductions de Bressand sur l'ordre du duc, ensuite seulement elle aurait osé jouer à Leipzig sur les conseils de Gottsched Cinna, Iphigénie, etc... Cf. Carl Schüddekopf, "Caroline Neuber in Braunschweig" in Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig, hrsg. von Paul Zimmermann, Wolfenbüttel, 1902, pp. 115-148.

après qu'elle eut obtenu avec son mari le "privilège" saxon, elle fut encouragée et soutenue par König, il n'en reste pas moins que l'intervention de Gottsched transforma des essais isolés en une réforme de longue haleine. Très vite, lui et ses disciples de la "Société Allemande" considérèrent qu'il était de leur devoir de fournir aux Neuber les pièces régulières qu'exigeait la scène réformée et "purifiée". On peut facilement reconstituer le noyau primitif du nouveau répertoire. Aux traductions anciennes de Bressand (Regulus de Pradon, Brutus de Corneille, Alexandre et Porus de Racine), de Gottfried Lange (le Cid de Corneille), de Christoph Fürer (Cinna de Corneille), viennent bientôt s'ajouter celles, nouvelles, inspirées par les nécessités de la réforme : Gottsched donne l'exemple avec l'Iphigénie de Racine et il est imité par deux membres de la "Société Allemande" : Johann Friedrich von Heynitz (la seconde partie du Cid) et Adolf Bernhard Pantke (Bérénice de Racine). Ces huit tragédies auxquelles il faut ajouter les premiers travaux de Koch, alors acteur dans la troupe des Neuber et la Mort de Caton, la première tragédie allemande "originale", constituent le point de départ de la réforme, il est donc intéressant de voir quel accueil elles ont reçu et d'étudier les difficultés auxquelles les Neuber ont dû faire face.

Or nous sommes très bien informés sur ces sujets grâce aux lettres que Johann Neuber adressa à Gottsched entre 1730 et 1732 (7). L'existence même de cette correspondance, dans laquelle le directeur rend fidèlement compte des problèmes rencontrés, montre à l'évidence que Neuber se considérait comme chargé de la mission de propager la réforme. On le voit s'inquiéter des retards

(7) Elles ont été publiées par Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, op. cit., p. 90 sq.

pris par les traducteurs : le nombre des pièces disponibles est insuffisant pour constituer un répertoire conforme aux exigences nouvelles (8). Il attire l'attention de Gottsched sur certaines obscurités des traductions - dont nous savons qu'elles sont assez maladroites - obscurités, dont les spectateurs, peu habitués sans doute aux alexandrins allemands, se plaignent. Il cite les propos de certains connaisseurs qui voudraient que les trop longues tirades fussent coupées par de courtes interventions d'autres personnages et transmet le conseil d'un gentilhomme suédois, de traduire les pensées de la tragédie originale plutôt que les mots (9). Ainsi, Neuber essaye d'infléchir le style des traductions en fonction des exigences de la représentation, de la diction et aussi des réactions du public. Ses lettres représentent la contribution d'un homme de théâtre à une réforme dont l'esprit et l'origine sont essentiellement littéraires. Gottsched voulait redonner toute son importance au texte dramatique par rapport aux éléments mimiques et scéniques, encore fallait-il - tel est le sens des réflexions de Neuber - lui faire passer la rampe !

Une lettre écrite en 1730 de Hanovre nous donne une indication précieuse sur la composition du public intéressé par la tragédie en vers. Neuber constate tout d'abord l'extrême réserve du public devant les comédiens allemands, ce qu'il met au compte de la très mauvaise impression laissée par la troupe précédente (10), puis il ajoute :

"Les conseillers privés commis au gouvernement du pays vinrent les premiers et comme ils y prirent plaisir, les autres nobles et toutes les personnes de distinction suivirent et maintenant chacun avoue n'avoir jamais rien vu de semblable. En revanche, le bas peuple, qui a nourri les comédiens qui nous ont précédés, ne peut encore s'y faire parce que l'on n'y trouve pas assez

(8) ibid., pp. 92-93.

(9) Reden-Esbeck, op. cit., p. 94.

(10) Il s'agit de celle dirigée par l'"Arlequin" Johann Ferdinand Müller.

l'occasion de farces grossières." (11).

Le premier public touché est donc constitué de personnes "distinguées" - nobles et hauts fonctionnaires - alors que le peuple boude parce qu'il ne trouve pas Hanswurst et ses facéties. Ce sont les gens cultivés, ayant sûrement une connaissance préalable des pièces originales, qui sont attirés par ce qui apparaît comme une expérience. L'effet de curiosité n'est sans doute pas étranger à cet intérêt. On a envie de voir des comédiens allemands s'essayer au genre de la haute tragédie à la française, on les juge par rapport aux acteurs français qu'on a vus jouer les mêmes pièces. Le peuple, qualifié de Pöbel, en revanche, ne vient pas. L'opposition qui se manifeste ici et que l'on retrouve dans d'autres lettres de Neuber (12) est autant culturelle que sociale. Le terme de Pöbel, déjà péjoratif au XVIIIème siècle comme l'attestent les dictionnaires de Zedler et d'Adelung (13), caractérise autant la manière de penser et de sentir que l'appartenance sociale. La "populace" pense basement et a le goût mauvais, parce qu'elle est ignorante. Le terme peut, du coup, être utilisé au sens figuré pour désigner quiconque ne s'élève

(11) "Die zur hiesigen Landes Regierung bestelten geheimen Räte machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die übrigen von Adel und alle vornehme bald nach, und nun gesteht Jedermann : Sie haben dergl. noch nie gesehen. Hingegen der Pöbel welcher vorigen Komödianten die Nahrung gegeben, kan sich noch nicht darein finden, weil man nicht genug Gelegenheit hat, grobe Possen zu machen." Ibid., p. 96.

(12) "Etwas Adelige sind hier und die kommen fleisig (sic)", Hambourg, 12.7.1732, Reden-Esbeck, p. 114. "Nun aber sind doch die Vornehmen, wie ich glaube, gewonnen..." Nuremberg, 21.7.1731, ibid., p. 101. "Die vornehmsten Männer sind öfters unsere Zuschauer...", Strasbourg, 24.12.1736, ibid., p. 200.

(13) Zedler, op. cit., "die gemeine Menge niederträchtiger und aller höhern Achtbarkeit beraubter Leute", t. 28, pp. 948-949. Adelung, op. cit., "Allein heut zu Tage klebt ihm (dem Wort) fast in allen Fällen der Begriff der bürgerlichen so wohl als sittlichen Niedrigkeit an, daher man dieses Wort selten anders als mit einem verächtlichen Nebenbegriffe gebraucht",

pas au-dessus de la manière de penser du commun (14) et être utilisé dans un sens polémique. Les élites -ici l'aristocratie et la bourgeoisie cultivée- se définissent par un certain nombre de références culturelles, qui sont dans les premières décennies du siècle, marquées par l'influence française. Il est tout naturel qu'elles accueillent avec faveur la réforme théâtrale de Gottsched, comme est naturelle la réserve du public plus populaire, dont la forme particulière de culture théâtrale est exclue, du moins en théorie, de la scène "épurée".

La base sociale de la réforme paraît bien étroite, ce qui aura des conséquences fâcheuses pour l'avenir de la troupe des Neuber. Si la partie la plus nombreuse de la population, nous dirions aujourd'hui le grand public, s'écarte de la comédie allemande, comment remplir les salles et faire vivre les directeurs et leur troupe ? Comment concilier mission culturelle et éducatrice et nécessités commerciales ? S'adressant au Conseil de la ville de Hambourg, la Neuberin laisse échapper un aveu indirect :

"La foule, certes, manque encore, mais les débuts montrent
Que c'est toujours peu à peu que le Bien croît... (15)

Ces vers, écrits en 1735, reconnaissent que peu de progrès ont été faits dans la conquête d'un vaste public. Les soucis d'argent que Neuber confie à Gottsched dans une lettre de Lübeck (16) sont la conséquence directe de cet état de choses : ils freinent considérablement l'action réformatrice.

(14) Le sens figuré, également défini par Adelung dans son article Pöbel, se retrouve dans le mot composé Logenpöbel utilisé par Gottsched, "der, ob er gleich in Kutschen fährt, und goldstückene Westen trägt, dennoch mit seinen Lackeyen und Kutschern einerley Geschmack hat." Cité d'après Kurt Wölfel, art. cit., p. 72, note 80.

(15) Reden-Esbeck, op. cit., p. 186.

(16) Lettre du 2 mai 1736. Reden-Esbeck, op. cit., p. 197.

Les lettres de Johann Neuber ne rendent compte que de l'accueil réservé aux pièces sorties de l'atelier de Gottsched ou ayant reçu son approbation. Il serait faux d'en conclure que la troupe a pu se contenter d'un répertoire aussi réduit et aussi austère. Les nombreuses "affichettes" (Theaterzettel) publiées par Reden-Esbeck, la reconstitution opérée par R. Daunicht d'après la littérature secondaire (17), ainsi que certains articles de périodiques du temps (18), permettent de se faire une idée assez précise du répertoire des Neuber. Si nous considérons la période entre 1728 et 1740, qui est celle de la collaboration avec Gottsched, nous observons une grande diversité dans les pièces représentées : pièces anciennes, tragédies régulières, comédies nouvelles et pièces burlesques. Même en excluant les nombreuses comédies en un acte qui, selon l'usage, concluaient chaque spectacle (les Nachspiele), le nombre des comédies l'emporte sur celui des tragédies (19), ce qui détruit déjà la légende d'une entreprise qui n'aurait tenu aucun compte du besoin de divertissement du public.

Parmi ces comédies, nous trouvons des traductions de Destouches, Regnard, Molière, auteurs qui avaient, à des degrés divers, été recommandés par Gottsched, mais également des auteurs du Théâtre-Italien qu'il n'appréciait guère. Surtout, les

(17) Die Neuberin, op. cit., pp. 99-131.

(18) Ils permettent, pour de courtes périodes, de reconstituer le répertoire joué dans une ville donnée. Ainsi, les Belustigungen.. donnent le programme des Neuber à Leipzig entre juillet et novembre 1741. L'intérêt de ce genre de source est de fournir des indications sur le nombre de représentations de chaque pièce, un élément d'information dont nous sommes souvent privés, les collections d'"affichettes" étant rarement complètes.

(19) Environ 60 % de comédies.

Neuber gardent des pièces burlesques de König ou de Henrici et des forces où jusqu'en 1737 Arlequin joue le rôle principal. Ils opèrent donc un compromis entre le goût "ancien" et les tendances nouvelles.

Dans les tragédies, en revanche, peu de pièces antérieures à la réforme sont maintenues. On notera cependant une tragédie du Docteur Faust, jouée à Hambourg en 1738, avec Hanswurst dans le rôle du serviteur et toutes sortes de féeries (20), une autre sur le motif de Don Juan, avec Arlequin. Il s'agit là de rares survivances du répertoire traditionnel des troupes ambulantes. A côté des premières tragédies "originales" allemandes (21), les oeuvres classiques françaises traduites de Voltaire, Racine, Corneille, etc... dominant. C'est l'introduction de la tragédie française qui a surtout retenu l'attention, au point de masquer le fait que jouer Regnard, Destouches ou Marivaux constituait une innovation tout aussi importante, plus durable même dans son influence.

Dans l'ensemble, le répertoire français l'emporte nettement sur la production allemande. Gottsched, dans une lettre à son protecteur, le comte Manteuffel, assure en 1737 que les

(20) Reden-Esbeck, pp. 233-234.

(21) Parmi celles-ci, il faut surtout citer les deux tragédies du Hambourgeois Friedrich Georg Behrmann, Die Horazier (1733) et Timoleon (1735). Cette dernière pièce, publiée en 1741, fut considérée par certains contemporains comme la première tragédie allemande véritablement originale (cf. Schütze, op. cit., p. 225). L'orientation patriotique de la pièce en assura le succès à Hambourg. Sur Behrmann, cf. Ferdinand Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm, Wandsbeck, 1890, pp. 4-34.

Neuber disposent de 50 à 60 pièces françaises (22). Ce chiffre est confirmé par le dénombrement de R. Daunicht. Les pièces allemandes ne dépassent pas le chiffre de 20, encore ne répondent-elles pas toutes aux exigences de la réforme (23).

Il est certain qu'avec les Neuber, la production théâtrale française gagne en influence sur la scène allemande. Il serait cependant faux de leur en faire grief, de les accuser d'avoir favorisé l'"envahissement" de la scène nationale par des formes étrangères au génie allemand, ce reproche étant sous-jacent dans la plupart des jugements hérités de la critique allemande du XIX^{ème} siècle. La notion d'originalité nationale semble bien être étrangère à la réflexion esthétique de l'Aufklärung à ses débuts. En revanche, elle met volontiers l'accent sur l'idée de progrès dans le domaine des arts et des lettres. Les Neuber ont conscience de participer à la diffusion du "goût nouveau", seul digne des temps éclairés, et ils empruntent donc sans hésiter à l'étranger ce qu'ils ne peuvent trouver en Allemagne : le répertoire littéraire dont la réforme a besoin. L'entreprise "patriotique" s'accommode fort bien de l'imitation de l'étranger, dans la mesure où celle-ci permet au théâtre allemand de progresser. Mais on a vu qu'ils faisaient au "goût ancien" les concessions nécessaires.

Il est donc abusif de prétendre que les Neuber ont, sur les injonctions de Gottsched, voulu éliminer toute trace de comique populaire. L'importance du fameux bannissement d'Arlequin doit être ramené à ses véritables dimensions. On sait qu'en octobre 1737 dans un prologue dramatique (Vorspiel) composé par

(22) Danzel, Gottsched und seine Zeit, op. cit., p. 135.

(23) Durant le long séjour de la troupe à Hambourg en 1735, du 8 avril au 5 décembre, 75 pièces principales furent données, sur celles-ci 45 sont des traductions, 8 des pièces allemandes originales et régulières. Le reste du répertoire est constitué de pièces burlesques, dont l'origine reste souvent incertaine. Chiffres établis d'après les données fournies par Reden-Esbeck, pp. 107-110.

la Neuberin, Arlequin, après qu'on eut instruit son procès, avait été solennellement chassé de la scène allemande. Cet épisode, resté assez obscur faute de sources sûres, a inspiré bien des légendes (24). Rien ne permet, par exemple, d'affirmer que c'est sur l'incitation de Gottsched que la Neuberin a condamné Arlequin (25) ; il est fort probable que ses démêlés avec le célèbre Arlequin Müller, qui l'avait privée du bénéfice du "privilège" saxon et l'avait obligée à quitter son théâtre (26), ont joué un

(24) C'est ainsi que l'on parle tantôt de "bannissement", tantôt "d'enterrement", tantôt "d'autodafé". Cette dernière version a son origine chez Löwen, Geschichte des deutschen Theaters, op. cit., pp. 30-31, et a été reprise par Schmid, op. cit., p. 50 et E. Devrient, op. cit., t. 1, p. 297, elle repose sans aucun doute sur une erreur. L'existence même d'un prologue dans lequel Arlequin a été chassé de la scène ne fait cependant guère de doute, on en parle déjà au début des années 40. C'est Ekhof qui, dans une lettre à Löwen, situe la date de l'événement en 1737 (cf. Theaterjournal, 1781, St. 17, p. 90). De toute manière, il ne s'agit que d'un épisode parmi d'autres de la lutte des Neuber contre la lustige Person. Sur cette question : cf. G. Wustmann, "Die Verbannung des Harlekin durch die Neuberin" in : Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs, I, Leipzig, 1872, pp. 149-169 et surtout Wilhelm Creizenach, Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels, Halle, 1879, pp. 18-28.

(25) C'est Lessing, dans la "17ème Lettre sur la littérature" qui, le premier, prétendit que Gottsched fut l'instigateur de la cérémonie de bannissement, une affirmation reprise dans la livraison 18 de la Dramaturgie de Hambourg. Elle passa tout naturellement comme un fait établi dans les premières histoires du théâtre allemand sans qu'on crût nécessaire d'en donner la moindre preuve.

(26) A la mort de Frédéric-Auguste I en 1733, Müller avait obtenu le "privilège" saxon antérieurement attribué aux Neuber en faisant valoir ses droits d'héritage sur le "privilège" de l'ancienne troupe Elensohn-Haack-Hoffmann. C'est en vain que les Neuber protestèrent au nom de la "scène épurée" et de la dignité du théâtre. Ils durent abandonner la salle qu'ils avaient louée à Leipzig où pendant quelques années ils ne purent plus jouer qu'aux époques des foires. Il semble qu'ils aient retrouvé leur "privilège" à partir de 1737.

rôle important dans la décision de représenter ce prologue sur les lieux mêmes de l'affrontement avec son redoutable concurrent.

Le texte du prologue en question est perdu. Mais si nous acceptons l'hypothèse (27), selon laquelle il coïnciderait avec celui représenté à Hambourg, le 2 juin 1738, sous le titre Le goût ancien et le goût nouveau (Der alte und der neue Geschmack), nous pouvons, du moins, reconstituer, grâce à l'"affichette" (28), la liste des personnages et l'esprit de l'ouvrage. Si le "goût nouveau" est représenté en "jeune homme bien éduqué", le "goût ancien" emprunte les traits d'un paysan. A l'ignorance populaire s'oppose donc la culture nouvelle des élites. Le préjugé s'incarne dans une "Arlequinette" alliée à l'obscurantisme, tandis que les personnages allégoriques de l'Antiquité, du Travail, de la Règle, de la Tragédie, etc... soutiennent le goût nouveau, celui dont la Neuberin s'est faite la propagandiste. Le prologue semble tout à fait aller dans le sens de la campagne d'épuration menée par Gottsched.

Cependant, plus pragmatique que ce dernier, la Neuberin ne cherche pas à réduire le comique à la satire. Elle continuera à jouer des pièces burlesques sans prétention littéraire (29) et, si elle n'utilise plus Arlequin après 1737, elle conservera le

(27) Cf. Daunicht, Die Neuberin, op. cit., p. 22. Hypothèse reprise par H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, op. cit., t. 4, p. 486.

(28) Reden-Esbeck, p. 232.

(29) Tel ce Royaume des Morts (Das Reich der Todten), dans lequel Gottsched avait découvert la Neuberin en 1724 (Vernünfftige Tadlerinnen, 1, 385) dans quatre rôles d'homme différents (Hosenrollen) et pour lequel elle aura toujours une prédilection particulière.

personnage du serviteur bouffon sous d'autres noms (Hänschen, Peter) et sous une autre livrée. Elle veut un comique "honorable", dont les honnêtes gens n'auraient pas à rougir, donc débarrassé des éléments trop grossiers, trop rustiques : un Arlequin policé aurait fait son affaire, si elle n'avait vu dans ce "masque" le symbole de ce qu'elle rejetait.

Douée d'un véritable tempérament comique, la Neuberin a toujours connu le succès dans les pièces burlesques, vives et rapides. Elle a cependant attaché son nom à un certain style de représentation tragique : on a même pu parler d'"une école de Leipzig" dont elle aurait été l'initiatrice (30). Le nouveau répertoire tragique rendait nécessaire une modification du jeu habituellement pratiqué par les troupes ambulantes. La gesticulation violente devait faire place à la "bienséance", la virtuosité individuelle être tempérée par les nécessités du jeu collectif. Surtout, l'utilisation du vers imposait une diction nouvelle empreinte de noblesse, de solennité et de grâce.

La Neuberin s'est, sans aucun doute, mise à l'école des comédiens français qu'elle avait eu l'occasion de voir jouer au cours de ses voyages à travers l'Allemagne. Eux seuls pouvaient lui servir de modèles pour un jeu approprié à la tragédie régulière. Or, il est probable que ces comédiens français jouant en Allemagne étaient en retard sur l'évolution de l'art théâtral en France même (31). Alors que, dans leur patrie, des théoriciens comme Batteux et Riccoboni réclamaient plus de simplicité et de naturel et que le grand acteur Baron avait imposé

(30) Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst, Hamburg und Leipzig, 1898, E. Devrient, op. cit., t. 1, p. 281 sq.

(31) Oberländer, p. 55.

un style plus dépouillé, ils continuaient à pratiquer une déclamation proche du chant, non réaliste, accompagnée d'une gestuelle passablement compassée.

La Neuberin et ses élèves, parmi lesquels il faut citer les futurs directeurs Koch et Schönemann (32), qui continueront la tradition qu'elle a fondée, ont adopté les grandes lignes de ce style. Prétendre, comme le fait H. Sasse, que la Neuberin a réalisé une synthèse entre "le courant populaire allemand" et "la tradition aristocratique française" relève de la construction idéologique arbitraire (33). Qualifier ce style de "rationnel", "d'oratoire", en critiquer l'usage en Allemagne, parce qu'il serait "étranger à l'essence" de la nation, ne paraît pas non plus très pertinent (34).

Le style noble adopté par la Neuberin est une réaction nécessaire à la violence expressive qui régnait dans les Haupt- und Staatsaktionen. Il s'inscrit dans son effort pour donner de la tenue, de la décence, à la scène. Il paraît approprié à la dignité de l'alexandrin tragique. Les mérites de la Neuberin dans le domaine de la déclamation tragique ont été, du reste, reconnus par les contemporains (35): elle est la première actrice allemande à savoir dire les vers. Les mouvements lents, solennels

(32) Heinrich Gottfried Koch (1703-1775) fit ses débuts chez les Neuber avant de fonder sa propre troupe en 1749. Il joua surtout à Leipzig et à Hambourg avant de s'établir à Berlin. Johann Friedrich Schönemann (1704-1782) rejoignit les Neuber en 1730 et dirigea de 1739 à 1757 la plus importante troupe régulière de l'époque.

(33) Hannah Sasse, Friederike Caroline Neuber, op. cit., pp. 38-53.

(34) Cf. Heinz Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, op. cit., pp. 91-94.

(35) Cf. le jugement de la Galerie von deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen (1783): "... es bleibt ihr Ruhm, daß sie unter unsern Schauspielerinnen unstreitig zuerst den Ton der tragischen Deklamation angegeben hat. Ihr Ton war immer noch schwülstig und skandierend, aber vorher verstand man gar nicht, tragische Verse zu sagen." Cité par Kindermann, Theatergeschichte Europas, t. 4, p. 496.

ou encore gracieux et précieux, inspirés de l'art du ballet, vont également dans le sens d'une stylisation et d'une idéalisation du geste. On accusera bientôt la Neuberin et ses élèves soit de maniérisme, soit de raideur, faute de comprendre l'esthétique dont ils s'inspiraient. Un code rhétorique, en grande partie commun à l'opéra, au ballet et au théâtre, détermine, en effet, gestes et attitudes, qui, pour être expressifs, n'en doivent pas moins viser à la beauté plastique.

Les exigences nouvelles de réalisme et de naturel, l'évolution de la tragédie vers le drame bourgeois vont bientôt rendre anachronique cet art : il n'en a pas moins joué un rôle important dans l'évolution du théâtre allemand. Il a imposé aux acteurs une discipline inhabituelle jusque-là et permis l'adoption d'un répertoire littéraire. Il constitue une étape et une transition nécessaires entre la violence débridée qui avait cours dans le répertoire ancien et le réalisme mesuré qui se dégagera dans la seconde moitié du siècle.

Gottsched, du reste, dans les quelques remarques qu'il a consacrées à l'art de l'acteur se montre sensible aux notions de naturel et de simplicité. Il connaît les théoriciens français modernes de la déclamation. En outre, l'importance qu'il accorde au principe de l'imitation de la nature l'incite à prôner la vérité dans la représentation des sentiments. N'exige-t-il pas de l'acteur comme de l'orateur, qu'il ressente profondément les émotions qu'il entend faire partager à ses auditeurs ? (36). Aussi n'est-il guère possible d'attribuer à Gottsched la responsabilité d'avoir imposé à la Neuberin un style artificiel et grandiloquent comme le fait Kindermann (37). Il est douteux

(36) Critische Dichtkunst, op. cit., p. 21, note 37. Gottsched illustre son propos par la célèbre anecdote de l'acteur romain Polus apportant sur la scène l'urne contenant les cendres de son fils.

(37) Theatergeschichte der Goethezeit, op. cit., p. 94. Kindermann utilise le curieux argument que les traductions et les oeuvres de Gottsched appelaient pour ainsi dire une déclamation ampoulée !

qu'il ait eu la moindre influence sur cet aspect particulier de la pratique théâtrale, de même qu'il n'a pu convaincre les Neuber de la nécessité de respecter la vérité historique dans le choix des costumes. Ces faits marquent les limites de l'autorité de Gottsched sur ses alliés. Il n'en est que plus remarquable de voir à quel point l'accord sur les principes et les objectifs de la réforme théâtrale entre le théoricien et les praticiens est complet.

L'APOLOGIE DE LA SCENE VERTUEUSE

Nous disposons à ce sujet de nombreux documents : les poèmes et les prologues de la Neuberin, les demandes de soutien officiel, les suppliques adressées à des princes ou à des autorités municipales. Tous ces textes sont, certes, écrits dans une optique particulière : il s'agit, à chaque fois, de souligner ce qui sépare la Neuberin et les siens des comédiens ordinaires, leurs concurrents directs, de marquer la différence entre un théâtre "raisonnable" et de vulgaires histrions. La convergence entre les arguments présentés par ces textes pour défendre la scène réformée et les textes théoriques de Gottsched sur le même sujet n'en est pas moins frappante : au-delà des intérêts personnels, c'est la cause du théâtre allemand qui est au centre du plaidoyer. Par ailleurs, ces documents sont l'occasion d'étudier les rapports entretenus par les Neuber avec un certain nombre de princes et de villes. L'entreprise "patriotique" de Gottsched et des Neuber a-t-elle reçu un soutien officiel ?

Les Neuber ont disposé de trois "privilèges" accordés par des princes : le "privilège" saxon, celui du Brunswick et celui du Schleswig-Holstein ; le fait cependant d'accorder ces privilèges n'impliquait généralement aucune espèce de reconnaissance officielle et n'était accompagné d'aucune gratification ou

subvention : la troupe recevait simplement le droit de jouer, à certaines conditions, sur un territoire donné. Il faut cependant faire ici une exception pour le Schleswig-Holstein : en effet, le décret ducal accordant le "privilège", fait expressément référence à la qualité du répertoire proposé par les Neuber et à la bonne moralité de leurs comédiens (38). Il dispense la troupe de payer les redevances habituelles et lui donne un rang égal à celui de l'orchestre de la cour. On est fondé de voir en Charles-Frédéric de Schleswig-Holstein le premier prince allemand à s'intéresser véritablement au théâtre national, puisqu'il va même jusqu'à accorder une subvention de 1000 thaler (39). La cour de Dresde se montre moins généreuse, elle se contente d'inviter les Neuber à donner une série de représentations de classiques français traduits au château de Hubertusburg à la fin de l'année 1737. Gottsched vit aussitôt dans cette initiative l'amorce de la réalisation d'un rêve : l'engagement définitif d'une troupe de comédiens allemands par son souverain (40). Mais l'expérience ne fut pas renouvelée et les choses en restèrent là.

En définitive, les Neuber trouvèrent très peu de soutien auprès des princes, peu intéressés par les modestes débuts de l'art national. Ils n'en trouvèrent pas davantage auprès des autorités bourgeoises de villes comme Leipzig ou Hambourg. Si une mince couche d'intellectuels et de fonctionnaires - nobles ou bourgeois - comprenait le sens de leur entreprise, il n'en allait pas de même des autorités constituées. Celles-ci, bien loin de les aider, les chicanèrent à maintes reprises, par exemple, lorsqu'ils prétendirent jouer à Leipzig les dimanches et

(38) Le décret a été publié par Reden-Esbeck, op. cit., pp. 191-192.

(39) Une tradition, difficilement vérifiable, assure que ce prince, ami du théâtre, était parfois monté lui-même sur les planches. Schmid, op. cit., p. 50. Devrient, op. cit., t. 1, p. 297. En tout cas, sa mort en 1739 priva les Neuber d'un protecteur éclairé.

(40) Cf. la correspondance de Gottsched avec le comte de Manteuffel à ce sujet. Danzel, op. cit., pp. 135-136.

les jours de fête (41). A Hambourg, la demande d'un "privilège" exclusif d'une durée de 12 ans fut rejetée en 1737, après qu'une représentation eut été interdite en 1735, à la suite de la distribution d'"une affichette" jugée insolente par le Sénat (42); en janvier 1740, un épilogue rédigé par la Neuberin provoqua un scandale tel que la ville fut dès lors interdite à la troupe. La Neuberin y attoquait violemment ceux qu'elle appelait ses ennemis, sans les désigner plus clairement, mais C.H.Schmid pourrait bien avoir raison de voir dans cette sortie "une véritable pasquinade visant les personnes les plus distinguées"(43): autrement dit, le patriciat hambourgeois, détenteur du pouvoir. Même s'il n'en était pas ainsi et si la critique visait plus généralement une partie du public, accusée de préférer, par manque de coeur et d'intelligence, les obscénités de Hanswurst à la scène "vertueuse et raisonnable" des Neuber, il n'en resterait pas moins vrai qu'une république bourgeoise se voit mise en accusation ici. Alors qu'on admet généralement que l'Aufklärung a trouvé un terrain particulièrement favorable dans la grande cité hanséatique, les Neuber ne purent cependant y établir un théâtre permanent.

Leur demande de "privilège" de 1737 allait dans ce sens ; en réclamant le monopole des spectacles pendant la durée de 12 ans, les Neuber espéraient pouvoir jouer à Hambourg plus longtemps chaque année, y trouver un point d'attache, "un asile". Un texte joint à cette demande : "Projet portant sur la manière d'entretenir pour l'honneur et l'avantage de la ville de Hambourg un théâtre de qualité" (44) expose les raisons qui devraient inciter le Sénat à accepter de protéger la troupe.

(41) Reden-Esbeck, pp. 301-308.

(42) Texte chez Reden-Esbeck, p. 191.

(43) Chronologie des deutschen Theaters, op. cit., p. 54. Opinion contestée par Schütze, op. cit., p. 240.

(44) "Entwurf auf was Weise zur Ehre und zum Vortheil der Stadt Hamburg eine wohleingerichtete Comedie unterhalten werden kan." Texte chez Reden-Esbeck, pp. 205-207. Cf. APPENDICE (document N° 1)

L'argumentation, la formulation même, rappellent le discours de Gottsched sur l'utilité de la scène pour la République. Cette défense et illustration du théâtre, entièrement conçue dans l'esprit de la réforme morale et artistique de la scène, est un témoignage particulièrement éloquent de l'étroite parenté de pensée entre Gottsched et les Neuber.

Nous pouvons donc voir dans ce document le premier projet pratique pour l'établissement d'une scène-modèle soutenue par une autorité politique, c'est-à-dire d'un "théâtre national". Les Neuber rappellent tout d'abord que l'Antiquité avait considéré le théâtre comme "une école de vertu", dont l'efficacité, grâce à l'expression "sensible", était plus grande que celle des "arides écrits" moraux. Ils décrivent l'effet spécifique de la comédie et de la tragédie sur l'esprit des spectateurs et n'oublent pas de montrer que la tragédie éveille "l'amour de la patrie" ainsi que "l'amour des autorités, le respect des lois et un penchant pour la liberté raisonnable". Les Neuber estiment sans doute que de tels sentiments doivent plaire aux gouvernants auxquels ils s'adressent.

L'Etat ne doit pas se contenter de tolérer de tels spectacles, il doit les encourager parce qu'ils font partie des belles-lettres "qui rendent un peuple agréable, avisé et célèbre". Mais en Allemagne, l'art dramatique a été le dernier à sortir de la "barbarie", encombré qu'il était d'un "horrible fatras" de forces infâmes qui a provoqué le juste dégoût de tous les hommes de bon sens :

"Cette terrible barbarie a duré jusqu'à ce que la compagnie des Neuber avec le concours de divers hommes intelligents et instruits ait rejeté ces horreurs et commencé à nettoyer la scène de cette ordure." (45).

(45) "Diese schreckliche Barbarey hat so lange gedauert, bis die Neubersche Gesellschaft, durch den Beystand verschiedener kluger und gelehrter Männer diese Greuel verworfen, und die Schaubühne von ihrem Unflute zu säubern angefangen." Reden-Esbeck, p. 205.

L'allusion à Gottsched et à la "Société Allemande" montre de quel patronage les comédiens se réclament dans leur action réformatrice : ils ont l'appui des "doctes". Mais le théâtre a également besoin d'un soutien matériel pour s'épanouir et nulle ville ne semble plus apte que Hambourg à devenir le berceau de l'art théâtral allemand. Exactement trente ans avant la fondation du Théâtre National de Hambourg, les Neuber promettent à la cité hanséatique une renommée accrue si elle fournit un asile au théâtre.

La troupe des Neuber s'engage à faire de la scène un lieu où règnera la vertu et les bonnes moeurs et à en bannir tout ce qui pourrait offusquer les plus scrupuleux, elle s'efforcera de mener elle-même "une existence raisonnable et retirée". De la sorte, la ville n'aura qu'à se louer de la présence de comédiens dans ses murs. Elle pourra même en retirer un profit matériel. Le théâtre ne tardera pas à attirer dans la ville un grand nombre d'étrangers qui y laisseront leurs écus. C'est la première fois que nous rencontrons un argument de ce genre pour défendre la comédie, il sera par la suite constamment réutilisé lorsqu'il s'agira de démontrer l'utilité d'un théâtre permanent pour une ville. Celui-ci est présenté comme une activité commerciale créatrice de richesses, grâce à l'afflux d'argent extérieur qu'elle provoque. Le reproche traditionnel fait au théâtre d'être une occasion de dépenses inutiles pour les citoyens est ainsi combattu par un argument de type mercantiliste. Bien loin d'appauvrir une ville, un théâtre l'enrichit, à condition, bien sûr, que les comédiens y séjournent toute l'année et y dépensent leurs gains.

En affirmant finalement que la représentation de bonnes pièces contribuera au progrès de la langue nationale, en invitant le Sénat à participer à cette entreprise, les Neuber se réfèrent une fois de plus aux objectifs de la "Société Allemande". En résumé, le projet des Neuber est avant tout fondé sur une démonstration dans l'esprit de Gottsched de l'utilité morale, politique,

économique même de la scène (46). Cette utilité justifie la protection et le soutien du théâtre par les gouvernants. Les exigences ici formulées sont, du reste, modestes. Il est bien entendu que seul un théâtre réformé, d'une stricte moralité et obéissant aux lois de la raison mérite une protection officielle (47).

Ce véritable programme peut être complété par d'autres documents, dans lesquels les Neuber s'efforcent de marquer la différence entre le passé dégradant, qui survit chez leurs concurrents et la conception nouvelle de la scène comme "institution morale", qui est la leur. Les notions d'ordre et de raison sont au centre du débat et d'une manière caractéristique elles concernent, autant que le contenu des pièces, la manière de vivre des comédiens. En 1733 déjà, dans une supplique au Prince-Electeur de Saxe, les Neuber précisent qu'ils n'acceptent dans leur troupe "aucune personne de sexe masculin ou féminin, si elle ne se conduit pas bien, n'entend pas son art ou ne veut pas l'apprendre" et opposent à ces exigences la vie dissolue des autres comédiens qui fréquentent les foires de Leipzig (48).

Il s'agit, bien sûr, tout d'abord de désarmer les préjugés dont sont victimes les acteurs, les préventions que le comportement de certains d'entre eux a fait naître. L'image négative du vagabond sans feu ni lieu doit faire place à celle d'un homme raisonnable et rangé, bon serviteur du "théâtre purifié". L'accent est moins mis sur le sérieux artistique - encore que l'on insiste sur la nécessité de travailler les rôles - que sur le sérieux moral. Il faut que la vie des comédiens en dehors de la scène soit en harmonie avec leur nouvelle mission

(46) On peut se demander si ce texte n'a pas été directement influencé par le premier chapitre de La Pratique du Théâtre de l'abbé d'Aubignac. La traduction de v. Steinwehr a été, en effet, publiée cette année-là (1737).

(47) Un poème conservé à la bibliothèque universitaire de Hambourg (cote A/153793) dans lequel la Neuberin s'adresse au Sénat illustre parfaitement ce thème. Cf. APPENDICE (document N° 2)

(48) Reden-Esbeck, p. 122.

de serviteurs de la morale : c'est un thème qui sera, par la suite, souvent repris.

A l'aube de la réforme, les Neuber espèrent sans doute obtenir une modification du statut social du comédien en faisant entrer au sein de la société civile une profession qui en était exclue. Ce "droit de cité" symbolique ne peut s'acquérir que par l'adoption des valeurs et des idéaux d'ordre, de raison et de vertu qui caractérisent l'époque (49). Des individus jusque là considérés comme asociaux, doivent non seulement trouver une place dans la société, ils doivent aussi par l'exercice de leur art soutenir et renforcer les principes sur lesquels repose cette dernière.

Le principe d'ordre joue un rôle central dans la vision du monde de l'Aufklärung, aussi les comédiens sont-ils invités à s'y plier dans leur vie privée comme dans leur activité artistique. Il est frappant de voir à quel point, dans cette perspective, l'absence de règles, le goût de l'improvisation et la fantaisie sont toujours représentés en liaison avec l'immoralité, alors qu'en revanche le sérieux dans la pratique théâtrale va de pair avec un comportement social et moral irréprochable. Un poème de la Neuberin (50) oppose aux comédiens du passé ceux du nouveau théâtre allemand. Les premiers n'appliquaient leur esprit qu'à des farces pleines d'obscénités et de bouffonneries

(49) L'ordre et la décence que la Neuberin faisait régner au sein de sa troupe ont, par la suite, été fort loués par les premiers historiens du théâtre allemand ; ils y voyaient un complément à la réforme théâtrale. Devrient décrit en ces termes "la véritable vie de famille" qu'elle créa autour d'elle : "Die unverheirateten Schauspielerinnen nahm sie in ihr Haus, sie waren ihre Pflegetöchter, die unverheirateten Männer ihre Kostgänger... Liebschaften der jungen Mädchen bei ihrer Gesellschaft überwachte sie mit Argusaugen und trieb die jungen Leute unnachsichtig auseinander oder in die Ehe." Geschichte der deutschen Schauspielkunst, op. cit., t. 1, p. 287.

(50) Reden-Esbeck, op. cit., pp. 179-180.

destinées à égayer la masse du peuple, ils négligeaient le travail, s'abandonnaient à la paresse, menaient une vie désordonnée. En période d'opulence, ils gaspillaient leur argent et vivaient d'expédients en période de disette. Ils ne respectaient ni loi, ni ordre, se moquaient des autorités et ne souciaient pas de leur honneur. Les seconds, en revanche, aiment leur art, fuient le vice, honorent la vertu, cherchent à la fois à distraire et à éduquer les spectateurs. Leur zèle, leur honnêteté et leurs soins ont fait qu'on respecte maintenant les spectacles allemands :

"Car si la scène est tout à fait raisonnable, bonne et pure
Débarrassée des farces, personne n'a plus à rougir
De fréquenter un spectacle et de le protéger." (51).

La moralisation de la scène est une des conditions d'un progrès possible : elle seule permet de gagner les couches sociales supérieures à la cause du théâtre national. Il faut que l'honorabilité de ce dernier soit reconnue par ceux qui le méprisent encore, les hommes raisonnables, moraux et "éclairés" qui, seuls ont le pouvoir d'aider matériellement la comédie. Comme l'écrit la Neuberin dans un autre de ses poèmes (52), il faut qu'il soit tel "que les gens de toutes conditions puissent le fréquenter sans péché". Les scrupules religieux ne doivent plus écarter les honnêtes gens des salles de spectacles, alors seulement la comédie se sera plus "un divertissement abandonné à la lie du peuple", selon le mot du baron de Bielfeld.

(51) "Denn, ist der Schau-Platz recht vernünftig, gut und rein,
Von Possen frey gemacht, so darf sich Niemand schämen
Ein Schau-Spiel anzusehn, und es in Schutz zu nehmen"
Reden-Esbeck, p. 179.

(52) Dédié au duc Charles-Frédéric. Reden-Esbeck, pp. 194-196.

Les nombreux prologues que la Neuberin a composés au cours de sa carrière permettent de préciser le sens qu'elle donnait à sa mission. Ces courtes pièces allégoriques dans le goût du temps sont destinées à illustrer les principes de la réforme entreprise. Elles n'ont été que rarement éditées, de sorte que, de la plupart, nous ne connaissons aujourd'hui que le nom, la liste des personnages et, quelquefois, un bref résumé grâce à une "affichette". Nous disposons cependant du texte de deux de ces prologues.

Le premier, Un prologue allemand (Ein deutsches Vorspiel)(53) daté de 1734, est inspiré par la querelle qui oppose à Leipzig les Neuber au directeur Müller à propos de l'attribution du "privilège" saxon. Sous les masques des deux Muses, Melpomène et Thalia, ce sont deux conceptions du théâtre qui s'affrontent : la muse de la tragédie représente les Neuber, leur scène "sérieuse" et "raisonnable", la muse de la comédie, Müller, ses arlequinades et ses farces grossières. Au début de la pièce, Thalia exprime son mécontentement devant les exigences nouvelles que Melpomène formule : il faudrait qu'elle observe des règles strictes, étudie à fond chaque passion, renonce à Arlequin, s'applique à vivre selon la loi (54). On lui demande, au lieu de corrompre davantage le peuple ignorant, de l'amender. Melpomène ne veut-elle pas par ailleurs faire croire "que dans la comédie il ne faut pas rire comme un paysan" (55) ? Pour

(53) Friederica Carolina Neuberin, Ein deutsches Vorspiel, hrsg. von Arthur Richter, Leipzig, 1897. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, 63, N. F. 13). L'introduction donne pp. V-XIV la liste des travaux littéraires de la Neuberin.

(54) Ibid., pp. 5-7.

(55) "Man müßt im Lustspiel nicht, so, wie ein Bauer lachen ;" ibid., p. 5. On remarquera, comme chez Gottsched, la référence sociale pour caractériser le rire "bas".

toutes ces raisons, Thalia poursuit sa rivale de sa haine, et s'emploie par des mensonges à lui retirer la faveur d'Apollon.

La suite de la pièce montre comment Melpomène, avec l'aide de Thémis, obtient un jugement d'Apollon favorable à sa cause. La raison et le bon droit triomphent de l'ignorance et du mensonge. Dans la réalité, les choses se passeront d'une manière différente. Aucune instance éclairée ne vient mettre fin aux "persécutions" auxquelles sont exposés les réformateurs. Il n'y a que sur la scène que l'esprit nouveau triomphe si facilement du passé !

Le second prologue Les spectacles allemands réformés honorent la Perfection (Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele) (56) joué à Strasbourg en 1737, qui est moins connu, présente l'intérêt d'une plus grande précision dans l'exposé des principes de la scène "purifiée". Dans la première scène, l'Antiquité, (présentée comme un modèle inégalable), s'inquiète du sort de la Tragédie à l'époque moderne. Le Travail la renseigne sur les difficultés que cette dernière rencontre à contenter à la fois les connaisseurs réclamant le respect des règles et le public populaire qui ne veut qu'être divertit. L'hétérogénéité culturelle d'un public où, à une poignée de "doctes" exigeants s'oppose une masse inculte est, pour la première fois, dénoncée comme un obstacle sérieux à la création de formes littéraires pures. Du reste, lorsque la Tragédie fait son entrée, elle porte un habit composite (57) qui est la marque des compromissions qu'elle accepte ou feint d'accepter. Ne vient-elle pas d'Allemagne ?

Interrogée sur la situation de son art dans son pays, la Tragédie allemande définit ainsi son public: "tantôt le peuple

(56) Publié par Paul Schlenther : "Ein Strassburger Vorspiel der Neuberin" in : Archiv für Literaturgeschichte, 10, 1881, pp. 453-476.

(57) Une légère tunique de berger recouvre ses habits royaux.

inculte, tantôt les savants, tantôt personne"(58). Les savants, du reste, occupés à d'autres soins, négligent l'art dramatique. La cour ne marque que de l'indifférence, des intrigues privent la Tragédie - qui se confond de plus en plus avec la Neuberin elle-même - de la faveur des princes (59). Jouant le découragement, la Tragédie fait part de sa décision d'introduire Arlequin dans chacune des actions afin d'égayer la mort des héros (60).

La Règle prend alors la parole pour rappeler à la Tragédie ses devoirs. Ce personnage allégorique, habillé en esclave, porte des chaînes et tient dans la main droite La Pratique du Théâtre de l'abbé d'Aubignac dans la traduction allemande toute récente de von Steinwehr. Nous savons que cette traduction, commandée par Gottsched lui-même, saluée dans les Contributions Critiques, était destinée à donner aux poètes allemands une sorte de manuel pratique de composition dramatique. La Neuberin n'adhère donc pas seulement aux principes généraux de la réforme gottschédienne, elle est aussi très bien informée des détails de la campagne.

Si la Règle porte des chaînes, c'est parce qu'elle est l'esclave volontaire de la Raison (61). On retrouve ici aussi une idée de Gottsched pour qui les règles ne devaient être que des auxiliaires de la raison universelle. La Raison

(58) Ibid., p. 461.

(59) C'est sans doute une allusion au directeur Müller ou aux intrigues supposées de König, qui, depuis sa brouille avec Gottsched en 1730, desservait les Neuber à la cour de Dresde.

(60) Cf. également le passage p. 461 "... Es soll der Harlekin, / Der Pantalon, Hans-Wurst, der Rüpel und Scapin / In meinem Trauerspiel die Freuden-Kleider tragen, / Und jeder soll davon oft auch ein Zötgen sagen, / So lacht man wenigstens."

(61) Ibid., p. 468.

trône en France, où les arts et les belles-lettres ont atteint leur perfection (62). Il faut, bien sûr, faire la part de la flatterie à l'égard du pays étranger qui accueillait la troupe. Mais cet éloge de la France se justifiait dans la mesure où, dans le domaine dramatique, elle pouvait être considérée comme un exemple à suivre. Du reste, la Neuberin, avec une habile modestie, a soin de présenter la scène allemande comme une élève timide, prête à recevoir les leçons nécessaires.

Sortant de son feint découragement, la Tragédie promet de se mettre à l'école de l'Antiquité, aidée par le Travail et la Règle qui lui remet La Pratique du Théâtre. Elle présente un exemplaire du Mithridate de Racine (63) pour prouver qu'elle ne s'est jamais vraiment écartée du droit chemin. Aussi la juge-t-on digne d'approcher du trône, où reposent les emblèmes de la royauté et auprès duquel se tiennent la Raison et la Perfection. Elle pourra montrer qu'une pièce allemande peut être "savante et raisonnable", peut "fuir les farces immorales" et "s'efforcer d'honorer la perfection". (64).

L'analyse des deux prologues confirme donc la participation active de la Neuberin à l'entreprise réformatrice de Gottsched. On y retrouve, en effet, la même volonté de purification, le même souci de couper la scène comique de ses sources populaires considérées comme grossières et immorales. Les mêmes notions fondamentales de raison, de morale et de règle fondent l'idéal commun.

(62) Ibid., p. 469.

(63) Il s'agit de la traduction de Johann Jakob Witter, parue à Strasbourg en 1731.

(64) Die Verehrung..., p. 474.

L'accord sur les principes n'excluait pas l'existence de toute une série de divergences entre la Neuberin et Gottsched et ces différends finirent pas provoquer une rupture définitive. En 1739 déjà, la Neuberin en préférant à la traduction que la Gottschedin avait faite de l'Alzire de Voltaire, celle du Hambourgeois von Stüven (65) avait mécontenté le mari de "l'habile amie" (66). Celui-ci n'en regretta pas moins son départ pour la Russie l'année suivante, départ qui privait l'Allemagne, selon lui, de la seule bonne troupe qu'elle possédât (67). Pour compenser cette perte, Gottsched se rapprocha de Schönemann qui venait de fonder sa propre troupe et entreprit la publication de son Théâtre Allemand. Mais la Neuberin dut revenir prématurément en Allemagne, et elle et Schönemann se firent concurrence en 1741 à Leipzig avec des répertoires comparables. Sans doute estima-t-elle que Gottsched avantageait par trop Schönemann et elle prit l'initiative du conflit. Comme le théoricien avait réclamé au nom de la vraisemblance et de l'illusion qu'on respectât la vérité historique dans les costumes (68), elle fit rire

(65) Cf. Ferdinand Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds, op. cit., pp. 54-57. Heitmüller fait de ce conflit la raison principale de la rupture.

(66) "die geschickte Freundin". On sait que c'est par ce terme que Gottsched désigne généralement son épouse.

(67) "Deutschland hat also durch diese Abreise die einzige kluge und wohleingerichtete Schaubühne verlohren, die es in seinen Grenzen gehabt hat." Critische Beyträge, 1740, St. 23, p. 524.

(68) On peut supposer que c'est la représentation de La Mort de Caton à Leipzig le 12 juillet dans les costumes de cour habituels qui incita Gottsched à demander qu'on fît un essai de reconstitution historique. L'essai de Mylius, paru deux ans plus tard, sur la nécessité de respecter le principe de vraisemblance dans le costume décrit avec beaucoup de précision la tenue des principaux personnages de la pièce. Cf. Critische Beyträge, 1743, St. 30, p. 313 sq.

le public en revêtant les acteurs, dans le troisième acte de La Mort de Caton, d'habits romains caricaturaux. Dans cette affaire, l'avenir devait donner bientôt raison à Gottsched contre La Neuberin, puisque le costume historique finit par s'imposer.

Le 19 septembre 1741, la Neuberin joua un prologue de son invention, dans lequel Gottsched sous les traits du personnage allégorique du "Censeur" fut exposé à la risée publique (69). Les efforts de Gottsched pour faire interdire la pièce n'empêchèrent pas une seconde représentation quelques jours plus tard, les Neuber ayant reçu le soutien d'un haut personnage (70). Cet incident fut d'autant plus préjudiciable au prestige du réformateur qu'une épopée comique de Johann Christoph Rost, Le Prologue (Das Vorspiel), un spirituel récit de la guerre entre lui et l'actrice, qui le ridiculisait ainsi que ses partisans, connut un grand succès (71). A partir de ce moment, la rupture entre les Neuber et Gottsched fut totale : ce dernier alla jusqu'à supprimer des éditions suivantes de L'Art Poétique critique l'éloge des deux époux qui figurait dans la première édition (72).

(69) Il s'agit de Der allerkostbarste Schatz. L'"affichette" (Reden-Esbeck, p. 269) décrit le censeur : "als die Nacht, in einem Sternkleide mit Fledermausflügeln, hat eine Blendlaterne, und eine Sonne von Flittergold um den Kopf".

(70) Une ordonnance du comte de Brühl somma le conseil de la ville de Leipzig d'autoriser la pièce, la seconde représentation eut donc lieu le 4 octobre "mit besonderer hoher Erlaubnis".

(71) Dresden, 1742. L'ouvrage ayant été saisi, Bodmer le réédita dans sa série de pamphlets contre Gottsched : Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau-Bühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin, Bern, 1743.

(72) Gottsched y félicitait Johann Neuber de ses efforts pour mettre la scène allemande sur le même pied que celle de la Grèce antique et de la France, et vantait les qualités d'actrice de son épouse. Cf. Blümner : Geschichte des Theaters in Leipzig, op. cit., p. 68.

Dans une Epître à Madame Neuber, directrice de la compagnie neuberienne (Schreiben an die Frau Neuberin, als die Principalin der Neuberischen Gesellschaft (73), Johann Jakob Bodmer, un peu plus tard, se félicita de cette rupture et y vit les prémices d'un heureux changement pour la scène nationale. A partir de ce moment, selon lui, le style dramatique "misérablement grandiloquent de l'école gottschédienne" fit place à un autre, "naturel et juste" (74). Bodmer profite de l'occasion pour dire tout le mal qu'il pense des traductions de Gottsched ; il se demande même comment l'actrice a pu jouer avec succès des pièces écrites en vers aussi maladroits qu'obscurs. Il fallait sans doute que les acteurs possédassent des dons mimiques remarquables pour faire comprendre par leur jeu ce que le texte était incapable d'exprimer ! Mais alors une pantomime aurait fait le même effet qu'une tragédie de Monsieur Gottsched ! Bodmer espère que de meilleures pièces originales ou du moins de meilleures traductions de classiques français verront maintenant le jour. Gottsched avait, lui, détruit la vérité des sentiments et des passions et l'harmonie du vers propres à Racine (75).

Il faut tenir compte pour juger ce texte, comme plus tard ceux de Lessing, des caractéristiques propres à un écrit polémique : on ne saurait en attendre un jugement nuancé sur les mérites historiques de Gottsched. Bodmer s'attache avant

(73) Parue dans les Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen....

(74) Ibid., pp. 4-5.

(75) Les Critische Betrachtungen..., outre la lettre à Madame Neuber et le Vorspiel de Rost, contiennent une analyse critique détaillée de la traduction de l'Iphigénie de Racine par Gottsched, dans laquelle, selon Bodmer, la trivialité alterne avec la grandiloquence et le galimatias. Bodmer prétend d'autre part, contre toute vraisemblance, que Gottsched doit entièrement à la Neuberin sa connaissance des règles de l'art dramatique ; cette dernière lui aurait même fourni une première esquisse de la traduction publiée sous son nom ! On trouve aussi dans cet ouvrage le fameux récit de la "fabrication" de La Mort de Caton dont Lessing se souviendra. Cf. infra, p. 264.

tout aux fautes et aux maladresses trouvées dans les oeuvres de son adversaire, alors que celles-ci ne doivent pas être évaluées uniquement selon les critères de la qualité littéraire. Ces premiers essais tâtonnants ont déjà le mérite de remplir un vide. On ne saurait, par ailleurs, accorder à la Neuberin tout le bénéfice des aspects positifs de la réforme. Celle-ci fut le résultat d'une collaboration tout à fait exceptionnelle pour l'époque.

Après 1741, l'étoile de la Neuberin pâlit, elle crée encore les comédies de Gellert et participe aux débuts de Christian Felix Weisse et de Lessing sur la scène de Leipzig (76), mais sa troupe connaît de graves difficultés (77). Ce sont les compagnies de Koch et surtout de Schönemann qui, à partir des années quarante, retiennent l'attention des historiens du théâtre, car ce sont elles qui font évoluer le style des troupes "régulières". De son côté, Gottsched ne retrouvera chez aucun des directeurs qu'il patronnera par la suite le "sens de la mission" que nous avons noté chez les Neuber. Son influence littéraire, du reste, baissera rapidement et à partir de la "guerre comique" il cessera entièrement de s'occuper des problèmes pratiques de la scène.

La dizaine d'années qu'a duré leur collaboration représente donc pour Gottsched et les Neuber la période la plus brillante de leur carrière. Cette période est également décisive pour l'histoire du théâtre allemand : la réforme, proposée

(76) On sait que la Neuberin créa la première comédie de Lessing, Der Junge Gelehrte en 1748. Sur les relations de Weiße et de Lessing avec la Neuberin cf. Richard Daunicht, Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen, München, 1971, p. 26 sq.

(77) Elle fut dissoute en 1743, puis reconstituée l'année suivante ; elle cessa d'exister définitivement en 1750. Les dernières années de la Neuberin furent difficiles et elle mourut dans la misère en 1760, un an après son mari.

par le théoricien, propagée par la première troupe gagnée à un répertoire à ambitions littéraires, s'impose, du moins à la partie la plus cultivée du public. Par la suite, elle ne sera que partiellement remise en cause : la polémique engagée par Lessing contre Gottsched ne doit pas cacher le fait que la rupture avec la tradition théâtrale des Haupt-und Staatsaktionen et du burlesque populaire, qui est l'événement essentiel de cette période, marque les véritables débuts du théâtre national allemand.

Le difficile pari gagné par les Neuber fut de convaincre une partie des "personnes distinguées" qu'elles pouvaient trouver dans des oeuvres en langue allemande jouées par des comédiens allemands les qualités qu'elles appréciaient dans les oeuvres françaises. Ils obtinrent ainsi pour la comédie allemande une manière de "reconnaissance" culturelle auprès des élites. Si la tradition populaire survit - quelquefois dans le répertoire même de la Neuberin - c'est d'une façon quelque peu honteuse, comme une concession au mauvais goût de la "populace", elle ne connaîtra plus qu'une existence souterraine, en marge du développement de la culture théâtrale "officielle", celle qui fait l'objet d'un débat d'idées dans les ouvrages critiques et les revues. Cette dichotomie culturelle et sociale est attestée par un témoignage datant de 1737 qui oppose de la façon la plus nette le public de la Neuberin et celui de son concurrent Müller (78).

Sur un autre plan, si les Neuber n'ont pas réussi à s'établir d'une manière durable dans l'une ou l'autre des grandes villes allemandes pour y réaliser l'idée de la scène permanente, il faut reconnaître que des progrès sont faits sur la

(78) "Alles was vornehm war, der Hof selbst, Staatsminister und Generalpersonen, ja Grafen und Prinzen giengen in die Neuberische Bude am großbosischen Garten, Müller aber mit seinem Spirito Foletto, Lederhändler von Bergama, und Carnaval zu Venedig, spielte dem Pöbel auf dem Fleischhause vor." Cité d'après R. Daunicht ; Die Neuberin, op. cit., p. 19.

voie de la sédentarisation. Les séjours dans les deux principaux centres de la culture théâtrale de l'époque, Leipzig et Hambourg, peuvent atteindre plusieurs mois (79). Si, au début de leur carrière, les Neuber font encore des incursions dans le sud de l'Allemagne, à partir de 1732, ils se contentent de parcourir l'Allemagne du Nord et du Centre. L'aire géographique de leur activité correspond, du reste, assez exactement à celle du premier développement littéraire de l'Allemagne du XVIIIème siècle, à celle de la Frühauflklärung et des premiers "périodique moraux". Un fait qui confirme le lien étroit qu'il y a entre la réforme théâtrale et l'ensemble du mouvement des idées de l'époque.

(79) Quelques exemples : Hambourg, du 18 avril au 5 décembre 1735, du 9 avril au 9 septembre 1738 ; Leipzig, du 19 juin au 30 novembre 1741, du 2 janvier au 29 novembre 1742, du 17 avril au 29 novembre 1743.

CHAPITRE V

LE "THEATRE ALLEMAND" ("DIE DEUTSCHE SCHAUBÜHNE")

PRESENTATION

Nous sommes assez bien renseignés sur les circonstances et les motifs de la publication des six volumes du Théâtre Allemand (1) par Gottsched grâce à un article des Contributions Critiques (2). Nous y apprenons que le départ des Neuber pour la Russie, qui prive l'Allemagne de la seule troupe capable de jouer le répertoire nouveau, pourrait décourager les jeunes poètes de composer des tragédies et des comédies régulières. Pourquoi écrire s'il n'y a plus d'espoir d'être représenté ? Les progrès déjà réalisés dans la création d'une littérature dramatique de valeur risquent d'être remis en cause. Aussi Gottsched offre-t-il aux jeunes auteurs la possibilité d'être publiés, s'ils ne peuvent plus être joués. L'édition d'un recueil de pièces est donc tout d'abord présentée comme un pis-aller, une compensation à la situation difficile dans laquelle se trouve momentanément la scène "purifiée".

La volonté de répondre aux attaques de Mauvillon, prétendant encore en 1740 que les Allemands n'ont rien fait qui

(1) Leipzig, 1741-1745, 2ème éd., 1746-1750.

(2) "Nachricht von der unter der Presse befindlichen deutschen Schaubühne" in : Critische Beyträge, St. 23, 1740, pp. 521-526.

voille dans le domaine de la littérature dramatique, a pu également inciter Gottsched à entreprendre cette publication. Les références répétées aux Lettres françaises et germaniques dans les préfaces aux différents volumes tendraient à prouver qu'il est désireux de montrer tout ce qui a déjà été réalisé depuis le début de sa réforme, pour confondre son adversaire. Aussi publie-t-il à côté de pièces nouvelles un certain nombre de celles qui constituent le répertoire des Neuber.

Toute pièce imprimée, selon l'usage du temps, tombait dans le domaine public. Editer une pièce équivalait à la mettre à la disposition des directeurs de troupes. Les comédiens - et les Neuber ne faisaient pas exception sur ce point - préféraient, bien sûr, avoir l'exclusivité des pièces qu'on leur confiait : il fallait pour cela les garder manuscrites. Leurs intérêts étaient contraires au rayonnement de la littérature nationale, qui exigeait la plus large diffusion possible des oeuvres. Gottsched avait donné l'exemple en publiant dès 1732 sa Mort de Caton, dont il avait pourtant confié la représentation aux Neuber. La publication des pièces contenues dans le Théâtre Allemand est inspirée par le même souci de propager la nouvelle production dramatique.

Au-delà de ces circonstances particulières et de ces buts pratiques, la principale motivation est d'ordre stratégique. Le Théâtre Allemand est une pièce majeure de la réforme et le succès du recueil n'a pas peu contribué à faire connaître les exigences de Gottsched. Il s'agit d'une entreprise remarquablement vaste et ambitieuse de création littéraire dirigée, guidée par une théorie esthétique cohérente. Le titre complet : Le Théâtre Allemand d'après les règles et les exemples des Anciens (Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten) indique nettement l'intention normative. Selon le plan initial annoncé en 1740, l'ouvrage devait, du reste, s'ouvrir par une traduction de la Poétique d'Aristote et contenir deux tragédies

de Sophocle, Oedipe-Roi et Electre. Ce plan ne fut cependant pas suivi (3).

De ce fait, la référence à l'Antiquité peut paraître un peu formelle. Il est vrai que les principes aristotéliens avaient été clairement exposés dans l'Art Poétique critique et constamment réaffirmés par la suite, de sorte que le retour au texte grec a pu sembler inutile à Gottsched. Il n'en reste pas moins vrai qu'à la place d'Aristote ce sont les Pensées sur la Tragédie et les Pensées sur la Comédie de Fénelon qui introduisent les pièces. Si l'Antiquité est la norme par excellence, elle est présentée dans la version française. En outre, le choix de Fénelon est tout à fait caractéristique de la direction moralisante que Gottsched entend donner à la scène.

Les choses sont encore plus claires en ce qui concerne les modèles. Aucune tragédie antique n'a trouvé place dans Le Théâtre Allemand, ce sont les classiques français qui sont chargés d'illustrer les préceptes antiques. Pour Gottsched, les Français sont indubitablement les meilleurs disciples des Anciens et, de ce fait, tout désignés pour servir de modèles aux Allemands. Il ne semble sensible aux différences entre le théâtre antique et le théâtre français que sur un point. Les Anciens avaient trop conscience de l'éminente dignité de la scène, de sa fonction morale et politique, pour remplir leurs tragédies d'intrigues amoureuses, alors que la "galanterie française" a introduit partout la peinture de l'amour. De ce thème, emprunté comme nous l'avons vu aux auteurs ecclésiastiques, Gottsched ne tire cependant aucune conclusion défavorable au modèle français. Il se contente de recommander de réduire la part de la passion amoureuse au profit de l'amour de la liberté ou celui de la patrie, comme lui-même l'a fait dans La Mort de Caton.

(3) La traduction de la Poétique était prévue dans le tome 1. C'est sans doute parce qu'il espérait encore pouvoir suivre le plan initial que Gottsched commença, en 1741, à publier les tomes 2 et 3 avant le tome 1.

Sur les 38 pièces contenues dans Le Théâtre Allemand, 16 sont des traductions. Il peut sembler paradoxal de fonder le répertoire du théâtre national sur un tel nombre d'emprunts, aussi Gottsched précise-t-il, dans les préfaces aux premiers volumes, sa théorie de la traduction et de l'imitation. Revenant sur un passé récent, il écrit :

"Il est vrai que l'actuelle réforme de notre théâtre a eu son origine dans de nombreuses traductions et imitations : seulement c'était le meilleur moyen de répandre dans un premier temps un peu de bon goût parmi les spectateurs et les jeunes poètes."(4).

La traduction d'oeuvres étrangères n'est que la première étape d'une longue éducation du goût. Si, dans un premier temps, il importait avant tout de mettre fin à la "barbarie" et au désordre, en faisant mieux connaître des oeuvres qui mettent en pratique les règles immuables de l'art dramatique, la création d'oeuvres originales constituait le but véritable. Le contenu du Théâtre Allemand lui-même reflète cette démarche ; les 16 traductions se trouvent toutes dans les trois premiers volumes, qui ne contiennent que trois pièces originales (5), les volumes suivants n'accueillent plus que des pièces originales. Aussi Gottsched annonce-t-il dans la préface à la quatrième partie que la période de l'imitation est close. Stimulés par ses "encouragements patriotiques", différents bons esprits se sont laissés convaincre d'essayer leurs propres forces, ils "n'imitent plus en balbutiant" leurs voisins comme des enfants gauches et timides. L'Allemagne, désormais, peut aussi s'honorer de ce qu'elle réalise dans ce domaine des "arts libéraux et des belles-lettres." (6). La fierté patriotique de Gottsched éclate devant cette réussite.

(4) "Es ist wahr, daß man die heutige Verbesserung unsrer Schaubühne von etlichen Übersetzungen und Nachahmungen angefangen : Allein dieß war ja der beste Weg, erst einigen Geschmack unter die Zuschauer und jungen Poeten zu bringen." Deutsche Schaubühne, t. 2, p. 16 (Préface)

(5) La Mort de Caton (t. 1) et Atalanta (t. 3) de Gottsched lui-même et Darius (t. 3) de Pitschel.

(6) Préface au t. 4, p. 4.

Le Théâtre Allemand est bien l'oeuvre de Gottsched, quoiqu'il n'ait fourni, comme il le précise avec une orgueilleuse modestie, que six des trente-huit pièces publiées. Mais nombreuses ont été celles écrites sur ses instigations. La préface au volume 5 prétend que la plupart des oeuvres qui y figurent n'auraient pas vu le jour sans ses conseils et ses encouragements (7). Une fois l'élan donné, il a surveillé l'exécution du projet en guidant par ses critiques l'auteur débutant. Un écrit anonyme, issu du cercle de Gottsched, affirmera plus tard que les tragédies du jeune Johann Elias Schlegel lui ont été lues "mot à mot" et ont été "corrigées d'après ses remarques"(8). Ce rôle de guide, Gottsched l'assume d'autant plus naturellement que plusieurs de ses collaborateurs ont été ses élèves ou du moins ont puisé les préceptes de la composition dramatique dans l'Art Poétique critique.

Un exemple significatif de la manière dont on composait une pièce nouvelle pour le Théâtre Allemand nous est fourni par le jeune Melchior Grimm, le futur rédacteur de la Correspondance Littéraire. Dans une lettre à Gottsched, il explique comment avant de se mettre à la rédaction de sa tragédie Banise, il a relu attentivement le chapitre correspondant dans le manuel poétique de son maître, pour bien se pénétrer des règles du plus difficile des genres (9). En ce sens, le Théâtre Allemand peut être considéré comme l'application pratique des principes et des règles exposés dans l'Art Poétique critique.

Il n'est pas certain que Gottsched, malgré certaines déclarations imprudemment triomphantes, ait ignoré les défauts et même la médiocrité intrinsèque de la plupart des pièces

(7) Préface au t. 5, p. 6.

(8) Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend..., Frankfurt und Leipzig, 1760, p. 73. Cf. infra, p. 277.

(9) Danzel, Gottsched und seine Zeit, op. cit., pp. 346-347.

ainsi réalisées. Dans la préface à la deuxième édition (10), écrite en 1746 au moment où les attaques contre son oeuvre devenaient plus vives, il reconnaissait l'imperfection des premiers "essais de l'esprit allemand", mais ni la Grèce, ni Rome, ni la France n'ont, dit-il, produit des chefs-d'oeuvre tout au début. Une littérature nationale se construit pierre par pierre et la perfection ne peut être atteinte d'emblée. Une critique trop sévère des premières tentatives risque de décourager ceux qui se sont engagés dans la voie de la réforme. Il faut reconnaître ici à Gottsched un sens historique certain et une vue juste de sa position personnelle : il se situe lui-même à l'orée d'une renaissance littéraire qui ne portera véritablement ses fruits que plus tard.

La Gottschedin exprime le même point de vue dans sa comédie satirique Monsieur le Faiseur d'esprit (Herr Witzling), parue également dans le Théâtre Allemand (11). Dans cette satire littéraire dramatisée, de jeunes poètes obscurs et prétentieux - ce sont les rédacteurs des Bremer Beiträge - parlent avec mépris du Théâtre Allemand, où ils ne trouvent que des pièces faibles, froides et invraisemblables et nulle trace de chef-d'oeuvre (12). Le raisonneur de la pièce, l'honnête Reinhard, expose alors les véritables ambitions du recueil. L'éditeur n'a jamais promis de publier des chefs-d'oeuvre :

"Pour l'instant, son intention n'a été que de fournir des pièces qui ne péchaient pas trop contre les règles et de fournir

(10) Neue verbesserte Auflage, Leipzig, 1746, erster Theil, Vorrede, p. 12.

(11) T. 6, Leipzig, 1745.

(12) Les jeunes gens ne reconnaissent un certain mérite qu'à une seule tragédie qui ouvre l'un des volumes, parce que l'auteur est de leurs amis. Il s'agit sans aucun doute du Herrmann de Schlegel (t. 4). Ce trait désigne le groupe des Bremer Beiträge comme cible de la satire.

aux comédiens des choses bien plus policées et plus intelligentes que le misérable fatras qu'ils ont joué jusqu'ici presque partout." (13)

On ne saurait dénier au Théâtre Allemand le mérite d'avoir amélioré le répertoire existant : même la nouvelle Banise, celle de Grimm, "si sotté soit-elle", est encore supérieure à l'ancienne version en prose, jouée jusqu'ici.

De tels propos rappellent la nature stratégique des principales entreprises de Gottsched, dans lesquelles sont prises en compte, chaque fois, la situation de départ, le but à atteindre et les moyens disponibles. Le Théâtre Allemand ne doit pas être critiqué sur le plan de la qualité littéraire : de mauvaises pièces régulières sont, selon Gottsched, encore préférables à de mauvaises pièces sans ordre et sans décence. On est bien obligé de reconnaître que rien de meilleur ne s'écrivait dans l'Allemagne de cette époque. Si on peut parler d'un échec relatif, c'est dans la mesure où Gottsched est incapable de provoquer un véritable mouvement de création dramatique.

Si dans la préface au tome 4, Gottsched peut se féliciter d'avoir reçu des contributions venant des divers pays allemands (14), dès le volume suivant, il est contraint de reconnaître que seul le dévouement de ses amis et disciples les plus proches lui a permis de continuer son oeuvre. Les espoirs mis dans "les auteurs étrangers" - c'est-à-dire vivant en dehors de la Saxe Electorale - se sont révélés illusoires, ces derniers

(13) "Anjetzt aber ist seine Absicht nur gewesen, Stücke zu liefern, die nicht so sehr wider die Regeln verstießen, und den Comödianten Sachen zu liefern, die viel gesitteter und geschiedter wären, als das elende Zeug, was sie bisher fast überall gespielt haben."
Deutsche Schaubühne, t. 6, p. 535.

(14) Pp. 18-19.

n'ont pas répondu aux appels "patriotiques" qui leur avaient été adressés. De fait, le volume 6 est composé aux deux tiers des oeuvres de Gottsched lui-même et de son "habile amie" (15). La perte de prestige subie par Gottsched n'est peut-être pas étrangère à la réserve observée par certains. Il est cependant permis de croire que cette absence d'écho est due principalement au caractère artificiel de cette production littéraire. Celle-ci, faite sur commande et fabriquée selon un schéma uniforme, souffre par ailleurs de ne pas encore disposer d'une langue littéraire suffisamment développée et affinée. Très souvent, l'expression n'est pas à la hauteur des ambitions.

LES COMEDIES ETRANGERES

La critique nous a habitués à lier le nom de Gottsched à l'introduction de la tragédie française en Allemagne. Mais on a généralement négligé d'examiner les comédies qu'il accueille dans son recueil. Or celles-ci, pour la plupart, se maintiendront longtemps au répertoire des troupes allemandes et exerceront une influence certaine. Il est donc important d'étudier le choix fait par Gottsched dans l'immense production comique de son temps en fonction des exigences théoriques de la réforme. En outre, si une tragédie peut être fidèlement traduite, une comédie doit être adaptée à la réalité allemande. C'est pourquoi Gottsched pose

(15) Pour l'ensemble des six volumes, la part de Gottsched et de son épouse représente la moitié de la production totale.

déjà le problème de la "nationalisation" (16) des comédies étrangères en général et des comédies françaises en particulier.

La nature même de la comédie, qui la voue à la représentation des vices et des travers des hommes d'aujourd'hui, semble imposer cette adaptation. En effet, la fonction morale dont le genre est investi, corriger les mœurs par la peinture des ridicules, exige que le spectateur reconnaisse sur la scène son semblable, qu'il se découvre lui-même dans le miroir qui lui est tendu. L'adaptation, qu'on peut encore estimer timide, existe donc vraiment dans les comédies étrangères traduites du Théâtre Allemand.

L'action de La Joueuse de Dufresny est ainsi transférée à Prague pour donner à la pièce "une apparence allemande et autochtone" (17), celle des Opéras de Saint-Evremond, de Lyon à Lubeck et l'opéra visé n'est plus celui de Paris, mais celui de Hambourg. Lorsque le sujet ne demande pas une localisation exacte de l'action, les traducteurs n'indiquent que le lieu scénique (un château, une maison) et suggèrent par les noms des personnages que l'action se passe en Allemagne. Dans la traduction du Misanthrope par la Gottschedin, Alceste devient Herr von Eigenfels et Célimène la baronne von Stachelberg. Les noms, souvent évocateurs, peignent déjà le caractère du personnage ou font allusion à son métier. Ce procédé de "nationalisation" par un simple changement des noms est certes un peu naïf et ne suffit pas pour véritablement acclimater des oeuvres enracinées dans un milieu social et culturel différent ; seule une adaptation très libre pourrait atteindre ce but (18). Il préfigure cependant d'autres méthodes d'assimilation plus radicales

(16) Le problème de l'assimilation des auteurs comiques français par les Allemands est au centre de l'étude de Jacques Lacant, Marivaux en Allemagne. L'accueil, Paris, 1975.

(17) Préface au t. 1 de la Deutsche Schaubühne, p. 12.

(18) La Gottschedin avait, sur ce plan, donné l'exemple en adaptant la pièce du Jésuite Bougeant, La Femme Docteur, dirigée contre les Jansénistes pour en faire une violente satire des cercles piétistes sous le titre Die Pietisterey im Fischbeinrocke (Rostock, 1736). Mais la pièce n'est pas reprise dans la Deutsche Schaubühne.

et plus audacieuses.

Quant au choix, il est dicté par les exigences de la réforme. Nous ne serons pas étonnés de ne voir aucun auteur italien jugé digne du Théâtre Allemand. Il y avait longtemps déjà que la comédie improvisée italienne avait été dénoncée par Gottsched comme la principale responsable de la décadence du théâtre européen en général et du théâtre allemand en particulier. N'avait-elle pas fourni le personnage d'Arlequin, figure absurde, invraisemblable et immorale ? (19). L'abus des déguisements, le goût exagéré de l'intrigue, la tradition des "masques" étaient autant d'atteintes à la Raison et à la Vertu. Pourtant, comme Walter Hinck l'a bien montré, il était impossible d'éliminer entièrement la tradition italienne de la comédie du XVIIIème siècle, tant son influence était profonde. La fable comique proposée en exemple par Gottsched dans l'Art Poétique critique n'y échappait pas (20) et les types de la commedia dell'arte se retrouvent, assimilés et adaptés, dans les comédies originales du Théâtre Allemand (21).

Le théâtre anglais n'est représenté que par une pièce d'Addison traduite par la Gottschedin à partir de l'adaptation française de Destouches (22). Ce sont donc les Français qui, dans ce domaine aussi, fournissent les principaux modèles et ils jouiraient dans le genre de la comédie d'un quasi-monopole, si la

(19) Pour l'image négative du théâtre italien chez Gottsched cf. Critische Dichtkunst, p. 138 et p. 639.

(20) Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, op. cit., pp. 176-179.

(21) Walter Hinck a retrouvé dans les comédies de la Gottschedin, d'Uhlich, de Quistorp, les types de Pantalone, du Dottore, du Capitano. De même, les valets et les soubrettes, malgré leurs noms allemands, ne s'écartent guère de leurs modèles italiens. Hinck, pp. 213-224.

(22) Das Gespenst mit der Trommel (t. 2)

présence du Danois Holberg ne constituait pas une intéressante exception.

Les comédies françaises obéissent aux principes de bienséance et de vraisemblance, elles ont un effet moral puisqu'elles exposent au rire des défauts et des ridicules. Celles que Gottsched retient sont donc des comédies de caractère. Les titres en font foi et si deux comédies de Dufresny, un auteur du Théâtre-Italien de Paris, La Joueuse et L'Esprit de contradiction (23) sont choisies, c'est parce qu'elles peuvent entrer dans cette catégorie.

Si Molière est reconnu comme le maître incontesté de la scène comique, il n'est cependant pas sans reproches sur le plan du bon goût et de la moralité. Nous avons vu que sur ce point Gottsched adopte l'opinion des auteurs ecclésiastiques français. Comme eux, il pense que Molière a fait trop de concessions au goût populaire, que la langue manque de naturel, que les caractères sont souvent outrés et pèchent contre la vraisemblance, que le vice se présente fréquemment sous des dehors aimables et la vertu sous un aspect ridicule. Seul Le Misanthrope trouve place dans le Théâtre Allemand comme un exemple de comique fin (24). On remarquera que, contrairement à Rousseau plus tard, Gottsched ne songe pas à reprocher à Molière d'avoir fait d'Alceste un personnage comique, car, pour lui, tout excès est blâmable et Alceste est ridicule de s'opposer au monde entier.

Destouches, en revanche, représenté par trois comédies, deux pièces originales Le Dissipateur et La Fausse Agnès (25) et son adaptation d'Addison est admis sans réserve. Il

(23) Die Spielerinn (t. 1) et Die Widersprecherinn (t. 1), traductions de Gottlieb Benjamin Straube et de la Gottschedin.

(24) Der Menschenfeind (t. 1), traduction de la Gottschedin.

(25) Der Verschwender oder die ehrliche Betrügerinn, Der Poetische Dorfjunker (t. 3), traduites par la Gottschedin.

réalise un double idéal puisque ses comédies sont à la fois morales et d'un parfait bon ton. On a pu voir en lui un précurseur de la comédie sérieuse. En tout cas, la morale du bon sens et du juste milieu qui imprègne son oeuvre semble parfaitement accordée à la mentalité de la bourgeoisie allemande. Le succès de Destouches en Allemagne à partir du Théâtre Allemand sera immense et durable (26).

Dans sa présentation de Destouches, Gottsched ne met pourtant pas l'accent sur la moralité de ses pièces, à laquelle sans doute il était, lui aussi, sensible, mais il vante surtout la finesse du comique (27). A propos du Dissipateur, il note que cette comédie a de grandes beautés, même si elle n'est pas de celles "dans lesquelles on rit sans cesse à gorge déployée" (28). Ce comique fin, à l'opposé du rire populaire grossier fait sourire des travers observés dans la bonne société. Il a également une fonction morale, comme le prouve l'éloge que Gottsched fait du Testament (Das Testament) de la Gottschedin qui lui paraît écrit dans le style de Destouches. Gottsched y loue à la fois la représentation des manières policées qui caractérisent les milieux aristocratiques, "le fin badinage", et le fait que la vertu y est récompensée et le vice moqué. Une double ambition apparaît ici : donner à la comédie allemande le ton du grand monde et lui faire jouer son rôle de correctif moral et il est remarquable de constater, contrairement à bien des idées reçues, que les deux projets ne paraissent pas contradictoires.

(26) Jacques Lacant , Marivaux en Allemagne, op. cit., pp. 27-29.

(27) Cf. préface au tome 6, p. XIV. Il est vrai que la pratique ne correspond pas tout à fait à la théorie : sur les trois pièces retenues, une seule correspond au type de la haute comédie. S'agit-il d'une concession de Gottsched au goût dominant du public ?
Cf. Lacant, op. cit., pp. 121-122.

(28) Préface à la troisième partie de la Deutsche Schaubühne, p. VI.

Quelles sont les circonstances qui ont permis à Destouches de dépasser Molière dans le genre de la haute comédie? se demande Gottsched. L'explication peut être aisément donnée :

"Mais cela n'avait rien d'étonnant, car Destouches a passé à la cour d'Angleterre le même temps à fréquenter uniquement des personnes distinguées que Molière à errer à travers la France entière en compagnie d'une troupe de comédiens vulgaires ... Celui qui n'a pas appris à connaître la manière de vivre d'une classe qui se situe au-dessus de la condition bourgeoise et qui n'a pas vu d'autres mœurs que celles qui ont cours dans les écoles et les universités, s'efforcera en vain d'atteindre les manières policées et le fin badinage qui règnent chez Destouches." (28bis).

On voit se dessiner ici, à travers l'exemple de Destouches, les contours d'une comédie tirant ses sujets de l'observation d'une société policée et restituant par le dialogue le style particulier de la vie aristocratique. Gottsched aperçoit clairement aussi les obstacles au développement du genre . Il suppose, en effet, de la part des auteurs une expérience sociale plus grande que ne l'est celle de ses disciples, tous étudiants ou universitaires. Comment ces derniers pourraient-ils décrire une société à laquelle ils n'ont pas accès ? On pourrait même se demander plus fondamentalement s'il est possible d'acclimater une comédie de salon dans un pays qui connaît à peine la forme de sociabilité qui a donné naissance en France à la haute comédie (29).

(28 bis) "Aber dieses war kein Wunder, da Destouches eben so lange an dem englischen Hofe mit lauter vornehmen Leuten umgegangen war, als Molière mit einer Bande gemeiner Comödianten in ganz Frankreich herum gezogen war... Wer die Lebensart eines höhern Standes als der Bürgerliche ist, nicht kennen gelernet, und keine andre Sitten gesehen, als die auf Schulen und Universitäten im Schwange gehen ; der wird sich vergebens bemühen, die feine Art des Umganges und Scherzes zu erreichen, die im Destouches herrschet." D. S., t. 6, p. XIV.

(29) Hans Friderici, Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung (1736-1750), Halle, 1957, méconnaît à notre avis un aspect important de la théorie de la comédie de Gottsched en présentant le passage cité ci-dessus comme une simple courbette faite à la noblesse. Cf. pp. 30-31.

En tout cas, il est à noter que Gottsched propose ce type de comédie en exemple à ses compatriotes . Ce choix en faveur d'un affinement de la comédie est, du reste, tout à fait dans l'esprit de son combat pour l'épuration de la tragédie. Il se heurte cependant ici à des difficultés particulières d'ordre sociologique qui, nous le verrons par la suite, ne cesseront de préoccuper les théoriciens du théâtre allemand. Ces difficultés sont, pour une part, liées à la condition de l'écrivain et à sa place dans la société, mais tiennent également à la structure même de celle-ci.

Gottsched ne recommande cependant pas un modèle unique de comédie comme le prouve la publication des trois pièces de Holberg (30). Le "Molière danois" représente, en effet, une toute autre conception du comique. Si Destouches oriente la comédie vers le genre sérieux et touchant, Holberg la maintient strictement dans le registre satirique. S'il arrive à Destouches de situer ses actions dans le monde aristocratique, Holberg peint essentiellement la bourgeoisie de son pays. Or, il paraît évident que Gottsched ne songe pas à privilégier l'un des deux auteurs par rapport à l'autre. Sa propre théorie du comique fait une place essentielle à la satire et assigne à la comédie la peinture de l'humanité moyenne. Dans ces conditions, le bon accueil fait à Holberg s'explique. Par ailleurs, ce dernier peut servir de modèle pour la constitution d'un art dramatique national. En empruntant largement à la tradition antique, aux Italiens et à Molière, il a créé un théâtre spécifiquement danois. Il

(30) Der Politische Kanngießer (t. 1), Jean de France oder der deutsche Franzose (t. 2), Bramarbas oder der großsprecherische Offizier (t. 2). Les traductions sont de Georg August Detharding. Ludvig Holberg (1684-1754), considéré comme le créateur de la littérature danoise moderne, avait publié entre 1722 et 1727 de nombreuses comédies offrant une image très vivante de la société de son temps.

montre donc comment passer de l'imitation à la création originale. Gottsched peut retrouver chez lui sa propre démarche.

Holberg prouve également l'existence d'une veine comique chez les peuples du Nord de l'Europe. Ce "voisin issu d'un peuple lié par le sang aux Allemands" doit montrer aux Italiens et aux Français que les "esprits du Nord" ne sont pas si lourds et si lents qu'ils le prétendent volontiers (31). L'irritation de Gottsched devant la mauvaise réputation faite à la littérature allemande l'incite à prendre la défense de l'Europe du Nord toute entière. L'idée d'une parenté culturelle entre peuples germaniques est esquissée. Elle jouera plus tard un rôle considérable dans les discussions autour de Shakespeare et des classiques français et ne contribuera pas peu à faire rejeter l'héritage gottschédien. Il est intéressant de voir chez Gottsched lui-même l'amorce de la notion d'originalité nationale au nom de laquelle sa doctrine sera attaquée.

Il est remarquable que Gottsched ne s'offusque pas des liens étroits que Holberg entretient avec la tradition de la farce et du comique populaire en général (32), ni des libertés qu'il prend avec les règles (33). Cette tolérance s'explique par le fait que les moyens comiques utilisés par Holberg sont mis sans équivoque au service de la réforme des mœurs. Le sérieux de l'intention excuse aux yeux de Gottsched les défauts formels et la trivialité du ton. La conception utilitariste de l'art vient ici atténuer la sévérité habituelle.

(31) Préface au tome 2, p. 41.

(32) Les déguisements utilisés dans Jean de France sont dans la meilleure tradition italienne ; dans Bramarbas, un serviteur arrive en titubant sur la scène en simulant l'ivresse. Les dialogues ne reculent pas devant la trivialité.

(33) Gottsched dans la Critische Dichtkunst reconnaît lui-même qu'aucune des trois comédies de Holberg ne respecte l'unité de lieu. Cf. p. 647 et p. 655.

Une rapide analyse des deux principales pièces de Holberg publiées par Gottsched suffit pour mettre en lumière les similitudes d'attitude de l'auteur danois et du théoricien saxon. Elle permet d'illustrer leur conception commune de la fonction du comique.

Dans Le Fondateur d'étain politique (Der politische Kanngiesser), l'artisan potier Herrmann Breme, la tête farcie d'ouvrages politiques et l'esprit agité par la lecture des journaux, ne se contente plus de traiter les affaires de l'Europe au sein de l'espèce de société politique qu'il a fondée, il critique et conteste les décisions du Conseil de la ville. Au lieu de l'en punir, les autorités vont chercher à le persuader qu'il parle de choses auxquelles il n'entend rien. Une intrigue va lui faire croire qu'il vient d'être élu bourgmestre et aussitôt il est submergé de problèmes insolubles qui le plongent dans le désespoir. Il sera tout heureux d'apprendre qu'il a été joué et qu'en réalité il n'a jamais cessé d'être un simple citoyen. Il brûlera ses livres, retournera à sa boutique, persuadé maintenant de l'impossibilité de régir les affaires de la Cité pour qui n'y est pas appelé par sa compétence et sa condition.

Jean de France ou le Français allemand (Jean de France oder der deutsche Franzose) met en scène le fils d'un honnête marchand qui, au retour de son voyage de formation à Paris a adopté en tout les usages français, fussent-ils absurdes. Aussi une fausse aristocrate française - en réalité, une servante déguisée - n'a-t-elle guère de mal à le persuader de porter son habit à l'envers puisque la mode de Paris l'exige ! Contrairement à Breme, il ne voudra pas reconnaître son erreur, il quittera la ville à la poursuite de ses chimères, abandonnant sa fiancée à un rival plus raisonnable, ce qui assure l'issue heureuse de la comédie. Cette dénonciation féroce de la franco-manie à l'échelle de l'Europe est, par le titre même, adaptée à la situation allemande et rejoint les propres préoccupations de Gottsched face à une influence considérée comme envahissante.

Dans les deux pièces, la raison et le bon sens triomphent des idées creuses et des chimères, venues de

l'extérieur. Du reste, seuls les esprits faibles et influençables se laissent gagner par elles. La société décrite par Holberg, celle des marchands et des artisans danois, est assez forte pour ramener à la raison ou éloigner ceux qui deviennent infidèles à ses valeurs ou dont l'attitude n'est pas conforme aux normes collectives de comportement. Le rire satirique et dénonciateur joue un rôle essentiel dans un processus de correction des déviations qui assure la cohérence de l'ensemble social. Cette conception du comique recoupe les vues théoriques de Gottsched lui-même d'une manière frappante (34).

Les mérites proprement littéraires de Holberg, son sens du concret et de la peinture vivante du milieu ont certainement joué un rôle réduit dans la faveur que lui accorde Gottsched. C'est le créateur d'une tradition nationale reflétant les aspirations culturelles de l'époque qui retient son attention. L'auteur du Théâtre Danois, un recueil de vingt-cinq comédies destinées au théâtre de Copenhague, est un modèle pour l'éditeur du Théâtre Allemand.

Destouches ou Holberg ? Haute comédie ou comédie satirique bourgeoise ? Gottsched, moins strictement doctrinaire sur ce plan que sur celui de la tragédie, laisse ouvertes les deux possibilités qu'on retrouvera au centre des discussions futures.

COMEDIES ET TRAGEDIES ORIGINALES

Les comédies originales admises dans le Théâtre

(34) La troisième pièce, Bramarbas, s'écarte du modèle décrit ci-dessus. En effet, l'habillage danois y dissimule mal les personnages (le "miles gloriosus", le pédant, la courtisane) et les thèmes de la comédie antique.

Allemand semblent répondre au double objectif que nous avons défini comme étant celui de la réforme gottschédienne : elles se veulent nationales et se proposent un but moral.

Il arrive que l'aspect national apparaisse dans le choix même du thème comme dans la pièce déjà citée de la Gottschedin, La Gouvernante française (Die Hausfranzösin)(35). Inspirée sans doute par Jean de France, elle est un réquisitoire violent contre la francomanie. On y voit une famille bourgeoise sacrifier à la mode et donner à ses enfants une éducation à la française. Les Français qui s'introduisent ainsi dans la famille ne sont pas seulement des parasites pleins de morgue, écrasant de leur mépris leurs hôtes allemands trop naïfs et trop bons, ils se révèlent être à la fin une famille d'escrocs, recherchés par la police et qui ne sont démasqués qu'à la dernière heure, au moment où ils vont provoquer la ruine et le déshonneur de la maison. Si le père, qui porte le nom caractéristique de Monsieur Germain, se laisse abuser par la faconde et l'autorité des étrangers, ébloui qu'il est par le prestige de la langue, des moeurs et des usages français, son demi-frère, Monsieur Wahrmond, porte-parole de l'auteur, reste fidèle pour sa part à ce qui fait l'originalité de sa nation. Wahrmond prononce ainsi un véritable plaidoyer en faveur de la langue allemande considérée comme un symbole de liberté et d'indépendance : "celui qui doit parler la langue d'un autre, je dis bien doit, celui-là est son esclave (36). S'il admet que la noblesse peut avoir ses raisons de vouloir apprendre le français, il n'en est pas de même de la bourgeoisie qui doit s'en tenir à la langue nationale.

Les auteurs comiques du Théâtre Allemand s'efforcent, par ailleurs, de présenter des situations et des personnages empruntés à la réalité qui les entoure. Il s'agit d'un souci

(35) Die Hausfranzösin oder die Mammzell, t. 5, 1744.

(36) "Wer eines andern Sprache reden muß , ich sage muß, der ist sein Knecht." D. S., t. 5, p. 107.

d'autant plus louable qu'ils empruntent souvent leurs sujets aux auteurs français et qu'ils utilisent les types traditionnels de la comédie italienne. Comment dans ces conditions être "original" ? Il suffit d'adapter à la réalité allemande le fonds comique européen : est "originale" toute pièce, dans laquelle cette adaptation a eu lieu et le mérite des auteurs se mesure à leur habileté à opérer une sorte de translation. Le Procès du bouc (Der Bock im Prozess) (37) de Quistorp s'inspire bien sûr des Plaideurs de Racine. Mais l'auteur, juriste de formation, fait utiliser à son personnage principal, le juge Zankmann, la procédure judiciaire allemande. Le Mariage mal assorti (Die ungleiche Heirat) (38) de la Gottschedin présente, dans la situation, des analogies avec le Georges Dandin de Molière. La morgue aristocratique de la famille von Ahnenstolz n'en a pas moins un cachet typiquement allemand.

Dans toutes les pièces, le comique est mis au service de l'intention morale. Le type même de comédie auquel elles appartiennent pour la plupart, la comédie de caractère, favorise la peinture et la critique d'un travers humain désigné dès le titre : L'Indifférent (Der Unempfindliche) (39) d'Uhlich, L'Hypocondriaque (Der Hypochondrist) de Quistorp (40), L'oisif affairé (Der geschäftige Müssiggänger) (41) de Schlegel. Il est caractéristique de l'esprit de ces oeuvres qu'elles se terminent généralement par la conversion ou la guérison des personnages principaux. Les situations scabreuses sont soigneusement évitées : dans Le mariage mal assorti, le jeune homme

(37) D. S., t. 5.

(38) D. S., t. 4.

(39) D. S., t. 6.

(40) D. S., t. 6, 1745.

(41) D. S., t. 4.

Willibald subit tant d'avaries de la part de la famille avec laquelle il envisage de s'allier, qu'il renonce à son projet, ce qui lui évite de connaître l'infortune conjugale de Georges Dandin.

L'élément moral sera un des traits caractéristiques de la future "comédie sérieuse". Cependant, à l'exception peut-être du personnage de la vertueuse Caroline dans Le Testament (Das Testament) (42) de la Gottschedin, qui préfigure les touchantes jeunes filles des comédies de Gellert, rien n'annonce véritablement la "comédie larmoyante." La stricte distinction faite entre tragédie et comédie ne permet pas encore la constitution d'un genre intermédiaire. Nous avons donc à faire à des oeuvres de transition, nouvelles par l'esprit qui les anime, mais traditionnelles par les moyens qu'elles mettent en oeuvre.

Si l'une des ambitions de Gottsched était de favoriser la création de la haute comédie en Allemagne, les comédies du Théâtre Allemand ne s'approchent que de très loin de cet idéal. Gottsched voyait dans le Testament de son épouse un modèle de bon ton, mais on hésitera de nos jours à souscrire à cet éloge. Nous serions plutôt frappé par la platitude du dialogue et la trivialité des situations. Rares sont les procédés comiques qui échappent à la vulgarité (43). La comédie de Quistorp Les Huîtres (Die Austern) (44) est un sommet de mauvais goût. Il est plaisant de voir la vigueur avec laquelle Gottsched condamne la grossièreté de la farce populaire et reste insensible à l'extrême vulgarité d'esprit qui caractérise la

(42) D. S., t. 6.

(43) Cette vulgarité explique en grande partie le jugement cinglant de Lessing sur La Gouvernante française : "Sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch obendrein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend." Hamburgische Dramaturgie, kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann, Stuttgart, 1958, St. 26, p. 103.

(44) D. S., t. 4.

production comique de ses collaborateurs. De ce point de vue également, on peut parler d'oeuvres de transition, dans lesquelles la décence extérieure du langage dissimule mal la trivialité profonde du propos.

Les tragédies du Théâtre Allemand, aussi bien dans leur forme que dans leur contenu, illustrent la théorie du genre tragique, telle qu'elle est exposée dans l'Art Poétique critique. Mais la pratique ne correspond pas toujours aux intentions affirmées et on peut découvrir facilement un certain nombre de traits qui font de ces pièces également des oeuvres de transition.

La théorie mettait l'accent sur le "précepte moral" que la pièce devait présenter, la fable dramatique, tirée de l'histoire, n'apparaissait que comme une simple illustration de la leçon exposée. Cette conception aurait dû donner aux auteurs une grande liberté par rapport à l'histoire, ainsi réduite à un simple réservoir de noms et de faits et dépouillée de toute valeur propre. Or, il n'en est rien. Gottsched, dans les préfaces, insiste, au contraire, sur la concordance entre l'action des diverses tragédies et la vérité historique. Il fait suivre sa propre pièce Les Noces de sang parisiennes du roi Henri de Navarre (Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra) (45), dont le sujet est la nuit de la Saint-Barthélémy, de notes dans lesquelles il établit la véracité des principaux épisodes. Se rend-il compte qu'il suit ainsi l'usage établi par l'auteur baroque qu'il rejette le plus violemment, Lohenstein ? Certes, le principe de vraisemblance peut justifier le souci de la vérité historique, mais l'héritage baroque pourrait bien avoir inconsciemment influencé Gottsched.

(45) D. S., t. 6, 1745.

La même ambiguïté se manifeste à propos des événements violents représentés sur scène. Répondant par avance au reproche qu'on pourrait lui faire de traiter avec les Noces de sang parisiennes, un sujet "trop terrible et trop cruel", Gottsched réaffirme tout d'abord que l'éveil de la "crainte et de la pitié" dans le coeur du spectateur est bien le but de la tragédie. Puis il ajoute :

"Ce sera donc une marque particulière de la qualité de ce spectacle que d'emplir le spectateur d'épouvante et d'horreur" (46).

Le glissement sémantique est net entre la "crainte" aristotélicienne et les sentiments violents ici évoqués. Il permet de couvrir de l'autorité d'Aristote les ressorts traditionnels du drame baroque. De fait, on découvre dans les tragédies du Théâtre Allemand une foule d'effets violents, des scènes de meurtres et d'exécutions, pourtant condamnées par la dramaturgie classique (47). La Banise de Grimm montre même les préparatifs d'un sacrifice humain dans la pure tradition de Lohenstein, les indications scéniques créent en outre une atmosphère de mystère propre à exciter l'imagination des spectateurs (48). Le goût du spectaculaire que Gottsched reprochait si vivement aux Haupt- und Staatsaktionen se retrouve donc par moments dans les tragédies régulières qu'il publie.

(46) "Es wird also ein besondres Zeichen von der Güte dieses Schauspiels seyn, wenn es die Zuschauer mit Grausen und Abscheu erfüllen wird." D. S., préface au t. 6, p. XIII.

(47) Il est intéressant de noter que Gottsched a publié dans les Critische Beyträge (15. St., 1736) une étude de Christian Gottlieb Ludwig sur la représentation de la mort sur la scène : "Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen ; in sofern man sie nemlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen", dans laquelle on trouve la réflexion suivante : "Der Polieuktes des Corneille hätte einen viel lebhaftern Eindruck gemacht, wenn sein Tod öffentlich wäre vorgestellt worden. Die umstehenden Heyden hätten mehr Gelegenheit zur Bekehrung nehmen können, wenn sie seine Standhaftigkeit gesehen hätten" (p. 399). Le souci d'édification rejoint celui de vraisemblance pour privilégier la représentation directe de la mort par rapport au simple récit.

(48) Erich Kriessbach, Die Trauerspiele in Gottscheds "Deutscher Schaubühne" und ihr Verhältnis zur Dramaturgie und zum Theater ihrer Zeit, Halle, 1928 (Hermaea XIX) pp. 32-33.

Les auteurs ont également de la peine à respecter les trois unités. L'unité d'action est toujours observée : une seule action secondaire vient étoffer l'action principale souvent pauvre. En revanche, les deux autres unités paraissent plus malaisées à respecter (49) : la contrainte du lieu unique provoque des difficultés dramaturgiques considérables. Il est intéressant, à ce propos, de noter que les tragédies du Théâtre Allemand supposent en général la scène divisée en deux parties par un rideau (Zwischenvorhang) ce qui crée deux espaces scéniques différents (Vorderbühne/Hinterbühne). Or, il s'agit là de la forme de scène en usage dans le théâtre baroque, telle qu'elle avait été maintenue par les troupes ambulantes.

L'héritage baroque, nié en théorie et cependant présent dans la pratique, ne doit pourtant pas faire oublier que l'esprit qui règne dans ces tragédies est celui de l'Aufklärung. Le conflit central est celui du Bien et du Mal et le combat entre le Vice et la Vertu domine l'action. En butte aux intrigues des méchants, le héros reste inébranlablement vertueux et sa mort même assure son triomphe moral sur ses indignes persécuteurs. Si Gottsched recommande d'éviter l'écueil des "caractères parfaits" et veut que le héros présente aussi quelque trait de faiblesse humaine, ce conseil ne suffit pas pour nuancer les personnages ou interioriser le conflit tragique. L'élimination de l'élément archaïque et mythique, la vision rationaliste et optimiste du monde de l'Aufklärung ne laissent, du reste, que des possibilités restreintes au tragique.

En revanche, la tragédie peut être mise au service du combat philosophique. Voltaire, présent par deux traductions (50), avait fourni un exemple dont Gottsched allait

(49) Kriessbach (op. cit., p 46 sq. et p. 126) montre que les unités de temps et de lieu ne sont qu'imparfaitement respectées.

(50) Zaïre (t. 2) et Alzire (t. 3), traduites par Schwabe et la Gottschedin.

s'inspirer. En effet, les deux tragédies nouvelles qu'il publie dans le volume 6 du Théâtre Allemand, Les Noces de sang parisiennes et Agis, roi de Sparte (Agis, König von Sparta), ne sont ni dans l'esprit de Corneille, ni dans celui de Racine (51), mais indiscutablement dans celui de leur successeur. Comme Mahomet, Les Noces de sang parisiennes dénoncent le fanatisme religieux et plaident en faveur de la tolérance. Si Catherine de Médicis, prisonnière de la "superstition romaine", incarne l'erreur et l'aveuglement (52), Henri de Navarre est un chrétien tolérant qui refuse de répondre à la violence par la violence. Les dernières paroles qu'il prononce et qui terminent la pièce expriment l'espoir que le ciel, un jour, fera triompher la vérité. La victoire morale de la vraie foi sur la superstition, c'est-à-dire de la religion réformée sur le catholicisme, est d'une manière typique pour l'Aufklärung allemande, celle de la raison et de la tolérance. En tout cas, on ne saurait imaginer issue moins tragique que cette fin entièrement optimiste.

On a fait remarquer que des parties entières du dialogue semblent extraites du manuel de philosophie que Gottsched publia par ailleurs (53). Dans les discussions entre Charles IX, encore hésitant, et sa mère, ce sont les principes d'un gouvernement raisonnable et les devoirs d'un bon souverain qui sont au centre du débat. Ces préoccupations politiques font de la tragédie une manière de pièce didactique de l'Aufklärung naissante (54).

(51) L'opinion de Horst Steinmetz : "Gottsched neigte stärker zur Seelentragedie Racines als zum heroischen Rhetorikdrama Corneilles" (Postface au reprint de la Deutsche Schaubühne, Stuttgart, 1972, p. 12*), si elle peut s'appuyer sur un jugement tiré d'une des préfaces au Théâtre Allemand, nous semble contredite par toute la pratique poétique de Gottsched.

(52) En France, il faudra attendre 1789 et le Charles IX de Marie-Joseph Chénier pour voir mise en cause l'intolérance catholique dans une tragédie.

(53) Werner Rieck, Johann Christoph Gottsched, op. cit., p. 224.

(54) Ibid., p. 225.

Agis, roi de Sparte, est la victime des intrigues de ses ennemis, mais également de ses hésitations et de son inexpérience. Ce souverain incarne déjà l'idéal du prince "éclairé" tel que le conçoit le XVIIIème siècle. Soucieux du bien public, "patriote" donc, il veut rétablir les moeurs simples et vertueuses de la Sparte ancienne et entreprendre une réforme agraire. Son principal adversaire, Léonidas, qui partage le pouvoir avec lui, perverti par son éducation asiatique, est devenu infidèle à l'idéal de vertu spartiate. Le bon prince est en même temps animé d'un esprit "national", tandis que le mauvais souverain est soumis aux influences pernicieuses de l'étranger. Cette opposition n'est pas sans rappeler celle qui est au centre de l'Arminius de Johann Elias Schlegel, elle a un sens politique évident.

Les deux pièces permettent d'illustrer la conception de la tragédie comme "miroir de prince", telle qu'elle est exposée dans les textes théoriques de Gottsched. Leur intérêt réside cependant avant tout dans le fait que le théâtre y est clairement mis au service de la propagation des idées de l'Aufklärung sur la religion, l'Etat, les vertus morales et sociales. Si l'héritage baroque, comme nous l'avons montré, n'est pas entièrement absent des tragédies du Théâtre Allemand, le message poétique est directement inspiré de la philosophie des Lumières (55).

(55) Nous partageons entièrement sur ce point l'opinion de Robert E. Heitner, German Tragedy in the Age of Enlightenment, Berkeley and Los Angeles, 1963, p. 80.

Arminius (Herrmann)(56) occupe par son sujet une place à part dans le Théâtre Allemand. En effet, si l'épopée doit, par définition, traiter un grand événement de l'histoire nationale ou glorifier un héros du passé (57), il n'en est pas de même de la tragédie. Cependant, non seulement Gottsched prétend à plusieurs reprises avoir guidé le jeune Schlegel dans le choix du sujet et l'exécution du projet, mais encore, dans sa présentation, il souligne lui-même la thématique nationale de l'oeuvre. Il ne peut donc qu'avoir approuvé la pièce (58). Confondant pour une fois la tragédie avec l'épopée, Gottsched lui assigne ici une fonction nouvelle : réveiller chez les Allemands le souvenir des vertus anciennes par l'exemple des grands hommes qui les ont illustrées. Son patriotisme l'amène à réinterpréter la doctrine aristotélicienne en plaçant au premier plan l'histoire nationale, miroir tendu aux hommes d'aujourd'hui. De plus, Gottsched semble, en cette circonstance précise, oublier sa conception universaliste de la littérature et penser qu'il peut y avoir des sujets tragiques qui conviennent mieux à une nation donnée. Parlant des poètes français qui ont abordé dans le passé le thème d'Arminius, il fait remarquer qu'ils ont été moins capables de se représenter la vraie grandeur de ce héros

(56) D. S., t. 4.

(57) Cf. la préface de Gottsched à l'Arminius de von Schönaich comparé à l'Illiade, à l'Odyssée, à l'Enéide, à la Henriade et à la Jérusalem délivrée. Les éloges excessifs accordés par Gottsched à cette oeuvre médiocre qui culminèrent dans le "couronnement poétique" de von Schönaich n'ont pas peu contribué à ruiner son crédit. Cf. Herrn Christoph Ottens Freyherrn von Schönaich... Hermann, oder das befreyte Deutschland, ein Heldengedicht. Mit einer Vorrede ans Licht gestellet von Joh. Chr. Gottscheden, Leipzig, 1751.

(58) Schlegel, il est vrai, prétend dans une lettre à Bodmer du 19.6. 1746 que Gottsched n'a pris aucune part à l'élaboration d'une pièce

que Schlegel, un poète allemand, "qui a lui-même un sang allemand dans les veines et le penchant pour la liberté allemande dans le cœur unis au don de l'esprit poétique" (59).

Le goût de la liberté est présenté comme un trait permanent et caractéristique de la nation germanique, qui traverse les siècles et fonde son identité. La cause défendue par Arminius dans la tragédie n'est donc pas si abstraite qu'on le prétend parfois et l'action n'est pas dénuée de tout lien avec l'actualité (59bis). Gottsched lui-même établit un parallèle entre le passé et le présent :

"Cependant quiconque confrontera en pensée les analogies entre la ville de Rome au temps d'Auguste et le Paris actuel et le goût de la domination des Romains avec celui des Français, ressentira en lisant cet Arminius ou en le voyant représenté un double plaisir, peut-être même lui viendra-t-il la pensée que l'auteur, à dessein, a adapté sa pièce aux circonstances actuelles, pour non seulement distraire mais également édifier ses lecteurs." (60).

L'assimilation de l'impérialisme romain à celui des Français modernes n'a rien de particulièrement étonnant sous la plume de Gottsched, un vif ressentiment anti-français, nourri par les souvenirs des guerres de conquête de Louis XIV, y trouve son expression. Le rappel de l'héroïque lutte d'Arminius

dont il avait déconseillé le sujet. Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, hrsg. von Gotthold Fr. Stäudlin, Stuttgart, 1794, p. 33. Les Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend..., op. cit., affirment le contraire. Cf. égal. la préface à l'Arminius de von Schönaich, p. VIII. Gottsched avait tendance à s'attribuer le mérite des oeuvres qu'il voyait naître sous ses yeux ; Schlegel, à la fin de sa vie, s'efforçait de minimiser l'influence que son ancien maître avait pu avoir sur lui, de sorte qu'il est difficile aujourd'hui de savoir si Gottsched a vraiment guidé par ses observations le travail de rédaction ou s'il n'a connu la pièce que terminée. L'esprit de l'oeuvre, en tout cas, ne pouvait qu'avoir son accord, et il se montra par la suite très fier de l'avoir publiée.

(59) "... der selbst ein deutsches Blut in den Adern, und die Neigung zur deutschen Freyheit im Herzen, mit der Gabe des poetischen Witzes verbunden hat." Préface au t. 4 du Théâtre allemand, p. 9.

(59 bis) Contrairement à ce qu'affirme Georg-Michael Schulz, Die Überwindung der Barberei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele, Tübingen, 1980, p. 84.

(60) "Wer indessen auf die Aehnlichkeiten der Stadt Rom zu Augusts

peut devenir une incitation à la résistance contre les empiètements de la Rome moderne (61). La leçon de patriotisme devrait-elle remplacer la leçon de morale dans la tragédie ?

En réalité, il n'en est rien, non seulement parce que le patriotisme est déjà une vertu, mais surtout parce que combattre Rome, c'est lutter contre le vice et la corruption. Arminius avec la liberté des Germains sauve également leurs mœurs simples et vertueuses. Son combat est celui du Bien contre le Mal et on retrouve dans la pièce de Schlegel le schéma habituel des tragédies du Théâtre Allemand. L'opposition de Gottsched à la France reçoit du coup un éclairage nouveau : elle apparaît beaucoup moins politique que culturelle, ce dernier terme devant être pris au sens le plus large et inclure les mœurs et les conceptions morales. Amour de la patrie et respect de la vertu se confondent.

L'étude des principaux personnages de la pièce confirme cette interprétation. Ceux qui combattent Rome sont uniformément vertueux, tandis que ceux qui acceptent la domination étrangère semblent avoir été contaminés par le goût du luxe et de la volupté répandu par les Romains :

"Rome, qui veut régner, achète nos princes
Leur apprend à rechercher l'or et à être altérés de volupté."
(62).

La corruption est un élément important du système de domination mis en place par Rome, mais il n'est pas interdit de penser

Zeiten, mit dem heutigen Paris ; und die Herrschsucht der Römer mit der französischen, in Gedanken zusammenhält : der wird bey Durchlesung dieses Hermanns, oder bey Aufführung desselben, ein doppeltes Vergnügen empfinden ; und vielleicht gar auf die Gedanken gerathen, als hätte der Herr Verfasser mit Fleiß sein Stück auf die itzigen Umstände eingerichtet, um seine Leser nicht nur zu belustigen, sondern auch zu erbauen." D. S., préface au t. 4, pp. 9-10.

(61) Schlegel, plus tard, a contesté cette interprétation dans une lettre publiée dans ses oeuvres complètes. Werke, op. cit., t. 5, p. XXXIV, "Leben des Verfassers".

(62) "Rom, welches herrschen will, erkaufte sich unsre Fürsten
Lehrt sie nach Golde sehn, und nach der Wollust dürsten."
D. S., t. 4, p. 4.

également aux princes du XVIII^{ème} siècle tentés par les fastes de Versailles. Le Germain romanisé Flavius, à tel point ébloui par l'éclat des arts et le raffinement de la civilisation étrangère qu'il en oublie les valeurs propres à sa patrie, est l'ancêtre des Allemands francisés des comédies de la Gottschedin. Segest, le père de Thusnelde, justifie sa conduite par la préférence qu'il donne à la paix romaine sur la tumultueuse liberté germanique : en réalité, il sacrifie cette dernière à son ambition personnelle.

En revanche, des personnages tels que Sigmar et Arminius lui-même incarnent parfaitement les valeurs morales les plus hautes au point d'en perdre toute vérité humaine. C'est ainsi qu'Arminius, sans combat intérieur, est prêt à sacrifier son amour pour Thusnelde à l'accomplissement de son devoir. Conformément à l'enseignement de Gottsched, l'amour ne joue qu'un rôle restreint dans une tragédie, dont le patriotisme et la vertu sont les motifs principaux (63).

La tragédie de Schlegel, dans la mesure où elle reste fidèle au système d'opposition entre le Vice et la Vertu, dans la mesure où elle est dénuée de toute référence explicite à une quelconque mystique des origines et du sang, reste une production caractéristique de l'époque gottschédienne et n'annonce que de très loin les oeuvres de Klopstock et de Kleist consacrées au même sujet. Le traitement d'un "sujet national" est cependant déjà un fait remarquable qui crée une brèche dans la théorie de la tragédie et annonce d'autres innovations. Cette originalité devait assurer la survie de la pièce. Lorsqu'en 1766 Koch ouvre un nouveau théâtre que l'on vient de construire pour lui

(63) Cf. les paroles de Thusnelde :

"Das ist ein fauler Held, den nur die Liebe zieht
Den edler Thaten Reiz nicht von sich selbst beweget."
D. S., t. 4, p. 38.

à Leipzig, l'inauguration solennelle se fait avec la représentation de l'Arminius de Schlegel. Ce choix a un caractère symbolique : le nouveau théâtre représente l'espoir d'une scène permanente, rien n'a été épargné pour donner le plus grand éclat à ce nouveau temple de l'art théâtral allemand, la représentation d'une tragédie à sujet "patriotique" s'inscrit tout naturellement dans cet ensemble (64). Parmi les spectateurs de la soirée du 6 octobre 1766, se trouvait le jeune Goethe, à qui Arminius allait donner la première idée de son Goetz von Berlichingen (65), salué à sa parution comme la véritable réalisation de l'idéal du "drame national". Une curieuse filiation s'établit ainsi entre le Théâtre Allemand de Gottsched et le Sturm und Drang !

LA FORTUNE DU "THEATRE ALLEMAND"

Le jeune Wilhelm Meister trouve, dans la bibliothèque de son père, les volumes poussiéreux du Théâtre Allemand mêlés

(64) L'événement est célébré dans une Nachricht von der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig, sans lieu d'éd., 1766, qui contient le prologue en vers composé à cette occasion par le Professeur Clodius. Ce dernier y brosse un tableau idyllique des anciennes mœurs germaniques auxquelles cependant l'auteur voudrait voir s'ajouter dans le présent le bon goût et l'art. Il s'opère ainsi une curieuse synthèse entre le mythe germanique et l'esprit de l'Aufklärung, qui n'est, du reste, pas très éloignée de l'esprit de l'Arminius de Schlegel.

(65) Goethe, Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, t. 37, p. 6 ("Leipziger Theater", 1812)

à des livrets d'opéras (66) et adapte La Mort de Caton, Darius et La Banise asiatique pour son théâtre de marionnettes. On en a conclu que les pièces du recueil de Gottsched étaient rapidement tombées dans un oubli mérité. Il est vrai qu'au répertoire du Théâtre National de Hambourg, en 1767, ne figurent plus que deux oeuvres "originales", qui sont, fait symptomatique, des comédies (67). Mais c'est à son effet immédiat qu'il faut juger une entreprise qui ne prétendait pas offrir d'immortels chefs-d'oeuvre, mais établir les bases d'un répertoire régulier. Or, le Théâtre Allemand a non seulement fait l'objet d'une réimpression, signe certain de succès, il a été accueilli avec faveur par les directeurs des principales troupes ambulantes.

La Neuberin, malgré sa brouille avec Gottsched, y puise, mais c'est Schönemann qui jouissant après elle de la confiance du réformateur saxon, apparaît maintenant comme le principal propagandiste du théâtre "purifié". Jusque dans les années cinquante, les pièces du Théâtre Allemand, à quelques exceptions, figurent à son répertoire (68), elles y occupent même une place importante. Le directeur Koch, entre 1750 et 1752, joue également à Leipzig plusieurs traductions et pièces "originales" du recueil (69). Même le directeur Schuch, , un

-
- (66) Goethe, Wilhelm Meisters theatralische Sendung, dtv Gesamtausgabe 14, München, 1962, p. 16. Il est à remarquer que dans Les Années d'apprentissage, c'est dans la bibliothèque de son grand-père que Wilhelm trouve ces volumes. C'est une manière d'en souligner l'archaïsme.
- (67) Die Hausfranzösin de la Gottschedin et Der geschäftige Müßiggänger de J. E. Schlegel, deux pièces d'ailleurs fort maltraitées par Lessing dans la Dramaturgie de Hambourg (livraisons 26 et 52). Il faut y ajouter les traductions qui sont plus nombreuses. Das Testament est encore joué par le directeur Abel Seyler en 1771.
- (68) Cf. les registres établis par Hans Devrient, Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspieler-gesellschaft. Ein Beitrag zur Theater-geschichte des 18. Jahrhunderts, Hamburg und Leipzig, 1895 (Theater-geschichtliche Forschungen XI) p. 358 sq.
- (69) Elisabeth Prick, Heinrich Gottfried Koch und seine Schauspieler-gesellschaft bis zum Bruche mit Gottsched, Diss., Frankfurt a/Main, 1926, ex. dact.,

célèbre Hanswurst qui devait garder encore longtemps vivante la tradition du burlesque populaire ajoute, selon un correspondant de Gottsched, Caton, Zaïre, Alzire, Atalanta, le Tambour nocturne, à son répertoire habituel (70). Il est vrai que, dès 1748, il avait dans une lettre fait acte d'allégeance à Gottsched (71).

Le fait qu'un directeur comme Schuch, sans doute peu sensible aux motivations profondes de la réforme, se soit ainsi placé sous l'autorité de Gottsched, prouve le succès de l'oeuvre entreprise : chaque troupe de quelque renommée doit pouvoir jouer des pièces issues des ateliers de Leipzig, même si aucune ne dispose d'un répertoire entièrement régulier. En effet, les tragédies et les comédies du Théâtre Allemand continuent à voisiner avec des farces et des Haupt-und Staatsaktionen, en attendant les opérettes et les pochades dramatiques. Il était, en effet, devenu nécessaire de répondre aux exigences du public nouveau que les Neuber avaient gagné à la cause du théâtre allemand, tout en satisfaisant les goûts du public habituel. La caution de Gottsched conférait à une troupe une manière de respectabilité artistique et équivalait à un brevet de qualité. Les lettres par lesquelles leurs directeurs s'introduisent auprès de Gottsched nous apparaissent aujourd'hui comme de véritables demandes de protection*(72). La scène se soumettait ainsi à l'autorité de la théorie littéraire, mais plus encore à celle d'une réforme théâtrale conjointement menée au nom de la morale et du patriotisme.

(70) Danzel, op. cit., p. 164.

(71) Ibid., pp. 163-164.

(72) Hans Devrient, op. cit., pp. 21-22. Par la suite, comme les Neuber avant lui, nous le verrons demander l'aide de Gottsched pour enrichir son répertoire en pièces nouvelles répondant aux exigences de la réforme : "... Ich brauche nun weiter nichts als Ew. H. wohlmeinenden Rath mit der Verhelfung zu guten neuen Stücke(n), welche mir fast unentbehrlich fallen wollen." (Ibid., p. 48)

* C'est ainsi que Schönemann, dans une lettre du 6 septembre 1740, se place sous "la censure aussi avisée qu'utile" de Gottsched en le priant de recommander sa troupe aux étudiants et "autres connaisseurs éclairés en bons spectacles" de Leipzig. Il n'oublie pas de joindre une liste de 15 pièces "régulières" - La Mort de Caton en tête - qu'il se propose de jouer.

CONCLUSION

Un des hommages les plus justes et les plus équilibrés rendus à Gottsched vint d'un de ses anciens élèves devenu un mathématicien célèbre, Abraham Gotthelf Kästner. Dans un discours prononcé peu de temps après la mort de l'ancien "dictateur" des lettres allemandes(1), Kästner s'efforce, en effet, de juger équitablement les mérites d'un homme qui fut beaucoup critiqué après avoir été beaucoup admiré. Il reconnaît la faiblesse poétique des travaux du réformateur, son incapacité aussi à dépasser les convictions acquises au cours de sa jeunesse. Mais il estime que son influence n'en a pas moins été très utile à la littérature et au théâtre allemands. Faire connaître les oeuvres des Anciens et des Modernes en les recommandant ou en les traduisant, remplacer les Haupt-und Staatsaktionen par une Iphigénie même "gottschédisée" (2), ce n'était pas là une mince contribution au progrès des lettres.

Nous pouvons, de nos jours encore, souscrire à ce jugement. Le mouvement qui est au centre de notre étude a eu son point de départ dans l'action et l'oeuvre de Gottsched. Celles-ci lui ont donné une assise qui n'a jamais été entièrement remise en cause par la suite. La double motivation nationale et

(1) "Betrachtungen über Gottscheds Charakter" (1767). Abraham Gotthelf Kästner, Vermischte Schriften, dritte verbesserte und sehr vermehrte Auflage, Altenburg, 1783, pp. 350-358.

(2) Ibid., p. 355 ("die vergottschedete Iphigenia", allusion à la traduction de l'Iphigénie de Racine par Gottsched).

morale, l'épuration de la scène de ses éléments baroques et populaires, la méthode même, consistant à proposer des principes et des modèles à une littérature encore au berceau, vont faire partie de la théorie de l'Aufklärung tout entière. Le lien entre le théâtre et la littérature est resserré, un nouveau public, plus cultivé, commence à être attiré vers un théâtre redevenu "respectable". Mais il ne faut pas oublier non plus la contribution de Gottsched à la formation d'une langue littéraire allemande (3) et sa participation à la création d'un nouveau répertoire.

Toute épuration signifie aussi appauvrissement et la rigueur particulière mise par Gottsched à poursuivre la fantaisie et l'imagination, n'aura pas qu'une heureuse influence sur le développement de la scène allemande. Encore faut-il bien dire que Gottsched, sur ce dernier point, ne fait que refléter l'opinion de son époque et que ses successeurs n'auront que rarement une attitude plus ouverte face à des formes de spectacles qui ne sont plus comprises. Peut-être la formation d'un théâtre littéraire était-elle à ce prix et la "légitimation" de la scène aux yeux des théologiens et des "doctes" passait-elle par l'abandon de l'élément mimique et de l'improvisation?

La principale faiblesse de Gottsched, obsédé qu'il était par la volonté de rattraper les nations voisines, a sans doute été de s'être imaginé trop tôt arrivé au but. Une surestimation de la valeur littéraire de ses propres oeuvres comme de celles de ses disciples, un optimisme exagéré face aux progrès réalisés par le théâtre et l'accueil qui lui était fait dans la société, l'exposeront bientôt à la raillerie. La nouvelle génération, plus lucide et plus exigeante, aura beau jeu de démontrer que l'ambition d'un "théâtre national" restait du domaine du rêve et tout en restant fidèle aux principes essentiels de la réforme gottschédienne, elle rejettera bien des dogmes proclamés intangibles par le théoricien de Leipzig. La période que nous allons maintenant considérer verra s'équilibrer les éléments de continuité et les éléments de rupture par rapport à la première époque du nouveau théâtre allemand.

(3) Cf. Eric A. Blackall, Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1770-1775, Stuttgart, 1966, chap. 4.

DEUXIEME PARTIE

DE J.E. SCHLEGEL AU THÉÂTRE NATIONAL DE HAMBOURG
(1747 - 1766)

C H A P I T R E I

LES DERNIERS ECRITS DRAMATURGIQUES DE JOHANN ELIAS SCHLEGEL

Avec J.E. Schlegel nous abordons une étape nouvelle du développement de l'idée de théâtre national. Ce disciple infidèle de Gottsched, dans ses dernières réflexions sur le théâtre, traite, le premier, le problème à la fois sous son aspect pratique et sous sa forme théorique. Il propose un plan d'organisation nouvelle de l'institution théâtrale en même temps qu'il cherche à définir les voies d'un art dramatique adapté aux particularités de chaque nation. Même si, pas plus que Gottsched, Schlegel n'utilise le terme de "théâtre national" qui n'existe pas encore, il manie déjà les notions fondamentales attachées à ce concept. On comprend, dans ces conditions, que l'on puisse être tenté de situer l'origine de l'idée dans l'oeuvre de Schlegel (1). C'est oublier que celui-ci s'appuie sur la réforme gottschédienne qu'il ne remet nullement en cause et que cette dernière constitue le véritable point de départ de la rénovation du théâtre en Allemagne.

(1) C'est ce que font les deux articles Nationaltheater dans le Reallexikon der Literatur, 2 Aufl., Berlin, 1965, t. 2, pp. 598-602 et dans le Sachwörterbuch der Literatur de Gero v. Wilpert, 5 Aufl., Stuttgart, 1969, pp. 513-514.

C'est avant tout la contribution de Schlegel à l'esthétique qui a retenu jusqu'à présent l'attention des historiens de la littérature (2). Or, l'intérêt qu'il porte aux problèmes dramaturgiques est si constant, les textes traitant des questions relatives à l'art dramatique occupent une place si considérable dans l'ensemble de ses écrits théoriques, qu'on peut légitimement considérer le théâtre comme le domaine privilégié dans lequel s'exerce sa réflexion. De nombreux articles, dont certains ont paru dans les Contributions Critiques, la préface à ses Oeuvres théâtrales parues en 1747, viennent confirmer cette hypothèse (3). Ce sont cependant les toutes dernières réflexions de Schlegel sur ce sujet, conçues dans des circonstances curieuses et qui auront un destin singulier, qui offrent la matière la plus riche.

Déjà Lessing dans l'annonce de la Dramaturgie de Hambourg, dans laquelle il cite Schlegel, fait remarquer le paradoxe que représente un écrivain allemand suggérant des solutions propres à favoriser les progrès du théâtre danois, alors qu'il n'a pas eu l'occasion d'en faire autant pour la scène de son propre pays ! (4). Schlegel est arrivé en 1743 à Copenhague dans la suite de l'ambassadeur de Saxe, le conseiller privé von Spener, qui l'avait engagé comme secrétaire. S'il continue à participer à la vie littéraire allemande en collaborant aux Bremer Beiträge ou en entamant une correspondance avec Bodmer, il s'intéresse très vivement à la réalité sociale et culturelle danoise. C'est ainsi qu'il publie une "revue morale" L'Etranger (Der Fremde), dans laquelle il est amené tout naturellement à

(2) Cf. les deux principales études sur Schlegel : Elisabeth M. Wilkinson, J. E. Schlegel, a German Pioneer in Aesthetics, Oxford, 1945 et Eugen Wolff, J. E. Schlegel, Berlin, 1889.

(3) Ces divers textes ont été réunis dans le volume des Aesthetische und dramaturgische Schriften, hg. von Johann von Antoniewicz, Stuttgart, 1887. Nachdruck, Darmstadt, 1970. La longue et minutieuse introduction de von Antoniewicz garde aujourd'hui encore sa pleine valeur.

(4) Lessing, Hamburgische Dramaturgie, op. cit., p. 3.

juger les mœurs et les usages danois et qu'il va devenir un peu plus tard, selon l'expression de Lessing, "un auteur allemand du théâtre danois" (5).

Celui-ci avait connu sa première heure de gloire entre 1722 et 1727, époque à laquelle avait fonctionné une scène permanente à Copenhague, le théâtre Grønnegade. C'est pour lui que Holberg écrivit les 25 comédies qui composent son Théâtre danois, mais on y joua aussi des traductions de pièces françaises classiques. Fermé en 1727, il s'établit en 1728 pour quelques mois au château royal grâce au soutien de Frédéric IV. Le grand incendie de Copenhague à la fin de l'année 1728 lui porta un nouveau coup. Un fait encore plus grave se produisit en 1730, lorsque Christian VI, un piétiste rigoureux, monta sur le trône et interdit toute espèce de représentation théâtrale.

Sa mort, en 1746, et l'arrivée au pouvoir de Frédéric V mirent fin à cette interdiction, il devint possible d'envisager la création d'un nouveau théâtre permanent à Copenhague. Schlegel, qui était en contact avec un groupe d'aristocrates cultivés, souvent d'origine allemande, tels le baron von Korff, le ministre d'Etat von Berkentin et le comte von Moltke, exposa dans deux écrits, sans doute destinés uniquement à quelques amateurs de théâtre, ses idées sur la meilleure manière de faire naître et prospérer une "scène nationale". Le premier de ces deux mémoires, la Lettre sur la fondation d'un théâtre à Copenhague (Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen), (6), rédigé au moment où subsistaient encore quelques doutes

(5) Ibid. L'expression paraît tout à fait juste quand on songe que les dernières oeuvres de Schlegel ont été spécialement écrites pour être représentées sur le nouveau théâtre de Copenhague et qu'elles ont paru en 1748 sous le titre de Beyträge zum dänischen Theater.

(6) Nous citerons en général les textes de Schlegel d'après l'édition des oeuvres complètes : Werke, hrsg. von Johann Heinrich Schlegel, 5 Bde., Kopenhagen u. Leipzig, 1761-1770, Reprint, Frankfurt a/M., 1971. Cf. t. 3, pp. 251-258.

sur la possibilité de faire vivre un théâtre toute l'année dans la capitale danoise, est un plan d'organisation pratique, tandis que le second, les Pensées pour servir au progrès du théâtre danois (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters) (7), conçu alors que le projet de scène permanente prend déjà corps, est une réflexion théorique sur l'art dramatique dans ses rapports avec la réalité sociale et les particularités nationales d'un pays. Ils se complètent donc parfaitement pour constituer le premier ensemble cohérent, le premier plan véritable de "théâtre national".

LA "LETTRE SUR LA FONDATION D'UN THEATRE A COPENHAGUE"

Un des premiers buts de Schlegel est de démontrer la possibilité d'entretenir une scène permanente à Copenhague. Les conditions démographiques et sociologiques lui semblent favorables. Une ville de plus de 60.000 habitants, dans laquelle réside une cour nombreuse, qui a une Université, une forte garnison, une flotte, qui compte beaucoup de commerçants, semble offrir toutes les garanties pour fournir un public suffisant. On remarquera la composition sociale de ce que nous appellerions de nos jours un "public potentiel" : la cour, les professeurs et les étudiants, les négociants, les officiers. Schlegel compte sur l'élite cultivée du pays qui, au Danemark, est réunie dans un centre politique et intellectuel unique pour soutenir l'existence de la scène nationale. On voit aisément qu'aucune ville allemande ne dispose d'atouts semblables, ce

(7) Werke, t. 3, pp. 261-298.

dont les successeurs de Schlegel feront plus tard la cruelle expérience.

Il est caractéristique de la position de Schlegel qu'il n'entreprene pas de démontrer à cet endroit de son exposé l'utilité morale de la scène, comme l'eût fait Gottsched. Pour lui, comme nous le verrons plus tard, elle doit plaire avant de vouloir instruire et il lui paraît inutile de montrer qu'elle représente un "plaisir permis et utile". Seuls les esprits les plus bornés, de toute manière fermés aux arguments de la raison, nient encore ce fait. L'optimisme, peut-être un peu excessif de Schlegel, semble indiquer un affaiblissement de l'hostilité au théâtre, ce qui permet en retour une conception moins étroitement moralisante de la scène.

Les 50.000 spectateurs sur lesquels Schlegel estime pouvoir compter peuvent assurer des ressources suffisantes, à condition que ces dernières soient bien utilisées. Les calculs par lesquels Schlegel appuie toute sa démonstration n'ont jamais été vraiment pris au sérieux ; ni l'estimation du nombre des spectateurs, ni celle du nombre des représentations, ni celle des frais de fonctionnement ne paraissent réalistes (8). Ce sont les principes qui président à son plan d'organisation qui font seuls l'intérêt historique de son projet.

Selon lui, la raison principale, qui explique l'échec final de toutes les tentatives précédentes pour créer une scène permanente, réside dans le fait que les comédiens ont été laissés à eux-mêmes, alors qu'ils sont incapables de s'entendre entre eux, incapables aussi de gérer raisonnablement leurs

(8) Déjà Johann Heinrich Schlegel, dans sa préface, signale que l'expérience a montré que les calculs de son frère étaient faux, ce qui n'a pas empêché le théâtre de Copenhague de prospérer. E. Wolff, J. E. Schlegel, op. cit., p. 149, parle de "la foi et de la naïve inexpérience" de son auteur. Johann von Antoniewicz a exclu la Let-tre... de son édition parce qu'elle ne lui semblait pas faire preuve d'un degré suffisant d'expérience et de connaissance pratique du théâtre (p. CLX) - ce qui est un jugement excessif.

affaires : il faut donc les soumettre à une autorité extérieure et les faire travailler d'après des règles bien précises. La personnalité de l'homme chargé de la direction est définie de la manière suivante :

"La surveillance de l'ensemble de la comédie et de toutes les dispositions à prendre pour celle-ci ne doit pas être confiée à un comédien, mais, comme c'est l'usage pour les opéras et les comédies jouées à la cour, à un homme jouissant de quelque considération, qui aurait assez de talent et de science pour choisir de bonnes pièces et distinguer la mauvaise et grossière plaisanterie des saillies fines et aimables " (9).

Les pouvoirs de ce nouveau type de directeur sont vastes puisqu'il choisit les pièces qui doivent être jouées, assure la discipline et la bonne marche de l'entreprise. Son traitement devra être volontairement réduit pour qu'il soit avant tout rétribué par une participation aux bénéfices. Il aura donc intérêt à gérer sagement le théâtre et à attirer un grand nombre de spectateurs. La nouveauté consiste, bien sûr, à confier à un homme extérieur au monde du théâtre, à quelqu'un qui n'est pas non plus un simple entrepreneur de spectacles les principales responsabilités.

Déjà E. Wolff a mis ce portrait du directeur et la définition de ses attributions en relation avec un passage du "Projet pour le rétablissement du Théâtre Français" qui clôt la Pratique du théâtre de l'abbé d'Aubignac (10). Après avoir

(9) "Die Aufsicht über die ganze Komödie und alle dabey zu machende Anstalten, müßte nicht einem Komödianten überlassen seyn ; sondern, wie es bey Opern und Komödien zu geschehen pflegt, die an Höfen gespielt werden, einem Manne von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen, und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden." Werke, t. 3, p. 254.

(10) Wolff, p. 147. Cf. également notre article "Une source française de l'idée de Nationaltheater" in : Etudes Germaniques, 1970, 4, pp. 325-331.

demandé que le roi fasse une déclaration délivrant les comédiens de l'infamie attachée à leur condition et affirmant la pureté morale des spectacles, d'Aubignac ajoute en effet :

"Pour l'exécution de cette Déclaration Sa Majesté établira une personne de probité et de capacité comme Directeur, Intendant ou Grand-Maître des Théâtres et Jeux Publics de France, qui aura soin que le Théâtre se maintienne en l'honnêteté, qui veillera sur les actions des Comédiens et qui en rendra compte au Roi, pour y donner l'ordre nécessaire." (11).

Le rapprochement paraît d'autant plus fondé que Schlegel connaît fort bien l'ouvrage de l'abbé d'Aubignac qu'il cite parmi ceux dont la lecture serait très utile aux comédiens (12). L'esprit dans lequel les deux textes ont été écrits n'est cependant pas tout à fait le même. Le projet de l'abbé d'Aubignac s'inscrit dans la vaste entreprise d'organisation de la vie littéraire et théâtrale telle que la concevait le cardinal de Richelieu, c'est-à-dire qu'il doit permettre un contrôle de l'Etat absolutiste du répertoire - l'Intendant aurait la charge de la censure dramatique -, de la conduite des comédiens, voire de la discipline et de l'ordre dans la salle de spectacles. Apparemment inspiré de l'exemple de l'Antiquité, où des magistrats avaient la charge des spectacles, le projet est en réalité une pièce d'un vaste dispositif de contrôle culturel mis en place par le pouvoir royal. Il est en outre représentatif du point de vue de ces religieux qui se déclarent favorables au théâtre, mais qui posent comme condition à leur soutien une moralité parfaite de la scène. Ils ne font généralement pas confiance aux comédiens dans ce domaine et préfèrent que soit confié au pouvoir politique le soin de maintenir ou de rétablir la fonction morale du théâtre.

(11) La Pratique du théâtre, op. cit., p. 510.

(12) Werke, t. 3, p. 262.

Or, Schlegel, de son côté, paraît beaucoup moins préoccupé par le souci d'éviter toute espèce de licence que par celui de trouver une forme d'organisation propre à assurer une bonne direction du théâtre. Son point de vue est nettement plus pragmatique. En outre, il met, dans l'ensemble de ses réflexions, plus l'accent sur la notion de goût que sur celle de moralité et ne fait, somme toute, jouer à l'Etat qu'un rôle modeste dans son plan de réforme. Ce sont ces raisons qui nous font douter, par ailleurs, de l'influence réelle exercée par un autre projet, celui qui est contenu dans le livre de Louis Riccoboni De la Réformation du Théâtre (13), quelquefois cité comme une source de Schlegel (14).

Certes, Riccoboni propose lui aussi de soumettre les comédiens à une autorité extérieure et préconise la création d'un conseil présidé par un représentant du roi ou du sénat et comprenant, à côté du substitut du lieutenant général de la police, deux docteurs de la faculté de théologie, deux auteurs dramatiques "d'âge mûr" et un ou deux anciens comédiens (15). Mais la principale tâche de ce conseil consiste à veiller sur la bonne conduite des acteurs et la moralité des pièces, alors que Schlegel assigne à son directeur comme fonction d'assurer avant tout la survie financière d'un théâtre d'un bon niveau artistique. L'ancien directeur du Théâtre-Italien de Paris, avec le zèle du nouveau converti, adopte, du reste, dans tous les domaines de la vie théâtrale les positions les plus rigoristes. Ennemi acharné de la représentation de la passion amoureuse, il propose une épuration rigoureuse du répertoire, à laquelle n'échappent même pas certaines tragédies de Corneille et de Racine (16). S'il

(13) Paris, 1743.

(14) von Antoniewicz, op. cit., p. CLXI.

(15) De la Réformation..., pp. 98-99.

(16) Cf. Supra, p. 48.

déplore qu'on ne puisse revenir sur la présence des femmes sur la scène, il voudrait au moins les voir toutes mariées et il leur interdit de danser ! Il aimerait voir les hommes séparés des femmes dans la salle en amphithéâtre dont il réclame la construction et souhaite qu'acteurs et actrices soient logés dans le théâtre. A cette utopie théâtrale passablement totalitaire, placée sous le signe de la Vertu, au besoin imposée par l'Etat (17), Schlegel n'emprunte que deux idées secondaires.

En effet, comme Riccoboni, il propose de verser à la fin de l'année, aux oeuvres de charité le reliquat des recettes et il recommande d'élever aux frais du théâtre deux enfants qu'on préparerait au métier d'acteur. Riccoboni, pour sa part, préconisait d'instruire une douzaine de garçons et de filles "dans des logements séparés" en leur donnant en même temps "des principes de religion et de piété" (18). On voit généralement dans cette proposition les débuts modestes de l'idée "d'école de théâtre" que, par la suite, on trouvera souvent liée à celle de théâtre national et de scène-modèle.

On peut se demander si ce n'est pas plutôt dans la pratique de son époque que dans des projets d'organisation idéale plus ou moins utopiques que Schlegel a puisé ses principales idées. Après tout, il se réfère lui-même à l'organisation des spectacles dans les cours princières, où l'on donnait à un gentilhomme la haute main sur l'organisation des spectacles. L'idée de Schlegel consiste, dans cette perspective, à étendre au théâtre public un usage existant pour des spectacles privés, généralement gratuits mais réservés à un petit nombre de personnes.

(17) La scène devrait être "une école de bonnes moeurs", "une chaire publique", mais ni les comédiens, ni les spectateurs n'en sont conscients. "J'en conclus que le gouvernement seul peut ordonner et faire exécuter la réformation, malgré les oppositions d'un très grand nombre de personnes mal instruites de leurs véritables intérêts". De la Réformation, p. 68.

(18) De la Réformation..., pp. 334-335.

L'exemple de la Comédie-Française a-t-il pu également jouer un rôle ? Il est évident que les réformateurs allemands du théâtre ont tous, plus ou moins, présent à la mémoire l'exemple français quand ils élaborent leurs projets. Comment pourrait-il en être autrement ? La Comédie-Française, créée en 1680 sur l'ordre du roi, subventionnée par lui, obéissant à des règlements donnés par lui et ses successeurs (19) est bien le "théâtre national" de la France. Déjà gardienne de la tradition, elle est en même temps la scène-modèle qui réunit les meilleurs talents du royaume. Le problème des théoriciens allemands va souvent être d'adapter ce modèle prestigieux aux conditions particulières de leur pays. Nous verrons plus tard que les statuts donnés aux théâtres nationaux de Vienne et de Mannheim sont nettement inspirés par ceux de la grande scène parisienne (20).

Schlegel, pour sa part, ne reprend pas la constitution "républicaine" des Comédiens-Français, nulle trace d'assemblée, ni de "semainiers" élus (21) dans son projet. En revanche, son Aufseher pourrait bien avoir des traits communs avec les gentilshommes de la cour chargés de veiller à la bonne marche du théâtre. En effet, les Comédiens-Français étaient soumis à une sorte d'autorité de tutelle exercée par les gentilshommes de la Chambre et l'intendant des Menus. Ceux-ci eurent d'autant plus l'occasion d'intervenir au cours du XVIIIème siècle que les comédiens se montrèrent souvent incapables de gérer seuls leurs

(19) Sur l'organisation de la Comédie-Française et les très nombreux règlements qui jalonnent son histoire au XVIIIème siècle cf. Jules Bonnassies, La Comédie-Française. Histoire administrative (1658-1757), Paris, 1874, et Claude Alasseur, La Comédie-Française au 18ème siècle. Etude économique, Paris, La Haye, 1967.

(20) Cf. Infra, p. 710 et p. 732.

(21) L'assemblée des comédiens se réunissait chaque semaine pour discuter des affaires de la compagnie et choisir les pièces à représenter, deux acteurs (trois à partir de 1729) étaient chargés pour une semaine de faire appliquer les décisions prises.

affaires : c'est ainsi qu'ils connurent presque constamment des difficultés financières.

Le même souci, nous l'avons vu, incite Schlegel à vouloir retirer aux acteurs le soin d'équilibrer recettes et dépenses. Il va cependant plus loin que l'usage des cours et celui de Paris puisqu'il fait de son Intendant un véritable directeur, responsable en particulier du choix des pièces (22). Il ne suffirait donc pas de nommer à ce poste un grand seigneur dilettante, il y faudrait un véritable connaisseur, informé à la fois des réalités théâtrales et des problèmes littéraires. C'est à cette condition seulement qu'il pourra former le goût des acteurs et du public. On voit ainsi se dessiner les contours du directeur "littéraire", tel que le concevra plus tard Löwen (23).

Ces pouvoirs renforcés de l'Intendant ne doivent cependant pas conduire à l'assimiler entièrement aux personnages évoqués dans les utopies théâtrales de l'abbé d'Aubignac et de Riccoboni. Ces derniers, moins préoccupés de qualité artistique ou littéraire que de moralisation de la scène, sont amenés à confier des responsabilités accrues à l'Etat afin de contraindre, par le biais de la censure et de la surveillance des comédiens, l'institution théâtrale à se plier à une plus stricte

(22) Rappelons qu'à la Comédie-Française, c'est l'assemblée des comédiens qui choisit les pièces nouvelles jusqu'en 1762 où est créé le Comité de lecture. Il existe cependant une censure théâtrale à laquelle toutes les pièces sont soumises depuis 1702.

(23) Cf. Infra, troisième partie, ch. 2 et 3.

discipline. Cette différence d'optique doit être marquée, car elle permet de distinguer deux écoles de pensée, deux lignes d'évolution aussi de la notion qui nous occupe.

L'idée de confier la direction du théâtre à un Intendant est bien l'élément le plus important du projet de Schlegel. On peut, pour le reste, souligner le fait qu'il y est envisagé de rétribuer les auteurs en leur assurant le bénéfice de la cinquième représentation de leur pièce (24). Il s'agit d'encourager ainsi la production dramatique afin de créer un répertoire suffisant. C'était là déjà une des préoccupations de Gottsched, elle ne cessera d'occuper les défenseurs de la scène nationale et inspirera divers systèmes de soutien des jeunes talents dramatiques, tels les divers concours de comédies ou de tragédies qui verront le jour au cours du siècle.

Il est à noter que Schlegel ne demande au roi, pourtant tout acquis à la cause du théâtre, qu'une contribution modeste : il le prie simplement de fournir un lieu pour y établir la scène, d'assister de temps à autre aux spectacles afin de marquer son intérêt et de louer quelques loges pour fournir des ressources supplémentaires. Rien d'étonnant à cela : le but de Schlegel est de démontrer la possibilité d'établir un théâtre permanent à Copenhague, capable de se soutenir par ses propres moyens, et non de confier entièrement à l'Etat la charge de la scène.

(24) Les Comédiens-Français, pour leur part, versaient à leurs auteurs un neuvième des recettes pour une pièce en cinq actes. En 1780, à la suite des campagnes de Beaumarchais, la rétribution des auteurs fut encore améliorée. Lorsque Schlegel reprend sa suggestion dans les Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (Werke, t. 3, p. 297), il fait remarquer qu'au début le théâtre danois ne pourra être aussi généreux que les acteurs français.

Cette orientation de la pensée de Schlegel oblige à faire une distinction entre son plan et un certain nombre d'autres projets datant de la même époque que l'on met parfois en relation avec le sien. Il s'agit chaque fois de faire du théâtre un véritable service public, entretenu et dirigé par l'Etat. Cette transformation apparaît comme la conséquence logique de la dignité nouvelle conférée à la scène par l'Aufklärung. Si, comme Gottsched l'avait montré, le théâtre pouvait jouer dans la République un rôle moral et social éminent, il fallait le soustraire au bon plaisir des comédiens et des directeurs pour en confier la charge directement à l'Etat. Bien plus, il fallait faire des comédiens eux-mêmes des serviteurs de cet Etat, des fonctionnaires ayant la charge de la morale publique.

Gottsched lui-même ne franchit pas le pas et se contente de réclamer un soutien des Princes dans les formes traditionnelles du mécénat, mais d'autres à son époque et autour de lui vont plus loin. C'est ainsi que le professeur Samuel Christian Hollmann, après avoir établi dans sa revue morale Le Divertisseur (Der Zerstreuer) (25) une fois de plus que le théâtre était "une école des moeurs" ajoute

"Cependant de tels spectacles, destinés à devenir les écoles de moeurs d'un pays, ne doivent pas, si l'on veut réussir, être entièrement abandonnés à la fantaisie, la vanité et les propres lumières des personnes que l'on y emploierait. Celles dont on se servirait doivent nécessairement être choisies pour cet emploi avec une grande prudence et un grand discernement, entretenues

(25) Göttingen, 1737, 40 Stücke. Hollmann était professeur de philosophie à l'Université de Göttingen depuis 1734 et sera plus tard membre de l'Académie des Sciences.

aux frais de la communauté et considérées et honorées comme des éducateurs publics d'un pays, si l'on veut en tirer quelque fruit" (26).

L'idéal d'un théâtre entièrement vertueux exige que ce dernier soit indépendant du bon ou du mauvais vouloir des comédiens, dont Hollmann continue à se méfier (27). Le paradoxe est que le même mouvement confère aux acteurs la dignité de professeurs de morale, voire de prêtres laïcs de la vertu, et restreint leur liberté, comme si le théâtre devenait une affaire trop sérieuse pour qu'on la laissât entre leurs mains ! Il est vrai que, d'un autre côté, leur statut social s'en trouve considérablement rehaussé : les "marginiaux" deviennent des fonctionnaires !

(26) "Solche Schauspiele aber, die Sitten-Schulen eines Landes werden solten, müssen wohl nicht der Phantasie, der Eitelkeit und eigenen Einsichten derjenigen Persohnen selbst, die dazu etwan gebraucht würden, allein überlassen werden, wenn man diese Absicht erhalten wolte. Die Persohnen, denen man sich dazu bedienen wolte, müsten nothwendig mit großer Vorsicht und Klugheit zu ihrem Amte erwehlet, auf gemeine Kosten ernähret, und als allgemeine Lehrer eines Landes angesehen und geehret werden, wenn was fruchtbarliches daraus entstehen solte." Der Zerstreuer, livraison II du 18 mars 1737, "Von dem Nutzen der Schauspiele, und Comödien", pp. 84-85. Pour Hollmann également, le théâtre est la véritable école du peuple, car il éduque d'une manière agréable et presque inconsciente et est accessible même aux esprits peu ouverts au raisonnement, les impressions sensibles ont, du reste, généralement plus de pouvoir sur les hommes que les principes abstraits. La scène est donc à même de transmettre des leçons pratiques de philosophie et de morale. Hollmann visiblement s'inspire du Discours sur les Spectacles du Père Porée qu'il cite à un moment ; cela confirme notre hypothèse de l'influence considérable exercée par cet auteur sur les théoriciens allemands de la Frühaufklärung.

(27) On retrouve chez Hollmann les imprécations habituelles contre la grossièreté des farces, l'immoralité de Plaute et même celle de Térence, les auteurs modernes n'étant pas moins blâmables. Comment la scène pourrait-elle être moralement irréprochable tant qu'acteurs et auteurs travailleront pour le gain et seront obligés de se plier au mauvais goût de la "populace" ?

La même conception du théâtre comme service public se trouve exprimée dans un article de Christlob Mylius sur la nécessité de la vraisemblance dans les représentations théâtrales, que Gottsched fit paraître dans les Contributions Critiques (28) en 1743. Pour Mylius, l'invraisemblance, l'irrégularité et l'immoralité vont de pair, car elles sont la marque de la décadence des spectacles abandonnés au mauvais goût d'un public inculte et à l'ignorance des comédiens. La seule façon de leur rendre leur éclat ancien est d'en confier à nouveau la direction aux pouvoirs publics :

"Comme il serait donc utile et nécessaire que l'Etat entretienne à ses frais des compagnies d'habiles comédiens auxquels on donnerait des pièces bien choisies et des règles précises : tout un chacun pourrait fréquenter gratuitement leurs théâtres et tirer un profit moral en voyant des pièces écrites suivant les règles, représentées dans les règles. Comme une ville, un pays entier même, seraient heureux si le peuple pouvait regarder les représentations sensibles des vertus et des vices aussi librement et au grand jour qu'il fréquente pour son édification d'autres lieux publics" (29).

L'idéal ainsi décrit n'est réalisable que si les comédiens au lieu de recevoir leur salaire des spectateurs sont transformés en fonctionnaires (öffentliche Amtspersonen) appointés par l'Etat lui-même. Du moment que le théâtre est assimilé au temple, la scène à la chaire et le comédien au prêtre, il paraît logique de

(28) Christlob Mylius, "Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird : Daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben." Critische Beyträge, 1743, St. 30, pp. 297-322.

(29) "Wie nützlich, wie nöthig wäre es also nicht, daß, auf Unkosten des Staates, Gesellschaften geschickter Schauspieler unterhalten, und mit auserlesenen Stücken und gewissen Gesetzen versehen würden ; deren Schauplätze ein jeder frey besuchen, und sich da aus den regelmäßigen Vorstellungen regelmäßiger Schauspiele, mit Nutzen erbauen könnte ! Wie glücklich würde nicht eine Stadt, ja ein ganzes Land seyn, wenn das Volk die sinnlichen Vorstellungen der Tugenden und Laster, eben so ungehindert und öffentlich ansehen könnte, als es andere öffentliche Oerter, in der Absicht, sich zu erbauen besucht ! Ibid., p. 299.

demander une libre fréquentation d'un lieu où s'opère la moralisation du peuple. Fait-on payer l'accès aux églises et aux temples ?

La formulation suggère que Mylius est conscient du caractère utopique de sa proposition, sa réalisation implique, en effet, un changement total d'attitude des autorités envers la scène, que rien ne permet d'espérer. Le souhait qu'il formule est la traduction directe du statut élevé revendiqué pour la scène dans le cercle gottschédien ; il ne prend en considération ni les conditions réelles du théâtre, ni même sa nature véritable : la notion de divertissement et de spectacle disparaît totalement derrière celle d'éducation.

Une des lettres que Gellert publia en 1751 (30) nous fournit un troisième exemple, plus tardif, de demande de prise en charge du théâtre par l'Etat. A une correspondante, qui, bien que ne partageant pas les préjugés vulgaires contre la scène, semble avoir l'âme trop délicate et trop fine pour accepter sans réserve la comédie, Gellert s'ingénie à démontrer l'utilité de cette dernière, tout en dissipant, à l'aide d'une subtile casuistique, les scrupules d'un coeur sensible. C'est ainsi qu'il montre que la satire comique n'est pas plus contraire à l'amour du prochain que le sermon d'un prédicateur dénonçant certains vices et défauts des hommes et que les spectacles ne sont pas un encouragement plus grand à la vanité que n'importe quelle autre forme d'assemblée.

Il présente le théâtre comme un délassement honnête et raisonnable, susceptible de former le coeur et l'esprit des spectateurs et le défend contre la vieille accusation d'inciter à l'oisiveté et à la dissipation. Ce sont des éléments de défense qui seront, par la suite, souvent réutilisés. Gellert, cependant,

(30) Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen, lettre 26 in : Gellerts Sämmtliche Schriften, 10 Theile, Leipzig, 1839, 4. Theil, pp. 120-128.

est bien conscient que la pratique quotidienne des troupes, la nature des pièces généralement représentées peuvent nourrir les préjugés hostiles. Il découvre bien des dangers dans la représentation de "jeunes gens voluptueux et de jeunes filles coquettes" et voudrait réduire la part de l'amour dans les intrigues dramatiques. Mais il reconnaît, d'autre part, que ce sentiment a sa place sur la scène comme dans le coeur des humains et il ne se montre hostile ni à la peinture de "l'amour raisonnable, tendre et innocent", ni à celle des "folies et désordres" qu'il peut provoquer. Il voudrait simplement qu'un sentiment de bienséance fasse éviter de présenter sur la scène ce qui dans la vie provoque chez l'homme raisonnable colère et dégoût.

Pour prévenir les plaintes, parfois justifiées, contre la scène, il faut introduire quelques réformes. La première consisterait à placer les comédiens sous l'autorité d'un "surveillant" ou "inspecteur" (Aufseher) à qui ils devraient soumettre toutes les pièces qu'ils voudraient jouer. Cet homme raisonnable, ce connaisseur du théâtre éliminerait toutes les méchantes farces et les pièces médiocres et censurerait, même dans les bonnes pièces, les passages "licencieux et choquants", de sorte que "les deux sexes puissent écouter sans danger toutes les comédies et que jamais, lorsque les uns battent des mains, les autres ne doivent baisser les yeux (31). A la fois censeur et juge de la qualité littéraire des oeuvres dramatiques proposées, il est celui qui, par le choix du répertoire, haussera la scène dont il aura la charge à un niveau tel que les préjugés habituels contre l'institution théâtrale tomberont d'eux-mêmes.

Pour encourager les poètes, on devrait donner la première représentation de leur pièce à leur bénéfice, consacrer, d'autre part, la recette d'une autre soirée à quelque oeuvre

(31) "... daß beide Geschlechter ohne Gefahr alle Comödien anhören könnten, und nie die einen bey dem Händeklatschen der andern die Augen niederschlagen dürften." Ibid., pp. 127-128.

charitable ou la donner aux pauvres. Il conviendrait d'améliorer la condition matérielle des comédiens et de leur assurer une plus grande considération sociale, ce qui leur permettrait de mener une vie plus décente. En retour, la dignité nouvelle attachée à leur profession, attirerait vers elle beaucoup d'honnêtes citoyens que la crainte de déchoir en détournait jusque-là (32). Pour la première fois peut-être, un écrivain allemand établissait ainsi un lien entre le progrès du théâtre national et l'amélioration du sort des acteurs, ses serviteurs. C'est un thème de réflexion qui deviendra par la suite un lieu commun de tout nouveau plan de réforme.

Pour terminer, Gellert fait connaître la condition première pour assurer la réussite de son projet : "le théâtre devrait être entretenu aux frais de l'Etat"(33), en assurant que toutes les dispositions proposées seraient faciles à réaliser si elles recevaient le soutien d'un grand personnage ou de toute une ville riche. Il énonce ainsi l'alternative qui va dominer toute l'histoire du théâtre national : faut-il demander l'aide d'un prince ou celle d'une ville, d'une république marchande par exemple, pour établir les fondations du théâtre idéal dont on rêve, étant bien entendu qu'on ne croit pas vraiment à la possibilité de faire subsister celui-ci par ses propres moyens.

Les trois textes que nous venons de présenter ont en commun le fait qu'ils n'entrent pas dans les détails d'organisation, ce sont des sortes d'utopies théâtrales, de "rêveries patriotiques", noyées, du reste, dans un développement plus vaste et qui ne s'inquiètent guère des chances de réalisation pratique.

(32) "... cette profession n'estant plus infâmante, ceux qui s'en trouveront capables, s'y présenteront librement par l'espoir du gain et de l'honneur ;" écrivait déjà l'abbé d'Aubignac dans son "Projet pour le rétablissement du théâtre français". La Pratique du théâtre, op. cit., p. 511.

(33) "Das Theater müßte auf öffentliche Kosten erhalten werden." Sämtliche Schriften, op. cit., Theil 4, p. 128.

Ce trait suffirait à les distinguer du projet de Schlegel. En outre, à l'exception de celui de Gellert, ils se placent dans une perspective strictement pédagogique du théâtre qui est conçu comme un simple instrument de diffusion de vérités morales. Gellert, bien que partisan d'une scène "vertueuse", semble plus ouvert à une vision moins didactique du théâtre : son point de vue se rapproche de celui de Schlegel et il existe même des analogies certaines entre leurs deux projets (34).

"LES PENSEES POUR SERVIR AU PROGRES DU THEATRE DANOIS"

Les Pensées..., contrairement à la Lettre..., ne s'intéressent pas aux problèmes d'organisation d'une scène permanente, elles cherchent à définir les conditions dans lesquelles le futur théâtre danois pourra s'épanouir, grâce à la production d'oeuvres dramatiques de valeur. C'est à ce second aspect du problème qu'est consacré le deuxième écrit de Schlegel sur le théâtre danois, dont l'importance sur le développement en Allemagne de l'idée de

(34) Ces analogies concernent surtout le rôle de l'Intendant, la rétribution des auteurs, l'aide aux nécessiteux. Or, Gellert ne pouvait connaître le projet de Schlegel publié en 1764 seulement. Les ressemblances pourraient bien venir de l'utilisation des mêmes sources françaises. Rappelons que l'abbé d'Aubignac chargeait son Intendant d'"examiner l'honnêteté et la bienséance" des pièces des auteurs chevronnés, alors que les débutants devaient soumettre leurs oeuvres à son jugement littéraire, afin d'éviter la prolifération des mauvaises pièces. Gellert reprend cette notion de censure à la fois morale et littéraire. "Le Projet pour le rétablissement du théâtre français" ne figurait certes pas dans la traduction allemande de La Pratique du théâtre de von Steinwehr. Mais les auteurs allemands avaient l'habitude de puiser directement aux sources françaises. Au XVIIIème siècle, la traduction d'un auteur français ne marque jamais les débuts de son influence en Allemagne, elle la confirme et l'amplifie.

théâtre national sera considérable. Partant d'un petit nombre de principes généraux, Schlegel dégage les caractéristiques du répertoire envisagé avant de traiter les problèmes pratiques de composition. La méthode déductive ne doit cependant pas masquer le pragmatisme qui inspire l'esprit du texte. Les conditions particulières du théâtre danois, la nature et la composition de son public, déterminent en grande partie les solutions retenues. Le point de vue normatif, assez fort pour brider chez Gottsched le développement d'une "stratégie" nationale, s'affaiblit et ouvre des perspectives nouvelles. Sur bien des points, Schlegel dépasse Gottsched, annonce, rencontre ou inspire Lessing.

I. LE PRINCIPE DE L'ORIGINALITE NATIONALE

Le principe de base est énoncé dès le début. Schlegel recommande la lecture de différents ouvrages théoriques étrangers, mais déconseille une imitation servile des leçons qu'ils contiennent :

"Car chaque nation a des mœurs différentes ; ce qui impose à un théâtre qui veut plaire également des règles différentes, et une pièce écrite pour une nation donnée plaira rarement tout à fait aux autres." (35).

Un peu plus loin, l'idée est reprise sous la forme suivante :

"Lorsqu'on installe un nouveau théâtre, il faut donc tenir compte des mœurs et du caractère particulier de sa nation..." (36).

Schlegel rompt ainsi avec le principe de l'universalité du goût

(35) "Denn eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen." Werke, t. 3, p. 262.

(36) "Bey Einrichtung eines neuen Theaters muß man also die Sitten und den besondern Charakter seiner Nation in Betrachtung ziehen..." Ibid., p. 265.

défendu par Gottsched au nom de l'unicité de la Raison et qui le conduisait à privilégier l'esthétique dramatique de l'Antiquité, reprise et réinterprétée par les Français. Cette nouveauté considérable dans le domaine de la pensée esthétique va avoir la double conséquence d'introduire une part de "pluralisme", voire de relativisme dans les jugements littéraires et de rendre possible l'idée d'un développement culturel propre à chaque nation. A partir de là, la discussion sur la valeur de tel ou tel modèle proposé, la recherche d'une voie originale, la création d'une tradition propre reçoivent une impulsion nouvelle. Il s'agit là, de toute évidence, de questions fondamentales pour un pays qui entreprenait de bâtir sa propre culture théâtrale sans qu'elle pût s'appuyer sur une tradition ancienne.

Déjà la critique allemande du XIXème siècle a mis en lumière la dette de Schlegel envers les théoriciens français(37). Elle a, en particulier, cité Riccoboni et l'abbé Dubos comme des auteurs chez qui la notion d'originalité nationale était déjà présente. Les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (38) de Jean-Baptiste Dubos présentent, en effet, sous ce rapport un intérêt particulier. Non seulement Dubos souligne l'avantage qu'il y a pour un poète à traiter un sujet se rapportant à l'histoire nationale qui éveillera plus sûrement l'intérêt de ses lecteurs (39), il affirme aussi, pour la comédie du moins,

(37) Wolff, op. cit., p. 158., v. Antoniewicz, op. cit., pp. CLXIV-CLXVI.

(38) Jean-Baptiste Dubos ou du Bos, Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, Paris, 1719. Nous citons d'après la 4ème éd. revue, corrigée et augmentée par l'auteur, 3 t., Paris, 1740. Il existe une traduction allemande parue en 1760 à Copenhague.

(39) Plus exactement il s'agit de réunir deux sortes d'intérêt : celui éprouvé par le lecteur "comme étant un homme en général" et celui éprouvé "comme étant un certain homme en particulier". "Il est bon que le Poète se prévaille de toutes les inclinations et de toutes les passions qui sont déjà en nous, principalement de celles qui nous sont propres comme citoyens d'un certain pays, ou par quelque autre endroit." (t. 1, pp. 74-75). L'évocation de l'histoire nationale fait partie des intérêts particuliers à un pays donné.

la nécessité de tenir compte des moeurs de chaque pays et du tempérament de chaque peuple. Les moeurs fournissent les sujets alors que le tempérament détermine le ton, les gestes, le style de représentation des pièces comiques : "Chaque pays doit avoir sa manière propre de réciter la Comédie" (40).

Quant à Louis Riccoboni, deux de ses ouvrages au moins ont pu influencer Schlegel. le "Discours sur la tragédie moderne" qui clôt le premier volume de son Histoire du théâtre italien(41) n'énonce-t-il pas le principe même qui fonde toute la réflexion de Schlegel ?

"Le but des Poètes Dramatiques est de plaire. Pour y parvenir ils doivent se conformer au goût de la Nation." (42).

Si dans la suite de son étude, Riccoboni critique, d'une manière nuancée, la place excessive que prend dans la tragédie française la peinture de l'amour, il reconnaît que ce défaut a été en quelque sorte imposé par le goût affirmé des Français pour la galanterie, de sorte que la tragédie française est par nature amoureuse comme celle des Grecs était politique. La forme de gouvernement sous laquelle vit la nation française explique en grande partie, selon Riccoboni, son penchant pour l'amour romanesque :

(40) Ibid., p. 419. Dubos donne l'exemple suivant : "... un comédien anglais enfin qui jouerait comme un comédien italien, jouerait mal. Les Anglais, qui doivent lui servir de modèles, ne se comportent pas ainsi. Ce qui suffit pour agiter un Italien n'est pas suffisant pour remuer un Anglais. Un Anglais, à qui l'on prononce l'arrêt qui le condamne à sa mort, montre moins d'agitation qu'un Italien que son juge condamne à un écu d'amende." (Ibid., p. 420).

(41) Paris, 1728, pp. 247-319.

(42) Ibid., p. 314.

"Les Français, contents d'être gouvernés heureusement depuis tant de siècles par les volontés sages de leurs Princes, sont moins touchés de tout ce qui leur dépeint les intrigues de l'ambition. Ils se livrent plus volontiers au plaisir de voir l'amour et la jalousie occuper leur Théâtre ; les Romains, qui ont eu tant de cours chés eux, ont conduit naturellement leurs Poètes à mettre en action ce qu'ils prennent tant de plaisir à lire : ainsi s'est formée la Tragédie Française, où l'amour traité avec la délicatesse des Romains tient toujours la première place et c'est cette passion dominante sur leur Théâtre qu'on peut regarder comme le caractère propre de leur Tragédie qui la distingue de la Tragédie Grecque et de la Tragédie Italienne." (43)

Il y a donc une sorte d'esprit caractéristique de chaque grande littérature nationale, auquel tout auteur qui veut plaire doit se soumettre. Dans la première grande étude comparative des principales cultures théâtrales de l'époque, les Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe (44), Riccoboni s'emploie à définir ce qui fait l'originalité de chacune d'elles. Si le point de vue normatif n'est nullement abandonné - Riccoboni condamne tout ce qui lui semble trop violent ou trop naïf, comme autant de vestiges de la barbarie ancienne - l'objet même de l'ouvrage témoigne d'un sens incontestable de la variété possible des formes dramatiques. En outre, le rapport établi par Riccoboni entre théâtre et tempérament national, la caractérisation du caractère anglais, certaines opinions portant sur la question des règles, ont pu influencer directement Schlegel.

Il faudrait sans doute ajouter à ces deux sources déjà connues l'influence moins évidente et cependant réelle du grand ouvrage du Père Brumoy Le Théâtre des Grecs (45) que Schlegel

(43) Ibid., pp. 314-315.

(44) Op. cit. (Paris, 1738)

(45) Paris, 1730, 3 t., in quarto.

cite, du reste, parmi les livres utiles à la formation des comédiens. Cette vaste anthologie de pièces grecques traduites ou résumées est entrecoupée de diverses études ("discours") destinées à mieux faire comprendre la tragédie antique. La position du Père Brumoy est celle d'un partisan des Anciens qui entend désarmer les critiques des "Modernes". Sa volonté de mettre en lumière les beautés des tragédies grecques le conduit à examiner les conditions historiques dans lesquelles elles ont été écrites et à souligner les différences entre le théâtre grec et le théâtre moderne.

En effet, les jugements défavorables qu'on a portés sur le théâtre antique ont leur origine, selon lui, dans la difficulté qu'éprouve le lecteur moderne à se transporter à l'époque et au lieu où ce théâtre a pris naissance. Le "goût universel" est troublé par le "goût arbitraire", fruit des préjugés du temps et de la nation. Ces préjugés ne peuvent être vaincus que par une exacte connaissance du génie des spectateurs grecs pour qui les pièces ont été écrites. "Multitude libre et indocile", "fous de la liberté", empris d'orgueil, les Athéniens veulent que les poètes flattent leurs penchants : ainsi, la représentation des malheurs des rois n'a d'autre but que d'exalter par contraste la liberté républicaine et le chœur symbolise la participation des citoyens grecs à la vie publique.

Toutes les conditions ayant changé, il est normal que la tragédie moderne se présente à nous sous des traits différents. Le chœur n'aurait aucune signification pour des spectateurs français "qui ne se mêlent de rien dans une monarchie heureuse et tranquille" (46) et si la simplicité de l'action antique a fait place à une plus grande variété d'épisodes et de situations, la cause en est à chercher dans la perte de la

(46) Discours sur le parallèle des théâtres, p. CXLVI.

simplicité des moeurs grecques. Une comparaison précise devient même impossible, parce que, à certains égards, on se trouve en présence de deux genres tout à fait différents (47). L'imitation de la Nature fournit certes aux théâtres de tous les temps et de tous les pays une physionomie commune, des différenciations nationales n'en créent pas moins une grande variété de formes et de contenus :

"Car les théâtres de la Grèce, de l'ancienne Rome, de l'Italie moderne, de l'Espagne, de l'Angleterre et de la France ont quelque chose de commun, mais ils ont en même temps des différences si marquées qu'une seule scène suffit pour les faire sentir aux moins connaisseurs, même en supprimant le nom du pays." (48)

Il serait aventureux cependant de faire de Brumoy le précurseur immédiat de Herder. Il reste un classique attaché à l'art tragique antique et aux grands auteurs du siècle de Louis XIV qui l'ont fait renaître. Ni la mise en lumière des conditions historiques qui font naître une forme d'art donnée, ni l'insistance sur le lien entre celle-ci et le génie de la nation, ni la découverte de la diversité des formes dramatiques et des différences entre tragédie antique et tragédie moderne, ne l'incitent à adopter un point de vue "historiciste" qui relativiserait les normes de l'esthétique classique. Schlegel pourtant a pu apprendre par lui comment une société agit sur l'esprit d'un théâtre.

II. LA NOTION DE CARACTERE NATIONAL

La notion de tempérament national joue également un rôle considérable dans la formation de l'idée selon laquelle

(47) Ibid., pp. CLVIII-CLVIX.

(48) Ibid., p. CXXXIV.

chaque peuple doit avoir un théâtre qui lui soit propre. L'opposition établie par Dubos entre le flegme anglais et la vivacité italienne, pour justifier la nécessité pour un acteur d'adapter son jeu aux comportements qui peuvent s'observer autour de lui, est révélatrice du lien ainsi établi entre la psychologie des peuples et la théorie esthétique. Quand on veut examiner en profondeur l'origine de la pensée de Schlegel, il est impossible de ne pas étendre le champ de l'enquête à des ouvrages traitant des tempéraments nationaux.

On sait que la très vieille théorie des climats a connu au XVIII^{ème} siècle avant même Montesquieu, une grande fortune, qu'elle a encouragé le goût pour la diversité et éveillé le sens du relatif dans le domaine des moeurs et des lois. Nous en trouvons, du reste, un très intéressant exemple chez Dubos. Pour ce dernier, de même qu'il y a un génie propre à chaque époque, il existe un caractère de chaque nation qui est le résultat d'un certain nombre de facteurs climatiques, de l'air en particulier. Ces facteurs exercent leur influence également sur l'accueil qui est fait aux arts et aux sciences chez les différents peuples : le physique détermine le moral (49).

Lorsqu'au climat on ajoute d'autres facteurs d'influence comme l'éducation ou le système politique, on arrive à une conception plus élaborée du caractère national, qui se présente alors, au-delà des différences individuelles, comme la somme des traits communs aux membres d'une communauté humaine. Ce caractère n'a rien de mystérieux, il est le résultat nécessaire de divers déterminismes et ne doit rien à une quelconque mystique du sang. Il se laisse donc définir à partir des observations presque scientifiques que nous livrent historiens, voyageurs et écrivains. Il a la même originalité et la même unicité que le caractère de l'individu.

(49) "Pourquoi ne pas croire que c'est le physique qui donne la loi au moral ?" (Réflexions..., t. 1, p. 310) Dubos démontre longuement la prééminence des facteurs climatiques sur l'éducation, les moeurs, l'appartenance ethnique, dans la détermination du génie d'un peuple.

Johann Jakob Bodmer, qui dans un de ses livres (50) consacre un chapitre aux caractères des nations, illustre cette conception :

"Les habitants d'un pays, qui forment une nation, ont, considérés ensemble, tant de choses en commun et sont réunis par tant de liens en un corps moral que l'on peut les considérer comme une personne..." (51)

"Ces grandes personnes" (grosse Personen) que sont les peuples présentent des caractéristiques qui les distinguent de toutes les autres :

"... de sorte que, comme pour une personne, nous pouvons faire de chaque nation un caractère particulier, qui lui revient à l'exclusion de tous les autres. Tels sont les caractères nationaux, qui par conséquent sont une manière de caractère personnel." (52)

L'étude de ces caractères présente le plus grand intérêt pour les philosophes, les historiens ou les juristes qui doivent tenir compte de la nature des peuples sur lesquels ou pour lesquels ils écrivent. Bodmer cite un certain nombre d'ouvrages qui ont ouvert la voie dans ce domaine, à côté de celui de Montesquieu (53), on notera surtout les noms de Voltaire et de Bêat Louis de Muralt.

(50) Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter, Zürich, 1741, Reprint, Frankfurt a/M., 1971. Ch. 14 "Von den Charactern der Nationen."

(51) "Die Einwohner eines Landes, die eine Nation ausmachen, haben alle insgesamt genommen, so viel Sachen mit einander gemein, und sind durch so viele Bande in einen moralischen Leib zusammenverbunden, daß man sie vor eine Person ansehen kan..." Ibid., p. 435.

(52) "... so daß wir, wie von einer jeden menschlichen Person, also von einer jeden Nation einen besondern Character machen können, der ihr mit Ausschließung aller andern zukömmt. Das sind die National-Character, welche folglich eine Art der persönlichen sind." Ibid., pp. 435-436.

(53) Bodmer admire particulièrement l'étude du caractère des Romains proposée par Montesquieu dans ses Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (1734).

Ces deux écrivains nous ramènent à Schlegel, car ils l'ont incontestablement influencé. En effet, pour illustrer le principe que le théâtre doit tenir compte des goûts de la nation, Schlegel établit un parallèle entre le théâtre anglais et le théâtre français. Il oppose terme à terme les caractéristiques des deux traditions dramatiques en les mettant chaque fois en rapport avec les traits correspondants des deux caractères nationaux. Les premières n'étant que la traduction littéraire des seconds. L'opposition entre deux théâtres devient celle entre deux nations.

Cela suppose que l'image des deux pays était déjà fixée, voire figée en stéréotypes nationaux. Or, pour toute l'Europe cultivée, les Lettres anglaises de Voltaire (54) et les Lettres sur les Anglois et les François de Bénédictin Louis de Muralt (55) faisaient autorité et avaient imposé l'image de deux nations qui s'opposaient en tout. La nature même de ce genre d'ouvrage,

(54) La première édition est de 1734. Nous citerons d'après la troisième : Lettres écrites de Londres sur les Anglois et autres sujets par M. de Voltaire..., Amsterdam, 1735.

(55) Parues en 1725. Nous citerons d'après une édition ultérieure : Lettres sur les Anglois et les François et sur d'autres sujets. Nouvelle édition corrigée et augmentée par l'auteur même, sans lieu d'éd., 1728. Le succès de ces lettres fut considérable. Voltaire parle de son devancier comme du "sage et ingénieux M. de Muralt" (Lettres sur les Anglois..., p. 164). Bodmer (Critische Betrachtungen..., pp. 454-456) vante la nouveauté d'un livre qui décrit la vie quotidienne de deux peuples et non la vie publique et justifie son succès "Darum ist die Begierde nach seinem Werk schier unersättlich gewesen, wie nach einem langen Hunger" (p. 456). Une traduction allemande fut publiée en 1761 à Weimar sous le titre Des Herrn von Muralt Briefe über die Engelländer und Franzosen. La préface contient un appel aux Allemands pour qu'ils modèrent leur tendance à imiter tout ce qui vient d'outre-Rhin : le livre reçoit donc un sens nouveau et devient un antidote à la francomanie.

la volonté d'obtenir une image "contrastée des deux nations envisagées afin de marquer l'originalité de chacune amenaient les auteurs à forcer le trait et surtout à opposer terme à terme les traits distinctifs des deux "caractères nationaux" (56). On aboutissait à la création d'un diptyque dans lequel le principe de symétrie régnait en maître au détriment sans doute de la vérité de la peinture (57). Quoi qu'il en soit, ce fut cette image-là qui se répandit en Allemagne et nous la retrouverons à l'arrière-plan de toutes les caractérisations des théâtres français et anglais par les auteurs allemands. Ceux-ci se fondent tous sur les observations de Voltaire et de Muralt sur la différence des moeurs, des tempéraments et des goûts en Angleterre et en France. Des analogies dans la formulation même sont aisément décelables chez Schlegel, mais nous verrons que ni Nicolai, ni Lessing (58) n'échappent à l'influence de ces deux livres (59).

Rien de plus dissemblable, selon Schlegel, que les théâtres anglais et français, quoique tous deux, à leur manière,

(56) Le terme de "caractère national" a un sens très vaste, plus que les dispositions innées d'un peuple, il désigne les traits caractéristiques de sa vie sociale et intellectuelle, ses moeurs, ses usages, bref ce que nous appellerions aujourd'hui sa civilisation.

(57) Cette remarque, valable surtout pour de Muralt, peut également s'appliquer à Voltaire, tant celui-ci, lorsqu'il parle de l'Angleterre, a toujours présent à l'esprit son propre pays. Ainsi, son éloge de la liberté religieuse anglaise est une critique à peine déguisée de l'intolérance de l'église catholique française. La France est bien le deuxième volet du diptyque.

(58) Cf. infra, p. 236 et p. 271 sq.

(59) Ils ne sont évidemment pas les seuls à avoir popularisé une image contrastée des deux nations. Il faut aussi citer les nombreux articles du Spectateur consacrés au même thème ainsi que le livre de l'abbé J. B. Le Blanc, Lettres d'un Français concernant le gouvernement, la politique et les moeurs des Anglais et des Français, Paris, 1745.

soient fort beaux. Le premier a une prédilection marquée pour les intrigues complexes, mais il n'en montre que les points forts, tandis que le second préfère une intrigue simple mais suivie. Les goûts et le caractère des spectateurs anglais et français expliquent cette différence : la pensée rapide et impatiente de ceux-là exige une action vive et diverse, tandis que la nature sensible de ceux-ci fait que leur attention reste exclusivement attachée au sort d'un seul personnage. L'amour occupe sur la scène des Français exactement la place qu'il tient dans leur vie : la première ; il n'en est pas de même en Angleterre où la représentation amoureuse est loin de constituer le motif principal des pièces (60).

En Angleterre, assure Schlegel après de Muralt, on rencontre un plus grand nombre de caractères extrêmes ou extraordinaires qu'en France (61), il paraît donc normal que les auteurs dramatiques anglais mettent plus de soin à caractériser tous les personnages de leurs pièces alors que les Français se contentent souvent de donner du relief aux personnages principaux en laissant les autres dans l'ombre. Il ne fait pas de doute que Schlegel, sans qu'il le dise expressément ici, voit une des grandes forces du théâtre anglais dans sa richesse en personnages originaux peints avec réalisme. Il ne faut pas oublier que pour lui

(60) Voltaire, à qui il arrive de critiquer la place qu'occupe l'amour dans les tragédies françaises (dans sa préface à Brutus par exemple) fait la remarque que les auteurs anglais modernes se sont mis, sur ce point, à la mode de Paris. Mais cette concession lui semble faire tort au génie véritable de la tragédie anglaise (Lettres sur les Anglais..., pp. 161-162).

(61) De Muralt définit les Anglais comme un peuple de "grandes vertus ou de grands défauts" (Lettres sur les Anglais..., p. 29). "En un mot, dans le Mal comme dans le Bien, les Anglois me paraissent des gens extrêmes" (Ibid., p. 34). Les Français, en revanche, sont trop esclaves de l'usage et de la mode pour que puissent naître parmi eux beaucoup "d'originaux", d'où une certaine uniformité. Muralt semble par moments annoncer Stendhal !

les caractères ont autant d'importance que l'intrigue. Sur la scène française règne la plus grande décence dans l'expression, même dans les moments où les passions devraient s'exprimer librement, la bienséance impose sa loi. Les auteurs anglais, en revanche, ne reculent pas devant les jurons et les injures, usant des mêmes libertés qui ont cours dans la société où ils vivent. Ils ne partagent pas non plus le goût français pour les spirituels bavardages d'une soubrette ou d'un valet, chargés de commenter les folies de leurs maîtres pour amuser les spectateurs.

Le principe même de la spécificité nationale interdit à Schlegel de porter un jugement absolu sur les deux théâtres : ils sont tous deux parfaitement adaptés à leur nation. On peut simplement faire la remarque que se dessine déjà un système d'opposition qui, par la suite, jouera en défaveur du théâtre français, quand il sera utilisé d'une manière polémique. On louera alors la liberté et le naturel de la scène anglaise et on ne voudra voir de l'autre côté que convention et uniformité. Schlegel ne va pas si loin, il est personnellement trop attaché à la dramaturgie classique pour ne pas être sensible aux mérites des "fables", des actions tragiques, telles que les concevaient les classiques français et leurs successeurs, mais le schéma d'interprétation qui autorisera la critique et ouvrira une autre voie est déjà en place dans ses réflexions.

Pour l'heure, mettre les deux théâtres sur le même plan est déjà une audace suffisante. Des "critiques aussi hardis qu'ignorants" n'ont-ils pas, en Allemagne, déclaré que le théâtre anglais était "mauvais, confus et barbare", simplement parce qu'il ne correspondait pas au modèle français ? L'allusion à Gottsched, qui est des plus claires, atteste la rupture intellectuelle de Schlegel avec son ancien maître. Elle permet aussi de mesurer le chemin parcouru par lui depuis la Comparaison entre Shakespeare et Gryphius dans sa compréhension du théâtre anglais.

III. THEATRE ET CLASSES SOCIALES

Schlegel assurait au début des Pensées... (62) qu'il ne parlerait pas de ce qui lui plairait le plus, mais qu'il se mettrait à la place de la nation entière pour juger du genre de théâtre qui lui serait le plus agréable et le plus utile. Le critique cultivé, le "docte", infléchissait ainsi son point de vue en tenant compte des conditions réelles de la vie théâtrale, du niveau culturel atteint par la nation, ce à quoi Gottsched n'avait jamais pu se résigner, lui qui soutenait que le connaisseur avait toujours raison d'imposer la vérité à la foule ignorante. Schlegel pratique une pédagogie moins autoritaire, nous verrons qu'il cherche à former par degrés le goût du public, il fait donc les concessions qui lui paraissent au début nécessaires. En affirmant :

"Ce qui divertit extraordinairement l'homme du commun trouve rarement beaucoup d'applaudissements dans la bourgeoisie ou à la cour." (63)

Schlegel introduit, à côté du facteur national, un second élément de détermination du goût : l'appartenance sociale. L'existence de plusieurs classes sociales aux exigences culturelles fort diverses vient rendre plus complexe la définition du goût national danois. Cette précaution va tout à fait dans le sens d'un passage de la revue L'Etranger dans lequel Schlegel voudrait voir la notion même de caractère national complétée et corrigée par celle

(62) Werke, t. 3, p. 262.

(63) Ibid., p. 266. "Was den gemeinen Mann außerordentlich ergetzet, findet selten unter dem Mittelstand und bey Hofe großen Beyfall ;"

de caractère de classe ou de psychologie de condition (64). Sur le plan dramaturgique, cette observation conduit à rechercher la variété dans le répertoire afin que chacun puisse y trouver son compte.

Ces précautions prises, Schlegel voudrait définir plus précisément le genre de spectacles qui conviendrait aux Danois. A partir du principe que le spectateur aime retrouver au théâtre les intérêts et les sentiments qui dominent sa vie, ce qui fait aimer à l'Anglais la représentation des passions violentes, des accès de désespoir et des suicides (65) et au Français celle de l'amour, il s'interroge sur le tempérament de ses nouveaux compatriotes. Il voit en eux "quelque chose de posé et de tranquille" qui répugnerait à la bouffonnerie italienne et devrait les rendre particulièrement sensibles à la "plaisanterie policée". Ce sérieux se trouve surtout dans la bourgeoisie "dont on pense que c'est elle qui avant tout soutiendra le théâtre local et l'entretiendra à la longue" (66). Son caractère n'est pas trop éloigné de celui de la noblesse, pour l'instant réservée devant la scène nationale, mais qui devrait bientôt changer d'avis sur elle.

(64) "Hiermit ist nach meiner Meynung genug erwiesen, es sey nicht allzugenau gesprochen, wenn man ein Volk als eine Person ansieht, und behauptet, daß die meisten unter ihnen von einerley Gemüthe belebt sind, und Charakter, so wie Luft und Himmel, mit einander gemein haben ; sondern das wenigste, was man thun könne, sey dieses, daß man für einen jeden Stand seinen eignen Charakter mache." Werke, t. 5, p. 26.

(65) De Muralt avait noté le grand nombre de suicides en Angleterre, la violence des passions, le penchant à la mélancolie de ses habitants. Il avait expliqué tous ces traits pas "un petit reste de Férocité qui se trouve dans cette nation" (Lettres sur les Anglais..., p. 113) et prétendu : "L'Angleterre est un país de Passions et de Catastrophes..." (Ibid., p. 70).

(66) "... von welchem man meynt, daß er das hiesige Theater vor allen andern unterstützen und in die Länge hinaus unterhalten werde." Werke, t. 3, p. 269.

Cette observation sociologique, pour sommaire qu'elle soit, a au moins le mérite de désigner clairement le public visé. Comme en Allemagne, on pense tout d'abord aux élites bourgeoises mais on essaye aussi de gagner à la cause de la littérature nationale une noblesse encore sous l'influence des littératures étrangères plus développées. Le fait que la distance entre les deux classes n'est pas trop grande est une raison supplémentaire d'espérer voir se constituer une culture nationale commune à l'ensemble des élites.

Reste le peuple, désigné par le terme dépréciatif de Pöbel. Alors que "ceux qui édictent des règles à partir de leur cabinet", c'est-à-dire les "doctes" tels Boileau ou Gottsched, recommandent de ne pas s'en soucier, Schlegel est d'un avis contraire et conseille de faire jouer spécialement pour lui, certains jours où il ne travaille pas, des comédies selon son goût. Ce n'est pas parce que son esprit n'est ni fin ni délicat et que son imagination grossière est incapable de prendre plaisir au Misanthrope ou à Britannicus qu'il faut le priver de tout spectacle. Ceux qui écriraient spécialement pour lui pourraient en outre mêler à leurs pièces "d'utiles leçons de morale", afin de l'instruire et de montrer aux autres spectateurs combien les mœurs populaires sont mauvaises (67).

On voit le caractère limité des concessions faites au goût populaire. Pour Schlegel, il ne saurait être question de lui attribuer une valeur propre. Expression des classes socialement et culturellement défavorisées, il est, en fait, un obstacle à surmonter dans la création d'un vrai théâtre national. Les fonctions spécifiques du comique populaire, sa charge contestatrice, sont niées et remplacées par celles typiques de l'Aufklärung bourgeoise, l'édification et la moralisation. Le peuple se voit, en outre, dépouillé de toute spontanéité créatrice,

(67) Werke, t. 3, pp. 269-270.

c'est de l'extérieur que doit venir maintenant le comique qu'on lui destine, d'un auteur bourgeois qui, avec une certaine condescendance écrirait dans le goût supposé de ceux qui, croit-on, ne savent pas l'exprimer eux-mêmes. Bien plus, on peut se demander si le prologue dramatique L'Ennui (Die Langeweile) (68), une sorte d'apologie de la scène dans le goût des petites pièces allégoriques de la Neuberin, composé par Schlegel pour fêter l'ouverture du nouveau théâtre de Copenhague, n'exprime pas sa véritable opinion sur le comique populaire. Dans ce cas, elle ressemblerait singulièrement à celle de Gottsched. Si la Comédie remporte la victoire sur l'Ennui, la Misanthropie et la Sottise grâce au soutien de la Raison, elle doit se défendre, au cours de l'action, contre le soupçon d'avoir quelque complaisance pour le Comique Rustaud (Bauerscherz) "dont l'esprit entier sent la bière et l'eau de vie" (69). C'est le Comique lui-même (der Scherz) qui marque son déplaisir de voir sa bien-aimée fréquenter ce rival indigne. Le mariage entre la Comédie et le Comique symbolise le triomphe d'un rire sans vulgarité, ni grossièreté, qui est celui d'un public cultivé.

Des considérations, à la fois pratiques et pédagogiques, expliquent la tolérance relative que Schlegel dans les "Pensées..." manifeste envers le comique populaire. D'un côté, il ne perd jamais de vue que pour faire subsister un théâtre permanent dans une ville d'importance moyenne comme l'est Copenhague, il convient d'attirer, à côté des élites cultivées peu nombreuses, les couches sociales populaires, si l'on veut remplir le parterre. De l'autre, quelques concessions à un goût peu formé peuvent être considérées comme une étape nécessaire dans un processus d'éducation du public. Il ne faut pas rebuter celui-ci par des oeuvres trop difficiles si l'on veut affiner peu à peu son goût.

(68) Werke, t. 2, pp. 521-544.

(69) Ibid., p. 537.

IV. FONCTIONS NOUVELLES DU THEATRE

La question de la fonction de la scène constitue l'un des thèmes obligés de tout traité de dramaturgie au XVIIIème siècle. Aucun théoricien ne peut se soustraire à l'obligation de fournir sa réponse. Schlegel, lui aussi, se plie à l'usage en présentant comme le second principe sur lequel repose son système la définition d'un but principal du théâtre.

Cette définition est formulée de la manière suivante:

"Le théâtre changerait sa nature et ne ferait plus partie des divertissements, si on n'établissait pas que son but principal réside dans le plaisir qu'éveille l'imitation des actions humaines." (70).

et Schlegel ajoute, d'une manière quelque peu provocante, qu'une pièce dans laquelle l'art de plaire a été négligé a sa place dans un cabinet et non sur une scène. Le principe même du plaisir esthétique est donc réhabilité au détriment du didactisme et de la correction formelle. Il est vrai que Schlegel installe aussitôt un garde-fou théorique en précisant que rien de contraire aux bonnes moeurs ne saurait plaire à un homme raisonnable. L'esthétique ne peut entrer en conflit avec la morale.

La nouveauté est cependant considérable. On comprend que Schlegel lui-même ait pu écrire au moment où il envisage la possibilité de construire à partir de sa théorie de l'imitation un art poétique pour le théâtre - il s'agit précisément des Pensées... - que celui-ci était destiné à ruiner "les principes erronés de Monsieur G..." (71). De fait, tout le développement

(70) "Das Theater würde seine Natur verändern, und nicht mehr unter die Ergetzlichkeiten gehören, wenn man nicht festsetzte, daß der Hauptzweck desselben in demjenigen Vergnügen beruht, welches die Nachahmung der menschlichen Handlungen erwecket." Werke, t. 3, p. 270.

(71) Dans une lettre à Bodmer du 18 septembre 1747. "Briefe Joh. Elias Schlegels an Bodmer", mitgeteilt von Johannes Crüger, in : Archiv für Litteraturgeschichte, 14, 1886, p. 53.

sur la fonction du théâtre est une remise en cause plus ou moins explicite de la pensée de Gottsched. Ce dernier, comme nous l'avons vu, concevait la fable dramatique comme une simple illustration d'une vérité morale abstraite que le théâtre était chargé de répandre en tirant parti des avantages de l'expression sensible. C'est sur ce strict didactisme qu'était fondée toute la démonstration de l'utilité et de la légitimité de l'art théâtral. Or, il paraît absurde à Schlegel de construire une pièce en y consacrant tout le soin et tout l'art dont on est capable, simplement pour qu'on en puisse tirer une seule leçon morale, de plus généralement fort commune et fort plate. Tirer de l'histoire d'Oedipe l'unique leçon que même le mal commis par ignorance entraîne avec lui sa punition, c'est réduire indûment le pouvoir de la poésie. L'exemple choisi visait directement Gottsched (72). De même les sentences, dont les auteurs parsèment leurs tragédies, ne sont certes pas à rejeter, mais elles ne constituent pas le moyen d'instruire qui est propre au théâtre. Celles que Schlegel cite et qu'il a tirées du premier acte de Panthea, une tragédie de la Gottschedin publiée dans le Théâtre Allemand, ne laissent, du reste, nullement une impression de grande originalité ou de grande profondeur (73).

Gottsched et les siens ont sans aucun doute oublié que si le théâtre est toujours instructif, il n'enseigne pas "comme un pédant", en proclamant ses intentions didactiques, mais comme un homme dont la simple fréquentation est suffisante pour former l'esprit et le coeur de ceux qui l'entourent. Le didactisme direct cède la place à une pédagogie douce et insinuante. Cette pédagogie tire sa force du plaisir éprouvé par le spectateur à la vue

(72) La fable d'Oedipe, ainsi interprétée par Gottsched, servait à illustrer la théorie du précepte moral (moralischer Lehrsatz) dans l'Art Poétique critique (cf. p. 611).

(73) On ne peut manquer de voir dans ces citations une preuve de plus de l'attitude nettement critique prise par Schlegel vis-à-vis de la théorie et de la pratique du cercle gottschédien. Les lettres à Bodmer ne laissent guère de doute par ailleurs sur son éloignement progressif par rapport à son ancien maître.

des imitations des actions humaines qui lui sont proposées. Ceci demande quelques explications.

Gottsched ne s'était guère posé la question de la différence entre la réalité et sa représentation littéraire et théâtrale. La "mimesis", selon lui, devait créer une illusion si parfaite que l'art se confondît avec le réel : tout ce qui pouvait détruire ou affaiblir cette illusion était déclaré contraire à l'essence même de l'art. Schlegel fait faire un grand pas à l'esthétique en établissant qu'il ne faut pas parler d'identité (Gleichheit) mais de ressemblance (Ähnlichkeit) entre le modèle et sa représentation. Le modèle (Vorbild) et l'image (Bild) ne sont pas de même nature et ne se confondent donc pas. Le lecteur ou le spectateur, qui ont un rôle actif, les comparent l'un à l'autre et le plaisir esthétique naît chez eux de la découverte des ressemblances entre la réalité qu'ils connaissent et la représentation que l'art leur en offre. Ce plaisir disparaît s'il est impossible de faire la différence entre la réalité et sa représentation. La langue et plus précisément le vers, les matériaux de l'oeuvre littéraire, sont là pour interdire ce genre de confusion (74). En conséquence, Schlegel sera toujours partisan d'un style noble et soutenu dans la tragédie

(74) Schlegel a exposé sa théorie de l'imitation dans deux textes parus dans diverses revues du cercle de Gottsched et repris dans les oeuvres complètes : "Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung" (Werke, t. 3, pp. 163-176) et surtout "Von der Nachahmung" (Ibid., pp. 95-162). On en trouve des traces dans tous les autres écrits esthétiques ou dramaturgiques.

et défendra l'utilisation du vers même dans la comédie (75). Ce dernier genre, qui décrit la vie quotidienne des spectateurs, a particulièrement besoin d'être stylistiquement rehaussé pour que son caractère d'oeuvre d'art reste visible.

L'imitation reste cependant le principe même de l'art dramatique, qui, "par une exacte et fine peinture des coeurs et des passions" (76), peut plaire et instruire à la fois. La connaissance des différents caractères et des passions est un élément important de la science du coeur humain comme de la morale. Le théâtre apporte une contribution essentielle à cette connaissance car il présente des images plus nettes, parce que simplifiées, des réalités psychologiques. Il offre des "épures" (77) qui nous permettent de percevoir avec précision des phénomènes ou des traits qui, dans la vie sont mêlés à d'autres et souvent nous échappent. L'évolution par rapport à Gottsched est frappante. Il ne s'agit plus d'enseigner des vérités morales à partir de cette chaire d'un type nouveau qu'est la scène, mais d'éclairer les rouages de la vie intérieure et d'étudier les comportements humains. L'accent est mis davantage sur l'intérêt

(75) La question de l'utilisation du vers dans la comédie fit l'objet d'un long débat dans les Contributions Critiques. Gottsched personnellement y était hostile au nom de la vraisemblance et c'est son point de vue que défendit son disciple Gottlob Benjamin Straube dans son article "Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne". (Critische Beyträge, St. 23., 1740, pp. 466-485). La réponse de Schlegel parut sous le titre "Schreiben an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen". (Ibid., St. 24., 1740 ; égal. Werke, III, pp. 65-94). Straube publia encore une "Andere Vertheidigung der nicht gereimten Comödien wider die Einwürfe des Hrn. Schl." (Ibid., St. 26., 1741, pp. 287-313). La controverse permet de comprendre ce qui, dès cette époque, séparait Schlegel de Gottsched, une conception moins fruste de l'imitation et de la vraisemblance.

(76) Werke, t. 3, p. 272.

(77) C'est un des points sur lequel Schlegel annonce Lessing.

psychologique que sur l'intérêt moral. Ce glissement est caractéristique d'une légère "laïcisation" de la pensée esthétique qui se dégage lentement du moralisme d'une Frühaufklärung encore trop intimidée par l'autorité des Eglises pour oser affirmer l'autonomie de l'art. Il témoigne également de l'intérêt grandissant qui se manifeste au cours du XVIIIème siècle allemand pour la psychologie et l'anthropologie. Les services que la littérature dramatique peut rendre dans ce domaine figureront par la suite dans toutes les apologies du théâtre.

Mais le théâtre peut aussi, en plus des caractères, peindre les moeurs et jouer un rôle comparable à celui des "revues morales". Le fait que les auteurs du célèbre Spectateur, Steele et Addison, aient également écrit pour la scène illustre pour Schlegel la parenté de fonction des deux genres. Tous deux présentent à un peuple et à une société un miroir fidèle, dont ils peuvent se servir pour se corriger et s'améliorer. De cette manière, Schlegel introduit un deuxième argument en faveur de l'utilité de la scène : son action bénéfique sur les moeurs et la vie sociale.

Elle favorise, en effet, "l'ornement et le perfectionnement de l'esprit de tout un peuple" en fournissant "des exemples de conversations, de fines plaisanteries, d'une manière juste de penser". Elle répand le goût des arts et des belles-lettres et apprend à raisonner au moindre des citoyens du pays. Elle enseigne aux jeunes gens à connaître le monde et les hommes. D'une façon insensible, elle forme l'esprit des spectateurs, les fait "spirituels et policés" ou rend du moins supportable leur fréquentation. Elle révèle ce qui, dans les manières extérieures du comportement social, est ridicule. Bref, elle affine les moeurs, les esprits, les formes de la vie en société, au point que l'on peut mettre en relation le développement du théâtre dans un pays avec le degré de perfection de ses moeurs. Telles deux pierres que l'on frotte l'une contre l'autre, la scène et les moeurs se polissent mutuellement (78).

(78) Werke, t. 3, pp. 274-275.

On a justement fait remarquer que, de Gottsched à Schlegel, l'accent se déplaçait de la notion d'enseignement à celle d'éducation (79). Une éducation qui s'attache à former l'individu entier, qui lui apprend à penser en même temps qu'elle lui apprend à vivre. Elle s'adresse, en outre, à toutes les classes de la société, dont elle affine progressivement les moeurs.

Ce n'est plus un idéal moral inspiré du christianisme qui est visé, mais plutôt un idéal de culture et de civilisation, qui a une coloration assez nettement mondaine et aristocratique (80). On peut le mettre en rapport avec la manière dont Schlegel dans la préface à ses oeuvres théâtrales (81) définit le bon goût dans l'expression de la pensée. C'est plus le ton que le contenu même qui distingue la conversation d'un homme sensé et bien élevé de celle d'un homme du commun. Le premier sait éviter aussi bien les platitudes que les préciosités et donner à ce qu'il dit un tour aisé et naturel, alors que le second se perd dans les détails ou tombe dans la grossièreté. D'où tire-t-il cet avantage? C'est qu'à un esprit naturellement vif, il ajoute le privilège d'une éducation soignée et la fréquentation du monde policé.

Cet homme de bon ton se distingue également du "pédant" et du "petit-maître", de l'homme de cabinet trop grave et de l'homme du monde trop futile. Cette opposition est développée, par ailleurs, dans une des livraisons de l'Etranger (82). Les pédants sont atteints d'une sorte de rigidité de l'esprit et du comportement qui les incite à garder dans le monde les attitudes et les habitudes de l'érudit, à faire "des traités

(79) Waltraud Geißler, Der Beitrag J. E. Schlegels zur Theorie und Praxis des Dramas in der deutschen Aufklärung, Diss., Iena, 1968, ex. dact., p. 181 sq.

(80) Il n'est peut-être pas inutile de signaler que la famille de Schlegel était alliée à plusieurs familles nobles, que lui-même épousa en 1748 une parente de la femme de l'ambassadeur saxon à Copenhague, son protecteur, et qu'il fréquentait la société aristocratique de la capitale danoise.

(81) Cette préface est publiée dans les oeuvres complètes sous le titre : "Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele" (Werke, t. 3, pp. 213-240). Cf. pp. 217-220.

(82) 8. Stück. Cf. Werke, t. 5, pp. 73-74.

savants, là où leur est demandé un entretien léger et indifférent" (83), des plaisanteries qui se rapportent à des ouvrages qu'ils sont seuls à avoir lus et des compliments que ne peuvent comprendre que les femmes qui ont quelque peu lu Platon ! Leur contraire le petit-maître, véritable "pédant de la politesse", est victime de la même incapacité de sortir de l'ornière d'un comportement uniforme et figé, à parler d'autre chose que de ce qui occupe sans cesse son esprit. Ses entretiens roulent sur ses cheveux et ses habits comme ceux de l'érudit sur ses livres.

L'idéal humain qui par opposition se dégage de ces deux portraits satiriques ressemble singulièrement à celui de "l'honnête homme" français ou encore à celui du bel esprit. On perçoit ici, à quel point Schlegel, et nous verrons qu'il n'est pas le seul, est influencé par des conceptions touchant la vie intellectuelle et sociale qui ont cours en France. En tout cas, il est intéressant de voir que le théâtre est chargé de faire naître une forme de civilisation où un type d'homme cultivé mais sans pédantisme, policé mais sans affectation, libre et ouvert, pourra voir le jour. Si on se pose la question du genre de théâtre susceptible d'atteindre ce but, on pense aussitôt à la haute comédie, qui est, sans aucun doute, la forme préférée de Schlegel, celle à qui il consacre ses meilleures oeuvres (84). Le problème de l'assimilation de ce genre par les Allemands est, du reste, un thème de réflexion qui connaîtra par la suite une singulière fortune.

(83) Ibid., p. 73.

(84) On pensera avant tout ici à ses deux dernières comédies : Der Triumph der guten Frauen et Die stumme Schönheit.

V. LES GENRES

A partir du principe de la spécificité nationale et en tenant compte de la finalité de l'art dramatique, Schlegel va définir le répertoire qui convient à la scène danoise, examiner les problèmes pratiques de l'écriture dramatique : personnages et actions, organisation des pièces, style, règles, l'ensemble constituant un traité de dramaturgie complet.

Schlegel caractérise les différents genres de pièces possibles à partir de deux critères : la condition des personnages représentés, divisés en "personnes de haute condition" et "personnes de basse condition" et l'effet produit, soit le rire, soit l'émotion. Ces critères n'ont rien que de très traditionnel, ils sont ceux-là mêmes de Gottsched, mais Schlegel, d'une manière qui est très caractéristique de sa situation historique, efface, tout en restant à l'intérieur du cadre fixé par l'usage, certaines frontières entre les genres, introduit nuances et variété et prépare ainsi la naissance de genres intermédiaires tels le drame bourgeois. A partir de deux éléments seulement, il définit ainsi cinq variétés de pièces possibles, en enlevant à la Ständeklausel son caractère contraignant et en osant unir le rire et les larmes dans la même pièce (85). La troisième catégorie :

(85) Les cinq variétés de pièces définies par Schlegel sont les suivantes : 1) "actions de personnes de haute condition qui provoquent les émotions" (= Tragédie) 2) "actions de personnes de haute condition qui provoquent le rire" (= certaines comédies, tel Amphytrion) 3) "actions de personnes de basse condition qui provoquent les émotions" (= la comédie pastorale, La Gouvernante) 4) "actions de personnes de basse condition qui provoquent le rire" (= la comédie traditionnelle) 5) "actions de personnes de haute ou de basse condition ou des deux mêlées qui provoquent en partie les émotions, en partie le rire" (= Le Cyclope d'Euripide, Le Glorieux et Le Distrait). Cette classification fut connue du public allemand grâce à Johann Adolf Schlegel qui dans un des traités qui accompagnaient sa traduction du livre de Batteux, Les Beaux Arts réduits à un même principe, parue en 1751 l'avait citée. Johann Adolf corrige et complète les idées de son frère en excluant la comédie pastorale de la 3ème classe de pièces et en distinguant à l'intérieur de celle-ci le

"actions de personnes de basse condition qui éveillent les émotions" illustrée par La Gouvernante de Nivelle de La Chaussée, justifie la comédie larmoyante, si elle ignore encore le drame bourgeois. La cinquième : "actions de personnes de haute ou de basse condition ou des deux mêlées, provoquant en partie le rire, en partie les émotions", illustrée par deux comédies de Destouches, Le Glorieux et Le Distrait, rend compte de l'existence d'une comédie, sérieuse par ses intentions, aristocratique par son cadre.

A nouveau, c'est la variété qui est recherchée par Schlegel. Toutes sortes de comédies sont ainsi possibles, si l'on s'attache à décrire les moeurs des différentes classes sociales. Celles qui peignent la manière de vivre de l'homme du commun ont leur place sur la scène aussi bien que celles qui font une fine satire des usages des gens de la cour. Schlegel plaide pour la pluralité des formes de comique, non plus cette fois à cause des différences de goût entre les classes sociales, mais au nom de la vocation réaliste du théâtre qui n'a d'autre règle que de représenter la nature.

Il recommande même de commencer par jouer à Copenhague des pièces mettant en scène des gens de la plus basse condition, car ce sont elles qui conviennent le mieux à un théâtre nouvellement ouvert. Les folies humaines se manifestent sans fard dans les classes populaires, elles sont donc aussi plus facilement saisies à travers la représentation qui en est faite. Une double raison, semble-t-il, explique ce choix. D'une part, Schlegel tient compte du fait qu'un public dont la culture littéraire et théâtrale est peu développée doit être plus sensible au comique simple d'une pièce dont l'action se passe dans un milieu populaire

drame bourgeois de la comédie larmoyante. Il tenait ainsi compte d'une évolution des genres que Johann Elias n'avait fait que pressentir. D'autres précisions lui font porter le nombre des catégories à huit. Cf. égal. la note de Johann Heinrich Schlegel, Werke, t. 3, pp. 276-277.

qu'aux subtilités d'une comédie de salon. D'autre part, une remarque ultérieure de Schlegel parlant de garder les comédies populaires "que l'on a déjà" semble indiquer qu'il pense s'appuyer sur les pièces de Holberg pour créer les bases du répertoire nouveau. Elles pourraient constituer le premier étage de l'édifice, mais, en aucun cas, il ne faudrait en rester là.

Un répertoire comique restreint à la peinture du peuple laisserait vite, ne permettrait pas d'affiner et de polir les mœurs de la nation, de former l'esprit et le cœur des spectateurs. Il ne pourrait remplir toutes les fonctions qu'un théâtre est capable d'assumer lorsqu'il utilise toutes les ressources offertes par la variété des genres. Une fois de plus, on voit que la faveur de Schlegel va vers la haute comédie, celle de Molière, dont il cite le Misanthrope et les Fâcheux, et surtout celle de Destouches. C'est à ce dernier qu'il pense sans aucun doute quand il évoque "les nobles sentiments du cœur qui se glissent dans les hautes comédies et qui sont un élément essentiel des tragédies..." (86). La comédie sérieuse de Destouches a le triple avantage d'être morale, touchante et cultivée. Nous avons vu que ces avantages n'avaient pas échappé à Gottsched ; Schlegel y accorde encore plus de prix parce qu'il est moins attaché à la fonction satirique de la comédie.

Schlegel conseille donc de monter toujours plus haut dans la représentation des classes sociales : "de la plus basse condition à la condition moyenne, de la condition moyenne à la cour, pour arriver enfin aux tragédies" (87). Cette recommandation ne prend son véritable sens que si l'on tient compte du fait qu'il existe un lien étroit entre chaque condition et le style littéraire qui convient à sa représentation. A mesure que l'on

(86) "... die edeln Empfindungen des Herzens, die in die höhern Komödien einfließen, und die ein wesentliches Stück der Trauerspiele ausmachen..." Werke, t. 3, p. 279.

(87) "... aus dem niedrigern Stande in den Mittelstand, aus dem Mittelstand an den Hof, und endlich bis zu den Tragödien zu kommen." Ibid., p. 280.

monte dans la hiérarchie sociale, ce style devient par la force des choses plus fin, plus subtil, puisque le dialogue dramatique doit rendre des comportements plus complexes et des conversations plus spirituelles. Quant aux rois et aux héros qui constituent le personnel de la tragédie, leur représentation exige un ton noble et sublime. A la hiérarchie sociale correspond une hiérarchie des genres et on ne sera pas surpris de trouver la tragédie, conformément à la poétique du XVIIIème siècle, au sommet.

Les genres les plus élevés exigent des spectateurs une attention plus grande, un esprit mieux entraîné à saisir des pensées ingénieuses et profondes. Schlegel n'est pas sûr de rencontrer ces qualités chez un public qui a été privé de représentations théâtrales pendant vingt ans. C'est la raison pour laquelle il propose d'introduire graduellement les genres les plus ambitieux (88). L'éducation progressive du public, la formation de son goût, constituent les véritables buts de Schlegel. Sa tolérance envers les genres considérés comme mineurs est avant tout une ruse pédagogique. La seule concession de Schlegel au peuple, ce sont ces représentations qui lui sont destinées certains jours, l'essentiel est de gagner et de retenir ces gens de condition moyenne (Mittelstand) qui doivent être les piliers de la scène nationale (89). Or le goût de la bourgeoisie, s'il n'est

(88) On retrouve curieusement près de trente ans plus tard une idée semblable chez J. M. R. Lenz qui dans la Selbstrezension des Neuen Menoza, après avoir défendu le mélange des genres justifié, selon lui, par le mélange de culture et de grossièreté, de civilisation et de sauvagerie que l'on rencontre dans le peuple, ajoute : "So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum." Même Lenz ne remet pas en cause la hiérarchie traditionnelle des genres dramatiques. J. M. R. Lenz, Werke und Schriften, hg. von Britta Titel und Hellmut Haug, 2 Bde., Stuttgart, 1966, t. 1, p. 419.

(89) Nous ne pouvons être d'accord avec v. Antoniewicz (op. cit., p. CLXVII) lorsqu'il assimile le point de vue de Schlegel à celui du comte Pietro de Calepio, le correspondant de Bodmer. Ce dernier avait publié un extrait de son livre sur la poésie tragique dans ses Critische Briefe (Zürich, 1746), de sorte que Schlegel aurait pu avoir connaissance de ses opinions. Mais dans le texte allemand de Bodmer il n'est pas question du Mittelstand mais du gemeines Volk ou du Volk. En réalité, Calepio défend la conception du théâtre comme école de vertu pour le peuple ignorant que Schlegel justement avait dépassée. Cf. égal. la lettre de Bodmer à Gottsched (Danzel, p. 189) dans laquelle il cite l'opinion de Calepio selon laquelle la tragédie était "poema popolare" et donc destinée à l'ensemble des citoyens (Bürgerschaft).

pas mauvais, n'est pas très fin non plus puisqu'il s'est formé avant tout à partir des comédies de Holberg (90). C'est lui qu'il faut perfectionner et affiner pour pouvoir introduire avec succès la haute comédie et la tragédie qui constituent l'idéal artistique de Schlegel. Nous découvrons ainsi les limites du "pluralisme" des formes et des goûts, qui est défendu, semble-t-il, avant tout pour des raisons pratiques.

(90) Il est intéressant de voir le point de vue de Holberg lui-même sur le public de Copenhague, tel que Schlegel le révèle à Bodmer : "Was Ew. HochEdelgeborenen von Holbergs Comödien melden, daß er sie um etliche Töne höher stimmen sollen, ist auch das Urtheil des ganzen hiesigen Hofes, davon ein großer Theil so weit gehen, daß sie seine Comödien für lauter platitudes ausgeben, Holberg beklagt sich aus dieser Ursache über den schlechten Geschmack der Großen, und behauptet, daß der Mittelstand allhier den guten Geschmack besitze, und zwar einen Geschmack, den er darinnen den Franzosen und Engländern vorziehet, weil er noch nicht verdorben wäre, ungeachtet er bekennen muß, daß er nicht stark ist." "Briefe Joh. Elias Schlegels an Bodmer", art. cit., p. 50. Rien ne dit que Schlegel ne partageait pas l'opinion de Bodmer et de la cour sur les comédies de Holberg et la nécessité de "hausser" le comique.

VI. PERSONNAGES ET ACTION DRAMATIQUE

Abordant l'organisation des pièces, Schlegel affirme tout d'abord la nécessité de respecter l'unité d'action, mais cette unité elle-même peut être entendue de deux manières : des éléments dramatiques apparemment sans lien entre eux peuvent venir se rejoindre en un point unique ou alors l'action simple et linéaire traite toujours le même sujet. Les bonnes pièces anglaises appartiennent au premier type, les pièces françaises au second. S'interrogeant sur ce qui convient le mieux au public danois, Schlegel exprime sa préférence pour le modèle français, parce qu'il ne demande pas autant d'attention et de "profondeur d'esprit" (91). Il ajoute ainsi à son portrait de l'Anglais une touche qui n'allait pas rester sans influence sur ses successeurs. Par la suite, on cherchera dans les tragédies anglaises et singulièrement chez Shakespeare la marque de cette "profondeur" pour l'opposer à la légèreté et à la superficialité des Français. Pour l'instant, elle apparaît comme une particularité qui n'appelle pas l'imitation.

S'il faut éviter une trop grande complication dans l'action, il ne faut pas tomber dans l'excès contraire : l'absence d'action. C'est là un défaut dont souffrent la plupart des pièces originales allemandes récemment composées (92). Il faut que chaque scène fasse avancer l'action d'un pas. La marche de l'intrigue doit être régulière, sans aucun saut, et obéir à un enchaînement

(91) Riccoboni dans ses Réflexions historiques et critiques..., op. cit., pp. 163-164, après avoir affirmé qu'on pouvait aisément déterminer le caractère d'une nation par l'étude de son théâtre et avoir assuré "que les Espagnols ont une noble fierté, qu'ils sont pointilleux et mystérieux ; les Français spirituels, évaporés et extrêmement galans" etc... présentait déjà les Anglais comme "communément pensifs à l'excès" et expliquait ainsi certaines particularités de leur théâtre.

(92) Cette critique vise sans aucun doute les pièces du Théâtre Allemand, cf. infra, p. 217, note 100.

rigoureux de causes et d'effets. De cette manière, la vraisemblance de l'action est assurée, chaque épisode étant motivé.

Les caractères représentent à côté de l'action le deuxième élément constitutif d'une pièce. Si Schlegel admet la distinction traditionnellement faite entre comédie d'intrigue et comédie de caractère et même étend cette classification à la tragédie, il n'en défend pas moins l'importance primordiale des caractères dans l'économie d'une pièce. Une pièce sans caractères lui semble absurde dans la mesure où ces derniers sont à l'origine de l'action dramatique. C'est au sort des personnages que le spectateur s'attache et rien n'est plus propre à retenir l'attention que l'intérêt que l'on prend pour un des caractères. Le rire n'exclut pas la compassion, ce qui fournit à la comédie touchante une nouvelle justification. L'importance que Schlegel attache à la peinture des caractères est un des points qui distingue sa théorie dramatique de celle de Gottsched, tout entière centrée sur la "fable" (93). Ainsi s'explique en partie qu'il puisse avoir une meilleure opinion du théâtre anglais que son prédécesseur : pour lui, la création de personnages réussis peut compenser les défauts de la construction dramatique.

(93) Il était lui-même conscient de cette différence comme le montre sa lettre à Bodmer du 15 avril 1747. Si seul compte l'agencement de la fable, toutes les bonnes tragédies ne différencieraient plus les unes des autres que par les noms des personnages, ou plutôt, on pourrait les réduire à une seule qui réaliserait le plan idéal. "Dieses habe ich schon in Leipzig dem Herrn Prof. Gottsched öfters gesagt, der nebst dem Zusammenhang der Szenen, welches bey ihm, so viel ich finden können, das vornehmste Stück eines guten Trauerspiels ist auf die Verwirrung der Fabel fast allein sahe, und die Charaktere fast vergaß". Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, op. cit., p. 46. Schlegel approuve par ailleurs les idées exprimées à ce sujet dans les Critische Briefe par Bodmer lui-même. Joachim Salzbrunn, J. E. Schlegel. Seine Dramaturgie und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters, Diss., Göttingen, 1953, ex. dact., souligne l'influence de ces lettres sur ce point (p. 17 sq.). Eugen Wolff, op. cit., p. 158, insiste plus particulièrement sur la dette de Schlegel envers le comte Calepio. Cf. "Auszüge aus des Hr. G. von C. Abhandlung von der Tragödie" dans les Critische Briefe, p. 17.

Pour bien peindre les caractères, il préconise de respecter le principe de la spécificité nationale, c'est "dans le choix des caractères qu'il est le plus nécessaire de se régler sur les moeurs de chaque nation" (94) et il ajoute :

"Pour plaire à une nation, il faut lui présenter des caractères dont les originaux se rencontrent aisément chez elle ou du moins qui peuvent aisément s'appliquer à ses moeurs." (95)

C'est ainsi qu'un financier français, un "dottore" italien ou un hobereau anglais ne feraient que peu d'effet sur la scène danoise, parce qu'ils sont issus d'une réalité sociale inconnue des spectateurs. Ils ne plairaient pas et ne seraient, en plus, d'aucune utilité pour corriger les moeurs, affuter les esprits et former les coeurs. On retrouve donc à propos du choix des personnages le principe de la nécessaire adaptation du théâtre à la réalité nationale. Cependant, si Schlegel est véritablement original lorsqu'il applique ce principe à la notion de goût, il l'est beaucoup moins ici. Au moins dans la comédie, il était depuis longtemps admis qu'il était nécessaire de prendre les personnages dans la réalité et de peindre les moeurs du lieu et du temps. Aussi bien la vocation réaliste du genre que sa fonction satirique étaient liées à ces conditions. Nous avons vu que les timides tentatives de "nationalisation" de la comédie française

(94) "In der Wahl der Charaktere hat man am meisten nöthig, sich nach den Sitten einer jeden Nation zu richten ;" Werke, t. 3, p. 285.

(95) "Um einer Nation zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, deren Originale leichtlich bey ihr angetroffen werden, oder die sich doch sehr leicht auf ihre Sitten anwenden lassen." ibid., p. 286.

entreprises par Gottsched répondaient déjà à ce besoin, ce qui prouve que le problème ne lui avait pas entièrement échappé. Dubos lui aussi avait souhaité que les spectateurs pussent reconnaître les ridicules mis en scène comme les leurs ou du moins ceux de leur nation (96). Une influence directe sur Schlegel paraît vraisemblable.

Pour la comédie, Schlegel, s'il n'exclut pas totalement que son action se passe dans un pays étranger, préfère donc qu'elle se déroule dans un cadre connu du spectateur. Il n'en va pas de même de la tragédie : le sujet national, c'est-à-dire emprunté à l'histoire du pays, ne présente aucun avantage particulier pour le poète. Au contraire, s'il s'en tient strictement aux faits historiques - et il y est obligé, ces faits étant connus de tous - il impose à son imagination des bornes très étroites. Il est donc préférable de ne pas s'en tenir à l'histoire nationale, celle-ci n'étant qu'une des sources d'inspiration possibles.

On peut s'étonner que l'auteur d'Arminius et de la tragédie danoise Canut ne manifeste pas plus vivement sa préférence pour les sujets tirés de l'histoire nationale. Son point de vue théorique est nettement en retrait par rapport à sa pratique poétique. La raison en est sans aucun doute que Schlegel respecte encore les définitions et les attributions de chaque genre. Or, c'est l'épopée et non la tragédie qui est d'essence

(96) Réflexions critiques..., op. cit. "Des raisons opposées me font croire qu'il faut mettre la scène des Comédies dans les lieux et dans les temps où elle est représentée : que son sujet doit être pris entre les événements ordinaires, et que les personnages doivent ressembler par toutes sortes d'endroits au peuple pour qui on la compose" (pp. 154-155)... "Ainsi les personnages de Comédie doivent être taillés, pour ainsi dire, à la mode du païs pour qui la comédie est faite" (p. 156). "Le public... a rejeté depuis quelques années toutes les Comédies composées dans des moeurs étrangères, avec lesquelles on aurait voulu l'amuser" (p. 165).

nationale. L'histoire ne joue dans la théorie de la tragédie que le rôle d'un réservoir de faits et de personnages susceptibles de fournir des sujets qui éveillent "les passions": crainte, pitié et admiration. En écrivant des tragédies tirées de l'histoire des anciens Germains ou des Danois, Schlegel ne faisait peut-être que suivre l'exemple de Voltaire tirant de l'histoire de France son Adelaïde du Guesclin (1734). L'auteur français essayait de cette manière de compenser l'épuisement des sujets antiques (97). Les motifs donnés dans la préface aux Oeuvres théâtrales pour expliquer le choix de Canut expriment, eux aussi, une volonté d'originalité et de diversification (98).

Les considérations sur le choix des sujets tragiques ne sont qu'une digression et Schlegel revient aux caractères pour condamner les "masques" de la comédie italienne. Contrairement à Gottsched, ce n'est pas leur indécence et leur invraisemblance qu'il leur reproche, mais leur absence de variété. La constante réutilisation des mêmes personnages de vieillards ou de jeunes amoureux lui semble, à la longue, ne pouvoir qu'inspirer l'ennui. Schlegel méconnaît la nature véritable des personnages de la comédie italienne, qui ne sont pas des caractères individualisés, mais des fonctions dramatiques. Ses propres goûts le

(97) A la diversification dans le temps vient s'ajouter celle dans l'espace. Alzire se passe au Pérou et Irène, plus tard, à Constantinople. Les historiens du théâtre allemand méconnaissent en général l'extrême diversité de la production dramatique française du XVIII^e siècle : il en résulte des jugements stéréotypés, injustes le plus souvent, qui faussent les véritables rapports entre écrivains français et allemands de ce siècle.

(98) "Die alten Nordischen Geschichte sind so fruchtbar an Charakteren und an großen Begebenheiten, daß ich dadurch Lust bekam, auf einem Felde Blumen zu brechen, welches die Dichtkunst bisher meistens unberührt gelassen hatte." Ästhetische und dramaturgische Schriften, op. cit., p. 168. (Ce passage ne figure pas dans les œuvres complètes.)

portent vers l'analyse psychologique, telle qu'elle est pratiquée en France. Les différents caractères du Glorieux de Destouches lui semblent, sous ce rapport, exemplaires. Il n'en apprécie pas moins la comédie anglaise moderne qui, elle aussi, est une comédie de caractère et non d'intrigue. Ces préférences clairement exprimées maintiennent la comédie dans son rôle traditionnel de miroir des mœurs et des "folies" humaines, et préservent sa fonction morale, au détriment de la simple fantaisie et du rire "gratuit". Le respect de la vérité psychologique est également exigé : si Schlegel accepte que les caractères soient plus marqués sur la scène que dans la vie, il demande que soit toujours respectée leur cohérence interne.

VII. FORME ET ORGANISATION

Schlegel n'accorde que peu de place aux problèmes de l'expression, c'est-à-dire à ceux du style. Ce dernier est au service de la peinture des caractères : réussir dans l'une, c'est réussir dans l'autre. La question de l'utilisation du vers dans la comédie semble avoir perdu pour lui l'intérêt théorique qu'il y attachait autrefois, il se contente donc d'affirmer la supériorité de la bonne prose sur les mauvais vers, ceux-ci étant fort à craindre si l'on impose la difficulté supplémentaire que représente la forme rimée pour la comédie. De fait, lui-même n'écrira que La Belle muette (Die Stumme Schönheit) dans cette forme.

La définition du bon style tragique, il faut la chercher dans le petit traité De la noblesse et de la majesté de l'expression dans la tragédie (Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel) (99). Les qualités essentielles sont

(99) Werke, III, pp. 213-240.

celles de simplicité, de force ; l'expression de pensées ingénieuses ou profondes n'est pas à blâmer, alors que la platitude comme la préciosité sont des défauts graves et que la trivialité détruit l'effet de l'ouvrage le mieux composé. Il est à remarquer que Schlegel cite et analyse comme un modèle d'expression à la fois simple et élégante un extrait de Bajazet de Racine et tire ses exemples de trivialités incompatibles avec la dignité du style tragique de la traduction d'Alzire par la Gottschedin. Il reconnaît ainsi les mérites du classicisme français mais juge sévèrement les épigones allemands (100).

Face aux règles, Schlegel adopte une attitude libre de tout dogmatisme. Il en sait les avantages pour la création de l'illusion théâtrale et la construction d'une action vraisemblable (101). Mais il aimerait qu'on n'interprétât pas d'une manière trop stricte, trop littérale les unités de lieu et de temps. Elles ne constituent, du reste, que des prescriptions touchant la "forme extérieure" qu'il oppose à la "beauté intérieure".

(100) L'opinion de Schlegel sur l'imperfection du style des tragédies gottschédiennes rejoignait donc celle que Bodmer exprimait dès 1743 dans les Critische Betrachtungen... Lui-même, dans sa lettre du 15 avril 1747 à ce dernier, reconnaissait que ses critiques visaient expressément les oeuvres parues dans le Théâtre Allemand (Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, op. cit., p. 47). Cf. aussi le plan de satire dramatique Der Gärtnerkönig tel qu'il l'expose dans la lettre du 18 septembre 1747 (Crüger, art. cit., pp. 51-52).

(101) Dans la théorie classique, ce sont ces deux notions qui justifient l'existence des règles. Chapelain écrit en 1630 dans sa "Lettre sur la règle des vingt-quatre heures" : "Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite..." La vraisemblance est là "dans l'intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de la réalité", donc, elle préserve l'illusion. Les unités, elles, sont les outils de cette vraisemblance. Gottsched ne pensait pas autrement. C'est sa conception neuve de l'imitation qui permet à Schlegel de sortir de ce schéma. Citations de Chapelain d'après Le Théâtre, ouvr. collectif sous la dir. de Daniel Couty et Alain Rey, Paris, 1980.

Elles doivent donc être subordonnées à l'action et aux caractères et surtout au but véritable du théâtre qui est "de plaire, d'instruire et d'égayer l'esprit" (102). Elles n'ont jamais un caractère de nécessité "puisque'elles découlent simplement de l'avantage que présente le meilleur sur le moins bon." (103)

L'avantage peut même se transformer en obstacle et le souci de vraisemblance conduire à des invraisemblances graves. C'est ce qui arrive dans certaines pièces françaises dans lesquelles, pour respecter l'unité de lieu, les personnages se succèdent sans véritable nécessité dans un lieu arbitraire (104). L'indication scénique "l'action se passe dans une pièce de la maison de Climène" devrait, en vérité, être remplacée par "l'action se passe sur la scène". On ne saurait mieux dire le caractère indifférencié et abstrait du lieu scénique de la dramaturgie classique. Schlegel, en tout état de cause, exprime sa préférence pour les libertés dont usent les auteurs anglais. Il écrit, à ce propos, une phrase lourde de conséquences :

"A dire vrai, les Anglais, qui ne se targuent aucunement d'observer l'unité de lieu, le font généralement bien mieux que les Français qui se font gloire de leur scrupuleuse observation des règles d'Aristote." (105)

(102) "... zu gefallen, zu lehren, und den Verstand aufzuheitern..."
Werke, t. 3, p. 292.

(103) "denn sie fließen nur aus dem Vorzuge des Bessern vor dem weniger Guten." Ibid., p. 294.

(104) Cette critique se trouve déjà chez Louis Riccoboni, Histoire du théâtre italien, op. cit., t. 1, p. 284.

(105) "Die Wahrheit zu gestehen; beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe größtentheils viel besser, als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten." Ibid., p. 294.

Nous retrouverons dans La Dramaturgie de Hambourg des idées semblables radicalisées et transformées en véritable machine de guerre contre le théâtre français.

La conclusion des Pensées... revient au problème concret du répertoire : comment constituer celui dont le nouveau théâtre de Copenhague a besoin, compte tenu des principes énoncés précédemment ? L'exemple de l'Allemagne indique l'écueil à éviter : vouloir pallier la faiblesse de la production dramatique nationale par le recours à la traduction.

"Les Allemands ont commis l'erreur d'avoir, sans faire de distinction, traduit toutes sortes de comédies du français, sans se poser au préalable la question de savoir si les caractères correspondaient à leurs moeurs. Ils n'ont en conséquence fait de leur théâtre rien d'autre qu'un théâtre français en langue allemande." (106)

Il eût mieux valu ouvrir la scène aux jeunes poètes allemands. Au début, certes, leurs oeuvres n'auraient pas eu les qualités de celles de leurs voisins, mais ils se seraient peu à peu perfectionnés. En outre, le succès d'une comédie qui peint les moeurs du pays où elle est jouée dépassera toujours celui des pièces qui n'ont aucun rapport avec l'expérience vécue des spectateurs. Schlegel reprend là l'idée du nécessaire enracinement de la comédie dans la réalité nationale, du lien entre les caractères et les moeurs. Les difficultés des comédiens allemands, la froideur des spectateurs envers leurs spectacles, trouvent leur explication, selon lui, dans l'absence de cachet national de

(106) "Die Deutschen haben den Fehler begangen, daß sie ohne Unterschied allerley Komödien aus dem Französischen übersetzt haben, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben auch auf ihre Sitten sich schicken. Sie haben also aus ihrem Theater nichts anders, als ein französisches in deutscher Sprache gemacht." Werke, t. 3, p. 296.

leur répertoire. Pour éviter les mêmes effets, il conseille donc de ne représenter que quelques pièces françaises, parmi celles qui seraient le plus en accord avec les moeurs locales et, pour le reste, d'encourager par une juste rétribution des auteurs ou par des concours, la production d'oeuvres originales.

On a comparé ce passage à la célèbre "17ème Lettre sur la littérature moderne" de Lessing, dans laquelle ce dernier discrédite totalement la réforme de Gottsched en prétendant que son seul résultat a été la création d'un théâtre "à la française" (französierend), étranger à la mentalité allemande. L'analogie est d'autant plus troublante que Lessing ne pouvait connaître les Pensées... non encore publiées en 1759. Il s'agirait donc d'une rencontre entre deux auteurs également soucieux de secouer le joug de l'influence française encouragée et développée par Gottsched. Schlegel apparaît dans cette perspective plus que jamais comme un précurseur de Lessing.

Il faut, du moins en ce qui concerne Schlegel, apporter quelques nuances et quelques restrictions à cette image simplifiée. Les Pensées... ne visaient pas à "une totale et définitive destruction de la doctrine gottschédienne" (107). Malgré les nombreux points sur lesquels Schlegel corrige et dépasse son ancien maître, il reste entre eux beaucoup d'idées communes. Elles ne définissent pas non plus l'essence d'"un théâtre national germanique" (108) en totale opposition avec la tradition théâtrale française. On ne s'est sans doute pas assez soucié du fait que Schlegel ne condamne que l'abus des traductions et non leur principe et qu'il est question exclusivement des comédies, qui, par leur nature même, exigent des sujets et des personnages empruntés à la réalité nationale. Reste que la méthode défendue par Gottsched et qui consistait à proposer

(107) Wolff, J. E. Schlegel, op. cit., p. 153.

(108) Ibid., p. 152.

des modèles de pièces grâce aux traductions se trouve mise en cause, mais Gottsched lui-même ne considérerait-il pas ces dernières comme un pis-aller et, en tout état de cause, uniquement comme une étape provisoire dans le développement de l'art dramatique national ?

CONCLUSION

Ecrivain appartenant à une génération de transition, à mi-chemin entre Gottsched et Lessing, Schlegel a fait l'objet de jugements contradictoires. Si la tradition fait de lui le précurseur immédiat de Lessing, un ouvrage récent, en revanche, peut affirmer avec quelque apparence de raison qu'il ne s'est jamais écarté pour l'essentiel de la théorie dramatique française (109). L'ancien et le nouveau, la continuité et la rupture, à vrai dire, s'équilibrent à tel point dans sa pensée qu'il est délicat de la situer avec précision. Les historiens de la littérature allemande, obsédés par la "guerre de libération" culturelle menée par les Allemands du XVIIIème contre la domination française, à quoi se réduisait, selon eux, l'évolution de la pensée esthétique de ce siècle, n'ont voulu voir longtemps dans l'oeuvre de Schlegel que ce qui annonçait déjà la lutte menée plus tard par Lessing. Ils ont le plus souvent ignoré tout ce que Schlegel devait aux influences venues de France et ce qui le reliait encore à la réforme de Gottsched.

Nous avons relevé, au cours de l'analyse des Pensées... les principaux points de désaccord entre Schlegel et Gottsched.

(109) R. Daunicht, Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland, op. cit., p. 159.

C'est ainsi que Schlegel porte sur les qualités littéraires de la production dramatique du cercle de Leipzig le même jugement que les Suisses et, comme nous le verrons, tous les auteurs de la génération de Lessing. Il perfectionne la théorie de l'imitation, atténue l'assujettissement de l'esthétique à la morale, desserre le carcan des règles. Plus pragmatique que Gottsched, il sait faire les concessions nécessaires aux goûts d'un public encore hétérogène. Il prône la diversité des formes et la pluralité des genres.

Tous ces affinements ne remettent cependant pas en cause les bases de la réforme gottschédienne, ils sont bâtis sur elle. Ni le baroque littéraire, ni la tradition du comique authentiquement populaire ne sont réhabilités. Si à une conception strictement moralisante du théâtre succède une vision plus nuancée, qui tient mieux compte de sa nature réelle, son utilité sociale continue à être affirmée et des fonctions nouvelles lui sont même attribuées. Le rétablissement du lien entre littérature et théâtre que la pratique des troupes ambulantes du début du siècle avait rompu reste un des objectifs primordiaux de Schlegel. Les Anciens et les classiques français continuent à jouer leur rôle de modèles.

Il est vrai qu'ils ne sont plus seuls. Avec les Pensées..., pour la première fois sans doute, les auteurs anglais sont présentés sur un pied d'égalité avec les Français, ce qui crée les conditions d'un choix. La discussion sur le choix du modèle culturel va donc pouvoir s'engager. Les goûts personnels de Schlegel le portent incontestablement du côté des Français, même si les éléments sur lesquels se fondera la critique sont en place et semblent appeler déjà une utilisation polémique. Sur la dizaine d'auteurs dramatiques dont il cite les noms, la majorité est française et la Pratique du Théâtre de l'abbé d'Aubignac, comme dans le cercle de Leipzig, est présentée comme le guide indispensable pour l'apprentissage des lois de la composition dramatique.

Pour l'Allemagne, la grande nouveauté des Pensées... réside, bien sûr, dans la mise en lumière du lien étroit entre le théâtre et son public, entre une littérature dramatique donnée

et la nation qui la fait naître. La notion d'originalité nationale va nourrir la discussion sur la voie propre que l'Allemagne devra suivre pour constituer la culture théâtrale qui lui fait encore défaut. Une certaine dose de relativisme esthétique est ainsi introduite dans la doctrine universaliste de Gottsched qui n'est cependant pas remise en cause sur tous les points. On remarque, en outre, un net déplacement de l'intérêt de la tragédie vers la comédie. C'est à celle-ci que le principe de spécificité nationale s'applique au premier chef. De plus, sa fonction satirique n'est plus seule à être soulignée, les éléments émouvants sont pris en considération et la comédie sérieuse reçoit ainsi droit de cité. C'est l'intérêt porté à la création d'une haute comédie qui retient cependant avant tout l'attention. Les deux noms les plus souvent cités au cours des Pensées... sont, dans l'ordre, ceux de l'auteur du Misanthrope et de Destouches, considérés comme les plus parfaits représentants du genre. Ce simple fait suffirait à prouver la permanence de l'influence française dans la pensée de Schlegel.

Quel fut l'effet immédiat et la fortune ultérieure des deux programmes de Schlegel ? Le 18 décembre 1748, le théâtre de Copenhague ouvrit ses portes en jouant le prologue L'Ennui composé à cette occasion par Schlegel. Conformément à la proposition qu'il avait faite, la direction fut confiée bientôt à un triumvirat de personnalités considérées, plus tard au président de la ville de Copenhague et à certains membres du Conseil de la ville (110). Schlegel, dans une de ses dernières lettres (111), exprime sa satisfaction devant les progrès réalisés au cours des deux premières années. Cependant, avoue-t-il, aucun talent nouveau ne s'est encore manifesté au Danemark. La cour continue à

(110) Sur les débuts du nouveau théâtre de Copenhague cf. la préface de Johann Heinrich Schlegel, Werke, t. 3, pp. 248-250. Sur l'histoire du théâtre danois au XVIII^{ème} siècle, Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, op. cit., t. 5, pp. 469-502.

(111) A Bodmer, 31 mars 1749. Crüger, art. cit., p. 61.

mépriser les oeuvres de Holberg et, comme en Allemagne, on se contente de traduire une grande quantité de pièces françaises, en choisissant rarement les meilleures. Il semble qu'aux partisans d'une comédie danoise de type populaire continuent à s'opposer l'aristocratie et la cour, beaucoup plus attirées par les productions françaises (112). La présence, jusqu'en 1772, d'une troupe française, à côté d'un Opéra italien (113), maintient directement l'influence étrangère. En 1770, la municipalité confie au roi la direction du théâtre qui prend alors le nom de "Théâtre Royal", sans toutefois devenir un véritable théâtre de cour. Copenhague eut donc bien à partir de 1748 la scène permanente que Schlegel envisageait et il se constitua même peu à peu un répertoire danois, quoique les difficultés sur ce plan fussent considérables.

Il fallut attendre 1764 et la publication des oeuvres complètes de Schlegel par les soins de son frère Johann Heinrich pour que le public allemand pût prendre connaissance des écrits sur le théâtre danois, restés à l'état de manuscrit. C'est un cas assez remarquable de réception différée. L'accueil qui leur fut fait fut tout à fait favorable. Certes, certaines idées qu'ils contenaient avaient beaucoup perdu de leur nouveauté. Mais les critiques allemands perçurent bien à quel point les propositions concrètes de Schlegel étaient applicables à leur propre nation et restaient donc actuelles. Le compte rendu, publié dans la Nouvelle Bibliothèque des belles-lettres et des arts libéraux

(112) Holberg, souvent cité dans les Pensées..., ne représente cependant pas l'idéal littéraire de Schlegel. Son influence était pourtant grande (on lui confiera la direction artistique du théâtre). Ne peut-on voir aussi dans les Pensées... le résultat d'un compromis (ou d'une synthèse) entre les exigences de deux publics et de deux classes sociales ?

(113) Le décret royal qui met fin à l'activité de la troupe italienne en 1778 justifie la décision par la volonté de favoriser ainsi "le théâtre national", c'est-à-dire le théâtre de langue danoise (Kindermann, pp. 487-488). Des princes allemands, à la même époque, agissent de même. Le renvoi des artistes étrangers doit supprimer une concurrence dangereuse.

(Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste) (114) affirme que les principes de Schlegel peuvent s'appliquer partout "où l'on n'a pas encore un théâtre à soi, comme on en a un à Paris et à Londres" et où il faut penser à créer tout d'abord des scènes nouvelles. Il ajoute :

"Comme il serait souhaitable que, chez nous aussi, un jour, un grand prince prît soin du théâtre et s'efforçât de lui donner forme d'après les règles qui sont ici énoncées ou qu'il en confiât la surveillance à un homme parfaitement au fait de ces principes. Tous les efforts et tout le travail de nos poètes auront été vains tant qu'ils ne sauront pas à quelle sorte de théâtre ils auront à se tenir et qu'ils ne pourront pas se convaincre par l'expérience de la justesse de la voie qu'ils ont choisie." (115)

Au-delà de l'exemple donné, les conceptions de Schlegel intéressent donc tous les pays européens, dont aucun, à l'exception de l'Angleterre et de la France, ne possède une organisation théâtrale satisfaisante et une tradition dramatique solide. Elles indiquent la voie à suivre aussi bien sur le plan pratique que dans le domaine littéraire. Le compte rendu exprime le souhait qu'en Allemagne aussi un prince assume ou fasse assumer par un homme qu'il aura lui-même choisi la responsabilité de la

(114) Leipzig, 1765, t. 1, pp. 36-54. Le compte rendu porte sur le tome 3 des oeuvres complètes paru en 1764.

(115) "... wo man noch kein eigenthümliches Theater, wie man es in Paris und London hat ; und erst auf neu zu errichtende Schaubühnen denken muß. Wie sehr wäre es zu wünschen, daß sich ein großer Fürst auch einmal unter uns der deutschen Komödie annähme, und sie nach den Regeln, die hier angegeben werden, zu bilden suchte, oder die Aufsicht einem Manne anvertraute, der mit solchen Grundsätzen vollkommen bekannt wäre. Unsre Dichter werden mit allen ihren Bemühungen umsonst gearbeitet haben, so lange sie nicht wissen, an was für ein Theater sie sich halten sollen, und durch die Erfahrung sich überzeugen können, ob das der rechte Weg ist, den sie gewählt haben." Ibid., p. 49.

direction à la fois administrative et artistique d'une grande scène permanente. Cette double responsabilité constitue un des traits caractéristiques de l'idée de "théâtre national". Nous ne pouvons donc être d'accord avec Joachim Salzbrunn lorsqu'il affirme que Schlegel est à l'origine seulement des futurs théâtres de cour (Hoftheater) ou théâtres municipaux (Stadttheater) sans qu'il ait eu l'intuition de ce que pouvait être un théâtre national (116). C'est la fondation d'une scène permanente comme une "ardente obligation" nationale qui fait du reste l'essentiel de l'idée et non les détails d'organisation. C'est bien comme une exhortation que l'écrit réformateur de Schlegel fut compris lors de sa publication et il inspirera directement quelques années plus tard la création du Théâtre National de Hambourg.

La deuxième obligation que l'opinion allemande voit confirmée dans les réflexions de Schlegel, c'est la nécessité de développer une littérature dramatique qui soit propre à chaque nation. S'adressant cette fois aux directeurs de troupes, le critique de la Nouvelle Bibliothèque... leur recommande de donner d'autant plus la préférence aux oeuvres autochtones sur les traductions que, depuis le temps de Schlegel, leur nombre a augmenté. D'une façon plus précise, il leur demande de faire un essai avec des pièces "dans lesquelles les poètes ont choisi une voie nouvelle, afin que le succès permette de voir dans quel chemin il faudrait s'engager pour arriver à réaliser le plus sûrement le dessein d'une scène autochtone" (117). Le

(116) J. Salzbrunn, J. E. Schlegel. Seine Dramaturgie und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters, op. cit., pp. 39-40.

(117) "... wo die Dichter einen neuen Weg erwählet haben, um durch den Erfolg zu sehen, welchen man betreten müßte, um am sichersten zu der Absicht einer einheimischen Schaubühne gelangen zu können." Neue Bibliothek..., 1765, t. 1, p. 53.

problème d'une voie spécifiquement allemande était ainsi clairement posé à travers celui du choix des formes dramatiques et l'enjeu réel des discussions autour de la tragédie classique française ou de Shakespeare énoncé avec force.

La double exigence formulée en 1747 par Schlegel : fondation d'une scène permanente d'un haut niveau artistique et développement d'une littérature dramatique originale, a donc été bien entendue par ses lecteurs de 1764. L'essentiel de l'idée de "théâtre national" y était résumé.

CHAPITRE II

LES REVUES THEATRALES DE LESSING

Les premiers travaux de Lessing destinés à promouvoir la cause du théâtre national sont encore assez nettement conçus dans un esprit gottschédien. Lessing publie tout d'abord en 1750 avec son cousin Mylius la revue Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre (Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (1)), dont le titre même est un hommage à l'oeuvre du chef de l'école de Leipzig (2). Cette entreprise n'eut que peu de succès, mais entre 1754 et 1758 Lessing lui donna une suite en éditant, seul cette fois, les volumes de La Bibliothèque théâtrale (Die Theatralische Bibliothek) (3). La préface aux Contributions..., le contenu même des deux revues, permettent de saisir la continuité, du moins quant au but, entre Gottsched et Lessing en même temps que l'esquisse des divergences futures sur les moyens.

(1) Stuttgart (sic), 1750, 4 Stücke ; les articles attribués à Lessing ont été repris dans les principales éditions de ses oeuvres. Nous les citerons donc d'après l'édition Lachmann-Muncker (LM.) en 23 vol., Stuttgart, Leipzig, Berlin, 1886-1924, t. 4, pp. 47-193. Nous ne recourrons au texte original que pour les articles écrits par Mylius.

(2) Il rappelle en effet celui des Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit.

(3) Berlin, 1754-1758, 4 Stücke. LM., t. 6, pp. 3-391. Seul l'article de Nicolai sur le théâtre anglais sera cité d'après l'édition originale.

Ces premières contributions de Lessing à la théorie dramatique de son temps ont peu retenu jusqu'ici l'attention de la critique (4) et on les a souvent négligées au profit des oeuvres de la maturité, il est vrai infiniment plus élaborées. Mais même si la compilation et la traduction occupent une place importante dans les deux revues, celles-ci ne nous renseignent pas moins sur les positions initiales de Lessing. Elles nous intéressent plus par les intentions affirmées que par ce qui en a été réalisé, ces intentions étant dans le droit fil du grand projet de développement de la scène allemande tel que Gottsched le définissait déjà. Nous essaierons de montrer cependant ce qui, dès cette époque, sépare Lessing de son prédécesseur. Par ailleurs, nous soulignerons les mérites du collaborateur aux Contributions, injustement oublié, Christlob Mylius.

LES CONTRIBUTIONS A L'HISTOIRE ET AU PROGRES DU THEATRE (1750)

La préface aux Contributions (5) esquisse un programme immense. Il ne s'agit rien moins que de réunir les matériaux nécessaires à une histoire du théâtre de tous les temps et de toutes les nations, tout en fournissant à la scène allemande les règles et les modèles dont elle a besoin pour progresser. Le mot

(4) Cf. K. S. Guthke, Der Stand der Lessing-Forschung. Ein Bericht über die Literatur von 1932-1962, Stuttgart, 1965, p. 62. Cf. également Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht von Wilfried Barner, Günter Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer, München, 1975, p. 114.

(5) LM., 4, pp. 47-56.

"allemand" a beau ne pas figurer dans le titre, le projet n'est pas seulement de nature historique et ne concerne pas le théâtre en général, il est conçu dans une optique pédagogique et stratégique.

Le début de la préface a des accents indéniablement gottschédiens. Nous y apprenons que, dans tous les domaines des ouvrages de l'esprit, l'Allemagne peut se vanter de disposer d'oeuvres "qui n'ont pas à redouter la plus acerbe critique et les étrangers les plus injustes" (6). C'est seulement par le nombre de bons esprits qui s'illustrent dans les divers genres, qu'elle est en retard sur les autres nations, mais si on s'efforçait de répandre le bon goût, ce reproche deviendrait également sans valeur. On retrouve ici le "topos" du tribunal constitué par les nations voisines, du jugement d'autrui comme un défi à relever. Les auteurs allemands travaillent sous l'oeil sans indulgence de l'étranger, mais sont sur la voie d'une "légitimation", d'une reconnaissance internationale de leurs efforts pour faire sortir leur nation de la "barbarie" initiale qui s'est peut-être maintenue chez eux plus longtemps qu'ailleurs à la suite de circonstances historiques défavorables.

Selon les rédacteurs - la préface datée d'octobre 1749 est signée de leurs deux noms - les revues ont un rôle à jouer dans l'éducation du goût. Elles ont déjà contribué à augmenter le nombre d'amateurs des belles-lettres et ont favorisé la naissance de talents nouveaux en publiant des oeuvres qui ne sont certes pas parfaites, mais qui constituent exactement la nourriture dont l'esprit de la nation a besoin. C'était précisément le point de vue défendu par Gottsched lorsqu'il présentait les pièces du Théâtre Allemand ! Les revues ont seulement le tort de ne pas accorder une place suffisante à l'art dramatique. De fait, dans les revues littéraires de l'époque, encore peu nombreuses

(6) Ibid., p. 49.

au demeurant, la part attribuée au théâtre était réduite (7).

C'est donc à juste titre que les deux rédacteurs peuvent présenter leur publication comme la première à être entièrement consacrée au théâtre, une originalité que les historiens de la presse périodique ont confirmée en faisant des Contributions... la première revue théâtrale allemande (8). Cependant, le fait que Lessing et Mylius parlent de la nécessité de publier des pièces étrangères ou allemandes ou encore des traités théoriques, prouve qu'ils sont encore loin de ce que deviendra ce genre de revues vers la fin du siècle : un miroir de la vie théâtrale. La publication annoncée serait plutôt un amalgame des premiers volumes du Théâtre Allemand et des Contributions Critiques, une revue plus littéraire, voire savante, que pratique ou divertissante. Le contenu des quatre livraisons parues confirme ce jugement.

Lorsque les rédacteurs, par la plume de Lessing, promettent de fournir à la fois les préceptes et les modèles dont auraient besoin amateurs de théâtre et auteurs dramatiques, ils se conforment strictement à la méthode d'éducation pratiquée par Gottsched. Pour ceux qui n'auraient pas encore une connaissance suffisante des règles, ils vont réunir tout ce que les critiques du passé et du présent, tant étrangers qu'allemands, ont écrit sur l'organisation d'une pièce. Si la règle des trois unités peut être supposée connue de tous, des traités sur la vraisemblance, le comique, le sublime, etc... peuvent encore avoir leur utilité. Les auteurs n'hésiteront pas à communiquer leurs propres pensées :

(7) Les Belustigungen... de Schwabe ne rendirent compte des représentations de la Neuberin à Leipzig que pendant six mois, les Bremer Beiträge ignorent presque entièrement la scène. Comme il faut s'y attendre, c'est dans les revues de Gottsched que l'on rencontre le plus grand intérêt pour le théâtre : les Critische Beyträge, nous l'avons vu, sont riches en articles théoriques, alors que le Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste, 10 Bde., Leipzig, 1745-1750, contient des nouvelles théâtrales.

(8) Cf. Wilhelm Hill, Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts, Weimar, 1915, pp. 11-14.

"Nous voulons faire en sorte qu'elles soient toujours soutenues par la raison et les exemples des maîtres anciens et modernes. Nous essayerons d'utiliser les règles que nous aurons réunies pour juger les pièces nouvelles". (9).

La dernière promesse qui, du reste, ne fut pas tenue, montre à l'évidence que Lessing se place encore sur le terrain d'une poétique fixée par des règles, elles-mêmes fondées sur la raison et l'autorité des maîtres.

C'est sur le choix des modèles que de légères différences avec Gottsched apparaissent. Combien connaissent le théâtre des Italiens, des Anglais, des Espagnols, des Hollandais ? demande Lessing. On n'a traduit jusqu'à présent que les seules pièces du théâtre français, ce qui donne à la scène un caractère de grande uniformité. Lui-même et Mylius se proposent de fournir des traductions à partir des langues aussi bien anciennes que modernes. On voit que la méthode n'a pas changé, ni le but : les traductions doivent suppléer à la faiblesse du répertoire "original" allemand, tout en fournissant des modèles aux auteurs. Mais une plus grande variété est exigée maintenant dans ce domaine, toutes les littératures nationales doivent être mises à contribution. Le quasi privilège exclusif accordé par Gottsched aux Français, en tant que meilleurs élèves des Anciens, est rompu et la libre concurrence établie.

"Nous accorderons une attention particulière au théâtre anglais et espagnol" (10) assure Lessing, en citant une longue liste d'auteurs de ces deux nations. Mais les Français ne seront pas oubliés, certes il paraît inutile de "réchauffer" les pièces anciennes, suffisamment connues, mais les auteurs contemporains qui innovent et cherchent à tracer des voies nouvelles trouveront

(9) "Wir wollen uns bestreben, daß sie allezeit von der Vernunft und von den Beyspielen alter und neuer Meister unterstützt seyn mögen. Was wir alsdann von den Regeln sammeln, wollen wir in der Beurtheilung der neusten theatralischen Stücke anzuwenden suchen." LM., 4, p. 51.

(10) "Wir werden besonders unser Augenmerk auf das englische und spanische Theater richten." Ibid., p. 52.

leur place dans la revue (11). Chez les Italiens et les Hollandais, on ne retiendra que les oeuvres "régulières" et "originales".

Le principe qui préside au choix consiste à prendre ce que chaque nation offre de meilleur et de spécifique ; la diversité est gage de richesse et il est dans l'intérêt du théâtre allemand de puiser aux sources les plus diverses. Encore faut-il déterminer clairement ce qui fait l'originalité de chaque tradition :

"Ne serait-il pas possible de déterminer ensuite ce qui fait l'excellence et l'originalité de chaque nation par rapport aux autres? Nous croyons que si, et nous sommes même persuadés que rien ne permet mieux de déterminer le naturel d'un peuple que sa poésie dramatique." (12).

Seule l'Allemagne fait exception sur ce chapitre :

"Nous avons trop peu de pièces qui nous soient propres et la plupart de ces pièces ont un aspect étranger trop visible. Le trait de caractère que l'on pourra donc déterminer le plus sûrement chez l'Allemand, c'est qu'il approuve ce qui est bon partout où cela se trouve et en tire profit. Une chose est certaine : si l'Allemand voulait, dans la poésie dramatique, suivre son naturel propre, notre théâtre ressemblerait plus à celui des Anglais qu'à celui des Français." (13).

-
- (11) "... wir werden uns also hüten, alte Stücke von ihnen (den Franzosen) aufzuwärmen, und deswegen größtentheils nur auf die itzlebenden Verfasser sehen, deren Arbeit in Ansehung der ältern Stücke viel besonders hat, und von denen jeder meistentheils einen eignen Weg zu gehen sucht." Ibid., pp. 52-53.
- (12) "Sollte es hernach nicht möglich seyn, dasjenige fest zu setzen, was jede Nation vor den andern vorzügliches und eigentümliches habe ? Wir glauben, ja, und sind so gar überzeugt, daß aus keiner andern Sache das Naturell eines Volks besser zu bestimmen sey, als aus ihrer dramatischer Poesie." Ibid., p. 53.
- (13) "Wir haben zu wenig eigne Stücke ; und den meisten dieser Stücke merkt man das Ausländische allzusehr an. Der sicherste Charakter also, den man daraus von dem Deutschen wird bestimmen können, ist, daß er überall das Gute, wo er es findet, billige, und es zu Nutze mache. Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eignen Naturelle folgen, so würde unsre Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen." Ibid., p. 53.

Chez les Allemands, la nature de la littérature dramatique n'est pas le reflet du caractère de la nation et ce fait est un des plus sûrs signes de leur retard sur le plan de la culture théâtrale. Il n'existe pas encore un théâtre allemand comme il existe un théâtre anglais ou français : l'influence étrangère, et singulièrement celle de la France, ne permet même pas de déterminer avec précision quelle forme il devrait avoir. Corrélativement, la question de l'identité nationale de l'Allemagne est soulevée. Nous verrons qu'elle commence à préoccuper dès ce moment les théoriciens du théâtre. Si chaque peuple doit avoir un théâtre qui soit l'expression de son caractère, il devient du plus grand intérêt de définir ce qui fait le "naturel" des Allemands. Lessing, ici, ne se risque pas à proposer une semblable définition, il se contente de présenter d'une manière favorable ce qui pourrait tout aussi bien passer pour une faiblesse : la réceptivité de la nation aux influences extérieures, son ouverture à tout ce qui vient de l'étranger. Il est vrai que c'est justement ce trait qui donne sa légitimité à l'entreprise de Lessing et Mylius en l'intégrant dans une sorte de tradition nationale.

La dernière phrase du passage cité est tout à fait surprenante. Elle n'est en rien préparée par ce qui précède et n'aura pas non plus de conséquences théoriques ou pratiques immédiates. Elle est une anticipation frappante d'une des plus célèbres formules de la "17ème lettre sur la littérature" de 1759 (14), mais il paraît difficile de reconstituer le cheminement qui a donné naissance à l'idée qu'elle exprime. Elle se présente plutôt comme un aperçu brillant que comme le résultat d'un raisonnement suivi.

(14) "Er (Gottsched) hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen ;" LM., 8, p. 52. cf. Infra, p. 269.

On est d'autant plus étonné de voir Lessing affirmer ainsi la parenté entre la scène allemande et la scène anglaise que la connaissance qu'il avait de cette dernière était très réduite. Ainsi, de Shakespeare, il ne pouvait connaître que le seul Jules César dans la traduction de von Borck. En fait, l'image que Lessing se faisait du théâtre anglais était le résultat de lectures de seconde main, le reflet des descriptions et des caractérisations proposées par les rares auteurs qui, sur le continent, s'intéressaient à la scène anglaise. J.G. Robertson (15) a fait la remarque que la liste des auteurs dramatiques anglais cités par Lessing correspond presque exactement à celle que l'on peut établir à partir des Lettres anglaises de Voltaire. Il est fort probable que Lessing ne savait sur eux que ce que Voltaire et aussi sans doute Riccoboni pouvaient lui apprendre (16). Même le rapprochement entre théâtre anglais et théâtre espagnol que l'on trouve dans les Contributions... peut avoir son origine dans l'ouvrage de Voltaire (17).

Ce n'est donc pas à partir d'une connaissance approfondie de la scène anglaise que Lessing postule l'intérêt qu'elle pourrait présenter, mais plutôt à partir de l'intuition d'une sorte d'affinité élective entre elle et l'ancien théâtre allemand et, au-delà, entre les deux "caractères nationaux". Evoquant, à la fin de la préface, les pièces dont le répertoire de Gottsched, à la fin des volumes du Théâtre Allemand, avait au moins fait connaître les noms, Lessing admet qu'elles sont peu régulières et possèdent peu de ces beautés qui sont à la mode, mais il affirme qu'on ne peut dénier à un grand nombre d'entre elles "l'esprit,

(15) J. G. Robertson, "Notes on Lessings Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" in : The Modern Language Review, 1913, VIII, pp. 511-532 et 1914, IX, pp. 213-222.

(16) Robertson cite comme source possible de l'information de Lessing les Réflexions historiques et critiques sur les différens Théâtres de l'Europe.

(17) Robertson, p. 517.

le caractère originellement allemand, le pouvoir d'émotion" (18). Elles ont, à côté d'incontestables défauts, également de grandes beautés. Or, c'est justement cette impression de beauté irrégulière, de grandeur abrupte, de vie et de pittoresque, que les informateurs de Lessing essayaient de communiquer lorsqu'ils caractérisaient la production dramatique anglaise. Faire mieux connaître les Anglais et le vieux théâtre allemand, cette double promesse, faite dans la préface par les rédacteurs, participe du même effort de réhabilitation d'un théâtre moins policé que le théâtre français, mais plus vigoureux et plus original, plus proche aussi des origines. Cette réhabilitation s'éloigne de la tentative de purification et d'affinement que nous avons rencontrée chez Gottsched et chez Schlegel. Elle représente une caractéristique assez constante de la pensée esthétique de Lessing, sans jamais en devenir cependant un principe fondamental.

On peut évidemment aussi se demander si, en réalité, ce n'est pas avant tout l'analogie qui pouvait exister entre le "caractère national" anglais et le "naturel" allemand que Lessing a découverte chez Voltaire et ses autres informateurs (19). Dans ce cas, le jugement esthétique ne serait que le paravent d'un jugement global porté sur la société anglaise et la société française et exprimerait une préférence marquée pour la première. Nous aurons à revenir sur ce problème à l'occasion de la "17ème lettre sur la littérature".

Du reste de la préface, on retiendra avant tout l'annonce d'études portant sur la déclamation, "l'éloquence du corps", c'est-à-dire la gestuelle et la mimique, la décoration et les costumes, bref les aspects proprement scéniques de l'art dramatique.

(18) "allein wer vielen von ihnen den Witz, das ursprünglich Deutsche, und das Bewegende abspricht, der muß sie entweder nicht gelesen, oder seinen Geschmack allzusehr verkehrt haben." LM., IV, p. 56.

(19) En 1751, Lessing, dans le compte rendu d'un livre sur l'Angleterre, nomme les ouvrages de Ventheim, Voltaire, Muralt, Le Blanc sur le même sujet. (LM., 4, p. 369)

C'est, pour Lessing, l'occasion de rappeler l'idée déjà défendue par Gottsched, des avantages de l'expression sensible sur la pensée abstraite pour émouvoir et éduquer l'homme du commun. On peut aussi noter l'éloge qui est fait des mérites de Gottsched, dont chacun attend l'histoire du théâtre allemand qu'il a promise et à laquelle les Contributions... veulent fournir des matériaux:

"Il faut reconnaître qu'il y serait fort apte et que les mérites incontestables qu'il a déjà acquis pour la cause du théâtre allemand atteindraient par là leur apogée." (20).

Quelques années plus tard, Lessing sera d'un tout autre avis sur ces mérites ! Si enfin des traités pour ou contre le théâtre doivent trouver une place dans la revue, le but visé est bien sûr de lutter contre les préjugés dont la scène est encore victime. Dans ce domaine également, la revue continue l'oeuvre de Gottsched.

Il est toujours intéressant de comparer la déclaration d'intentions que représente la préface d'une revue, avec ce qui a été véritablement réalisé. Dans le cas des Contributions... le décalage entre préface et contenu est particulièrement accusé. L'information promise sur l'ensemble des littératures européennes n'est que très partiellement fournie. La seule traduction des deux Lettres Anglaises de Voltaire consacrées à ce sujet renseigne sur le théâtre anglais (21), celle de la Clitia de Machiavel représente l'Italie. Encore le traducteur Mylius trouve-t-il bon

(20) "Man muß gestehen, daß er sehr geschickt dazu seyn würde, und daß seine Verdienste, die er unwidersprechlich um das deutsche Theater hat, dadurch zu ihrer vollkommenen Größe anwachsen würden". LM., 4, p. 55.

(21) Une note (p. 96 de l'édition originale) assure que Voltaire a été presque le seul à juger du théâtre anglais d'une manière "impartiale et favorable", ce qui semble confirmer l'influence des Lettres anglaises sur les deux rédacteurs de la revue.

d'exprimer la piètre opinion qu'il a de la scène italienne (22). Quant à la théorie, le choix qui est fait de présenter les trois Discours de Corneille illustre assez bien l'attachement des rédacteurs aux conceptions du théâtre classique français.

Les nouvelles théâtrales en provenance de Paris, Dresde, Stuttgart et Berlin n'occupent qu'une place modeste dans la revue; en outre, Lessing et Mylius se sont contentés de recopier les comptes rendus que leur envoyaient leurs correspondants ... ainsi que ceux d'un journal de La Haye, La Bigarrure. Mais il est cependant curieux de constater qu'il n'y est question que des différents théâtres français auprès des cours princières, sans que soit évoquée aucune des grandes troupes ambulantes allemandes. Il est piquant de lire dans la première revue du futur grand adversaire du théâtre français en Allemagne un vibrant éloge du bon goût qui règne, dans les belles-lettres et particulièrement au théâtre à la cour de Berlin, où Frédéric II, dès son arrivée au trône, a engagé "à grands frais" comédiens français et chanteurs italiens (23). S'il est permis à Wilhelm Hill de voir dans ce fait la preuve d'une excessive prédilection des rédacteurs de la revue pour ce qui venait de l'étranger (24), il a tort d'en faire porter la responsabilité à l'influence que Gottsched aurait encore exercée sur eux. Le "patriotisme" de Gottsched était infiniment plus sourcilleux, plus sectaire aussi, que celui de ses disciples.

Si Lessing se contente de fournir une traduction de L'Art du Théâtre de François Riccoboni (25), le fils de Louis, Mylius apporte une contribution personnelle à la théorie du jeu

(22) "Fragt man mich, warum ich nicht lieber ein gutes, als ein mittel-mäßiges Stück, gewählt habe? So bitte ich, mir erst ein gutes Stück von dem italienischen Theater zu nennen." Beyträge, St. 1, p. 12.

(23) Beyträge, St. 1, p. 123.

(24) Hill, Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts, op. cit., p. 14.

(25) Paris, 1750.

dramatique par son article "Essai pour démontrer que l'art dramatique est un art libéral" ("Versuch eines Beweises, dass die Schauspielkunst eine freye Kunst sey") (26). Ce texte est intéressant à un double titre. D'une part, Mylius rompt avec l'opinion traditionnelle, défendue en particulier par Gottsched, selon laquelle l'acteur doit ressentir lui-même les sentiments qu'il cherche à exprimer et à communiquer au spectateur. Pour lui, la connaissance que le comédien possède des diverses passions doit justement lui permettre d'exprimer ce qu'il ne ressent pas (27), thèse hardie qui n'est pas sans rappeler le fameux Paradoxe sur le comédien de Diderot. D'autre part, il montre que l'activité du comédien se place au sommet de la hiérarchie des occupations humaines, qu'elle se situe au-dessus de celle de l'artisan pratiquant les arts mécaniques et qu'elle mérite de figurer parmi les arts libéraux. Elle exige plus de jugement que de mémoire et plus d'esprit que de jugement, elle met en oeuvre les facultés nécessaires à l'artiste.

Nous nous trouvons en présence d'une défense originale du métier de comédien. Jusque-là, on avait plutôt mis l'accent sur la dignité de sa fonction de professeur de morale, lorsqu'on avait tenté de rehausser le prestige de sa condition. C'est au nom de la dignité de l'art qu'il pratique que Mylius demande plus de considération pour l'acteur. C'est un point de vue infiniment plus moderne et qui triomphera à la fin du siècle avec l'apparition de comédiens fêtés et admirés. Mylius connaît déjà, à vrai dire, l'exemple d'un pays qui honorait l'art dramatique selon ses mérites, celui de la France de Louis XIV "lorsque les comédiens passaient du théâtre à la table du roi." (28).

(26) Beyträge, St. 1, pp. 1-13.

(27) Ibid., p. 12.

(28) Ibid., p. 13.

Finalement, on retiendra surtout de la contribution de Lessing l'ensemble consacré à Plaute : l'introduction à la vie et aux oeuvres, la traduction des Captifs, la critique de cette dernière pièce et la réponse à la critique (29). Lessing, qui nomme Plaute "le père de tous les auteurs comiques" et considère les Captifs comme "la pièce la plus parfaite qui ait jamais été présentée sur une scène" se montre un ardent défenseur de l'auteur romain, si souvent attaqué au nom de l'art et de la morale. Depuis Horace, les "doctes" n'ont cessé de critiquer l'agencement de ses pièces, le mauvais goût de ses jeux de mots, l'immoralité et la grossièreté de son inspiration. Ce sont ces reproches que l'auteur réel ou fictif de la Critique... reprend et que Lessing s'emploie à désarmer. Si, sur le premier point, Lessing dans sa défense de Plaute reste constamment dans le cadre de l'esthétique classique, en utilisant simplement les assouplissements aux règles déjà réclamés par Corneille, il lui arrive pour le reste d'utiliser des arguments plus modernes.

C'est ainsi qu'il reprend l'opinion du Père Brumoy selon laquelle un auteur ancien ne doit pas être jugé en dehors du cadre de son époque. Ce qui à une société policée peut sembler choquant ne l'était pas pour celle plus fruste dans laquelle il vivait (30). Un certain relativisme historique réduit les exigences habituelles de la bienséance. Plus intéressant encore est la manière dont Lessing justifie les jeux de mots dont sont

(29) Ibid., St. 1, pp. 14-52, St. 2, pp. 139-210, St. 3, pp. 369-435, St. 4, pp. 573-591. LM., 4, pp. 57-193. La "Critique des Captifs de Plaute" qui se présente sous la forme d'une lettre adressée à la rédaction est généralement attribuée à Lessing et figure de ce fait dans les différentes éditions des oeuvres complètes. Robertson met en doute cette paternité et croit donc à la réalité du correspondant inconnu. Fictive ou réelle, la lettre n'exprime pas le point de vue de Lessing sur Plaute et ne présente donc pour nous qu'un intérêt secondaire. Il n'en est pas de même de la réponse.

(30) LM., 4, pp. 171-172. L'influence de Brumoy sur Lessing se manifeste aussi dans l'annonce, faite dans la préface aux Contributions..., de la publication de pièces anciennes et modernes selon le plan thématique suivi dans le Théâtre des Grecs (Ibid., p. 52).

émaillées les pièces de Plaute. Comme Gottsched et les autres critiques du temps, il n'apprécie guère ce genre d'effet comique. Mais il convient qu'un auteur dramatique fasse parler à ses personnages le langage de leur condition. Les esclaves et les parasites de Plaute sont des copies fidèles de types sociaux de la société antique. Ils sont empruntés au monde réel, alors que les spirituels serviteurs de Marivaux n'existent que dans le monde imaginaire de celui-ci (31). La vocation réaliste de la comédie est ainsi affirmée avec force.

En fait, la position de Lessing est assez ambiguë. Certes, il semble recommander par son apologie de Plaute, l'introduction en Allemagne d'un comique réaliste, vigoureux, ne reculant pas devant les effets d'un comique populaire traditionnellement condamnés par les "doctes" et les esprits religieux. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que le comique populaire est détourné de son sens véritable et mis au service de l'intention morale. Lessing, en faisant du parasite antique l'ancêtre de l'Arlequin moderne, a bien l'intuition d'une permanence de la veine comique populaire et de sa spécificité, mais il ne reconnaît pas son caractère gratuit, son irréductibilité aux normes sociales et morales prônées par l'Aufklärung. En prétendant que le dessein de Plaute a été de rendre haïssable le caractère des parasites, Lessing réinterprète l'auteur latin dans le sens de la comédie satirique. La fonction spécifique du bouffon lui échappe (32).

On est, par ailleurs, frappé de l'importance accordée par Lessing à la fonction moralisante de la scène. Il considère les Captifs comme la meilleure comédie de tous les temps parce

(31) Ibid., p. 183.

(32) "Es war seine Absicht diese Lustigmacher (die Schmarotzer) verhaßt zu machen" (LM., 4, p. 184). L'utilisation même du mot Lustigmacher indique que Lessing assimile le parasite à la lustige Person.

qu'elle fait aimer la vertu et haïr le vice et rend ainsi le spectateur plus moral. La qualité d'une pièce se mesure donc à son efficacité. Cette subordination de l'art à la morale affirmée avec force dès ce moment-là restera toujours un principe cher à Lessing ; il occupe une place centrale dans La Dramaturgie de Hambourg. Il prend ici un caractère particulièrement affirmé et Lessing ne manque même pas de féliciter Plaute d'avoir résisté à la tentation d'affaiblir "par la trop tendre passion de l'amour" la moralité de sa pièce et se retrouve ainsi sur les positions de Fénelon, Riccoboni et Gottsched. (33).

Le fonction morale de la comédie n'est cependant pas entièrement conçue dans l'esprit de la comédie satirique gottschédienne. Les personnages vertueux des Captifs arrachent aux coeurs sensibles des larmes d'émotion (34) : la comédie donne ainsi des leçons d'humanité en présentant des exemples de grandeur d'âme. La comédie larmoyante, voire le drame bourgeois, trouvent ainsi curieusement chez Plaute leur garant antique.

J.G. Robertson a fait la remarque que le Lessing des Contributions... était un gottschédien plus orthodoxe que son co-éditeur (35). De fait, Mylius manifeste son indépendance d'esprit en faisant l'apologie de Molière, auteur qui, comme nous l'avons vu, faisait l'objet de sérieuses réserves de la part de Gottsched. Alors que Lessing donne une interprétation moralisante de Plaute, Mylius défend Molière contre l'accusation d'exagération et voit en lui le seul vrai modèle dans le genre de la comédie. Contrairement à "un certain étranger" (Fénelon) et

(33) Ibid., p. 192.

(34) "Jeder, wer eine empfindliche Seele besitzt, wird mit dem Regio sagen : Was für großmüthige Seelen ! Sie pressen mir Thränen aus." Ibid., p. 191.

(35) J. G. Robertson, Lessing's dramatic theory being an introduction to and commentary on his Hamburgische Dramaturgie, 2. éd., New-York, 1965, p. 99.

"certains critiques allemands" (parmi eux, sans aucun doute Gottsched), Mylius ne réserve pas son admiration au seul Misanthrope, mais l'accorde à l'ensemble d'une oeuvre dans laquelle se manifeste l'authentique esprit de la comédie (36). Au comique vigoureux de son modèle, il oppose la trop grande timidité d'une grande partie de la production allemande. Ce point de vue, sans aucun doute resté sans écho sur le moment, se retrouvera plus tard au centre de la discussion sur la nature et la fonction du comique. Il conviendrait peut-être de rendre enfin justice à l'originalité d'un auteur que Lessing a totalement rejeté dans l'ombre.

Il arrive aux deux jeunes critiques des Contributions... de se rejoindre dans une égale sévérité dans leurs jugements. Mylius, dans l'article qui clôt la revue, donne un résumé sarcastique d'une pièce baroque représentée dans une école de Freiberg, prouvant ainsi que la lutte contre les survivances du baroque restait à l'ordre du jour (37). Lessing, de son côté, fait un compte rendu d'une rare insolence d'une nouvelle traduction du discours latin de Werenfels consacré à la défense du théâtre scolaire (38). Il inaugure ainsi un style de critique qu'il portera à la perfection dans les Lettres sur la littérature moderne.

(36) Dans l'article "Untersuchung, ob man in Lustspielen die Charakter übertreiben sollte" (Beyträge, St. 3, pp. 266-272). "Ich sage es noch einmal, wer nicht in dem molierischen Geschmack Komödien schreibt, den kann man nach Befinden, vielleicht wohl einen guten dramatischen Dichter, aber nimmermehr einen guten Lustspieldichter nennen" (Ibid., p. 272).

(37) "Nachricht von einem in Freyberg aufgeführten Schauspiele" Ibid., St. 4, pp. 596-606.

(38) LM., 4, pp. 175-179. L'auteur, Gregorius, habitant Kamenz, la ville natale de Lessing, l'article fit quelque bruit !

La Bibliothèque théâtrale dont Lessing assura seul la rédaction apparaît comme la continuation des Contributions... L'interruption de la revue est présentée par Lessing comme une conséquence du différend qu'il a eu avec Mylius au sujet du théâtre italien. Mylius, en introduction à une traduction de la Clitia de Machiavel, avait prétendu qu'il n'existait aucune pièce italienne qui dépassât l'honnête médiocrité, reprenant ainsi, sans la soumettre à examen, une opinion qui avait cours dans le cercle gottschédien (39). Un tel jugement, imputable à l'ignorance, n'était-il pas de nature à jeter un doute sur l'ensemble de l'entreprise ? Du reste, Lessing, mieux informé, rétablit la vérité dans sa nouvelle revue, en publiant trois "extraits" de pièces italiennes à la suite de sa traduction de l'Histoire du théâtre italien de Louis Riccoboni (40). Il est caractéristique qu'il retient des oeuvres régulières datant de la période savante de la littérature dramatique italienne, avant que celle-ci, comme l'explique Riccoboni, ne cède à la facilité des pièces improvisées. Mais il est vrai qu'il publie également un certain nombre de canevas du Nouveau Théâtre-Italien de Paris, destinés à fournir aux Allemands, qui en ont bien besoin, une sorte de réservoir de motifs comiques dans lequel ils pourraient puiser (41).

En vérité, il est assez difficile de définir le goût véritable de Lessing d'après les textes qu'il publie. L'éclectisme est de rigueur dans une revue qui se propose de faire connaître ce qu'on a écrit de "meilleur et de plus utile" dans le

(39) Cf. Beyträge..., St. 3, p. 298.

(40) Theatralische Bibliothek, St. 2, pp. 139-284.

(41) LM., 6, pp. 294-391.

domaine de la théorie dramatique et de diffuser les oeuvres les plus remarquables des principaux auteurs du passé et du présent (42). En fait, comme dans les Contributions..., il s'agit de fournir aux auteurs allemands des préceptes et des modèles, Lessing demeurant par ailleurs fidèle au principe de la variété et de la pluralité : les théâtres de l'Italie, de l'Espagne, de la France et de l'Angleterre sont ainsi représentés, sans qu'aucun d'entre eux ne reçoive un statut privilégié. Seuls les Anciens font l'objet d'une attention particulière. Ils ne sont pas pour Lessing une référence un peu lointaine comme ils l'étaient pour Gottsched, mais, au contraire, ils sont l'alpha et l'oméga de toute dramaturgie de valeur.

Des études ont montré que la part des traductions et de la compilation dans la Bibliothèque théâtrale était plus importante que les éditeurs de Lessing ne l'avaient cru au XIX^{ème} siècle : même l'édition Lachmann-Muncker, qui prétendait pourtant n'accueillir que des textes originaux, pècherait par excès de générosité. Elles en ont conclu au manque d'originalité de la revue dans son ensemble (43). Si ce point de vue peut se justifier dans la perspective d'une étude de la pensée esthétique, il méconnaît cependant la nature et l'objectif d'un périodique, dont l'intérêt n'apparaît clairement que dans l'optique du théâtre national. Alors, il se présente à nous comme un ensemble riche en éléments propres à nourrir et à stimuler la réflexion des théoriciens et l'invention des créateurs. Par ailleurs, si Lessing prend assez rarement parti et ne semble pas recommander une ligne d'évolution définie pour le théâtre de sa nation, il lui fournit une nourriture intellectuelle qui a déjà fait l'objet

(42) Préface. LM., 6, pp. 4-5.

(43) Cf. Curtis C. D. Vail, "Originality in Lessing's Theatralische Bibliothek" in : Germanic Review, IX, 1934, pp. 96-101. J. G. Robertson, Lessing's Dramatic Theory, op. cit., pp. 105-115.

d'un certain choix. Bien que parfois encore, il parle par la bouche d'autrui, il n'en fait pas moins connaître certaines préférences. Trois chapitres méritent qu'on leur prête une attention particulière : celui sur la comédie larmoyante ou touchante, celui sur Sénèque et enfin celui consacré à l'essai de Dryden sur l'art dramatique.

Sénèque occupe dans la Bibliothèque théâtrale la place qui était celle de Plaute dans les Contributions... : la première. On peut être, à vrai dire, surpris de la faveur dont il jouit auprès de Lessing qui s'oppose ainsi aussi bien au jugement du Père Brumoy, qu'à celui de Gottsched : le premier, dans ses parallèles trouvait l'auteur latin fort inférieur aux Grecs et aux Français, le second l'englobait dans la condamnation des dramaturges baroques dont il était le maître incontesté. Lohenstein n'avait-il pas reçu le surnom de "Sénèque allemand" ? Wilfried Barner (44) a bien montré le paradoxe que représente l'accueil fait par Lessing à Sénèque, un accueil qu'on ne peut mettre sur le compte de l'inexpérience d'un critique débutant, car l'influence de Sénèque s'exerce encore sur le style et la conception de certains personnages de ses oeuvres majeures (45). Ce fait a souvent été ignoré par la critique parce qu'il paraissait difficile à accorder avec l'image d'un Lessing, héraut d'une littérature "nationale" et "bourgeoise". Comment admettre l'admiration du théoricien du drame bourgeois pour un représentant aussi typique de la tragédie héroïque ? Lessing n'a-t-il pas, par ailleurs, condamné une certaine tradition rhétorique que l'on retrouve pourtant chez l'auteur romain ?

Mais Lessing considère Sénèque, non comme un habile rhéteur, mais comme un véritable tragique capable d'éveiller chez

(44) Wilfried Barner, Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München, 1973.

(45) Barner a démontré que les drames bourgeois eux-mêmes, Miss Sara Sampson et Emilia Galotti, n'échappaient pas à l'influence paradoxale de Sénèque. L'image d'un Lessing héroïquement novateur a longtemps caché tout ce que son oeuvre doit à la tradition.

le spectateur des émotions violentes :

"De fortes représentations des passions ne peuvent en aucun cas laisser nos passions entièrement en repos. Et ce sont ces dernières que nous voulons voir éveillées dans les tragédies." (46).

Deux ans avant la célèbre correspondance sur la tragédie avec Nicolai et Mendelssohn, dans laquelle ce problème sera longuement discuté (47), Lessing est déjà partisan d'une esthétique qui met l'accent sur l'émotion produite. Il n'est donc pas étonnant qu'il estime superflu qu'une vérité morale se dégage de la fable même, des vérités utiles énoncées ci et là lui suffisent. A plus forte raison lui paraît-il absurde de ne considérer la fable que comme une simple illustration d'un précepte moral comme l'enseigne un "prétendu art poétique critique" (48). Nous sommes en présence d'une des premières attaques publiques de Lessing contre Gottsched et elle porte sur un point essentiel. Il n'est donc pas interdit de chercher dans l'apologie de Sénèque des idées qui caractériseront la future esthétique dramatique de Lessing. Ainsi, lorsqu'il vante à propos du Thyeste la simplicité de l'action chez les tragiques grecs et lui oppose la complication inutile que représente l'introduction d'un épisode amoureux dans la pièce de Crébillon sur le même sujet, il amorce sa critique de la tragédie française. Lorsqu'il recommande aux poètes qui voudraient traiter ce thème de motiver d'une manière naturelle

(46) "Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsre Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen. Und diese wollen wir vornehmlich in den Trauerspielen erregt wissen." LM., 6, p. 187.

(47) Cf. Infra, p. 295 sq.

(48) Ibid., pp. 196-197.

la folie d'Hercule (49), il énonce déjà un des grands principes de sa Dramaturgie, celui de la motivation psychologique de l'action dramatique.

En traduisant et en publiant deux traités sur la comédie touchante, Lessing restait fidèle à sa méthode : fournir les éléments d'une discussion sur l'évolution des genres dramatiques. Il faisait mieux connaître deux points de vue opposés, celui du Français Chassiron qui condamnait le genre nouveau au nom des règles et de la tradition et celui de Gellert qui, dans sa leçon inaugurale en latin avait exposé en 1751 les mérites d'un genre qu'il avait lui-même pratiqué. Lessing n'intervient que dans l'introduction et la conclusion pour proposer quelques réflexions personnelles dont certaines entrent tout à fait dans le cadre du problème qui nous occupe (50).

Lessing présente tout d'abord les innovations qui ont modifié la nature des deux principaux genres dramatiques et créé des formes qui ne répondent plus aux définitions rigoureuses remises en honneur par Gottsched. D'un côté, on a élevé la comédie de plusieurs degrés en y introduisant la représentation de sentiments nobles et touchants qui provoquent l'émotion et les larmes, de l'autre, on a abaissé la tragédie en faisant chauffer le cothurne jusqu'alors réservé aux princes et aux Grands, à des personnes de "condition moyenne". C'est ainsi que sont nés la comédie touchante que ses détracteurs nomment comédie larmoyante et le drame bourgeois. La première vient de France, le second d'Angleterre.

(49) Après avoir donné des conseils dans ce sens, il conclut, en effet :
"Wennder Dichter alle diese Stafeln glücklich hinan zu gehen weis, so bin ich gewiß, der Zuschauer wird endlich geneigt seyn, die völlige Raserey des Herkules als einen ganz natürlichen Erfolg anzusehen." LM., 6, p. 198.

(50) La traduction des Réflexions sur le Comique-larmoyant de Chassiron et du traité Pro Comedia commovente de Gellert a été reprise dans l'édition LM. (6, pp. 9-49). Les propres remarques de Lessing n'occupent que les pages 6 à 9 et 49 à 53.

Lessing fonde cette vue historiquement juste de l'origine des deux genres (51) sur une explication qui fait appel à la psychologie des peuples :

"Le Français est un être qui veut toujours paraître plus grand qu'il n'est. L'Anglais en est un autre qui veut rabaïsser à son niveau tout ce qui est grand. L'un finit par trouver fâcheux de toujours se voir présenté sous un aspect ridicule, une secrète ambition le poussa à montrer son semblable sous un jour plein de noblesse. L'autre s'irrita de céder le pas aux têtes couronnées ; il crut sentir en lui que des passions violentes et de sublimes pensées ne convenaient pas plus à eux qu'à quelqu'un de sa condition." (52).

Présentée comme une simple hypothèse, voire même une boutade (53), cette pensée n'est pas moins caractéristique de la manière dont on commence à aborder en Allemagne les problèmes d'esthétique théâtrale. Chez Schlegel déjà, nous avons vu fonctionner un système d'opposition entre théâtre français et anglais qui se fondait sur une image contrastée du caractère des deux nations. Il en est de même ici où il n'est pas difficile de reconnaître dans les deux portraits que Lessing esquisse les traits

(51) Rappelons quelques dates importantes. Le Marchand de Londres de Lillo est de 1731 et fut traduit en français en 1748 et en allemand en 1752. Mélanide de La Chaussée est de 1741, Nanine de Voltaire de 1749.

(52) "Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer grösser scheinen will, als es ist. Der Engländer ist ein anders, welches alles grosse zu sich hernieder ziehen will. Dem einen ward es verdrüßlich, sich immer auf der lächerlichen Seite vorgestellt zu sehen ; ein heimlicher Ehrgeiz trieb ihn, seines gleichen aus einem edlen Gesichtspunkte zu zeigen. Dem andern war es ärgerlich, gekrönten Häuptern viel voraus zu lassen ; er glaubte bey sich zu fühlen, daß gewaltsame Leidenschaften und erhabne Gedanken nicht mehr für sie, als für einen aus seinen Mitteln wären." LM., 6, p. 7.

(53) "Dieses ist vielleicht nur ein leerer Gedanke ; aber genug, daß es wenigstens ein Gedanke ist." Ibid., p. 7.

traditionnels de la vanité française et de l'amour anglais pour la liberté. Les deux types nouveaux de pièce expriment un trait fondamental de la mentalité des deux peuples qui les ont inventés. Lessing ne prend pas parti pour l'un ou l'autre : il ne veut, du reste, pour l'instant qu'examiner le cas de la comédie touchante. Ce qui peut passer pour une remarque isolée et fortuite est en fait une étape importante sur le chemin qui mène à la "17ème lettre sur la littérature" : elle en annonce l'esprit et la méthode.

Dans sa conclusion, Lessing défend le principe selon lequel il est non seulement permis, mais souhaitable de mêler l'émotion au rire, contrairement à Chassiron qui craignait un retour à l'ancienne tragi-comédie. N'a-t-il pas loué chez Plaute l'existence d'une veine émouvante ? Les Modernes comme Molière, Destouches ou Gellert lui-même ont également pratiqué l'union du comique et du touchant. Lessing semble donc reprendre à son compte la définition élargie de la comédie proposée par Gellert :

"... la comédie est un poème dramatique qui contient des descriptions de la vie privée de tous les jours, fait l'éloge de la vertu et se moque d'une manière plaisante et fine de divers vices et ridicules des hommes." (54).

Ce sont les manifestations de grandeur d'âme et de désintéressement qui sont à l'origine des scènes émouvantes, mais les douces larmes qu'arrache la vue de la vertu ont surtout un effet moral. La comédie sert ainsi la vertu en présentant des comportements exemplaires et dignes d'imitation. Quant à la satire des travers et des vices, elle remplit la fonction traditionnelle de la comédie, corriger les mœurs par le rire. Les deux aspects ne font par

(54) "... die Komödie sey ein dramatisches Gedicht, welches Abschilderungen von dem gemeinen Privatleben enthalte, die Tugend anpreise, und verschiedene Laster und Ungereimtheiten der Menschen, auf eine scherzhafte und feine Art durchziehe." Ibid., p. 34.

ailleurs qu'exprimer la réalité de la vie qui nous fait passer du rire aux larmes et nous confronte aussi bien à des êtres vertueux qu'à des créatures ridicules ou vicieuses.

Lessing n'exprime des réserves que sur la comédie dont serait absent tout élément comique, comme c'est le cas dans les pièces de Nivelles de La Chaussée. Même si ces dernières peuvent avoir leur utilité, ce qui pour Lessing restera toujours une justification suffisante à l'existence d'un genre, elles ne méritent pas vraiment le nom de comédie :

"Oui, j'ose l'affirmer, seules sont de véritables comédies celles qui présentent aussi bien les vertus que les vices, le comportement décent aussi bien qu'absurde, parce que c'est justement par ce mélange qu'elles se rapprochent le plus étroitement de l'original, la vie humaine." (55).

Il y a deux manières de s'écarter de cette voie juste. Ne montrer que des ridicules pour provoquer le rire, "que ce soit un rire utile ou un rire vide de sens", conduit à la farce qui ne peut plaire qu'à la populace (Pöbel). Ne représenter que des vertus et des mœurs pleines de décence de manière à provoquer l'admiration et la pitié conduit à ce que l'on nomme la comédie larmoyante. Et Lessing conclut :

"la farce ne veut provoquer que le rire, la comédie larmoyante ne veut qu'émouvoir, la vraie comédie veut l'un et l'autre."(56).

La farce gardera toujours la faveur de la populace, la comédie larmoyante trouvera toujours des personnes de condition d'une

(55) "Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche so wohl Tugenden als Laster, so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch die Vermischung ihrem Original, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen." Ibid., p. 51.

(56) "... das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen ; das weinerliche Lustspiel will nur rühren ; die wahre Komödie will beides." Ibid., p. 52.

délicatesse affectée qui viendront faire la preuve de l'exquise sensibilité de leur âme là où d'autres honnêtes gens bailleront d'ennui, seule la vraie comédie est faite pour le peuple (Volk). Elle s'adresse au grand nombre et ce succès auprès de tous garantit son utilité. On peut s'interroger sur le sens du mot Volk d'un usage peu courant dans les textes esthétiques de Lessing ; défini et limité par les termes de "gens de condition" et de "populace" il pourrait bien désigner ceux que Schlegel appelait les personnes de condition moyenne (Mittelstand), les classes bourgeoises, dans lesquelles il voyait le principal soutien d'un théâtre permanent. En tout cas, le contexte indique qu'il caractérise des gens déjà cultivés et qu'il n'implique nulle volonté de porter l'Aufklärung au-delà de ses limites habituelles en incluant les classes populaires (57).

On remarquera également la très habile attaque contre Gottsched que constitue l'assimilation de la comédie uniquement satirique à la farce. Ce trait polémique contient, du reste, une part de vérité. Lessing perçoit clairement que Gottsched plaque une intention morale sur des procédés comiques traditionnels souvent empruntés à la farce. Mais, il n'est pas favorable non plus à la comédie larmoyante dont il admet certes la légitimité esthétique, mais devant laquelle il exprime bien des réserves. C'est avec beaucoup d'ironie qu'il parle des âmes sensibles qui s'en délectent ; c'est avec bien des arrière-pensées qu'il fait l'éloge de Gellert (58). S'appuyant sur la réflexion de celui-ci, selon laquelle la Vertu plaît davantage sur la scène que dans la vie et que la vue de belles actions provoque "un doux sentiment de fierté et d'amour de soi" (59) chez le spectateur, il tente

(57) Sur ce point, nous ne partageons pas le point de vue des auteurs du Lessing-Buch, op. cit., p. 123.

(58) LM., 6, p. 53.

(59) LM., 6, p. 46.

même de mettre en doute l'utilité morale du genre. Le spectateur, qui s'imagine éprouver les beaux sentiments et être capable des belles actions dont il est témoin, reste ce qu'il est, sans essayer d'acquérir des perfections qu'il croit à tort posséder déjà. L'émotion n'est qu'un masque du contentement de soi ou devient un but en soi sans effet moral. On voit que Lessing réduit à peu de chose l'action morale de la comédie larmoyante, qui, de toute manière, selon lui, ne peut accomplir que la moitié de l'effet de la vraie comédie et ne toucher qu'une toute petite partie du public habituel des théâtres.

Lessing, s'il est partisan d'un élargissement de la définition de la comédie telle qu'elle a été imposée par Gottsched, s'il se montre ouvert aux innovations, ne se fait pas le défenseur de la comédie larmoyante. Dans ses propres comédies il s'efforcera, du reste, de toujours maintenir l'équilibre entre éléments sérieux et traits comiques. C'est uniquement dans la mesure où elle a favorisé la création du drame bourgeois que la comédie larmoyante a joué un rôle important dans l'évolution des genres dramatiques. Ses mérites propres n'en font guère davantage qu'un phénomène de mode : la postérité a ratifié sur ce point le jugement de Lessing.

L'Essai sur la poésie dramatique (Versuch über die dramatische Poesie) (60) n'est rien d'autre que la traduction d'un texte de John Dryden publié dès 1668 ; il a pourtant une grande importance dans l'évolution de la pensée de Lessing, au

(60) LM., 6, pp. 249-294.

point qu'on peut le considérer comme la principale source de la "17ème lettre sur la littérature"(61). La partie centrale de l'essai est occupée par une confrontation entre le théâtre français et le théâtre anglais. La forme dialoguée permet à Dryden de présenter tour à tour les avantages des deux traditions dramatiques, mais le point de vue du second interlocuteur, Neander, qui défend le théâtre anglais, est sans aucun doute le sien. Dryden, tout classique qu'il soit, est trop imprégné de la tradition nationale pour accepter une condamnation de celle-ci au nom des règles.

Le partisan des Français, Lisidejus, avait vanté la simplicité de l'action dans les tragédies françaises, la marche logique des événements, la cohérence des caractères, il avait mis en lumière le respect des règles et approuvé le souci de bienséance qui reléguait derrière les coulisses les actions violentes. En revanche, il avait trouvé blâmable la trop grande complexité des pièces anglaises dans lesquelles l'unité d'action disparaît derrière la multiplicité des épisodes et surtout critiqué l'alliance du comique avec le tragique qui en faisait un "ragoût dramatique" (62).

Neander attache un moindre prix à la régularité qu'à l'imitation de la nature, qui est la loi fondamentale de la poésie dramatique ; pour lui les beautés du théâtre français sont celles d'une statue et non celles d'un homme "parce qu'elles ne sont pas animées par l'âme de la poésie, qui consiste dans

(61) Cf. Robertson, op. cit., p. 114, et Hans Wolffheim, Die Entdeckung Shakespeares, op. cit., pp. 19-26.

(62) Cette partie de l'"Essay of Dramatic Poesie", traduite d'abord en français, avait été publiée en allemand par Gottsched (Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, 1753, p. 212 sq.). Bien entendu, la réplique de Neander fut omise. Il est possible que ce soit cette publication partielle et partielle qui fit connaître à Lessing le texte de Dryden.

l'imitation des passions et des humeurs." (63). La supériorité du théâtre anglais lui paraît évidente dès que l'on considère la peinture des caractères et des "humeurs". Il utilise donc la distinction que nous avons trouvée chez Schlegel et même chez Gottsched entre "l'action" et les "caractères" d'une pièce.

Mais Neander va plus loin dans sa critique. La simplicité tant vantée des intrigues françaises ne serait-elle pas plutôt pauvreté d'imagination, quand on considère la variété et la richesse de celles des pièces anglaises ? Ne risque-t-elle pas d'ennuyer le spectateur qui tirera toujours plus de plaisir d'un spectacle varié que d'une intrigue unique ? La forme même de la tragédie classique française n'est pas sans défauts . De froides déclamations y tiennent la place de l'expression spontanée des sentiments qui, elle, est ennemie des longues tirades. Au fond, il n'y a rien de plus simple que d'écrire une tragédie régulière à la française et l'insuccès du genre auprès d'un public habitué à l'action complexe de son propre théâtre est compréhensible : plus varié dans sa conception, ce dernier est également plus riche en invention et en esprit. Neander va jusqu'à défendre la tragi-comédie dont les épisodes comiques offrent au spectateur la possibilité de se détendre l'esprit, alors qu'un sérieux constant fatiguerait et lasserait son attention (64).

Des considérations empruntées à la psychologie des peuples inspirent une partie de cette réflexion esthétique. Si les Français, peuple d'un tempérament plus léger et joyeux,

(63) LM., 6, p. 279. Lessing traduit par Launen le mot anglais humors que nous rendons nous-mêmes par "humeurs". Mais Lessing lui-même dans une note de La Dramaturgie, St. 93, p. 361, a fait remarquer l'incapacité de ces deux termes à rendre pleinement le sens du mot anglais qui désigne une manière d'être particulière et originale.

(64) Ibid., pp. 281-288.

vont voir une tragédie pleine de longues et sérieuses tirades , "c'est dans l'intention d'être un court instant plus sérieux que de coutume" (65), les Anglais, qui sont d'un naturel plus "morose", veulent, au contraire, être distraits par une action plus variée et un dialogue plus vif. De même, c'est le caractère plus "farouche" des Britanniques qui explique peut-être la faveur dont continuent à jouir chez eux les scènes tumultueuses et violentes. Lessing, dans sa "17ème Lettre", bâtit toute sa démonstration sur la même base.

Dryden, par la bouche de Neander, ne s'oppose qu'à une conception trop stricte des règles, mais il ne les rejette pas totalement. Elles cessent simplement d'être un critère suffisant pour juger la qualité d'une pièce. Il recommande même de choisir la voie médiane entre un excès d'actions visibles et un excès de récits, entre la technique dramatique française et la technique anglaise, une attitude qui sera celle de bien des critiques allemands par la suite. Il n'en défend pas moins avec la plus grande vigueur les grands Elisabéthains, tout irréguliers qu'ils soient et affirme avec force "que dans la plupart des pièces irrégulières de Shakespeare et de Fletcher... se manifeste une imagination plus virile et plus d'ingéniosité et d'esprit que dans n'importe quelle pièce française." (66).

Son apologie de Shakespeare retient plus particulièrement l'attention ; ceux qui lui reprochent de n'avoir pas étudié, lui font le plus grand des compliments. Shakespeare n'avait pas besoin "des lunettes des livres" pour lire dans la Nature, il lui suffisait de regarder en lui-même pour la trouver, car il

(65) Ibid., p. 282.

(66) "... daß sich in den meisten unregelmäßigen Stücken von Shakespear und Fletscher... eine männlichere Einbildungskraft und mehr Geist und Witz zeigt, als in irgend einem französischen Stücke." Ibid., p. 287.

la portait en lui. Sa grandeur, qui est celle du Génie, l'élève au-dessus de tous les autres poètes et excuse même ses faiblesses (67). Cet éloge fondé sur les notions de Nature et de Génie a sans aucun doute influencé l'image de Shakespeare que Lessing proposera bientôt. La publication de l'Essai sur la poésie dramatique dans la Bibliothèque théâtrale présente un double intérêt. Sa forme dialoguée permet, conformément à l'objectif de la revue, de fournir les éléments d'une discussion esthétique. Mais ce débat peut aussi avoir des conséquences pratiques comme la remise en cause du modèle suivi jusque-là. En outre, Lessing trouve chez Dryden une représentation du théâtre anglais plus favorable que celle de Voltaire, son principal informateur. Il y puisera largement les éléments de sa célèbre comparaison entre la scène française et la scène anglaise et de sa caractérisation de Shakespeare dans la "17ème lettre sur la littérature".

Nicolai, auteur d'une histoire de la scène anglaise (68), le seul article de la revue qui ne soit pas dû à Lessing, avait-il une connaissance plus intime de la matière ? On peut en douter en le voyant se contenter d'énumérer des noms et d'indiquer le sujet de pièces que, par ailleurs, il ne caractérise pas. Cette prudence rend d'autant plus surprenant son vibrant éloge des dramaturges élisabéthains, ces "grands génies" qui, à l'aube du XVIIème siècle, ont donné au théâtre anglais "des oeuvres immortelles" et en ont fait "celui qui est et, selon toute apparence, restera, pour un amateur de belles-lettres, le plus intéressant de tous, après celui des Grecs." (69). Ce jugement

(67) Ibid., p. 288.

(68) "Geschichte der englischen Schaubühne". Theatralische Bibliothek, St. 4, pp. 3-49.

(69) "Shakespear, Beaumont, Fletcher und Ben Jonson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten, und es auf einmal zu einem Theater machten, welches nach dem Griechischen, für einen Kenner der schönen Wissenschaften das aller interessanteste ist, und dem Ansehen nach auch bleiben wird." Ibid., p. 23.

qui tranche singulièrement avec les opinions très modérées que Nicolai défend généralement, est typique de l'attitude des auteurs allemands devant la scène anglaise.

Les choses se passent comme s'ils comptaient sur elle pour trouver une voie différente de la voie française, sans savoir exactement en quoi elle consistait. Cette attente n'impliquait ni une connaissance approfondie du théâtre anglais, ni une adoption totale de son esthétique. Du reste, Dryden ne défend pas seulement les pièces irrégulières de Shakespeare, il vante aussi celles, régulières, de Ben Jonson et des Modernes. Le problème se pose moins en termes de règles ou d'absence de règles qu'en termes nationaux. Dryden défend lui aussi contre l'influence française la valeur et l'originalité d'une tradition dramatique. C'est en ce sens qu'il peut intéresser Lessing. Toutes proportions gardées, il joue pour lui le rôle que Louis Riccoboni a joué auprès de Gottsched, celui d'un avocat de la littérature nationale. La leçon fut nécessairement retenue par des auteurs qui devaient se défendre contre une influence étrangère considérée par eux comme excessive. Tout était bon qui pouvait aider à la réduire, même des modèles s'accordant mal avec l'ensemble de leurs choix esthétiques. Toute l'ambiguïté du rapport de Lessing à Shakespeare découle de cette situation.

En dehors des trois grands centres d'intérêt que nous avons analysés, la Bibliothèque théâtrale contient également deux esquisses biographiques consacrées à Destouches et à Thomson, une défense de la comédie Les Juifs contre une critique parue dans les Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, un extrait d'une tragédie espagnole sur le thème de Virginia, la troisième partie des Considérations critiques sur la poésie et la peinture consacrée aux représentations théâtrales des Anciens. L'extrait du Comédien de Rémond de Sainte-Albine (70) est un témoignage de l'intérêt porté par Lessing aux problèmes du jeu de l'acteur,

(70) Le Comédien, Paris, 1747.

mais l'ouvrage français, ne lui apparaît que comme "une belle métaphysique", alors qu'on aurait besoin d'un véritable manuel pratique. Plutôt que d'énumérer les qualités intérieures nécessaires aux bons comédiens, il serait plus utile d'établir le code qui permet d'exprimer les sentiments. Lessing conclut par la promesse qu'il ne tiendra pas de fournir un ouvrage sur "l'éloquence corporelle (71). Nous verrons qu'il s'agit là d'une préoccupation fort commune à l'époque qui accompagne le mouvement du développement théâtral et qui incitera Johann Friedrich Löwen à publier, le premier, un manuel pour la formation de l'acteur (72).

Les Contributions... et la Bibliothèque théâtrale constituent le premier grand travail consacré par Lessing au développement de la scène nationale. La part prépondérante qu'y prennent la traduction et la compilation, l'éclectisme qui y domine, rendent assez difficile d'en définir l'esprit, mais il serait abusif de lui dénier toute originalité et toute importance. En effet, ces deux ouvrages prennent tout leur sens lorsqu'on les replace dans le cadre de l'entreprise lancée par Gottsched : faire reconnaître les préceptes et les modèles des meilleurs écrivains de l'Antiquité et des temps modernes aux Allemands, afin de les inciter à développer leur propre théâtre. Par rapport à Gottsched, Lessing se montre cependant plus ouvert à la variété. Au lieu de recommander à peu près exclusivement la haute tragédie française et la comédie satirique de bon ton, il suit l'évolution des genres et se montre intéressé par les diverses traditions nationales tout en affirmant sa fidélité aux auteurs antiques.

(71) LM., 6, p. 152.

(72) Cf. Infra, p. 2ème partie, chap. 7.

Plus de huit ans s'écoulaient entre la préface aux Contributions... et la dernière livraison de la Bibliothèque théâtrale. Cette période voit Lessing se détacher de Gottsched, ce qui correspond du reste, à l'évolution de l'ensemble de la génération littéraire à laquelle il appartient, elle le voit aussi jeter les fondations d'une esthétique personnelle. Il importe donc d'en reconstituer les lignes principales.

C H A P I T R E I I I

LESSING C O N T R A G O T T S C H E D

LA 17ème LETTRE SUR LA LITTERATURE (1759)

La "17ème Lettre sur la littérature" n'est pas seulement un des textes les plus célèbres de Lessing au point que nombre de ses formules sont jusqu'à aujourd'hui connues du lecteur cultivé, elle est souvent aussi considérée comme un tournant de l'histoire littéraire allemande du XVIIIème siècle. Elle aurait ruiné l'autorité de Gottsched, détruit l'influence du théâtre français pour établir à sa place le drame anglais comme seul modèle, assuré définitivement la pénétration de Shakespeare en Allemagne et réveillé l'intérêt pour les thèmes de la littérature ancienne. Cette influence immense attribuée à un texte de quelques pages mérite d'être soumise à examen. On peut, en effet, raisonnablement soupçonner l'image héroïque que l'historiographie allemande du XIXème siècle s'est forgée de Lessing d'y être pour quelque chose. La grandeur solitaire d'un Lessing libérant la culture nationale du joug étranger et lui faisant retrouver ses vraies racines ne s'incarnait-elle pas parfaitement dans une semblable vision ?

Il importe donc de replacer la lettre dans son contexte littéraire pour en mesurer la nouveauté, d'adopter un point de vue historiquement impartial pour définir le véritable rapport entre Gottsched et Lessing, ce qui amène à considérer la "17ème Lettre" avant tout comme un texte polémique d'une extrême injustice et d'une cohérence toute relative. Ces traits ont été, du reste, relevés immédiatement par la réplique venue du camp gottschédien

sous la forme d'un livre aujourd'hui tombé dans l'oubli les Lettres sur l'introduction du goût anglais (1) dont l'analyse permet de déterminer les enjeux du conflit et les positions des deux parties.

Rappelons les circonstances qui ont amené Lessing à attaquer aussi furieusement Gottsched. La Bibliothèque des belles-lettres et des arts libéraux avait introduit son compte rendu des Documents pour servir à l'histoire de la littérature dramatique allemande de Gottsched par un éloge du réformateur saxon, qui adoptait déjà une perspective historique :

"Personne ne niera que la scène allemande ne doive une grande partie de sa première amélioration au Professeur Gottsched" (2)

Les premières phrases de la réponse de Lessing ont la forme d'un verdict sans appel :

"Je suis ce "personne" ; je le nie tout net. Il eût été préférable que Monsieur Gottsched ne se fût jamais mêlé de théâtre. Ses prétendues améliorations concernent ou bien des détails sans importance ou sont de véritables aggravations"(3).

C'est toute la réforme de Gottsched qui est ainsi contestée dans

(1) Titre complet de l'ouvrage anonyme : Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den Siebzehnten der Briefe, die neue (sic) Litteratur betreffend, geantwortet wird. Frankfurt und Leipzig, 1760 (en réalité, 1759). Nous avons pu utiliser un exemplaire de ce livre devenu rare fourni par la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe.

(2) "Niemand wird läugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Prof. Gottsched zu danken habe..." Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 3, St. 1, p. 85. Le compte rendu occupe les pages 85-95.

(3) "Ich bin dieser Niemand ; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen." LM., 8, p. 41.

une formule provocante que Lessing, ensuite, s'efforce de justifier. Certes, au temps de la Neuberin le plus grand désordre régnait sur une scène privée de toute règle et de tout modèle. Les Haupt - und Staatsaktionen étaient pleines "d'absurdités, d'enflure, d'ordure et d'esprit populacrier", les comédies "consistaient en déguisements et en féeries et les coups de bâton en étaient les saillies les plus spirituelles" (4). Lessing reprend donc à son compte la description que Gottsched n'a cessé de faire du répertoire des troupes ambulantes, mais c'est dans le but de réduire le mérite de ce dernier : ce constat n'était, selon lui, nullement difficile à faire, Gottsched n'était pas le premier à avoir dénoncé ces tores, il fut simplement le premier à se sentir assez de force pour y porter remède. C'est ainsi que la vaste entreprise de Gottsched est traitée en bagatelle, l'énergie qu'il a déployée mise au compte de l'arrogance et de la prétention. Le procédé polémique de Lessing consiste à passer rapidement sur ce qui pourrait plaider en faveur de l'accusé pour s'appesantir par la suite d'autant plus sur ses fautes.

Voici comment Lessing présente les premiers pas de la réforme théâtrale de Gottsched :

"Il comprenait quelque peu le français et se mit à faire des traductions ; il encouragea tout ce qui savait rimer et comprendre "Oui Monsieur" à faire également des traductions".(5)

Gottsched apparaît ainsi comme un de ces francophiles aussi enthousiastes qu'ignorants qu'il ne cessait pourtant de dénoncer, un de ces "Jean de France" qui peuplent les comédies de son épouse.

(4) "Unsre Staats- und Helden-Actionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereyen ; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben." Ibid., p. 42.

(5) "Er verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen ; er ermunterte alles, was reimen und Oui Monsieur verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen." Ibid., p. 42.

Il va sans dire que cette présentation ironique des choses déforme totalement l'attitude de Gottsched envers la culture française, une attitude nuancée qui n'accorde une admiration sans mélange qu'à de très rares oeuvres du répertoire dramatique classique et néo-classique.

La deuxième étape de la réforme, la production de pièces originales, est décrite ainsi :

"Il (Gottsched) fabriqua, comme le dit un critique suisse, avec de la colle et des ciseaux son Caton ; il fit fabriquer sans colle et sans ciseaux le Darius et Les Huitres, l'Elise et le Procès du bouc, l'Aurelius et le Faiseur d'esprit, la Banise et l'Hypocondriaque." (6)

Lessing reprend la vieille plaisanterie de Bodmer (7) sur la "pièce originale mécanique" que constitue la Mort de Caton élaborée à partir d'une pièce anglaise et d'une pièce française. Mais Gottsched, dans sa préface, n'avait-il pas lui-même, avec une étonnante modestie, expliqué et justifié le procédé ? (8)

(6) "er verfertigte, wie ein Schweitzerischer Kunstrichter sagt, mit Kleister und Schere seinen Cato ; er ließ den Darius und die Austern, die Elise und den Bock im Prozesse, den Aurelius und den Wizling, die Banise und den Hypocondristen, ohne Kleister und Schere machen." Ibid., p. 42.

(7) "Sinnliche Erzählung von der mechanischen Verfertigung des deutschen Original-Stückes vom Cato" in Sammlung Critischer, Poetischer und andrer geistvollen Schriften, op. cit., pp. 80-96. Bodmer raconte comment, avec un couteau, Gottsched a découpé dans les deux tragédies de Deschamps et d'Addison les pages qu'il voulait conserver, comment il a ensuite collé ensemble ces éléments disjoints pour en faire une pièce complète qu'il a enfin traduite en allemand. On remarquera que le couteau s'est transformé en ciseaux chez Lessing et que c'est cette variante qui a acquis la célébrité ! C'est une preuve de plus de l'influence déterminante de la "17ème Lettre" sur notre image de Gottsched.

(8) Il est vrai que, par la suite, il aura de plus en plus tendance à vouloir faire passer sa compilation pour une oeuvre originale. Le

Sa tragédie n'avait-elle pas avant tout une fonction d'exemple illustrant la théorie du genre contenue dans L'Art Poétique critique. En énumérant les pièces de Quistorp, Pitschel, Uhlich, de la Gottschedin et de Grimm, toutes publiées dans le Théâtre Allemand et toutes choisies parmi les plus médiocres, Lessing vise un effet comique. Ces comédies et tragédies ne sont plus au niveau de la production dramatique contemporaine qui, en vingt ans, a progressé. Mais n'avaient-elles pas joué leur rôle qui était de donner aux troupes les bases d'un répertoire régulier ? Lessing ne peut évidemment pas reconnaître à ces oeuvres une quelconque utilité, puisqu'il s'agit pour lui de condamner toute l'orientation choisie pour la réforme.

Gottsched a banni l'improvisation et chassé solennellement Arlequin des planches "un acte qui fut lui-même la plus grande des arlequinades". Il a moins voulu réformer le théâtre qu'être le créateur d'un théâtre entièrement nouveau :

grand succès de la pièce qui connut sa 10^{ème} édition en 1757 et fut représentée dans toute l'Allemagne fit quelque peu perdre à Gottsched la vue juste de sa valeur. Les "Nachrichten von den Schicksalen dieses Sterbenden Cato in Frankreich und Deutschland" à la suite de la 10^{ème} éd. (Leipzig, 1757), pp. 114-170, d'un certain Ch. G. Köllner énumèrent toutes les marques d'estime reçues dans les journaux et les ouvrages français par une pièce qui marque le début d'une époque nouvelle de la littérature allemande à laquelle le Mercure de France n'a pas hésité à donner le nom de "période gottschédienne" (p. 125). C'est Gottsched et non J. E. Schlegel qui a fait renaître la tragédie allemande (ibid., pp. 161-163). Quant au succès auprès du public, Köllner l'expose de la manière suivante : "Soviel ist gewiß, daß nicht leicht eine Residenz, Reichs- oder andere ansehnliche Handel-Stadt, von Bern in der Schweiz, und Straßburg an, bis nach Königsberg in Preußen, und von Wien her, bis nach Kiel im Hollsteinischen, zu nennen ist, wo nicht Cato vielfältig wäre aufgeführt worden (p. 134). Un coup d'oeil sur le répertoire des principales troupes dans les années 1740 à 1750 confirme tout à fait cette affirmation : la Mort de Cato a bien été une pièce à succès. La méchante plaisanterie de Bodmer n'y peut rien changer.

"Et quel genre de théâtre nouveau ? Un théâtre à la française, sans qu'il examinât si ce théâtre à la française était adapté ou non à la façon de penser des Allemands." (9)

Le rejet de la tradition du comique populaire et l'adoption des règles du classicisme français ont amené une rupture avec l'esprit de la poésie nationale et la création d'une littérature dramatique tout à fait artificielle, sans lien avec le passé et le présent des Allemands. L'accusation est injuste, mais elle a donné naissance à l'idée selon laquelle Gottsched aurait détourné la littérature allemande de sa vraie essence, à laquelle Lessing seul l'aurait de nouveau ramenée. La légende s'est largement imposée au détriment de la vérité et il apparaît à l'évidence que Gottsched ne s'est jamais remis du coup que lui porta la "17ème Lettre."

Mais la mise en cause de l'autorité de Gottsched, premier point important du célèbre écrit, est-elle véritablement une nouveauté ? On peut en douter. En 1759, Gottsched ne mérite plus depuis longtemps son surnom de "dictateur des lettres allemandes". Les incessantes attaques que les Suisses, dans d'innombrables libelles, lancent contre lui ont, dès les années 1740, amoindri son prestige. Fait plus grave encore, la nouvelle génération littéraire se détache de lui (10) et le prend comme cible

(9) "Und was für eines neuen ? Eines Französirenden ; ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denckungsart angemessen sey, oder nicht." LM., 8, p. 42.

(10) La dissidence que représente la création des Bremer Beiträge est de ce point de vue très révélatrice. L'exemple de Mylius est également typique. Celui-ci avait publié dans les Belustigungen... (t. 6, sept. 1743, pp. 203-210) un poème "Das Lob der Schauspielkunst" se terminant par un vibrant hommage à Gottsched : "So weicht dein Ruhm, so flieht dein Leben / Nicht eher, als die ganze Welt." (Ibid., p. 210) Il regretta par la suite tellement cet éloge imprudent que, selon le témoignage de Lessing (LM., 6, pp. 396-397), il s'empressa d'en composer lui-même la parodie !

de ses moqueries. Dans le cercle des critiques berlinois, celui des Lettres sur la littérature justement, Gottsched est traité en personnage comique (11) depuis plusieurs années. Quant à Lessing lui-même, il n'en reste pas aux attaques plus ou moins voilées que nous avons relevées dans les revues qu'il publie, il accable de sarcasmes les divers ouvrages du Professeur Gottsched dont il rend compte dans les périodiques auxquels il collabore. Utilisant une méthode à laquelle il restera fidèle, il rejette, à partir d'un détail contestable, l'oeuvre toute entière, fustige l'ignorance ou l'incompétence de son auteur quand il ne jette pas le doute sur son honnêteté morale ou sa probité intellectuelle. (12)

Le jeune Nicolai, dans un ouvrage insuffisamment connu de nos jours et qui constitue pourtant un document très intéressant sur l'état de la littérature allemande au milieu des années 50, les Lettres sur l'état présent des belles-lettres en Allemagne (Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland) (13), avait déjà exprimé le point de vue de sa génération en comparant Gottsched à une vieille coquette dont les fards ne peuvent masquer la décrépitude (14). Il s'était

(11) Cf. le projet d'épopée comique sur Gottsched conçu en 1755 par Nicolai et Lessing (Daunicht, Lessing im Gespräch, op. cit., pp. 90-93) ou la parodie de Cronegk mettant en scène le grand et le petit Christophe (Gottsched et Schönaich) publiée plus tard par le Theater-Journal de Reichard (Bd. 2, 1779, St. 11, pp. 9-13).

(12) De nombreux exemples dans l'étude de Joachim Birke, Der junge Lessing als Kritiker Gottscheds in : Euphorion, 62, 1968, pp. 392-404. Sur la méthode de la critique lessingienne cf. Peter Michelsen, Der Kritiker des Details. Lessing in den "Briefen die Neueste Literatur betreffend" in : Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung, Bd. 2, 1975, pp. 148-181.

(13) Berlin, 1755. Nicolai affirmera plus tard à propos de ces Lettres... : "Lessing dachte über die damalige Litteratur eben so wie ich". (Lessing im Gespräch, op. cit., p. 74)

(14) Lettre 2, p. 8.

moqué de son patriotisme naif qui lui faisait affirmer à tout propos la supériorité allemande dans les divers genres poétiques et saluer les plus médiocres ouvrages de ses disciples comme autant de victoires (15). Il avait dénoncé son incompréhension de la musique et plus spécialement son mépris de l'opéra (16), critiqué son style à la fois ampoulé et trivial qui ne méritait nullement l'épithète de classique qu'il s'arrogeait (17), mis en cause son caractère orgueilleux qui lui faisait perdre la juste mesure de ses mérites (18). Ces mérites, Nicolai les avait qualifiés de "fort équivoques" (19) et avait daté de 1740 le début de la réforme littéraire dont les bases lui semblaient avoir été posées par les Suisses (20). Cependant, il avait jugé sans indulgence la production poétique de Bodmer dans laquelle la réussite artistique n'est pas à la hauteur des intentions morales (21). En fait, d'une manière très caractéristique de sa génération, Nicolai s'était placé au-dessus d'une querelle qui s'éternisait et avait dévoilé l'échec littéraire des deux partis.

Que manquait-il donc à ces lettres de Nicolai pour atteindre à la célébrité qui devint celle du texte de Lessing ? Ce dernier ne faisait que reprendre les jugements de son ami mais il le fit en gommant toutes les nuances, en accentuant le

(15) Ibid., pp. 10-12.

(16) Lettre 3.

(17) Lettre 13.

(18) Lettre 10.

(19) Ibid., p. 109. Remarquons qu'un an plus tard Lessing emploie la même expression à propos de Gottsched (LM., 6, p. 397). Influence ou écho de conversations communes ?

(20) Lettre 18.

(21) Lettres 5, 7, 15.

trait, en caricaturant avec une joyeuse férocité son adversaire. Chaque phrase claque comme un coup de fouet et la critique littéraire est conçue comme une forme d'exécution capitale. On peut aussi dire avec Peter Michelsen que Lessing n'a fait que lancer la dernière pierre mais que celle-ci a été mortelle (22). Mais la critique de Gottsched par Lessing tire également une partie de sa force du fait qu'elle prend position dans un débat fondamental, celui du choix d'un modèle pour la scène allemande. Selon Lessing, Gottsched a introduit une forme de théâtre qui ne convenait pas au goût allemand et négligé, d'abord par ignorance et ensuite par orgueil, le théâtre anglais qui, lui, allait dans le sens de la tradition nationale :

"Nos anciennes oeuvres dramatiques qu'il bannit auraient pu suffire à lui apprendre que notre goût tend plus vers celui des Anglais que des Français ; que dans nos tragédies nous voulons voir et penser davantage que la timide tragédie française ne donne à voir et à penser ; que ce qui est grand, terrible, mélancolique agit mieux sur nous que ce qui est aimable, tendre, amoureux, que la trop grande simplicité nous lasse plus que la trop grande complication." (23)

Nous retrouvons ici l'image contrastée des deux théâtres que nous avons déjà rencontrée chez Schlegel ou dans l'essai de Dryden traduit par Lessing. Ce dernier se contente de donner à la

(22) Art. cit., p. 152.

(23) "Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen ; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt ; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte ; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung."
LM., 8, p. 42.

confrontation un caractère polémique par le choix des traits qu'il retient, au prix bien sûr de quelque simplification. C'est ainsi qu'il caractérise le théâtre français à partir de la tragédie classique ou néo-classique (24) en ignorant les innovations récentes et qu'il définit le théâtre anglais à partir des auteurs élisabéthains en négligeant le courant classique.

Quoiqu'il en soit, les traits ici retenus n'ont rien d'original, ils se retrouvent dans un grand nombre d'écrits sur le théâtre déjà cités. La simplicité, voire l'indigence de l'action dans les tragédies françaises avait été notée par Schlegel et Dryden. La place excessive qu'y tenait la peinture de l'amour avait été dénoncée par les auteurs ecclésiastiques français et Gottsched s'était fait l'écho de cette critique. Riccoboni avait fait remarquer que les tirades exprimant l'amour romanesque ralentissaient et refroidissaient l'action, mais permettaient par ailleurs aux poètes manquant d'imagination de composer cinq actes à partir d'une intrigue insuffisante : il avait donc lié les deux reproches (25). Les inconvénients d'une trop scrupuleuse observation des règles avaient, par ailleurs, été depuis longtemps exposés.

Caractériser la scène anglaise par la variété, la richesse, le réalisme et la profondeur de la pensée était également une idée admise qui apparaît, du reste, dans les mêmes sources. Une présentation contrastée était devenue traditionnelle pour parler des deux théâtres. Mais s'agit-il bien ici de théâtre ? Lessing n'opposerait-il pas plutôt deux tempéraments ou deux "caractères nationaux", ce qui, dans l'optique du XVIIIème

(24) Selon Pierre Larthomas "l'histoire noble et tragique de personnages hors de l'humanité commune" qui constitue le sujet de la tragédie française du XVIIIème siècle est toujours ou presque toujours une "histoire d'amour", Le Théâtre en France au XVIIIème siècle, Paris, 1980, p. 43.

(25) "Dissertation sur la tragédie moderne" in : Histoire du théâtre italien, op. cit., p. 272 sq.

siècle équivaut à opposer deux styles de vie, deux cultures, deux civilisations ? Le contraste entre les deux formes de théâtre est, en effet, fondé sur l'image passablement stéréotypée que l'Europe se fait des deux nations. Les ouvrages cités à propos de Schlegel et qui traitaient du caractère national des Anglais et des Français influencent visiblement Lessing lui aussi.

Un passage du livre de Nicolai, précédemment cité, montre à quel point on établissait couramment ce lien entre formes dramatiques et caractère national :

"L'honnête homme qui a affirmé que c'était d'après son théâtre que l'on pouvait juger le mieux le caractère et les penchants d'un peuple pourrait bien avoir raison. Le Français est à la comédie comme il est dans la vie de tous les jours, désinvolte, enjoué, sans façons et superficiel ; il cherche davantage à faire rire des vices et des folies qu'à tenter d'en détourner les spectateurs. L'Anglais, à Westminster comme à Drurylane, est farouche dans le genre comique, il est dissolu et plaisante avec une plus grande drôlerie ; dans les genres sérieux, le pathétique atteint la dernière violence. Un certain enthousiasme anime ses actions et pousse tout à l'extrême, sa raillerie n'est pas si fine, mais elle est d'autant plus mordante, il est un Whig ou un Tory à la scène également, il étend la liberté britannique jusqu'aux règles de l'art dramatique et de la bienséance, il reste constamment magnanime, un ennemi des Français et un esclave des femmes. Un Allemand révèle aussi au théâtre qu'il est un imitateur et un traducteur" (26). (souligné par nous)

(26) "Der ehrliche Mann, könnte doch wohl recht haben, der behauptet hat, daß man den Charakter, und die Neigungen eines Volkes am besten aus seinen Schauspielen beurtheilen könne. Der Franzose ist in der Komödie, wie im gemeinen Leben, frei, scherzhaft, ungezwungen und flüchtig, er sucht mehr bey Gelegenheit der Laster, und der Thorheiten, sich lustig zu machen, als die Zuschauer davon abzuleiten. Der Engländer ist in Westminster, und in Drurylane, wild, ungebunden im Lustigen, auf eine drolichere Art scherzhaft, im Ernsthaften, auf die heftigste Art, pathetisch : Ein gewisser Enthusiasmus belebt seine Handlungen, der alles bis aufs äußerste treibt, sein Scherz ist nicht so fein, aber um desto beißender, er ist ein Whig oder Tory, auch auf dem Schauplatz, die Britannische Freiheit dehnet er bis auf die Regeln der Schauspielkunst, und des Wohlstandes aus, er bleibt beständig großmüthig, ein Feind der Franzosen, und ein Sklave des Frauenzimmers : Ein Deutscher zeigt auch auf dem Theater, daß er ein Nachahmer und Uebersetzer ist." Briefe über den itzigen Zustand..., op. cit., p. 113. "L'honnête homme" cité par Nicolai pourrait bien être Riccoboni. Cf. Réflexions historiques et critiques..., op. cit., pp. 163-164.

Si les hommes du XVIII^{ème} siècle estimaient qu'il leur était possible de déterminer le caractère d'une nation par l'étude de son théâtre, nous sommes, de nos jours, tentés de penser qu'en réalité ils tiraient la vision qu'ils avaient de chaque théâtre de l'image qu'ils se faisaient de la nation correspondante. La caractérisation du théâtre français par Lessing n'échappe pas à ce phénomène : derrière les adjectifs "aimable, tendre, amoureux" se profile assez distinctement le stéréotype du Français galant et futile, tandis que "grand, terrible, mélancolique" évoque l'Anglais pensif (le spleen), profond, aux passions violentes (27).

Le choix ici fait est aussi celui de la liberté contre la contrainte et la convention. Nicolai en mettant en rapport la liberté esthétique avec la liberté politique soulève un difficile problème. Les Anglais passent pour le peuple libre par excellence ; cette image repose sur l'existence des libertés réelles dont ils jouissent et que Voltaire, par exemple, a vantées, mais également sur le souvenir des différentes révolutions anglaises, celle de 1688 comme celle de Cromwell. L'exécution de Charles I a laissé une forte impression sur des esprits marqués par la doctrine politique du luthéranisme. Aussi les Anglais ne sont-ils pas seulement dits "libres", ils sont parfois aussi qualifiés de "farouches", un mot dans lequel se lit une nette nuance de désapprobation. Les Français, eux, sont soumis à un régime politique despotique et s'imposent en outre la tyrannie de la mode et de la convention.

Le choix fait ici en faveur des Anglais serait-il de

(27) Dès 1674, le Père Rapin écrivait dans ses Réflexions sur la Poétique : "(Les Anglais) aiment le sang dans leurs jeux par la qualité de leur tempérament ; ce sont des insulaires ; nous sommes plus humains, la galanterie est davantage selon nos moeurs." Cité par Descotes, op. cit., p. 106. Selon Rapin, c'est l'influence des femmes sur le goût qui explique en partie la "tendresse outrée" de la scène française.

nature directement politique ? C'est une hypothèse à envisager avec prudence. L'exemple de Voltaire, admirateur des libertés anglaises et défenseur de la tradition classique, montre qu'on ne saurait établir un lien direct entre sympathies politiques et conceptions esthétiques. Il est certes possible que les tensions entre la France et les pays allemands, dans lesquels, par ailleurs, le souvenir des guerres de Louis XIV était resté très vif, aient joué un rôle. Il est plus que probable que les intellectuels bourgeois allemands - lecteurs assidus des auteurs français - ont partagé les sympathies de ces derniers pour l'Angleterre et approuvé leur critique de l'absolutisme français. Mais c'est la situation culturelle de l'Allemagne qui semble déterminante pour expliquer certaines attitudes. Lorsque Nicolai, reprenant une comparaison déjà maintes fois utilisée par Gottsched, assimile les Français aux Grecs ou aux Romains qui eux aussi, considéraient les autres peuples comme des Barbares (28), il exprime parfaitement le sentiment d'agacement des Allemands devant une sorte d'"impérialisme culturel". Gottsched avait tenté de combattre le complexe de supériorité des Français en faisant la preuve que les Allemands pouvaient rivaliser avec eux, les "rattraper", voire les "dépasser", en adaptant leurs normes esthétiques. Sa tentative n'avait été qu'un demi-succès : il avait recommandé l'adoption d'un modèle de tragédie qui, en France même, donnait des signes d'épuisement. N'était-il pas un peu paradoxal par ailleurs de vouloir s'opposer à la trop forte influence culturelle de la France en recommandant une esthétique qui y avait son berceau ?

Confronté au même problème que Gottsched, la création d'un théâtre national, Lessing choisit une stratégie différente. Il sait, en particulier par Diderot, à quel point la tragédie classique française est peu appropriée à l'esprit du siècle.

(28) Briefe über den itzigen Zustand..., op. cit., lettre 4, p. 33.

Aucun chef-d'oeuvre nouveau ne saurait plus sortir de l'imitation de Corneille et de Racine comme l'espérait Gottsched, alors que celle de Shakespeare peut être féconde. Le choix de Lessing témoigne de sa sensibilité à l'évolution du goût et des idées, il choisit le futur contre le passé, tout en marquant le désir d'autonomie de la culture nationale allemande. En effet, en proposant de remplacer l'imitation des Français par celle des Anglais, Lessing ne remplace pas une influence extérieure par l'autre : celle de la France était bien réelle, alors que celle de l'Angleterre restait virtuelle et devait le rester encore longtemps (29).

En outre, Lessing semble croire à une certaine similitude des goûts nationaux anglais et allemand, dès 1750, il avait eu cette intuition (30) qu'il fonde ici sur la forme "anglaise" des anciennes pièces allemandes. Croirait-il en quelque affinité d'ordre ethnique, à une quelconque fraternité "nordique" ? Bien sûr, il n'en est rien. Mais la théorie des tempéraments nationaux appliquée au goût théâtral joue chez Lessing le même rôle que chez Schlegel. Aussi prétend-il que les traductions de Shakespeare auraient mieux convenu au goût du public allemand (31). Très vraisemblablement, c'est des descriptions de Voltaire et de Muralt que Lessing a tiré l'impression que les moeurs, les usages, le tempérament anglais étaient plus proches de ceux des Allemands que ne l'étaient ceux des Français. Nulle mystique du sang ou de la race n'est nécessaire pour expliquer cette plus grande ressemblance. Il suffit de penser à l'influence de différents facteurs comme le climat, l'éducation ou la religion. Le caractère aristocratique et mondain d'une partie de la culture théâtrale française peut également avoir déplu à Lessing et l'avoir incliné vers celle plus "bourgeoise" de l'Angleterre.

(29) Rappelons qu'en 1759 il n'existait encore aucune traduction du théâtre complet de Shakespeare.

(30) Cf. Supra, p. 233 sq.

(31) LM., 8, p. 43.

On sait l'importance de la "17ème Lettre" pour la pénétration de Shakespeare en Allemagne ; certes, l'idée du "génie naturel" de Shakespeare n'était plus neuve mais jamais on n'avait aussi clairement souligné le rôle qu'il pouvait jouer dans l'éveil d'autres esprits créateurs : "car un génie ne peut être éveillé que par un autre génie". Document capital dans la constitution de la théorie du génie, la "17ème Lettre" lie indissolublement la notion de génie au nom de Shakespeare (32). La propagation d'une poétique normative perdait de son importance, puisqu'elle était incapable d'éveiller des talents nouveaux, l'étude des oeuvres d'un homme de génie qui, d'instinct, avait trouvé les règles du Beau suffisait.

Mais Lessing a également besoin de la caution des Anciens. Il lui faut donc paradoxalement prouver que Shakespeare dont, traditionnellement, on soulignait l'ignorance des auteurs antiques était "pour l'essentiel" plus proche de ces derniers qu'un Corneille qui les connaissait fort bien mais n'en avait gardé que la forme extérieure. Pour Gottsched, les Français ne méritaient d'être imités que dans la mesure où ils s'étaient révélés les meilleurs élèves des Anciens. Lessing, en niant la parenté d'esprit des deux théâtres, ôte à la direction donnée par Gottsched sa principale justification :

"L'Anglais atteint presque toujours le but de la tragédie, quelque étranges et personnelles que soient les voies qu'il choisit ; et le Français ne l'atteint presque jamais, bien qu'il emprunte les voies tracées par les Anciens." (33)

Déjà en 1754, à propos de Sénèque, Lessing avait mis l'accent

(32) Pierre Grappin, La théorie du génie dans le préclassicisme allemand, op. cit., pp. 168-170.

(33) "Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet ; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt." LM., 8, p. 43.

sur la nécessité, pour un auteur tragique, d'éveiller l'émotion. Deux ans plus tard, dans la correspondance avec Nicolai et Mendelssohn, il avait précisé la nature de cette émotion ainsi que sa fonction morale. Le paradoxe à propos de Shakespeare ne se comprend que lorsqu'on considère le but même de la tragédie et non son organisation formelle (34). Avec Lessing, l'esthétique fondée sur les règles (Regelästhetik) cède définitivement le pas à celle qui s'appuie sur l'effet produit (Wirkungsästhetik). Dans cette perspective, les froides tragédies de Corneille sont pour Lessing inférieures à l'émouvante Zaïre de Voltaire, qui elle-même n'est qu'une pâle copie d'Othello. C'est Aristote lui-même qui a défini l'éveil de la crainte et de la pitié et leur "catharsis" comme le véritable but de la tragédie, aussi Shakespeare apparaît-il comme le seul à être fidèle à l'essence même de l'art dramatique.

L'esprit shakespearien anime la pièce sur Faust, toujours vivante sur la scène du théâtre populaire allemand. La popularité dont elle continue de jouir n'est-elle pas la preuve de ce "goût anglais" que Lessing attribue à ses compatriotes ? La scène qu'il communique à ses lecteurs, fragment de la tragédie qu'il médite d'écrire (35), est présentée comme un exemple du sublime esprit "anglais" qui régnait dans les pièces allemandes du passé. La démonstration, on ne l'a peut-être pas assez remarqué, se termine par une sorte de supercherie littéraire !

(34) Il est à remarquer qu'à propos de Gottsched comme de Corneille, Lessing oppose à l'observation mécanique des règles ("die mechanischen Richtigkeiten", LM., 7, p. 68, "in der mechanischen Einrichtung", LM., 8, p. 43) l'essence du genre tragique, la création de l'émotion.

(35) LM., 3, pp. 382-384. On sait que le manuscrit de la pièce a été perdu. Pour les fragments reconstitués d'après divers témoignages cf. Ibid., pp. 384-390.

Les Lettres sur l'introduction du goût anglais, la réplique du camp gottschédien à la "17ème Lettre", n'ont, semble-t-il, guère rencontré d'écho à leur parution (36). La critique du XIXème siècle, de son côté, s'est contentée de les évoquer sans leur attribuer une quelconque valeur et sans les juger dignes d'une analyse quelque peu approfondie. Ce n'est qu'assez récemment qu'un article de Robert R. Heitner (37) a tenté de mieux faire connaître le contenu d'un ouvrage presque entièrement tombé dans l'oubli. Le livre paru sans nom d'auteur a fait l'objet d'attributions diverses, mais l'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il s'agit d'une réponse collective des partisans de Gottsched et que, parmi eux, le médecin Christian Gottlieb Ludwig et la Gottschedin ont pris une part essentielle à la rédaction (38). Le simple fait que ces Lettres constituent pour ainsi dire la réponse officielle du groupe littéraire attaqué par Lessing suffirait à en faire un document important. Elles ont, en outre, des qualités littéraires réelles qui en font le véritable "chant du cygne" (39) de l'école gottschédienne. Seule une prévention marquée en faveur de Lessing a pu masquer la pertinence de certains arguments opposés aux thèses de la "17ème Lettre" et l'esprit des passages satiriques ou parodiques.

(36) Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, op. cit., p. 134.

(37) Robert R. Heitner, "A Gottschedian Reply to Lessing's Seventeenth Literaturbrief" in : Studies in Germanic Languages and Literatures. In Memory of Fred O. Nolte, Saint-Louis, 1963, pp. 43-58.

(38) LM., 22, p. 389. Waniek, op. cit., pp. 633-634.

(39) Heitner, art. cit., p. 44.

Les deux premières lettres adressées à Monsieur Personne (Herr Niemand), celui qui niait les mérites de Gottsched, utilisent avant tout l'arme de l'ironie. La première met en scène un vieux médecin, son ami libraire, la nièce et le neveu de ce dernier. Les représentants de la jeune génération, tous deux fort ignorants des choses de l'art, ont été enthousiasmés par la "17ème lettre". La jeune péronnelle qui avoue s'ennuyer aux pièces de Gellert et n'aimer que les farces et les actions sanglantes des vieux drames, qui a apprécié Der Teufel ist los, cette opérette dont l'immoralité a été si furieusement dénoncée par Gottsched (40), espère maintenant un rétablissement d'Arlequin dans son rôle. Après tout, on a bien rétabli Wolff dans sa chaire de Halle ! (41). Quant au jeune blanc-bec, il approuve par principe n'importe quel écrit, pourvu qu'il soit dirigé contre Gottsched. La seconde lettre introduit un autre personnage, le cousin du libraire, fou d'enthousiasme à l'idée que Shakespeare est destiné à supplanter Aristote, Sophocle, Horace et tous les grands auteurs modernes. Convaincu de la similitude entre le goût anglais et l'esprit de l'ancien théâtre allemand, il propose toute une série de pièces pleines de diableries "tout à fait tragiques et agrémentées des plaisanteries d'Arlequin" (42) pour renouveler le théâtre actuel, affaibli par l'intervention de Gottsched. Ce sont ces pièces qui constituaient le fonds du répertoire des troupes ambulantes avant la réforme que le disciple trop zélé de Lessing propose moyennant "quelques modestes modifications" (43) de rejouer. L'auteur qui semble avoir une excellente

(40) Cf. Supra, p. 92 sq.

(41) Briefe..., p. 11.

(42) Ibid., p. 16.

(43) L'expression est celle même employée par Lessing lorsqu'il propose l'introduction de Shakespeare sur la scène allemande (LM., 8, p. 43).

connaissance de ce répertoire ancien, qu'il a sans doute puisée dans le Nöthiger Vorrath, n'a garde d'omettre ces pièces à sujets bibliques, tel le célèbre Adam et Eve (Adam und Eva) (44) devenus si étrangers à l'esprit du temps. Il n'oublie pas de faire l'éloge des "beautés anglaises" que l'on y trouve. Il écrit ainsi à propos d'une pièce biblique de 1680 :

"Cette tragédie est aussi anglaise qu'il est possible de l'être, aussi bien sous le rapport du grand, du terrible, du mélancolique, que sous celui de la durée, du lieu, de l'intrigue, de ce qu'il y a à voir et à penser, bref de tout" (45).

Suit un amas d'absurdités duquel émergent de nombreuses diableries dans le style du fragment du Faust. Monsieur Personne est vivement félicité de se placer au-dessus des règles ou plutôt d'avoir dégagé de Shakespeare des règles nouvelles (obligation de faire apparaître des fantômes, de changer au moins cinq fois le lieu de l'action, etc) (46). Pour finir, le cousin propose lui-même un plan de tragédie dans le "goût anglais" en le faisant suivre de la question : "Que dites-vous de ce plan ?" qui parodie perfidement le fameux : "Que dites-vous de cette scène?" par lequel Lessing concluait son fragment du Faust. Un projet

(44) Cf. la savoureuse description qu'en donne le Baron de Bielfeld : "On y voyait une grosse Eve, dont le corps était couvert d'une simple toile, couleur de chair, exactement collée sur la peau avec une petite ceinture de feuilles de figuier, ce qui formoit une nudité très-dégoûtante ; le bon homme Adam était fagoté de même ; le Père Eternel paraissoit avec une vieille robe de chambre, affublé d'une vaste perruque, et d'une grande barbe blanche ; les diables faisaient les bouffons et les mauvais plaisants." Progrès des Allemands..., op. cit., p. 242.

(45) "Diese Tragödie ist so englisch, als nur etwas seyn kann, sowohl in Ansehung des Großen, des Schrecklichen und Melancholischen, als auch in Betracht der Dauer, des Orts, der Verwicklung, des Sehens und Denkens, kurz in allem." Ibid., p. 20.

(46) Ibid., pp. 32-33.

de comédie tout aussi absurde destiné "au nouveau théâtre", dans laquelle il y aura "beaucoup à voir et beaucoup à penser" clôt cette seconde lettre.

Lessing avait assez imprudemment affirmé la similitude d'esprit et de forme entre l'ancien théâtre allemand et la scène anglaise, afin de favoriser l'acclimatation de Shakespeare en Allemagne et plus encore, sans doute, pour ruiner le crédit de Gottsched. Cette habileté stratégique va se retourner ici contre lui. Les gottschédiens qui connaissent infiniment mieux que lui le répertoire ancien par leurs travaux bibliographiques(47) n'ont guère de mal à citer toutes sortes de tragédies totalement démodées et devenues passablement ridicules aux yeux d'un "homme éclairé" du XVIIIème siècle. Par contrecoup, ce sont les drames de Shakespeare qui subissent les conséquences de ce rapprochement et apparaissent comme autant de Haupt-und Staatsaktionen !

La troisième lettre, la plus longue, dont le rédacteur fictif est le vieux médecin (48), est d'un ton tout différent des deux premières. L'ironie fait place à l'argumentation. L'homme raisonnable qui s'y exprime soumet la "17ème Lettre" à une analyse serrée et s'efforce d'en montrer les faiblesses et les incohérences. D'entrée de jeu, il met en lumière une contradiction majeure dans l'attitude de Lessing (49). Après avoir décrit l'extrême

(47) Alors que Lessing dans la "16ème Lettre sur la littérature" à propos du Nöthiger Vorrath justement, affirmait paradoxalement : "Ich kenne sonst - und bin gar wohl damit zufrieden, - sehr wenig von unserm dramatischen Wuste ;" LM., 8, p. 41.

(48) "Schreiben vom Herrn D. Jemand, an den Buchführer Sead". Briefe.., pp. 49-128.

(49) Le nom de Lessing n'est pas prononcé : l'anonymat de la "17ème Lettre" n'est pas encore levé. Une allusion à Miss Sara Sampson (pp. 75-76) permet de penser que les gottschédiens ont cependant deviné l'identité de l'agresseur. Heitner, art. cit., p. 50.

corruption qui caractérisait le répertoire ancien, comment peut-il reprocher à Gottsched de l'avoir entièrement banni ? Celui-ci avait-il, devant cette corruption totale, d'autre solution qu'une réforme tout aussi totale ? Il a fallu rebâtir sur des bases nouvelles. Seuls le goût du paradoxe et du sophisme, la mauvaise foi aussi, peuvent expliquer que l'on nie ainsi l'importance de l'oeuvre de Gottsched. Ce dernier a introduit à nouveau, dans la tragédie, la raison et la grandeur, dans la comédie, la peinture des caractères et un comique "sain" et spirituel. Il a remis en honneur "le plus bel ornement de la poésie", la vraisemblance, il a chassé l'indécence et l'impudeur et s'est efforcé de faire du théâtre, selon les préceptes du Père Porée, une "école de vertu". Sont-ce là des "vétillies", comme le prétend Monsieur Personne (50) ? On voit que ce sont les principes mêmes de la réforme gottschédienne que l'auteur résume et justifie ici.

Après avoir présenté le rôle de la Neuberin dans une lumière défavorable et fourni une version tout à fait originale du bannissement d'Arlequin, qui nie l'intervention de Gottsched (51), le docteur Jemand s'emploie à défendre les oeuvres de l'école de Leipzig. La Mort de Caton n'est pas plus un plagiat que bien des pièces de Molière ou de Corneille qui utilisaient

(50) Briefe..., pp. 57-58.

(51) Selon cette version, Johann Neuber n'aurait pas voulu engager d'Arlequin dans sa troupe nouvellement créée, et se serait lui-même chargé du rôle. Son échec l'aurait conduit à supprimer entièrement l'emploi. Gottsched n'aurait eu aucun rôle dans cette décision prise avant le début de sa collaboration avec les Neuber. Cette relation a été prise en considération par les auteurs qui ont étudié la question (Wustmann, op. cit., Creizenach, op. cit.), elle n'est pas contradictoire avec la tradition qui situe en 1737 le bannissement définitif du personnage (cf. Supra, p. 106). Par ailleurs, la parfaite concordance des opinions à ce sujet entre la Neuberin et Gottsched rend quelque peu secondaire la détermination du rôle exact de Gottsched dans l'épisode précis du "bannissement".

aussi des sujets déjà traités avant eux ; les traductions sont un moyen de répandre le bon goût, on les a utilisées aussi bien en Italie qu'en Hollande lorsqu'on a voulu créer un théâtre régulier ; les pièces originales du Théâtre Allemand ne sont certes pas toutes des chefs-d'oeuvre, mais on ne peut en rendre responsable Gottsched : celui-ci pouvait encourager, fournir les préceptes nécessaires, il ne pouvait donner du talent à qui n'en avait pas. Et puis, même médiocres, ces oeuvres sont toujours meilleures que les pièces à demi improvisées qu'elles ont remplacées. S'appuyant sur l'autorité de Louis Riccoboni, l'auteur anonyme démontre que l'improvisation n'est nullement une caractéristique originale de l'ancien théâtre anglais ou allemand, mais qu'elle a été apportée par les comédiens italiens, qu'elle est un symptôme de la décadence de l'art dramatique, non un signe de sa vitalité (52).

Le théâtre réformé n'est pas un théâtre "à la française". Il est fondé sur "les règles et les modèles raisonnables des Anciens et des Modernes qui ont suivi leur trace" (53). Gottsched n'a recommandé l'imitation des Français que dans la mesure où ceux-ci restaient fidèles à l'idéal de l'Antiquité. Quand ils s'en écartaient, il les a critiqués. N'a-t-il pas, dès 1730, dans la première édition de la Mort de Caton, publié les Pensées sur la tragédie de Fénelon qui attirait l'attention sur les dangers de la tragédie amoureuse post-racinienne ?

L'auteur ne croit pas, du reste, à l'existence d'un goût national, qu'il soit français, allemand ou anglais, car le goût est une notion universelle et intemporelle, fondée sur les principes immuables de la Nature et de la Raison. La prétendue similitude entre les anciennes pièces allemandes et le théâtre anglais n'est que le résultat de leur commune "barbarie". Toutes les scènes européennes ont, en effet, commencé par être fort

(52) Lettres..., pp. 75-76. C'est là une opinion partagée par Gottsched.

(53) Ibid., p. 77.

imparfaites pour avoir oublié les leçons de l'Antiquité :

"Si on déduit que, par nature, notre goût est semblable au goût des Anglais, du fait que dans nos anciennes pièces pleines d'absurdités nous avons tant de choses en commun avec eux, alors les Hollandais, les Italiens, les Espagnols, voire les Français eux-mêmes, donnent dans ce goût. Car chez tous ces peuples, nous découvrons qu'ils ont, avant que soit entreprise la réforme de leur scène, affectionné dans leurs tragédies, à côté de la plus ridicule invraisemblance, ce qui est monstrueux sanguinaire, merveilleux et surchargé leurs comédies d'intrigues tout en les emplissant de bouffonneries et d'obscénités". (54)

La notion d'originalité nationale est remplacée par celle d'évolution historique ; le principe du progrès s'applique également au domaine de la littérature : le goût ancien est universellement barbare, le goût nouveau, "éclairé" et raisonnable. Toutes les nations sont passées par le même stade initial, celui d'une enfance turbulente et déraisonnable, toutes, elles se sont soumises à une nécessaire éducation, une inévitable réforme. Les Français, selon les gottschédiens, n'ont pas, dans ce domaine, le mérite de l'antériorité (il revient plutôt aux Italiens de la Renaissance), mais ce sont eux qui ont mené la réforme à son terme, alors que l'Italie retombait dans la "barbarie" ancienne. L'Europe cultivée a suivi leur exemple (55).

(54) "Wenn das folget, daß wir deswegen einen englischen Geschmack von Natur haben, weil wir in unsern alten Stücken voller Unsinn so viel mit ihnen gemein haben : so schlagen die Holländer, die Italiener, die Spanier, ja, die Franzosen selbst in diesen Geschmack ein. Denn bey allen diesen Völkern finden wir, daß sie vor der unternommenen Verbesserung ihrer Bühne bey der lächerlichsten Unwahrscheinlichkeit in den Trauerspielen, das Ungeheure, das Blutgierige, das Wunderbare affectiret, und die Lustspiele mit Verwickelungen überladen und mit Schwänken und Zoten angefüllet haben." Ibid., pp. 81-82.

(55) Il est incontestable que le modèle de la tragédie classique française influençait plus ou moins tous les autres théâtres européens de l'époque et que Gottsched n'a fait qu'inciter l'Allemagne à se joindre au mouvement.

Il est cependant une exception. C'est l'Angleterre. Seule, elle n'a pas pu ou pas voulu épurer son théâtre de ce qu'il avait de "farouche, d'inhumain, d'inconvenant" et a persévéré dans le style ancien. Le principal responsable de cet état de choses, c'est Shakespeare qui, par l'admiration qu'il suscite chez ses concitoyens, a contribué à perpétuer le goût de l'atroce et l'irrégularité formelle (56). Shakespeare a été, sans conteste, un grand esprit (cet aveu, dans la bouche d'un gottschédien, montre que l'image d'un Shakespeare génial est de mieux en mieux admise) mais ignorant les règles et les modèles du Beau véritable, il s'est abandonné entièrement à son imagination débridée pour créer ses monstrueuses tragédies. Devenu l'idole de sa nation, il a donné, par son exemple, une pente fatale au théâtre anglais. Faisant allusion à la tradition selon laquelle, dans sa jeunesse, Shakespeare aurait été un bandit de grands chemins (57), l'auteur s'enhardit à affirmer :

"Si Shakespeare avait été pendu, avant qu'il ne se consacraît à la scène, peut-être que les Anglais n'auraient pas un théâtre aussi différent de toutes les nations européennes." (58)

En somme, s'il n'avait pas échappé à la juste punition que méritaient ses premiers forfaits, il n'aurait pu commettre ces

(56) Briefe..., pp. 83-84. Au fond, les Anglais, ayant cru avoir atteint le sommet de l'art dramatique avec Shakespeare, n'ont pas jugé utile de perfectionner leur théâtre. Il est piquant de constater qu'à propos de Corneille et de Racine, Lessing dans la Dramaturgie de Hambourg fera aux Français le même reproche !

(57) La légende qui se fonde sur la biographie de Nicholas Rowe (1709) est ici un peu enjolivée : Shakespeare n'aurait été que braconnier !

(58) "Wäre Shakespear gehenkt worden, eh er sich der Bühne weihte : so hätte vielleicht die Engländer kein von allen europäischen Nationen so verschiedenes Theater." Briefe... p. 86.

forfaits ultérieurs que sont ses tragédies, et le théâtre anglais aurait aujourd'hui un autre visage!(59). On peut sourire ou s'indigner de cette méconnaissance de la grandeur du dramaturge élisabéthain, mais ces jugements ont un sens dans le cadre du débat entre Gottsched et Lessing. C'est la légitimité de toute la réforme gottschédienne qui est en cause : recommander la traduction des drames de Shakespeare, c'est mettre en danger la poursuite de celle-ci.

Pour les gottschédiens, l'introduction de Shakespeare en Allemagne représenterait, en effet, un catastrophique retour en arrière vers ces Haupt-und Staatsaktionen dont Lessing a imprudemment affirmé le caractère "anglais". Elle aboutirait à la destruction du travail d'épuration entrepris depuis trente ans, un travail qui est assimilé à une entreprise civilisatrice. Ce que Lessing trouvait "grand, terrible, mélancolique", est pour l'école gottschédienne barbare, sanglant et indécent. Faut-il, demande l'auteur des Lettres..., pour satisfaire Personne, rétablir l'usage de la vessie de porc remplie de sang ? (60). La vraie grandeur est dans la "fable" et les pensées, non dans la représentation visible. En ce sens, le théâtre français avec ses belles maximes, la "douce terreur" qu'il provoque reste exemplaire (61), même s'il n'est pas au goût de la populace (Pöbel). Celle-ci, en effet, n'est sensible qu'aux effets les plus extérieurs, elle ne cherche au théâtre que le naïf divertissement des yeux que procure un spectacle vivant, varié, merveilleux (62) : il est

(59) Cf. Voltaire : "Je vais vous dire une chose hasardée mais vraie, c'est que le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais." Lettres anglaises, op. cit., pp. 154-155.

(60) On sait qu'il s'agit là d'un accessoire en usage dans les anciennes troupes ambulantes qui servait à donner un plus grand réalisme aux nombreuses scènes sanglantes des Haupt- und Staatsaktionen.

(61) Briefe..., p. 94, p. 99.

(62) Il est curieux de constater que plus tard Lessing attribuera lui aussi exclusivement au goût des Berlinoïses pour les beaux costumes et les armures le succès du Götz sur la scène de Doebbelin (LM., 18, p. 119).

donc possible qu'elle aurait trouvé à son goût les pièces traduites de Shakespeare, car elle y aurait éprouvé le même plaisir qu'à la vue du Faust, de Circé et autres Masaniello.

Nous retrouvons ici quelques aspects essentiels de la réforme gottschédienne : son idéal rationnel et moral, son rigorisme esthétique qui lui fait condamner tout ce qui est spectacle gratuit, divertissement visuel, son "élitisme" social, son goût de l'ordre et sa crainte de la licence. Quelle sorte de "génies" Shakespeare pourrait-il éveiller sinon des génies qui, comme lui-même, ignoreraient toutes les règles de la bienséance et de la raison, des génies désordonnés qui réveilleraient les vieux démons de l'irrégularité formelle, de la violence et de l'indécence ? Bref, est évoqué le phénomène du Sturm und Drang tel qu'il sera vu par la plus grande partie de l'Aufklärung (63). Les gottschédiens voient fort bien, sans doute mieux que Lessing lui-même, les conséquences d'une imitation de l'oeuvre de Shakespeare : la rupture avec une esthétique pouvant encore se réclamer de quelque manière de la tradition antique.

L'auteur des Lettres ..., en effet, ne voit dans le rapprochement de Shakespeare avec les Anciens qu'un insoutenable paradoxe et met en lumière la faiblesse cachée de la position de Lessing. Comment peut-on vouloir à la fois maintenir l'autorité des Anciens et recommander le modèle shakespearien ? "La 17ème Lettre" ne donne sur ce point aucune réponse et celle fournie plus tard par la Dramaturgie de Hambourg est-elle bien convaincante ? En fait, l'attitude de Lessing face à Shakespeare restera toujours ambiguë.

(63) Lessing lui-même n'est-il pas plus que réticent vis-à-vis d'un mouvement qui, avec quelque raison, pouvait se réclamer de lui ? Outre les derniers numéros de la Dramaturgie de Hambourg avec leur célèbre mise en garde contre l'oubli de toute règle, on pourrait citer de nombreux passages de la correspondance, de nombreuses déclarations dans des conversations privées, défavorables aux jeunes dramaturges qui n'avaient pour seul tort que le fait d'avoir pris au pied de la lettre ses conseils !

Si les auteurs antiques représentent véritablement des modèles inégalés, il faut respecter les règles tirées de l'étude de leurs oeuvres. C'est un principe que Gottsched a toujours respecté ; même s'il a su prendre son bien ailleurs que chez les Anciens, il ne s'est jamais écarté de leur voie. Car, il est inexact de prétendre qu'il a méconnu le théâtre anglais. Ne lui a-t-il pas rendu hommage dans sa préface à La Mort de Caton en reconnaissant la supériorité des Anglais dans la peinture des caractères et des moeurs, n'a-t-il pas loué la force expressive de leur style ? Il est vrai qu'il a également vu leurs défauts, leurs fautes de goût et l'imperfection de leurs plans (64). Tout ce passage de la lettre cherche à présenter la position de Gottsched comme plus nuancée qu'il n'est coutume de le dire et à prouver qu'il a été un partisan du "juste milieu" (Mittelstrasse) entre les deux extrêmes, français et anglais (65). C'est évidemment une manière un peu tendancieuse de voir les choses et qui semble représenter une concession des gottschédiens à l'évolution du goût théâtral en Allemagne dans les années 50. En tout cas, cette recherche d'une voie médiane va se retrouver au centre des discussions ultérieures et bien plus que la prise de position polémique de Lessing, elle va nourrir la réflexion de ceux qui cherchent à définir le théâtre national allemand.

Les dix dernières pages des Lettres... contiennent le fragment de Faust, ironiquement commenté dans des notes mordantes, dans le détail desquelles il est certes inutile d'entrer, mais dont il faut cependant reconnaître la pertinence. C'est ainsi qu'on fait très justement remarquer que le duel de mots d'esprit que se livrent Faust et les diables n'a rien de grand, ni de terrible et que le style de l'ensemble de la scène est tout à

(64) Briefe..., pp. 102-103.

(65) ibid., p. 100, p. 113.

fait "épigrammatique" ce qui le rend peu approprié à une tragédie. Nous pourrions, de nos jours, ajouter qu'il est très peu shakespeareien.

Les Lettres concernant l'introduction du goût anglais mériteraient d'être mieux connues. Non seulement, elles éclairent certaines outrances polémiques, certaines contradictions aussi, de la "17ème Lettre", mais elles résument aussi les buts et les méthodes de la réforme gottschédienne. Elles exposent également très nettement l'enjeu de la discussion à propos de Shakespeare. Enfin, il serait erroné de voir dans ce texte le combat d'arrière-garde d'un groupe historiquement dépassé. Certes, le discrédit dans lequel était tombé son chef, a empêché une réception favorable de l'ouvrage, mais beaucoup d'idées, comme celle de la voie médiane, vont continuer à avoir cours pendant longtemps. L'héritage gottschédien se transmet ainsi sans que l'on s'en soit toujours rendu compte d'une manière souterraine, honteuse presque. La plus grande partie de l'Aufklärung admettra jusqu'à la fin du siècle ses principes essentiels.

La "17ème Lettre" n'est remarquable ni par sa nouveauté, ni par sa cohérence théorique, elle tire sa principale vertu de sa vigueur polémique, de sa joyeuse brutalité et de sa criante injustice. Elle semble trancher avec décision là où la plupart des auteurs cherchent des compromis. Mais tranche-t-elle véritablement dans les principaux points en discussion ? Il semble bien que non pour peu que l'on examine ses effets immédiats. Elle ne crée pas une image nouvelle de Shakespeare, même si elle approfondit la notion de génie à partir de son exemple. Elle ne révèle pas l'ancienne littérature germanique, en ce domaine, Gottsched et les Suisses l'avaient précédée. Elle ne détruit pas le crédit du théâtre français qu'elle critique d'une manière, somme toute, déjà conventionnelle. Surtout, elle ne provoque pas une réorientation du théâtre allemand dans un sens shakespeareien. Les conditions n'en étaient pas données encore - la traduction de Wieland ne paraît que plusieurs années plus tard - et il est douteux que

Lessing l'ait sérieusement voulue. Lorsqu'en 1760, un an après la "17ème Lettre", il publie un volume de traductions destinées à la scène allemande, on aurait pu attendre Shakespeare, ce fut Diderot.

CHAPITRE IV

LESSING ET LE DRAME BOURGEOIS

DIDEROT

Un an après la célèbre lettre dans laquelle Lessing recommandait une plus grande ouverture du théâtre allemand à l'influence anglaise, il traduisit sous le titre Le Théâtre de Monsieur Diderot (Das Theater des Herrn Diderot) (1) les deux drames bourgeois de ce dernier avec les deux textes théoriques qui les accompagnaient. N'était-ce pas paradoxal? Cette traduction, en effet, s'inscrivait dans le vaste projet de la constitution d'une scène nationale. Lessing, selon ses propres mots, ne l'avait entreprise qu'afin que ses compatriotes entendent les leçons de l'auteur français:

"Du moins, il le faut, si nous aussi voulons un jour faire partie des peuples policés, dont chacun a eu son théâtre" (2).

Il indiquait ainsi clairement que la voie recommandée par Diderot, celle du drame, était aussi celle que l'Allemagne devait emprunter pour créer sa propre tradition théâtrale. Cette orientation n'était-elle pas en contradiction avec les propositions faites dans la "17ème Lettre"? Pouvait-on à la fois recommander l'imitation de Shakespeare et celle de Diderot?

(1) Berlin, 1760. Deuxième édition, Berlin, 1781. La traduction comprenait, outre Le Père de famille et Le Fils naturel, les Entretiens sur le Fils naturel et l'essai De la Poésie dramatique. Les deux préfaces ont été reprises dans LM., 8, pp. 286-289.

(2) "Wenigstens muß es geschehen, wenn auch wir einst zu den gesitteten Völkern gehören wollen, deren jedes seine Bühne hatte." LM., 8, p. 287, (1760).

Il faut tout d'abord remarquer que ces deux auteurs ont la même fonction dans la lutte menée par Lessing contre la tragédie classique française et ses imitations allemandes: ils représentent une solution de remplacement à un genre dans lequel Lessing continue à ne voir que "mesquines bienséances, contrainte mécanique, froide étiquette" éloignées de la vérité et de la nature. La préface de 1760 a le même souffle polémique que la "17ème Lettre"; elle est tout aussi sévère pour les "têtes creuses dont le chef de file est le professeur Gottsched, qui ont essayé d'imposer ce modèle inadéquat aux Allemands". L'auteur français représente dans cette lutte un allié inestimable: n'a-t-il pas, pour établir son esthétique, soumis à une impitoyable critique la tradition dramatique de son pays?

Son exemple ne pouvait donc qu'inciter les Allemands à se détacher d'un modèle qui, en France même, commençait à être contesté. On a pu dire que Lessing, dans sa première préface, cherchait à propos de Diderot "à imposer l'image d'un insurgé, plutôt que d'un réformateur" (3). Par ailleurs, le drame bourgeois doit incontestablement son origine à des sources anglaises, Diderot est du reste le premier à le reconnaître (4). Dans ces conditions, il n'est pas tellement étonnant de voir succéder ainsi à l'éloge du modèle anglais celui du drame français, car celui-ci apparaissait aux contemporains comme le résultat de l'heureuse influence du naturel et de la liberté propres aux écrivains anglais sur les lettres françaises. Le rapprochement est facilité par le fait qu'en Allemagne la découverte de la littérature anglaise se fait par un mouve-

(3) Roland Mortier, Diderot en Allemagne (1750-1830), Paris, 1954, p. 58. Sur l'influence de Diderot sur le théâtre allemand cf. tout le chapitre II, pp. 48-138.

(4) Entretiens sur le Fils naturel in : Oeuvres Esthétiques (Ed. P. Vernière), Paris, 1968, pp. 119-120. Diderot cite Le Marchand de Londres de Lillo, Le Joueur de Moore... et les tragédies de Shakespeare. Sur l'influence anglaise sur le théâtre français cf. F. Gaiffe, Le Drame en France au XVIIIème siècle, Paris, 1910, p. 35 sq.

ment qui remonte le temps et privilégie les modernes par rapport aux auteurs élisabéthains (5).

Mais Lessing n'avait-il pas expressément recommandé l'introduction du modèle shakespearien? La question est de savoir s'il n'avait pas vu en lui une sorte d'ancêtre du drame bourgeois. De préférence aux pièces historiques, ne cite-t-il pas plus volontiers Othello, Le Roi Lear, Hamlet, Roméo et Juliette, c'est-à-dire des pièces qu'on pouvait avec quelque apparence de raison rapprocher de la tragédie domestique et bourgeoise? Ce faisant, il se conformait au goût général de l'époque qui, dans Shakespeare, appréciait la vérité des sentiments, le pouvoir émotionnel d'un langage naturel, le pathétique des situations, toutes choses sur lesquelles Diderot entendait fonder le genre nouveau du drame.

En traduisant le théâtre de Diderot au lieu de celui de Shakespeare, Lessing allait contribuer à donner au répertoire allemand son orientation particulière. Le succès du Père de famille dans la version de Lessing va être à la fois immédiat et durable, et renforcer singulièrement certaines tendances déjà en germe auparavant dans ce répertoire, car Diderot ne crée pas le drame bourgeois en Allemagne, de même qu'il n'en souffle pas la théorie à Lessing. Déterminer exactement ce que Lessing doit à Diderot n'est pas chose aisée. Il est parfois difficile de distinguer l'influence de la rencontre, de la simple confirmation d'idées déjà formées. Miss Sara Sampson (1755) précède d'ailleurs de deux ans le Fils naturel, et la correspondance sur la tragédie échangée avec Nicolai et Mendelssohn, en 1756-1757, prouve que les bases de la théorie dramatique de Lessing ne doivent rien à Diderot. Quoi qu'il en soit dans le détail (6), le témoignage de Lessing lui-même devrait, nous semble-

(5) Th. W. Danzel, G. E. Guhrauer, G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke, zweite berichtigte und vermehrte Ausgabe, hg. von W. v. Maltzahn und R. Boxberger, 2 Bde., Berlin, 1880-1881, t. 1, p. 279.

(6) La question est controversée. Si de nombreux points de convergence entre les deux auteurs ont été relevés par R. Mortier et Th. C. Van Stockum, ("Lessing und Diderot" in : Neophilologus, 39, 1955, pp. 191-202) Robert R. Heitner ("Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot" in : Modern Languages Notes, 1950, pp. 82-88) nie qu'il s'agisse là d'une preuve de l'influence directe de Diderot sur Lessing : le système dramatique de ce dernier aurait été entièrement élaboré avant 1757. C'est le point de vue auquel K. S. Guthke, Der Stand der Lessing-Forschung, op. cit., pp. 64-65 semble se rallier.

t-il, retenir l'attention. La deuxième édition du Théâtre de Monsieur Diderot, en 1781, a été pour lui l'occasion de souligner l'influence que Diderot a exercée non seulement sur lui, mais sur la nation tout entière. La seconde préface, contrairement à la première, peut déjà adopter un point de vue historique, objectif et impartial.

On est frappé de la chaleur avec laquelle Lessing rend hommage à l'homme qui, selon ses propres termes, a eu une si grande part dans la formation de son goût que celui-ci, sans lui, aurait pris une tout autre direction, une direction peut-être "plus personnelle" mais difficilement plus satisfaisante (7). Une ombre de regret est peut-être même perceptible dans cette allusion au tour différent qu'aurait pu prendre son génie sans l'exemple et les leçons de Diderot, mais on est surtout amené à s'interroger sur les voies différentes dont Lessing évoque ici la possibilité. C'est ainsi qu'on peut penser au Faust inachevé ou à l'exploitation de la tragédie héroïque dont Philotas représente la seule tentative. En tout cas, il est clair que la rencontre avec Diderot a contribué à donner à l'oeuvre de Lessing son orientation définitive. Ni l'enseignement de la Dramaturgie de Hambourg, ni Minna de Barnhelm si proche par tant de traits de la comédie sérieuse (8), ni même le poème dramatique Nathan le Sage qui semble répondre au désir de Diderot de voir jouer au théâtre un rôle dans la diffusion des idées "philosophiques", ne paraissent démentir une semblable hypothèse. Quant à Emilia Galotti, n'est-elle pas un parfait exemple de tragédie domestique ?

(7) LM., 8, p. 288.

(8) Cf. Roland Mortier, op. cit., pp. 77-78.

Les paragraphes suivants de la préface de 1781 dans lesquels Lessing passe de son cas individuel à celui de l'ensemble de la nation présente un intérêt considérable: c'est toute l'évolution du répertoire et du jeu des acteurs vers la vérité et le naturel qui est attribuée à l'influence de Diderot. Paradoxalement, il est présenté comme le principal artisan de l'émancipation de la scène allemande; il l'a débarrassée des personnages conventionnels de la comédie classique, et ce, d'autant plus facilement que ceux-ci ne correspondaient à aucune réalité dans la société allemande:

"Les pièces françaises qui étaient jouées sur notre scène ne représentaient en effet que des moeurs étrangères, et des moeurs étrangères dans lesquelles nous ne reconnaissons ni la nature commune à tous les hommes, ni notre caractère national particulier, sont rapidement éliminées" (9).

De ce fait, la réforme de Diderot a été mieux accueillie en Allemagne qu'en France. (c'est un fait que la première préface soulignait déjà). Lessing contribue ainsi à créer la légende d'un Diderot, écrivain "allemand" égaré dans la littérature française (10), initiateur de genres, tels la comédie sérieuse ou le tableau de famille, que l'on considère comme essentiellement allemands. En réalité, le drame bourgeois dans toutes ses nuances a connu un essor remarquable dans la seconde moitié du siècle en France, même si les réticences de la critique conservatrice et des Comédiens-Français devant la nouveauté qu'il représente sont indéniables (11). Si les "genres intermédiaires"

(9) "Die Französischen Stücke, welche auf unserm Theater gespielt wurden, stellten doch nur lauter fremde Sitten vor : und fremde Sitten, in welchen wir weder die allgemeine menschliche Natur, noch unsere besondere Volksnatur erkennen, sind bald verdrengt." LM., 8, p. 288.

(10) En lui associant Sedaine et Mercier, on en arriva même à la notion "d'école allemande" dans la littérature dramatique française !

(11) F. Gaiffe, op. cit., ch. 4, p. 105 sq.

se développent avec plus de facilité en Allemagne, c'est uniquement parce qu'ils ne se heurtent pas à une tradition solide, hostile par définition au renouvellement des formes et des contenus, et non parce qu'il y aurait une quelconque affinité de nature entre un art vrai et réaliste et l'esprit de la nation allemande, comme une grande partie des historiens de la littérature allemande se sont longtemps plu à l'affirmer.

Le Père de Famille, affirme Lessing, fut le point de départ d'une littérature dramatique véritablement nationale. N'est-ce pas un paradoxe d'attribuer un tel rôle à une pièce étrangère? Nullement, car "Le Père de Famille n'était ni français ni allemand: il était simplement humain" (12). Il existe donc une vérité humaine universelle qui transcende les différences nationales, réduites ainsi à une modalité secondaire. Cette opinion, si elle s'accorde avec les convictions philosophiques de Lessing, n'est cependant guère conciliable avec la vigoureuse affirmation d'un goût national spécifique contenue dans la "17ème Lettre". Mais celle-ci, conçue comme nous l'avons vu dans un esprit polémique, n'insistait sans doute tant sur cette dernière notion que pour mieux combattre la tragédie classique. C'est par une peinture réaliste de l'humanité moyenne que le poète atteint la vérité et il n'y a évidemment pas de contradiction entre vérité universelle et vérité nationale. Le point focal où les deux notions se rejoignent, c'est le drame bourgeois, tel qu'il est défini par Lessing.

LA CORRESPONDANCE SUR LA TRAGÉDIE

Kurt Wölfel pourrait bien avoir raison lorsqu'il affirme que le théoricien Lessing n'a jamais manifesté que de la

(12) "Denn der Hausvater war weder Französisch, noch deutsch ; er war blos menschlich." LM., 8, p. 288.

réserve, voire du scepticisme, face au drame bourgeois (13). En effet, il ne s'y est jamais intéressé comme à un genre particulier pouvant trouver place à côté d'autres formes dramatiques, de même qu'il ne s'est pas particulièrement soucié du statut social précis des personnages tragiques (14). D'un autre côté, toute sa réflexion tend, par les définitions mêmes qu'il donne de la nature et de la fonction de la tragédie, à identifier le genre tout entier à ce que nous désignons aujourd'hui par le terme trop vague de drame bourgeois, qui recouvre des réalités très diverses (15), Lessing en revanche ne définit pas un quelconque genre intermédiaire, mais une forme de tragédie anti-héroïque, "domestique et bourgeoise", qui lui semble être la tragédie en soi: aussi se garde-t-il bien d'en restreindre la portée par une spécification sociologique trop précise, et s'efforce-t-il de priver de leur légitimité esthétique les autres formes. Le futur théâtre tragique allemand sera "bourgeois" ou ne sera pas.

En 1756 déjà, Lessing avait eu l'occasion de préciser sa conception de la tragédie, une conception qui ne variera guère par la suite et que pour l'essentiel on retrouvera dans la Dramaturgie de Hambourg. Retenu par les hasards de

(13) "Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing", art. cité, pp. 84-85.

(14) Ceci explique qu'il ait critiqué dans la Dramaturgie de Hambourg la "dramaturgie des conditions" proposée par Diderot (St. 86). Alois Wierlacher ("Zum Gebrauch der Begriffe "Bürger" und "bürgerlich" bei Lessing" in : Neophilologus, 1967, Bd. 51, pp. 147-156) a montré que si Lessing employait souvent ces termes dans le sens de "citoyen" (civis, civilis) il ne les utilisait presque jamais dans leur acception sociologique. Dans ses écrits sur le théâtre en particulier, le mot Bürger est un synonyme de Mensch schlechthin, (p. 151).

(15) Diderot déjà distinguait dans le "genre sérieux" la comédie sérieuse (ou touchante) de la tragédie domestique (ou bourgeoise). Ce que nous appelons drame bourgeois réunit donc au moins deux genres différents quoique voisins. Peut-être faudrait-il parler exclusivement de "tragédie bourgeoise" ou mieux de "tragédie domestique" pour qualifier le genre défendu par Lessing.

la guerre de Sept Ans à Leipzig, il avait mené une longue et fructueuse discussion épistolaire sur ce sujet avec ses amis berlinois Nicolai et Mendelssohn (16). Le point de départ de celle-ci avait été ce Traité sur la Tragédie (Abhandlung über das Trauerspiel) que Nicolai publiera plus tard dans le premier numéro de sa "Bibliothèque des belles-lettres et des arts libéraux" (17), et qui devait servir de guide aux jeunes poètes désireux de participer à un concours proposé par la rédaction. Un prix de 50 Thaler devait récompenser la meilleure tragédie allemande envoyée à la revue. Il s'agit là de la première tentative de ce genre pour stimuler une production dramatique affligée de langueur; elle sera suivie de beaucoup d'autres, qui n'auront guère plus de succès (18). L'incitation "volontariste" déjà pratiquée par Gottsched révélait ainsi son inefficacité relative, mais elle est une des illusions les plus tenaces de l'histoire du "théâtre national."

Quoique peu systématique dans le détail, le traité de Nicolai suit la démarche déjà illustrée par Schlegel: il part d'une définition de la nature et de la fonction du genre

-
- (16) La première édition séparée de ces lettres est due à Robert Petsch (Hg.), Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, Leipzig, 1910 (Nachdruck, Darmstadt, 1967). Nous citerons d'après l'édition la plus récente : Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel, hg. und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse, München, 1972. Outre les introductions à ces deux éditions, il convient de lire la minutieuse et pénétrante analyse de Jean-Paul Meier, L'Esthétique de Moses Mendelssohn (1729-1786), 2 t., Lille, Paris, 1978, pp. 707-812. Elle n'éclaire pas seulement la dette de Lessing envers Mendelssohn, mais donne aussi une très bonne vue d'ensemble de la discussion.
- (17) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Leipzig, 1757, Bd. 1, St. 1, pp. 17-68.
- (18) La rédaction ne reçut que trois pièces après avoir prolongé le délai des envois de plusieurs mois. Le prix fut attribué à Cronenk pour son Codrus qui fut préféré au Freigeist de Brawe. Une tragédie héroïque en vers l'emportait ainsi sur un drame bourgeois dû à un élève de Lessing : même dans le cercle de Berlin, le plus avancé sur le plan de la théorie dramatique, le choix définitif entre les deux genres n'était pas encore fait à ce moment.

pour examiner les problèmes de composition et de technique dramatiques, étudier les règles ou caractériser le style propre à la tragédie. Il va donc du général au particulier, les diverses remarques ou prescriptions ne prenant leur sens que par rapport à l'idée que Nicolaï se fait du genre tragique. Est bon tout ce qui permet à celui-ci d'atteindre son but; est critiquable tout ce qui l'en empêche. C'est, somme toute, la méthode de Gottsched lui-même, débarrassée de son moralisme.

Nicolaï, pas plus que Schlegel, ne veut que la tragédie soit l'illustration d'un "précepte moral", comme le souhaitait Gottsched. Il met même en question la notion de "catharsis" qui faisait pourtant partie de la définition d'Aristote. La récente traduction de M.C.Curtius (19) interprétait cette "catharsis" comme la purification de l'âme du spectateur des passions représentées sur la scène. La purification se fait grâce à la crainte et à la pitié que fait naître la vue des malheurs que ces passions provoquent. A la suite de Corneille, Nicolaï se demande si jamais un seul spectateur a été détourné d'une passion parce que la tragédie lui en avait montré les funestes conséquences. En fait, Nicolaï met en doute la fonction morale de la scène et l'idée qu'elle pourrait être une "école de vertu". Pour lui, l'édification morale ne peut être qu'un effet tout à fait secondaire et pour ainsi dire accidentel de l'action tragique, le seul but de celle-ci étant d'éveiller en nous des émotions violentes; il modifie donc la définition d'Aristote de la manière suivante:

"La tragédie est l'imitation d'une action unique, grave, importante et entière par la représentation dramatique de celle-ci, afin qu'elle provoque en nous des émotions violentes" (20).

(19) Parue à Hanovre en 1753.

(20) "Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer einzigen, ernsthaften, wichtigen und ganzen Handlung durch die dramatische Vorstellung derselben ; um dadurch heftige Leidenschaften in uns zu erregen." Briefwechsel, p. 12 (le traité de Nicolai se trouve en tête des deux éditions de cette correspondance).

Tout l'art du poète ne doit tendre qu'à ce but, tout système dramatique doit se fonder sur lui:

"S'il est avéré que provoquer des émotions est le vrai et le seul but de la tragédie, c'est aussi cela qui doit être le principal souci du poète, de même que c'est d'après cela que le critique doit avant tout juger de la valeur d'une tragédie" (21).

Nicolaï ne rompt pas seulement ainsi avec le moralisme gottschédien, il se place en marge de toutes les dramaturgies de la première moitié du XVIII^e siècle qui, toutes, de quelque manière, attribuent au théâtre une fonction éducative. Pour lui, il suffit que la scène n'entre pas en conflit avec la morale, car la discordance entre une immoralité affichée et le sentiment moral du spectateur détruirait chez ce dernier tout plaisir esthétique. Tout est subordonné à ce plaisir, devenu, pour une fois, la véritable raison d'être de l'art, l'émotion ressentie n'en étant elle-même que le constituant principal.

A la suite de Dubos, Nicolaï pense, en effet, que le besoin de mouvement de l'âme humaine lui fait accueillir avec satisfaction toute nouvelle émotion, car chacune lui communique une sensation plus vive d'elle-même. Il n'y a pas jusqu'aux sentiments désagréables dont elle ne tire du plaisir. Le coléreux dans l'ardeur de son irritation, le mélancolique écrasé par sa douleur, ne ressentent-ils pas quelque secret plaisir au sein même de leur passion? Il en est de même des émotions provoquées par la tragédie. Elles agitent délicieusement notre âme et nous nous y abandonnons d'autant plus volontiers que nous savons que leur objet n'est qu'imaginaire (22).

(21) "Wenn es ausgemacht ist, daß die Erregung der Leidenschaften der wahre und einzige Zweck des Trauerspiels ist, so ist dieselbe auch dasjenige, welches der Dichter seine hauptsächlichste Sorge seyn lassen muß, und dasjenige, wornach der Kunstrichter den Werth des Trauerspiels vornehmlich zu beurtheilen hat... Briefwechsel, p. 17.

(22) Ibid., pp. 12-13.

moral. Lessing, lui aussi, a été influencé par le sensualisme esthétique de Dubos, comme l'attestent sa réflexion sur Sénèque (28) et surtout un passage de sa préface aux tragédies de Thomson (29). Il y affirmait que c'était la vie plutôt qu'une froide beauté sans âme qui donnait sa valeur à une oeuvre et qu'il préférerait avoir écrit Le Marchand de Londres plutôt que le Caton, bien qu'on eût voulu faire de ce dernier un modèle pour la scène allemande.

"Pourquoi donc? parce que durant une seule représentation de celui-là, même les plus insensibles ont versé davantage de larmes que les plus sensibles n'en peuvent verser durant toutes les représentations possibles de celui-ci. Et seules ces larmes de compassion et d'humanité éveillée à elle-même sont le but de la tragédie, si elle doit en avoir un "(30).

Pourtant Lessing exprime son désaccord avec la thèse de Nicolaï ou plutôt il éprouve le besoin de la compléter. Il ne croit pas qu'on puisse présenter, comme son ami semblait le faire, "plaire" ou "instruire" comme une alternative offerte à la tragédie, et opposer l'action morale à l'émotion. Il lui semble qu'on confond ici le but avec le moyen et il résout dialectiquement la contradiction en proposant la définition selon laquelle la tragédie doit nous amener en éveillant en nous des émotions(31).

(28) Cf. Supra, p. 247.

(29) LM., 7, pp. 66-71.

(30) "Denn warum? Bey einer einzigen Vorstellung des erstern sind, auch von den Unempfindlichsten, mehr Thränen vergossen worden, als bey allen möglichen Vorstellungen des andern, auch von den Empfindlichsten, nicht können vergossen werden. Und nur diese Thränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben." Ibid., p. 68.

(31) Briefwechsel, p. 53.

La suite de l'analyse de Lessing cherche à démontrer qu'en fait, le seul sentiment que la tragédie provoque est la compassion, et que c'est également celui qui est le plus important pour la vie morale et sociale. La terreur n'est que "la soudaine surprise de la compassion" (32), provoquée par la brutale découverte du malheur qui frappe le personnage tragique; l'admiration "un moment de repos" offert au spectateur entre deux effets pathétiques. Le poète ne doit donc chercher qu'à nous toucher mais, ce faisant, il étend notre pouvoir de compassion, nous rend plus aptes à ressentir les malheurs d'autrui, non seulement lorsqu'ils sont imaginaires comme sur la scène, mais aussi quand ils sont réels. Il s'agit là presque d'une sorte d'entraînement, de perfectionnement par une méthode de stimulation qui n'est pas sans rappeler les techniques sportives! Des formules fameuses mettent en lumière ce qui est ici réellement en jeu:

"L'homme le plus compatissant est l'homme le meilleur, le plus disposé à toutes les vertus sociales, à toutes les formes de la générosité. Celui qui nous rend donc plus compatissant nous rend meilleur et plus vertueux, et la tragédie qui fait cela fait également ceci, ou elle fait cela pour pouvoir faire ceci (33).

On remarquera que Lessing, contrairement à la tradition wolffienne, ne fonde plus le processus de moralisation de l'individu sur ses facultés supérieures d'ordre cognitif mais sur le sentiment. C'est à un sentiment, la compassion, que Lessing attribue le pouvoir de nous rendre meilleurs, non à la raison. La tragédie reçoit la fonction de renforcer en nous la faculté de ressentir aussi douloureusement les malheurs d'au-

(32) Ibid., p. 54.

(33) "Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegtste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder - es thut jenes, um dieses thun zu können." Ibid., p. 55.

trui que les nôtres, de développer notre pouvoir de "sympathie" qui, pour Lessing, est une source d'actions morales.

Comme Lessing, dans la suite de la correspondance, affirme par ailleurs que nous tirons du plaisir de tout sentiment que nous ressentons profondément (34), on a pu s'interroger sur la vraie nature de la compassion lessingienne. Est-elle vraiment altruiste? Ne peut-elle pas être considérée comme un plaisir égoïste, une satisfaction que l'homme sensible s'accorde à lui-même (35)? Même si, dans la notion de compassion appliquée au plaisir théâtral, il y a une ambiguïté réelle qui explique en partie que la tragédie bourgeoise ait par la suite sombré si souvent dans un sentimentalisme facile (36), le point de vue de Lessing paraît cependant relativement clair. La thèse de Van Stockum (37) selon laquelle Lessing aurait présenté tout d'abord la compassion comme un plaisir égocentrique, et n'aurait été amené que plus tard à lui donner, dans la Dramaturgie de Hambourg, sous l'influence de Diderot, un sens altruiste, est à l'évidence irrecevable. Pour Lessing, les deux aspects ne s'excluent nullement: la compassion commence par fonder le plaisir esthétique avant de devenir le point de départ d'actions vertueuses. Comme la tragédie n'incite pas à telle ou telle action morale précise, mais qu'elle crée la disposition intérieure, préalable et nécessaire, le passage de l'esthétique à l'éthique s'en trouve facilité (38).

(34) Lettre à Mendelssohn du 2 février 1757. Briefwechsel, p. 101.

(35) Lessing lui-même a exprimé un soupçon de cette sorte dans son commentaire sur la comédie émouvante. Cf. Supra, p. 253.

(36) L'aspect sentimental du drame bourgeois a été particulièrement souligné par Lothar Pikulit, "Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit, (Literatur und Leben, NF, Bd. 9), Köln, Graz, 1966.

(37) "Lessing und Diderot", art. cit., p. 201.

(38) Cf. sur ce point le commentaire de Jochen Schulte-Sasse, Briefwechsel, pp. 212-213.

Dans la discussion qu'il mène avec Mendelssohn avant tout sur la nature du plaisir tragique et la notion d'illusion théâtrale, Lessing maintient fermement son opinion concernant la position centrale du concept de compassion. Nous n'avons pas ici à entrer dans le détail de son argumentation et nous n'en retiendrons que deux aspects. D'une part, Lessing propose une conception nouvelle de la moralité de la scène; de l'autre, il fonde de cette manière la supériorité du drame bourgeois sur la tragédie héroïque.

Nicolaï avait donné une définition de la tragédie qui ignorait la morale; Lessing, dans la sienne, rétablit cette dernière dans ses droits. Faut-il pour autant, dire avec Peter Michelsen (39) que le premier défendait une thèse neuve alors que le second restait prisonnier de l'héritage gottschédien? En fait, ce jugement se place en dehors de l'évolution historique et se réfère à une conception de l'art qui n'a pas cours au XVIIIème siècle, celui d'un art autonome par rapport à la morale (40). Dans l'histoire de l'Aufklärung, c'est la position de Lessing qui marque une étape importante, tant elle modifie radicalement le lien établi entre les deux notions.

Chez Lessing comme chez Gottsched, certes, le théâtre est présenté comme une institution morale, mais son mode de fonctionnement dans les deux cas est radicalement différent. Pour Gottsched, il est l'école du peuple, voire des sujets, en tout cas de ceux qui ne peuvent saisir une vérité abstraite que traduite sous une forme "sensible". L'action exemplaire d'une tragédie enseigne l'amour de la vertu et la haine du vice. Mais Gottsched ne néglige pas pour autant la "catharsis". La crainte et la pitié doivent inciter le spectateur à se détourner des pas-

(39) "Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai" in : Deutsche Vierteljahresschrift, 40, 1966, pp. 548-566.

(40) Aussi a-t-on pu trouver même dans le traité de Nicolai l'idée de morale (Schulte-Sasse, p. 193, Wölfel, p. 111).

tre que l'émotion naît de la découverte simultanée de son malheur et de la cause très honorable de celui-ci: "le malheur et le mérite s'équilibrent ici" (48). Mais un excès de grandeur d'âme étoufferait les larmes, et l'admiration remplacerait la compassion. Alors que si, poussé par le désespoir, le malheureux met fin à ses jours et à ceux des siens, "la douleur étouffe les larmes mais non la pitié, comme le fait l'admiration" (49). Ni le franc scélérat ni le saint n'ont leur place sur la scène tragique. Lessing ne veut pas qu'on y admire la constance d'un héros trop parfait, mais qu'on y sympathise avec les malheurs de l'homme vertueux mais faible.

Aussi bien Nicolai que Mendelssohn, à la suite de Corneille, considèrent l'admiration comme le troisième sentiment éveillé par la tragédie. Lessing, en revanche, ne veut l'accepter que dans l'épopée et prétend la bannir d'un genre où elle n'a pas sa place. Si celui qui nous rend plus compatisants nous rend meilleurs, peut-on dire la même chose de celui qui développe notre propension à l'admiration? Celle-ci lui semble plutôt la marque de la sottise que de la vertu et il considère la populace comme particulièrement prompte à l'admiration (50). L'admiration, dans la tradition cornélienne, va toujours à l'inflexible constance de héros stoïques qui méprisent le danger et la mort; or, Lessing feint de ne voir dans cette attitude qu'insensibilité et obstination. De tels personnages, sublimes sans doute, ne sont que de "beaux monstres", dont la perfection même interdit toute identification du spectateur avec eux, donc aussi toute possibilité d'émotion et même d'imitation. Qui songerait à se compor-

(48) "Unglück und Verdienst sind hier im Gleichgewicht." Ibid., p. 69.
Rappelons que le mendiant est un ancien fonctionnaire à qui son honnêteté a attiré la haine d'un ministre.

(49) "Hier erstickt der Schmerz die Thränen, aber nicht das Mitleid, wie es die Bewunderung thut." Ibid.

(50) Briefwechsel, p. 80, p. 63.

ter comme Caton et Essex (51)? Le même reproche de froideur s'applique au Polyeucte de Corneille, pris ici comme exemple de tragédie chrétienne mettant en scène un martyr (Märtyrertragödie). Polyeucte et ses semblables ne sauraient être touchants car, ne cessant de proclamer leur mépris de la vie et leur soif de mourir, ils interdisent par là même l'éveil de la compassion (52). Or, il n'est de tragédie que touchante: le genre tout entier de la tragédie religieuse est ainsi mis en cause, et ce passage anticipe déjà sur les premiers numéros de la Dramaturgie où, à propos d'Olinde et Sophronie (Olint und Sophronia) de Cronegk, Lessing marque sa réprobation devant certaines formes de l'exaltation religieuse (53).

Ainsi, en excluant l'admiration du domaine de la tragédie, Lessing condamne en même temps la tragédie chrétienne et l'héritage néo-stoïcien qui restait présent dans les tragédies de Gottsched, ainsi que l'atteste le choix de Caton d'Utique comme héros de sa pièce la plus connue. En assignant à l'action dramatique comme seul but l'éveil de la compassion, il engage à peindre une humanité moyenne, à émouvoir par la représentation de la vertu persécutée et souffrante, estimable, certes, mais jamais héroïque, bref il plaide la cause d'un genre dont il ne prononce jamais le nom, mais auquel ces définitions s'appliquent parfaitement, le drame bourgeois.

(51) Ibid., p. 64. Le Comte d'Essex (1678) de Thomas Corneille, traduit en allemand en 1735, connut sur les scènes allemandes un succès durable. Il sera encore au répertoire du Théâtre National de Hambourg.

(52) Ibid., pp. 78-79.

(53) Le ton ironique du passage sur l'héroïsme du martyr dans la Correspondance, à laquelle répondent les réserves plus prudentes quoique sans ambiguïté de la Dramaturgie (Stück 1), montre à l'évidence que Lessing considère la tragédie chrétienne comme inadaptée à l'esprit des temps modernes. Voir dans cette critique une remise en cause de "la pratique théâtrale" de l'absolutisme féodal sous sa forme "spirituelle" comme le font Mattenklott/Scherpe, Das Allgemeinmenschliche..., art. cité, p. 151, paraît être une conclusion abusive.

Certes, Lessing n'était pas le premier à critiquer la place excessive prise par l'admiration dans la tragédie (54). Tous ceux qui voulaient revenir à l'enseignement d'Aristote étaient amenés à considérer l'admiration comme un sentiment illicitement introduit dans la définition du genre, sans qu'ils fussent pour autant des partisans d'un type nouveau de tragédie. Il en va autrement pour Lessing. Dans la Correspondance, il est si peu soucieux de mettre ses vues en accord avec celles d'Aristote qu'il n'hésite pas à critiquer le concept de compassion de ce dernier. Ces libertés prises avec la tradition permettent justement de donner au genre tragique une orientation nouvelle.

La Correspondance établit les bases théoriques de la dramaturgie lessingienne. Comme elle n'était pas destinée à être publiée, elle ne put avoir une action sur l'évolution immédiate du théâtre allemand. Elle nous permet de comprendre aujourd'hui l'intérêt porté par Lessing à Diderot et sa décision de proposer son oeuvre en modèle, et c'est à ce titre qu'elle mérite déjà de prendre place dans une histoire du théâtre national allemand. Elle propose une conception originale de la moralité de la scène et, en condamnant la tragédie héroïque et la tragédie chrétienne, fonde la légitimité de l'unique tragédie bourgeoise, un genre dont la fortune en Allemagne fut telle qu'on a pu le considérer comme constitutif de la tradition nationale.

Par ailleurs, le grand intérêt de cette Correspondance est de nous faire connaître des thèmes qui seront repris plus tard avec éclat dans la Dramaturgie de Hambourg. C'est ainsi que la définition de la tragédie proposée ici sera utilisée d'une manière polémique contre la tragédie classique française pour démontrer que le vrai tragique en est

(54) Il avait été précédé par Bodmer et surtout le comte Calepio (cf. Critische Briefe, op. cit.). Si Gottsched, de son côté, conserve l'admiration, il la réserve aux qualités morales du héros (cf. Max Kommerell, Lessing und Aristoteles, 4. unveränderte Auflage, Frankfurt a/M., 1970, p. 278).

absent. Même si, sur certains points, Lessing apporte des corrections à ses conceptions initiales, il n'en modifie pas fondamentalement l'esprit: l'essentiel de la construction théorique a été élaboré dix ans auparavant déjà (55).

En recommandant l'adoption de Shakespeare comme nouveau modèle pour la scène allemande, en faisant la théorie de la tragédie bourgeoise, Lessing a-t-il rompu entièrement avec l'esprit de la réforme gottschédienne? Ses écrits de jeunesse représentent-ils une rupture totale avec le passé? Pour répondre à ces questions, il faut examiner d'un peu plus près le rapport entre Lessing et son prédécesseur.

GOTTSCHED ET LESSING

Comment Lessing se situe-t-il par rapport à Gottsched et à sa réforme? Les historiens allemands du XIX^{ème} siècle ont très souvent repris le point de vue adopté par Lessing lui-même dans la "17^{ème} Lettre sur la littérature" et fait reproche à Gottsched d'avoir engagé la littérature dramatique dans une voie sans issue. Il l'aurait détournée de ses sources profondes, de son enracinement dans l'âme collective de la nation (56). Lessing, en revanche, en découvrant Shakespeare et la littérature allemande du passé (Faust), lui aurait donné son orientation définitive, son visage juste.

Cette vision des choses a beau être plus proche de la légende que de l'histoire, elle n'en continue pas moins à survivre dans un certain nombre d'ouvrages généraux, bien que les monographies de Danzel (en 1848!) ou de Waniek (en 1897)

(55) La première formulation a même, comme l'a montré Jean-Paul Meier, l'avantage d'une plus grande cohérence. Cf. L'Esthétique de Moses Mendelssohn, op. cit., p. 787 sq.

(56) Dans Kurt Wölfel, art. cité, pp. 66-67, on trouvera un certain nombre d'exemples de semblables jugements.

entre autres aient rétabli la vérité depuis longtemps. L'image d'un auteur, une fois fixée, ne se laisse plus que malaisément modifier, même par les études les plus scrupuleuses.

Quant à l'histoire littéraire marxiste, elle paraît curieusement hésitante. Si Paul Rilla (57) reconnaît à Gottsched le mérite d'avoir préparé la voie à Lessing par une entreprise de "purification" des formes et des contenus, dont la légitimité historique lui semble indéniable, Werner Rieck (58) lui fait reproche d'avoir fondé sa réforme sur l'imitation de la tragédie classique française (59), ce qui fut fatal au mouvement qu'il voulut lancer. Transcrite en termes sociologiques, la critique est identique à celle que formulait déjà la germanistique volontiers nationaliste du XIX^{ème} siècle. L'"erreur" de Gottsched a été de vouloir bâtir le théâtre national sur une base "aristocratique", sur le modèle en honneur à la cour de Versailles et dans les résidences princières. Or, l'idéal du théâtre national, qui est d'essence "bourgeoise", aurait exigé l'adoption d'une esthétique mieux appropriée aux besoins de la nouvelle classe montante. Lessing, dans cette optique, aurait effectué cette correction nécessaire (60).

Pour expliquer la différence d'attitude de Gottsched et de Lessing face à la tragédie classique française, on a recours quelquefois à une très schématique explication sociologique. Selon Klaus Schulte (61), la poétique de Gottsched "re-

(57) Lessing und sein Zeitalter, München, 1973 (Lizenzausgabe), p. 21.

(58) Johann Christoph Gottsched, op. cit., p. 136, p. 142. Cf. également Feustel, op. cit., p. 5.

(59) Pour laquelle jusqu'à nos jours les historiens allemands de la littérature continuent à utiliser le terme dépréciateur de klassizistische Tragödie. Goethe et Schiller auraient-ils seuls droit à l'adjectif klassisch ?

(60) Rilla utilise l'opposition höfisch / bürgerlich qu'il lui arrive de faire glisser vers celle encore plus contestable de höfisch / volkstümlich (cf. p. 80, p. 87).

(61) "Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert" in: Mattenklott/Scherpe

flèterait" les intérêts de "la grande bourgeoisie saxonne" qui devait sa prospérité à la protection de la cour de Dresde et avait adopté l'idéal culturel de l'aristocratie, alors que Lessing aurait adopté un point de vue plus "progressiste" (62).

Or, il nous semble qu'il faut davantage souligner la continuité qui se fait jour ici, qu'une problématique rupture. Cette continuité, il y a longtemps déjà, a été affirmée par Max Koch (63) qui faisait de Lessing l'héritier de Gottsched. Mais lui aussi restreignait trop exclusivement le rôle de ce dernier à une entreprise de remise en ordre: en déblayant les décombres d'un baroque abâtardi et d'une tradition populaire dégradée, il aurait dégagé l'espace nécessaire à la construction de l'édifice nouveau dont Lessing aurait ensuite posé les premières pierres (64). Il nous semble que c'est encore réduire abusivement l'importance de la réforme gottschédienne.

En fait, Gottsched a établi l'assise sur laquelle s'est édifiée toute la construction idéologique du théâtre national. L'enjeu national, s'il est moins agressivement affirmé, reste présent chez Lessing comme chez ses successeurs. Nous avons vu qu'il se refusait à admettre l'autonomie du théâtre par rapport à la morale, ce qui allait tout à fait dans le sens du second enjeu de la réforme gottschédienne: faire de la

(Hrsg.), Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert (Literatur im historischen Prozeß 1), Kronberg/Ts., 1973, pp. 168-178. Le jugement final sur Gottsched se trouve pp. 172-173. Cf. également Mattenklott/Scherpe (Hrsg.), Westberliner Projekt, op. cit., p. 104.

(62) Le lien qui unit Gottsched à la grande bourgeoisie saxonne est, à l'évidence, indémontrable. Sa qualité de professeur d'Université en ferait plutôt un porte-parole des nouvelles classes bourgeoises à l'aube de leur essor.

(63) Gottsched und die Reform der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, op. cit.,

(64) Ibid., p. 25. Très typique de l'esprit du XIXème siècle est le parallèle suivant établi par Koch: "Nun, wenn man Lessing mit Friedrich dem Großen in Parallele gestellt hat, so darf man Gottsched mit König Friedrich-Wilhelm I vergleichen." (Ibid., p. 31).

scène une institution morale. Le fait que Lessing définit une autre modalité d'action morale ou même lui donne un contenu assez différent ne change rien à l'accord fondamental qu'il y a entre lui et Gottsched sur la nature même du théâtre. La condamnation du comique populaire, malgré l'attitude évidemment beaucoup moins sectaire de Lessing sur ce point (65), n'est pas non plus annulée. Le théâtre de l'Aufklärung se veut un lieu où s'exerce une activité culturelle et considère la "relittérisation" imposée par Gottsched comme un fait acquis. Autant dire qu'il se développe aussi par opposition à la tradition populaire. Cette "sécession", qui le constitue comme art "bourgeois" semble même à bien des égards plus rigoureusement menée que celle qui l'a détaché d'une littérature prétendument aristocratique.

Par la méthode même, il arrive à Lessing de marcher dans les traces de son prédécesseur. Comme lui, il veut, par ses revues théâtrales et sa traduction de Diderot, fournir "modèles et préceptes" à une littérature dramatique débutante. Même si ces modèles ne sont pas toujours les mêmes, on remarquera un identique attachement à la tradition antique (66). Tant que ce lien subsistera - et il ne sera rompu que par Herder et le Sturm und Drang - ni Shakespeare, ni la farce populaire, ne pourront trouver véritablement droit de cité. Si on cherche une coupure dans l'histoire du théâtre post-gottschédien, il faut la situer à l'époque des Génies et non vers 1759.

Reste le problème du modèle proposé: français ou anglais, aristocratique ou bourgeois? Que l'on pose la question sous l'angle national ou sociologique, la réponse doit être à

(65) Cf. Infra, pp. 382-383.

(66) Le respect de l'Antiquité n'est pas incompatible avec l'intérêt pour la forme nouvelle de la tragédie bourgeoise, comme le prouve l'exemple de Lessing mais aussi celui de Diderot: "Je ne me laisserai point de crier à nos Français: la Vérité! la Nature! les Anciens! Sophocle! Philoctète!" (Oeuvres esthétiques, op. cit., p. 120). Ce passage suit immédiatement un éloge du Marchand de Londres et du Joueur et précède une critique de la forme alambiquée de la tragédie classique française. Curieusement, la tragédie bourgeoise apparaît comme un retour à la simplicité antique.

chaque fois prudente et nuancée. Nous avons vu que Gottsched ne retenait guère plus de la tragédie française qu'un principe de discipline formelle et qu'à la suite des auteurs ecclésiastiques, il avait critiqué la corruption, par la "galanterie" française, d'un genre autrefois consacré aux sujets les plus graves. Par ailleurs, il est difficile de nier au plus important propagateur des idées de Wolff sa qualité de partisan des Lumières (67). Comment, dans ces conditions, le considérer comme un admirateur inconditionnel des Français ou l'adepte attardé d'une esthétique "aristocratique"?

A vrai dire, il faudrait peut-être s'interroger sur la légitimité de cette assimilation entre tragédie classique française et culture aristocratique, couramment pratiquée par les historiens allemands de la littérature. Elle aboutit généralement à des jugements très stéréotypés sur un genre dont, par ailleurs, on méconnaît la diversité et l'évolution historique. Peut-on parler dans les mêmes termes des héros de Corneille et de ceux de Racine, voire de ceux de Voltaire? (68). Peut-on sérieusement dire de ce dernier qu'il propage des valeurs aristocratiques et qu'il soutient l'absolutisme féodal? En réalité, Voltaire avait fait de la tragédie un instrument de propagande philosophique, et nous avons vu que Gottsched avait suivi son exemple dans Agis, roi de Sparte. (69)

En outre, la tragédie à la française, au moment où Gottsched entreprend sa réforme, est en passe de devenir un modèle universellement reconnu. Il est le seul à l'aide duquel il paraît possible de créer un répertoire à caractère littéraire. Par la suite, les grands succès de Voltaire purent fai-

(67) Le principal mérite de la monographie de Werner Rieck est d'avoir éclairé l'ensemble des activités réformatrices de Gottsched ; il faut désormais s'y reporter pour avoir un portrait équilibré du personnage (J. C. Gottsched, op. cit.).

(68) Un exemple parmi cent autres : Mattenklott/Scherpe parlent "du héros inhumainement héroïque de la tragédie française" ("G. E. Lessings Mitleidstheorie", art. cité, p. 158) sans plus de précision.

(69) Cf. Supra, p. 152 sq.

re croire un moment à un véritable renouveau de la forme classique. Zaïre et Alzire - publiées toutes deux dans le Théâtre Allemand - font plus pour la renommée du théâtre français que Corneille et Racine. Gottsched avait adopté des normes qui étaient celles de l'élite cultivée européenne de son époque. Il n'en va pas de même avec Lessing, né vingt-neuf ans plus tard. Ses années de formation correspondent à une remise en cause de la dramaturgie classique, favorisée par les influences anglaises qui pénètrent en Allemagne, en transitant par la France. Si Gottsched est un contemporain exact de Voltaire, Lessing peut être considéré en quelque sorte comme celui de Diderot. Témoins tous deux de l'épuisement de la tragédie classique, Diderot et Lessing cherchent des voies nouvelles. Aussi, tout en exprimant longtemps son admiration pour certains auteurs classiques français, tel Corneille (70), Lessing en arrive-t-il à se détourner d'une tradition qui lui paraît sclérosée.

Les remarques qui précèdent ne cherchent pas à nier le phénomène d'"embourgeoisement" (Verbürgerlichung) de la littérature du XVIIIème siècle, tel qu'il a été défini dans un livre connu (71). Mais il s'agit d'un mouvement à l'échelle européenne qui n'explique pas la spécificité du développement culturel allemand. Elles tendent encore moins à nier l'intérêt que, dans une perspective nationale, il pouvait y avoir à réduire l'influence d'un modèle trop envahissant en le remplaçant par un autre dont il y avait moins à craindre. Nous voulons simplement apporter quelques nuances et atténuations à des thèses trop souvent systématiques et simplificatrices.

(70) Cf. LM., 4, p. 396 (1751), 5, p. 15 (1752), 7, p. 69 (1756) où Lessing le qualifie à chaque fois de "grand".

(71) Leo Balet u. E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert ; Hrsg. u. eingel. von Gert Mattenklott, Frankfurt a/Main, 1973. (1ère éd., 1936)

L'IDÉE DE «THÉÂTRE NATIONAL»

DANS

L'ALLEMAGNE DES LUMIÈRES

TOME II

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES DE METZ	
N° d'inv.	60.499
N° de cat.	TD II 30

Roland KREBS

ROLAND KREBS

Université de Champagne-Ardenne

L' IDÉE DE «THÉÂTRE NATIONAL»

DANS

L' ALLEMAGNE DES LUMIERES

THÉORIE ET RÉALISATIONS

TOME II

Thèse pour le Doctorat d'Etat
présentée devant l'Université de METZ
sous la direction de M. le Professeur Pierre GRAPPIN

1983

S O M M A I R E D U T O M E I I

– DE J.E. SCHLEGEL AU THÉÂTRE NATIONAL DE HAMBOURG (2ème Partie)

– DU THÉÂTRE NATIONAL DE HAMBOURG AU HOF-UND NATIONAL-
THEATER DE VIENNE

CHAPITRE V

OBSTACLES ET DIFFICULTES. CONSTATS ET ANALYSES

LESSING ET NICOLAI JUGENT LE THEATRE ALLEMAND

En 1760, trente ans après le début de la réforme gottschédienne, Lessing s'exclamait dans la "81ème Lettre sur la littérature" : "Nous n'avons pas de théâtre ! Nous n'avons pas d'acteurs ! Nous n'avons pas de spectateurs !" (1). Il cherchait, dans ce texte, une explication à la faiblesse du répertoire original allemand et il était arrivé à la conclusion qu'elle se trouvait dans la situation concrète de la scène allemande et son statut social. Après avoir cité le passage des Entretiens sur le Fils naturel (2) dans lequel Diderot déplorait la décadence du théâtre depuis les temps antiques, la disparition des grands "spectacles publics" réunissant certains "jours solennels" des foules immenses saisies d'une intense émotion collective, Lessing ajoutait cette réflexion désabusée :

"Et c'est un Français qui parle ainsi ! Et quel abîme du Français à l'Allemand ! Le Français a au moins une scène, alors que l'Allemand a à peine des baraques. La scène des Français fait au moins l'amusement de toute une grande capitale, alors que dans les capitales allemandes, la baraque est la risée de la populace. Le Français peut au moins

(1) "Wir haben kein Theater ! Wir haben keine Schauspieler ! Wir haben keine Zuhörer -" LM., 8, pp. 216-217.

(2) Diderot, Oeuvres esthétiques, op. cit., pp. 121-123.

se vanter de distraire, souvent, son monarque, toute une cour brillante, les hommes les plus grands et les plus dignes du royaume, la société la plus distinguée, alors que l'Allemand doit s'estimer très heureux si quelques douzaines d'honnêtes particuliers, qui se sont timidement glissés dans sa baraque, veulent bien l'écouter." (3).

Si le théâtre français moderne n'est plus que l'ombre de ce qu'était le théâtre antique, que dire de la scène allemande ? Sans feu ni lieu, en grande partie abandonnée encore à la populace, elle n'a toujours pas trouvé la reconnaissance sociale dont elle aurait besoin pour s'épanouir. Pire encore, les quelques "honnêtes particuliers" qui se risquent dans les baraques des histrions en baissant la tête comme pour entrer en quelque mauvais lieu, ont l'air de braver un interdit moral. Rien n'aurait-il changé depuis le temps de Hanswurst et des Haupt-und Staatsaktionen ?

A vrai dire, il faut ici faire, comme d'habitude chez Lessing, la part de l'exagération polémique. Voulant montrer à quel point le théâtre en Allemagne est privé de tout encouragement officiel (Aufmunterung) combien l'indifférence des Grands freine le développement de l'art national, il est amené à forcer le trait. Mais cette intention critique, que l'on a déjà rencontrée chez Gottsched, n'explique pas entièrement la noirceur du tableau car Lessing reconnaît par ailleurs que la médiocrité du théâtre allemand peut justifier en partie l'attitude des Princes, comme le montre cette réflexion sur les comédiens :

(3) "So redet ein Franzose ! Und welcher Sprung von dem Franzosen auf den Deutschen ! Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne ; da der Deutsche kaum Buden hat. Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen großen Hauptstadt ; da in den Hauptstädten des Deutschen, die Bude der Spott des Pöbels ist. Der Franzose kann sich doch wenigstens rühmen, oft seinen Monarchen, einen ganzen prächtigen Hof, die größten und würdigsten Männer des Reichs, die feinste Welt zu unterhalten ; da der Deutsche sehr zufrieden seyn muß, wenn ihm ein Paar Dutzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen."
LM., 8, p. 217.

"Ce sont des gens sans éducation, sans aucune connaissance du monde, sans talents : un maître-tailleur, une créature qui, il y a quelques mois, était encore blanchisseuse, etc. Les Grands peuvent-ils voir la moindre ressemblance entre eux-mêmes et ces gens, qui pourrait les encourager à placer dans un état meilleur et plus considéré ceux qui les représentent sur la scène!" (4).

Lessing décrit ainsi une sorte de cercle vicieux : en effet, l'absence de "soutien" peut être considérée comme une des causes du faible niveau artistique des acteurs allemands.

Si les différentes préfaces de Gottsched aux volumes du Théâtre Allemand sont autant de communiqués de victoires saluant les progrès de l'art national, l'attitude désenchantée de Lessing paraît bien caractéristique de celle adoptée par la génération littéraire à laquelle il appartient et dont l'équipe de rédaction des Literaturbriefe représente l'avant-garde. Ces jeunes auteurs ont tendance à trouver les progrès bien lents, quand ils ne les estiment pas tout simplement inexistantes. Une évaluation sévère des mérites littéraires de la production dramatique gottschédienne n'est pas, de toute évidence, étrangère à ce jugement. D'une façon plus générale, ils sont conscients du fait que le niveau de la littérature allemande dans son ensemble n'a pas encore atteint celui des nations voisines bien que Gottsched périodiquement prétende le contraire. Sur le plan du théâtre, cette attitude plus réaliste conduit à l'idée, chère à Nicolai en particulier, selon laquelle la scène allemande ne serait pas encore sortie de "l'enfance". Nicolai emploie cette image pour la première fois en 1755 (5), la reprend en 1761 (6)

(4) "Leute ohne Erziehung, ohne Welt, ohne Talente ; ein Meister Schneider, ein Ding, das noch vor ein paar Monaten Wäscher mädchen war, etc.. Was können die Großen an solchen Leuten erblicken, das ihnen im geringsten ähnlich wäre, und sie auffrischen könnte, diese ihre Repräsentarii auf der Bühne, in einen bessern und geachteteren Stand zu setzen ? -" Ibid., p. 218.

(5) Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, op. cit., lettre II, p. 117.

(6) Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 12. Theil, 1762-1763, lettre 200 "von den Ursachen, warum die deutsche Schaubühne immer bisher in der Kindheit geblieben", pp. 299-306 (2ème éd.)

et ne craint pas de la réutiliser en 1784 (7). L'enfant, décidément, connaît une croissance difficile ! C'est que, mesurés à l'idéal du théâtre national, même les résultats importants obtenus dans le dernier quart du siècle paraissent insuffisants (8).

"Nous n'avons pas de théâtre" écrit donc Lessing. De fait, il n'existe toujours pas, au moment où il fait ce constat, de scène permanente de langue allemande. Les Princes continuent à préférer les comédiens français à ceux de leur propre pays. Les engagements de troupes françaises ne sont pas une pratique récente (la cour de Hanovre avait eu sa troupe dès 1667 et avait été suivie par plusieurs autres à la fin du XVII^{ème} siècle), mais le phénomène, loin de s'atténuer, ne fait que s'amplifier vers le milieu du XVIII^{ème} siècle. Dès son accession au trône en 1740, Frédéric II songe à avoir son "tripot dramatique" (9) et fait venir en 1742 sa première troupe française de Paris. C'est en 1747 que sa soeur, Sophie-Wilhelmine, l'amie de Voltaire, crée à Bayreuth un théâtre français. Exemple plus significatif encore : en 1752, la cour de Vienne prend, à son tour, des acteurs français à son service ; jusque-là, des raisons politiques avaient freiné le développement de l'influence culturelle française.

Berlin et Vienne, les capitales des deux principaux Etats allemands rejoignent ainsi les nombreuses cours, petites ou moyennes, qui protégeaient traditionnellement l'art dramatique français (10). Dans ce domaine comme dans l'autre, les cours

(7) Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, 12 Bde., Berlin u. Stettin, 1783-1796, t. 4 (1784), p. 601, p. 605.

(8) Cf. Infra, p. 759 sq.

(9) L'expression est de Voltaire.

(10) Sur l'histoire des théâtres français en Allemagne cf. Jean-Jacques Olivier, Les Comédiens Français dans les Cours d'Allemagne au XVIII^{ème} siècle, 4 t., Paris, 1901-1905, Michael Stelz, Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert, Diss., München, 1964, ex. dact.

restent pour l'instant des centres de culture française (11). Il y a quelques exceptions : la plus remarquable est représentée par le duc Christian-Louis II de Mecklembourg-Schwerin qui engage Schönemann et sa troupe avec le titre de comédiens de la cour et, pendant cinq ans, les fait jouer dans ses résidences de Schwerin et de Rostock. Mais l'expérience reste isolée et prend fin à la mort du duc en 1756.

L'attitude de Frédéric II, dix ans plus tôt, vis-à-vis du même Schönemann, est, sans aucun doute, bien plus caractéristique. Lorsque ce dernier s'adressa à lui en 1742 pour obtenir l'autorisation de jouer à Berlin en assurant que "son amour des belles-lettres l'incitait depuis plusieurs années à mettre le zèle le plus ardent à créer un théâtre allemand semblable en tous points au théâtre français" (12), il obtint satisfaction. Le roi poussa même la bonté jusqu'à lui faire don du terrain et des matériaux nécessaires à la construction d'une salle, mais il se refusa à assister au moindre spectacle des comédiens allemands. Ceux-ci avaient pourtant fait leurs débuts à Berlin avec La Mort de Caton et s'efforçaient de présenter un répertoire régulier à base de traductions du français. Mais l'opinion de Frédéric II était faite d'avance. Schönemann écrit lui-même à Gottsched que le principal obstacle à sa tentative de faire vivre un théâtre allemand à Berlin, "c'est le préjugé de Sa Majesté, selon lequel aucun Allemand n'est capable d'écrire quelque chose de judicieux ou de bon et encore moins un comédien allemand de représenter quelque chose de raisonnable sur la scène..." (13) et qu'aucune tentative pour le faire changer

(11) C'est ainsi que dans un tableau vivant représenté à Bayreuth la figure ailée de la France apparaissait portant un cadre dans lequel on pouvait lire : "Frankreichs Sprache, Zier und Witz / Hält an unserem Hofe Sitz". (Olivier, op. cit., t. 3, p. 28)

(12) Cité d'après Hans Devrient, Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft, op. cit., p. 64.

(13) Ibid., p. 73.

d'avis n'a jusqu'à présent porté ses fruits (14).

Or, à la même époque, non seulement Frédéric II engageait des comédiens français, mais il mettait également à la disposition des chanteurs italiens le somptueux Opéra Royal construit par Knobelsdorf (15). Il allait consacrer dans les années qui suivirent des sommes considérables à l'opéra. La comparaison entre les gages touchés par les artistes italiens et ceux que Schönemann pouvait verser à ses acteurs, celle aussi des frais engagés pour les deux types de spectacles, montrent qu'il n'existe aucune commune mesure entre les deux formes d'art. Une toute petite partie des fonds engloutis dans la création d'un seul opéra aurait suffi à nourrir pendant des années une troupe allemande ! (16). Mais ni Frédéric II ni la plupart des autres princes ne songeaient à subventionner un théâtre dont la qualité ne leur semblait nullement garantie et qui ne pouvait donc répondre à leur goût de prestige et de représentation. Le théâtre allemand dans son rapport de concurrence avec les troupes étrangères restait donc défavorisé. C'est une des explications de la lutte acharnée menée par Gottsched contre l'opéra, de même que

(14) Le baron de Bielfeld, l'auteur du Progrès des Allemands... avait, selon la même source, en désespoir de cause, traduit une de ses pièces en français pour la faire lire au roi et lui donner ainsi une meilleure opinion des écrivains allemands ! (Ibid.)

(15) On trouvera une description de l'Opéra Royal de Berlin chez C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, Berlin und Stettin, 1781 (Fotomechanischer Nachdruck, Leipzig, 1975), pp. 117-121.

(16) Les chanteurs les plus connus de l'opéra de Berlin touchaient 3000 à 4000 thaler par an (la célèbre danseuse Barberina signa un contrat en 1745 qui lui allouait 7000 thaler). Vers la même époque, les acteurs les mieux payés de Schönemann recevaient un salaire hebdomadaire de 2 thaler, à peine quelques groschen de plus que les quatre ouvriers tailleurs. Le livre de comptes de la troupe indique une dépense d'un thaler pour l'éclairage, celui-ci en coûtait tous les soirs 2771 à l'Opéra Royal. Hans Devrient, op. cit., pp. 20-21, Hugo Fetting, Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts, Berlin, 1954, pp. 25-26.

c'est sans aucun doute une des raisons de l'opposition de Lessing à la tragédie française. La réforme de Gottsched n'avait rien changé à cette situation. Bien au contraire. Pourquoi les cours se seraient-elles intéressées aux pâles traductions de pièces qu'elles pouvaient apprécier dans leur forme originale quand elles étaient jouées par des acteurs français ? Ne convenait-il pas dans ces conditions d'explorer des voies différentes pour faire la preuve de la qualité et de l'originalité de l'art dramatique national ?

Privées d'un soutien officiel, les troupes allemandes continuent leur existence errante. Mais le phénomène de la "sédentarisation" progressive, déjà observé à propos de la Neuberin, se confirme, du moins pour les grandes troupes, celles de Schönmann, de Franz Schuch, de Koch, plus tard celle d'Ackermann. De plus en plus souvent, les directeurs installent dans les grandes villes des salles dans lesquelles ils reviennent jouer tous les ans durant plusieurs mois. En 1755, Ackermann édifie même à Königsberg ce qui est considéré comme le premier théâtre entièrement bâti par un directeur avec ses moyens financiers propres (17) avant de construire à Hambourg en 1765 le théâtre "am Gänsemarkt", le siège du futur Théâtre National. L'année suivante, Koch l'imitera à Leipzig. Cette évolution suppose un certain élargissement du public, mais impose également une extension du répertoire de chaque troupe. Celles-ci ne peuvent plus se contenter de jouer un nombre réduit de pièces devant des publics toujours différents, il leur faut retenir l'attention d'un seul et même public, de plus, relativement restreint. Aucune n'y arrive tout à fait.

(17) Cf. Herbert Eichhorn, Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzpal, (Die Schaubühne, Bd. 64), Emsdetten (Westf.), 1965, p. 27. Né en 1712, Ackermann avait, après une jeunesse aventureuse, joué chez Schönmann ; il fonda sa propre troupe en 1753. Sur son séjour à Hambourg, cf. infra, 3ème partie, pp. 429-434.

"Nous n'avons pas d'acteurs" dit encore Lessing. Pourtant l'action de la Neuberin n'avait pas été vaine. Même si on a pu reprocher aux acteurs sortis de son école un excès de grandiloquence dans la déclamation tragique et un certain maniérisme dans la gestuelle, la critique théâtrale naissante reconnaît les progrès réalisés. Le "père de l'art théâtral allemand", le grand Conrad Ekhof, qui dans la période qui nous occupe a fait partie successivement des trois grandes troupes de Schönemann, Koch et Ackermann y introduit un style de jeu plus réaliste et plus simple, caractéristique de ce que l'on nommera plus tard "l'école de Hambourg". En même temps, par le respect qu'il inspire à son entourage, il contribue, à la suite de la Neuberin, à améliorer l'image du comédien. Cette évolution ne pouvait être inconnue de Lessing. Le jugement abrupt qu'il exprime ici ne s'explique vraiment que par l'orientation générale de la "81ème Lettre sur la littérature", tout entière consacrée à la destruction des illusions gottschédiennes. Le niveau moyen des comédiens, il est vrai, pouvait inciter à un certain scepticisme. Le passage du répertoire ancien au répertoire régulier qui exigeait une sorte de dignité naturelle dans la tragédie et la connaissance du langage et des manières de la bonne société dans la haute comédie, a dû paraître difficile à la plupart d'entre eux. Comme l'écrit Plümicke à propos de cette période: "toujours Hanswurst transparaisait sous Orosman et Colombine sous Zaïre et Sémiramis" (18). Dans ce domaine comme dans tant d'autres, Lessing a été à l'origine d'un véritable lieu commun de la critique théâtrale : jusqu'à la fin du siècle, nous retrouverons la dénonciation de l'inculture et de la mauvaise éducation des comédiens associée à la glorification de leur fonction.

"Nous n'avons pas de spectateurs". A en croire Lessing, le théâtre allemand resterait donc toujours abandonné à la "lie

(18) Plümicke, op. cit., p. 189.

de la populace" et n'aurait pas réussi à intéresser les milieux cultivés. Il faut ici également faire la part de l'exagération. La réforme littéraire de Gottsched avait sans aucun doute permis au théâtre de retrouver une certaine légitimité culturelle, en même temps que la réforme morale de la scène avait fait tomber certaines préventions. Mais il en fallait davantage pour désarmer les théologiens traditionalistes ou les autorités municipales toujours très méfiantes. Le fait que les comédiens, dans leurs prologues, continuent à ressentir le besoin de se défendre contre le reproche d'immoralité et d'exposer les multiples avantages de leur art, prouve que les résistances restent vives (19). Les progrès réalisés sont cependant indéniables.

En 1761, Nicolai dans les Lettres sur la littérature, qui vont des numéros 200 à 203 (20), corrobore les jugements de Lessing. Contrairement à ce que prétend Erich Schmidt, il ne se contente pas de paraphraser les opinions de son ami (21). Sur un certain nombre de points il les nuance, les atténue ou bien il ajoute des éléments nouveaux au tableau de la misère de la scène allemande.

C'est ainsi qu'au lieu de parler uniquement des misérables baraques dont les troupes ambulantes doivent souvent se

(19) Cf. le prologue de Joh. Christian Krüger, Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst (Deutsche Schaubühne, t. 6, 1745), joué par Schönemann à Königsberg en 1744. Le refus de la municipalité de Danzig de laisser jouer la troupe avait été à l'origine de la pièce (Löwen, Geschichte des deutschen Theaters, pp. 60-61, Lacant, op. cit., pp. 138-141).

(20) Literaturbriefe, 12 Theil, pp. 299-326.

(21) Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, 2 Bde., 4. durchgesehene Auflage, Berlin, 1923, t. 1, p. 417.

contenter , il indique qu'il y a bien deux villes qui, au moment où il écrit, ont un théâtre permanent : Hambourg et Vienne (22). Tant mieux pour leurs habitants, ajoute-t-il, mais le reste de l'Allemagne n'en profite nullement et ne s'y intéresse pas. Ce sont donc des théâtres qui n'ont qu'un rayonnement local, le contraire de ce que l'on attend d'un "théâtre national". Ce dernier terme n'existe pas encore, mais l'idée d'une scène centrale est déjà exprimée dans ce regret.

Que dire du parterre allemand ? Les quelques personnes que l'oisiveté ou la curiosité ont poussées dans une salle ne paraissent guère y prendre un intérêt particulier, elles ne manifestent ni une approbation enthousiaste, ni un déplaisir marqué devant les spectacles qui leur sont présentés. Seules les facéties de Hanswurst sont l'objet d'une préférence. Pour le reste, elles acceptent avec indifférence ou résignation les pièces les plus diverses :

"Elles voient avec autant de plaisir Monsieur von Ahnenstolz ou la Gouvernante française que Les Soeurs amies, et il leur est indifférent de bailler au Timoléon ou de pleurer à Miss Sara (Sampson)" (23).

Nicolai, par ses lectures, sait le rôle joué par le parterre parisien dans la vie du théâtre français : celui d'un juge en matière de goût dont les sentences sans appel décident du succès ou de la chute d'une pièce. Il accuse, en somme, le public

(22) Depuis le début du siècle, Vienne possédait en effet un théâtre permanent (am Kärntnertor) réservé aux comédiens allemands, mais en raison de particularités culturelles propres à la capitale du Reich, celui-ci ne joua que tardivement un rôle dans l'histoire du théâtre national. Le long séjour de Koch à Hambourg entre 1759 et 1764 a pu faire croire au succès d'une scène permanente dans cette ville. Pour Vienne, cf. Infra, 3ème partie, p. 596 sq.

(23) Literaturbriefe, 12. Theil, pp. 302-303. Herr v. Ahnenstolz est un personnage de la comédie de la Gottschedin Die Ungleiche Heirat, auteur aussi de Die Hausfranzösin. Die zärtlichen Schwestern, comédie de Gellert ; Timoleon, tragédie de Behrmann ; Miss Sara Sampson, tragédie de Lessing.

allemand de n'être pas capable de faire son métier qui est de juger de la qualité des oeuvres qui lui sont proposées. Comment alors attendre de lui une contribution au progrès du répertoire ? Décidément, la scène allemande est encore dans l'enfance, assure Nicolai, en usant d'une métaphore qui lui est chère. Elle risque même de n'en jamais sortir si certaines conditions ne sont pas remplies :

"Aussi longtemps que l'Allemagne renfermera divers royaumes dont chacun a sa capitale et ne se sent nullement tenu de se régler d'après les autres en matière de moeurs, de goût et de langue, aussi longtemps qu'au moins dans une de ces capitales à qui l'Allemagne en matière de goût et de langue reconnaît quelque supériorité, le prince ne fondera pas et ne protégera pas tout particulièrement un théâtre allemand non pas seulement établi auprès de la cour mais ouvert au public, aussi longtemps qu'on ne trouvera pas des récompenses susceptibles d'encourager les bons esprits à fournir sans cesse la scène nouvellement créée en pièces nouvelles, aussi longtemps que le parterre n'aura pas suffisamment de courage et de lumières pour saluer les bonnes pièces par de bruyants applaudissements et les mauvaises par une désapprobation méritée, aussi longtemps qu'il ne sera pas possible de supprimer les mauvaises oeuvres originales et les traductions plus misérables encore qui peuplent déjà nos scènes, aussi longtemps que dans nos pièces originales nous continuerons à nous en tenir aussi servilement aux règles et ne songerons pas à donner à la scène allemande un caractère propre, aussi longtemps que ces conditions et diverses autres ne pourront encore être remplies, aussi longtemps, nous ne pourrons nous vanter de posséder un théâtre allemand digne de ce nom." (24).

(24) "So lange Deutschland verschiedene Reiche in sich schliesset, deren jedes seine Hauptstadt hat, und sich gar nicht verbunden hält, sich nach den andern in Absicht auf Sitten, Geschmack und Sprache zu richten ; so lange nicht wenigstens in einer von denen Hauptstädten, denen Deutschland in Absicht auf Geschmack und Sprache einigen Vorzug zugestehet, der Fürst, eine deutsche Schaubühne nicht etwa blos an seinem Hofe, sondern öffentlich errichten läst, und ganz besonders beschützt ; so lange nicht Belohnungen ausfündig gemacht werden, die neuerrichtete Schaubühne stets mit neuen Stücken zu versehen ; so lange das Parterre nicht Muth oder Einsicht genug hat, gute Stücke mit lautem Beyfall, und schlechte Stücke mit verdientem Misfallen zu begleiten ; so lange es noch nicht möglich ist, die schlechten Originale und noch elendere Uebersetzungen, welche bereits auf unsern Schaubühnen sind, abzuschaffen ; so lange wir uns in unsern Originalen noch slavisch an die Regeln halten, und nicht daran denken, der deutschen Bühne einen eigenthümlichen Charakter zu geben ; so lange diese und verschiedene andere Bedingungen noch nicht können erfüllet werden ; so lange werden wir uns nicht rühmen können, daß wir eine deutsche Schaubühne hätten, die diesen Nahmen mit Recht verdiente." Ibid., pp. 303-305.

L'énumération des conditions nécessaires à la création d'un théâtre national allemand équivaut à un constat d'échec : aucune d'entre elles n'étant encore réalisée, le théâtre allemand n'existe pas, malgré les illusions nourries par beaucoup. Il ne suffit pas d'avoir chassé Hanswurst pour que la perfection soit aussitôt atteinte : ce premier pas, que Nicolai approuve ici, ne signifie pas que toutes les difficultés soient aplanies. C'est par un orgueil national mal placé que l'on cherche à faire passer pour autant de chefs-d'oeuvre de bien imparfaits essais. Cette attitude cache les obstacles majeurs qui subsistent maintenant comme avant. Ils sont d'ordre politique (particularisme, absence d'une capitale unique), culturel (absence d'un public au goût déjà formé, indifférence des princes pour la culture nationale) et littéraire (manque d'un répertoire de valeur approprié aux moeurs et au goût de la nation). Mais en fait, les différents facteurs agissent les uns sur les autres et en particulier, comme nous le verrons par la suite, ils s'unissent tous pour freiner le développement de la littérature dramatique. Cette dernière, incontestablement une des causes du retard allemand, est elle-même la principale victime des circonstances défavorables. On notera l'appel à la générosité d'un prince, encore vague ici, qui rappelle les voeux pieux de Mylius, de Gellert ou de Gottsched lui-même et annonce les projets plus précis de Löwen ou de Sonnenfels.

Il est intéressant de comparer le constat dressé par Lessing et Nicolai avec les réflexions d'un homme jugeant les choses à partir de son expérience pratique, le directeur Johann Friedrich Schönemann. Celui-ci publie entre 1748 et 1752, sur le modèle de la Deutsche Schaubühne, six volumes de pièces faisant partie du répertoire de sa troupe, le Théâtre de Monsieur Schönemann (Schönemannische Schaubühne) (25). Les préfaces aux différents volumes exposent avec beaucoup de vivacité les difficultés auxquelles se heurtent les propagandistes du théâtre régulier, raisonnable et épuré. Par moments, elles parlent un langage proche de celui de Lessing dans la "81ème Lettre sur la littérature" et Hans Devrient y croit même percevoir déjà l'esprit de la Dramaturgie de Hambourg (26).

C'est ainsi que la préface du premier volume, due sans doute à Krüger (27), pourrait servir d'illustration à la future formule de Lessing : "nous n'avons pas de spectateurs". Elle est, en effet, presque entièrement consacrée à une longue dénonciation du mauvais goût du parterre allemand ; celui-ci semble encore très peu préparé au répertoire nouveau et être resté obstinément fidèle à l'esprit de la force ancienne. Indifférent à l'agencement de la pièce, incapable de prendre plaisir à un dialogue spirituel ou de tirer un profit intellectuel ou moral de

(25) Le titre complet, à partir du t. 2, est le suivant : Schauspiele, welche auf der von Sr. Königl. Majestät in Preussen und von Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschweig u. Lüneburg privilegirten Schönemannischen Schaubühne aufgeführt werden. Erster Theil, Braunschweig u. Hamburg, ab Theil Zwei, Braunschweig und Leipzig, 6 Bde, 1748-1752. Ces volumes sont devenus très rares ; nous n'avons pu consulter à la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel que les trois premiers tomes, pour les trois derniers nous citerons d'après les extraits publiés par Hans Devrient.

(26) Hans Devrient, Joh. Friedrich Schönemann, op. cit., p. 146.

(27) Krüger (1723-1750) était acteur et Theaterdichter dans la troupe de Schönemann ; traducteur de Marivaux, il est également l'auteur de plusieurs comédies originales. Sa mort prématurée à l'âge de 27 ans fut unanimement considérée comme une grande perte pour le théâtre allemand.

ce qu'il voit, le spectateur allemand ne semble être venu au spectacle que pour "entendre un mot inepte ou voir un geste bouffon", bref, pour rire aux éclats, d'un rire "qui secoue le ventre". Le principal obstacle au développement du nouveau répertoire est donc constitué par l'attachement du public à la conception du rire "populaire" que l'Aufklärung récuse, par son goût du divertissement grossier, qui paraît inconciliable avec les ambitions à la fois intellectuelles et morales affirmées par la réforme. Le rire franc et spontané provoqué par un spectacle bouffon est dévalorisé parce qu'il ressemble à un réflexe purement physique, une décharge d'énergie dont on attend d'heureux effets physiologiques (28). Le comique de l'Aufklärung, moins vital et plus intellectualiste, suppose un minimum de réflexion, une attention plus soutenue et un certain degré de culture littéraire et théâtrale.

Or, cette dernière semble totalement absente en Allemagne : non seulement la populace mais également la bonne société se complaît dans son ignorance (29). N'entend-on pas les jeunes gens à la mode, qui, du reste, vont avant tout au théâtre pour voir les actrices, comparer Alzire à Das Reich der Toten ou à Don Pedro (30), sans qu'ils perçoivent la différence de

(28) C'est ce que la préface résume ainsi : "... sondern der meisten einzige Absicht ist, hier und da ein ungereimtes Wort zu hören oder eine närrische Geberde zu sehen, wobey sie den Leib in Bewegung lachen können, damit sie einen bessern Appetit zur Abendmahlzeit bringen." Schönemannische Schaubühne, t. 1, sans pagin.

(29) L'ignorance du public est également dénoncée par Nicolai (Briefe über den itzigen Zustand... p. 127) qui la rend responsable, en partie, de la médiocrité des acteurs.

(30) Alzire, tragédie de Voltaire (1736), plusieurs fois traduite déjà, faisait partie du répertoire régulier de Schönemann. Don Pedros Gastmahl et Das Gespräch im Reich der Todten, pièces populaires,

nature entre les deux sortes de pièces ? Ce manque de discernement n'est qu'une des manifestations d'une indifférence pour les lettres et les arts qui est commune à toutes les classes sociales. Les Allemands préfèrent les jeux de cartes ou le vin à une conversation un peu sérieuse, on n'entend jamais parler de littérature ou de théâtre dans les cercles mondains. Faute de sujets, la conversation y languit vite, on se remet donc à jouer et à boire ou à faire de grossières plaisanteries. Ce monde prétendument "galant" est pourtant féru des usages français, mais il se contente de les imiter dans leurs aspects les plus superficiels. Que ne s'inspire-t-il pas plutôt du bon goût qui règne en France en matière de théâtre ? Les jeunes gens qui ne ramènent de leur "grand tour" que la mode vestimentaire de Paris ou de Londres seraient mieux inspirés d'en revenir imprégnés de l'amour et du respect des lettres et des sciences.

On voit que le problème dépasse amplement celui du bon goût ou du mauvais goût théâtral et qu'il est de nature culturelle. L'absence d'intérêt pour la littérature est générale, mais elle est surtout déplorée chez les gens du monde, dont on attendrait qu'ils fussent plus ouverts que d'autres aux plaisirs de l'esprit. Le rôle éminent joué par les salons en France est sans aucun doute présent à la pensée des intellectuels allemands, mais ils doivent également constater qu'il n'existe pas de "civilisation de salons" dans leur pays et qu'il n'y a donc pas de points de rencontre entre hommes de lettres et hommes du monde. Ce constat n'est pas exempt de regrets, ce qui tendrait à infirmer la thèse d'une culture allemande essentiellement bourgeoise et rejetant tout ce qui est aristocratique. On pourrait

avaient subsisté aussi bien dans le répertoire de la Neuberin que dans celui de Schönemann lui-même.

objecter que c'est un disciple de Gottsched qui parle ici, mais Lessing ne dit-il pas la même chose lorsqu'il parle dans la "81^{ème} Lettre" de la cour ou de la société "la plus distinguée"?

La préface au deuxième volume (31) se présente comme une analyse des principaux obstacles qui s'opposent au progrès de la scène nationale. Ils sont le fait de trois catégories de gens : les béotiens, les gallomanes et les théologiens. Les premiers, déjà caractérisés plus haut, méconnaissent ce qu'ils ne comprennent pas et leur goût est celui de la populace, même s'ils font partie du meilleur monde. Les seconds, plus dangereux encore, tirent prétexte de leur admiration du théâtre français pour écraser de leur mépris tout ce qui se fait en Allemagne. A Paris, ils ont fréquenté les théâtres parce que la mode les y obligeait ; de retour dans leur pays, ils les dédaignent et assurent que "la comédie allemande ne vaut rien, ne vaudra jamais rien, ne peut rien valoir". On les écoute comme des oracles. Alors que les vrais connaisseurs fréquentent assidument la comédie allemande à leur retour de Paris et font profiter les acteurs de leur connaissance d'une scène évidemment plus belle et plus "enchanteresse", les gallomanes, eux, l'évitent parce qu'ils ne sont pas assez "patriotes" pour l'aider à se hausser graduellement à la perfection. Il convient de s'arrêter un instant sur ce second groupe.

A la même époque, dans son adaptation du prologue à L'Ile de la Raison de Marivaux (32), Krüger introduit un personnage qui incarne parfaitement l'esprit de dénigrement systématique de tout ce qui est allemand. Le Comte, en effet,

(31) Braunschweig und Leipzig, 1748.

(32) Joh. Christian Krüger, Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt, 2 Theile, Hannover. 1747-1749, t. 2, pp. 349-359. Le prologue est un exemple très intéressant d'adaptation d'une discussion esthétique se déroulant dans un milieu français à la problématique allemande. Pour la comparaison avec le texte original de Marivaux cf. Lacant, op. cit., pp. 263-267.

partage l'avis de ces Français qui, tels Bouhours et Eléazar Mauvillon, dénie aux Allemands esprit, jugement et finesse ; il affirme l'impossibilité d'être spirituel dans la langue nationale et n'attend pas d'une comédie allemande autre chose que de le faire rire par des sottises. Dans la farce, les Allemands lui semblent des maîtres incontestés ! Son interlocuteur, le baron, homme raisonnable et "patriote" allemand, a beau jeu de lui reprocher son inconséquence. Comment peut-il affirmer aimer le théâtre régulier quand il est français et se délecter au spectacle des grossières farces allemandes ? Ces dernières ne correspondraient-elles pas à son goût véritable et n'admirerait-il pas les premières parce qu'il est de bon ton de le faire ? Il s'agit là de l'argument déjà rencontré selon lequel la prédilection pour le théâtre français, affichée dans le milieu aristocratique, est plus affaire de mode, voire de snobisme que de réflexion (33).

Il y a une bonne et une mauvaise manière d'imiter les Français, une bonne et une mauvaise manière d'admirer leur théâtre. Si l'admiration va uniquement au fait qu'il vient de France (c'est l'attitude d'une grande partie de la société aristocratique), elle n'exprime rien d'autre que le mépris pour sa nation et constitue un obstacle de taille au progrès d'une culture propre. Si, en revanche, elle va aux qualités incontestables des oeuvres (c'est l'attitude des intellectuels bourgeois, dans la mesure où ils reconnaissent la valeur du modèle français), elle peut servir d'incitation à l'émulation et fournir d'utiles leçons. Nous retrouvons là la différence déjà établie par Gottsched entre les Deutschfranzosen, les Allemands francisés, et les "patriotes". Les premiers se contentent d'une imitation

(33) Cette idée se retrouve dans la préface au second tome de la Schönemannsche Schaubühne, ce qui permet de penser que le véritable auteur de celle-ci, pourtant signée par Schönemann lui-même, pourrait bien être également Krüger.

de ce qu'il y a de plus superficiel dans la culture du pays voisin (mode vestimentaire, manières, usages), les seconds s'attachent aux supériorités françaises véritables qui se manifestent dans le domaine des arts et des lettres.

Les préjugés tenaces des théologiens, la troisième catégorie d'adversaires du théâtre allemand, sont dénoncés avec vivacité. Certains ne continuent-ils pas à présenter la scène comme le repaire de tous les vices et à faire de sa fréquentation, un péché ? Cette opinion pouvait avoir quelque fondement au temps de leur jeunesse, mais elle a perdu toute justification depuis la réforme récente. Que ne s'intruisent-ils de cette transformation avant de condamner sans appel une réalité qu'ils ignorent ! Si, selon notre hypothèse, l'insistance sur la fonction morale du théâtre, servait en partie à désarmer les préventions des ecclésiastiques, force est de reconnaître que ce but n'a été que partiellement atteint. Or, l'infâmie qu'ils continuent à attacher à la condition de comédien a pour conséquence de détourner bien des jeunes gens doués, d'un métier qui les exposerait à être méprisés et "persécutés" même par leurs parents et leur famille. Le tort ainsi fait à l'art théâtral de la nation est considérable. Ce thème, plus tard maintes fois repris, constituera un des principaux arguments en faveur d'une réhabilitation morale des acteurs, ainsi que de l'amélioration de leur sort matériel. Une des préfaces suivantes, la quatrième (34), constitue d'ailleurs une de ces nombreuses défenses des

(34) Cf. les extraits publiés par H. Devrient, pp. 160-161. La cinquième cependant (Devrient, pp. 186-188) reconnaît que beaucoup de comédiens sont venus à la scène poussés par la nécessité et non par vocation et sont loin de se montrer dignes de leur haute mission morale, alors que la sixième (Ibid., pp. 200-202) souligne les dangers des flatteries prématurées pour les jeunes acteurs.

comédiens. D'une manière très caractéristique pour l'époque, elle ne les lave pas seulement du reproche d'immoralité, mais affirme aussi, à la manière de Mylius (35), leur qualité d'artiste : ne doivent-ils pas pour interpréter dignement certains chefs-d'oeuvre se hausser au niveau des grands écrivains qui les ont conçus ?

Les théologiens devraient considérer que, même si la pratique n'est pas toujours en accord avec cet idéal, la comédie, bien loin d'exciter les passions, "les dompte et les purifie". Or, il faut juger d'une chose d'après sa nature et non d'après les abus auxquels elle peut donner lieu. Mais même s'ils ne veulent pas admettre la possibilité d'une action bénéfique sur les passions humaines, ils devraient, du moins, reconnaître que le théâtre est le plus honnête des divertissements. En détournant d'autres passe-temps bien moins innocents, comme la fréquentation des tavernes, des maisons de jeu et de plaisir, ne remplit-il pas déjà une importante fonction morale et sociale ? Puisqu'aussi bien les hommes ne sauraient vivre sans aucune distraction, qu'on leur en fournisse une dont ils n'aient pas à rougir et qui soit susceptible d'enrichir leur esprit et de former leur coeur !

Aussi les autorités politiques de l'Antiquité organisaient-elles des spectacles publics et certains monarques "parmi les nations actuelles plus civilisées" encouragent et soutiennent le théâtre et honorent ceux qui le servent. L'idée selon laquelle la scène, en écartant les citoyens de dissipations préjudiciables à la moralité publique, mérite déjà de ce fait un appui officiel, se trouve également à la même époque dans un texte de Justus Möser. Celui-ci, en 1746, félicite le roi de France d'avoir envoyé des comédiens dans toutes les grandes

(35) Cf. Supra, p. 239.

villes de garnison pour freiner, chez les officiers, la passion du jeu (36) et recommande aux autres princes de faire de même et d'offrir à leurs sujets ce divertissement peu coûteux qui aura l'avantage de les protéger contre toutes sortes de plaisirs ruineux pour leur santé comme pour leur bourse. Il s'agit là de vues pragmatiques, bien éloignées d'une quelconque utopie théâtrale qui voudrait faire de la scène, comme le prône un texte fameux de Diderot (37), une sorte de chaire et du comédien un prédicateur laïc ; plus modestement, le théâtre est présenté comme un moindre mal, c'est la part du feu, la concession qu'il faut nécessairement faire au goût irréprouvable de l'homme pour le divertissement.

La troisième préface (38), qui revient sur l'imperméabilité (Undurchdringlichkeit) des Allemands aux arts et aux lettres, un trait qui les expose à la moquerie pas toujours injustifiée de leurs voisins, dénonce une quatrième catégorie d'adversaires du théâtre. Il s'agit des savants et des érudits (Gelehrte), dont le goût est infiniment plus mauvais que celui des femmes et des jeunes gens, qui n'est pourtant pas sans reproche. L'auteur condamne une science universitaire passablement desséchée, qui néglige la véritable culture et ne fait rien pour favoriser le progrès du bon goût. Aussi le public des villes d'Universités - à l'exception de celui de Leipzig - est-il le

(36) Justus Möser, Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe in 14 Bänden, t. 1, Oldenburg, 1944, pp. 45-46. Möser était bien renseigné. En France, la création de théâtres permanents, en particulier dans les villes frontalières, était vivement encouragée par le pouvoir central : "Les jeunes officiers désœuvrés, s'ennuyaient ou laissaient des bêtises. En même temps qu'elle les distrairait, la comédie leur enseignerait les bonnes manières. Si elle ne purgeait pas les passions, elle favorisait du moins l'ordre public." (Pierre Larthomas, op. cit., p. 20)

(37) Cf. l'utopie théâtrale de l'île de Lampedouse, Oeuvres esthétiques, op. cit., p. 105.

(38) Schönemannische Schaubühne, dritter Theil, Braunschweig und Leipzig, 1749, sans pagin.

plus grossier, le plus ignorant qui soit (39). Les étudiants n'hésitent pas à répandre autour d'eux et jusque sur la scène des nuages de fumée qui enveloppent les acteurs, et semblent n'avoir d'autre ambition que de rendre des points à la plus vile populace pour "l'abomination de leurs moeurs". Comment s'étonner de la surprise des étrangers, témoins de semblables scènes ? "Car quel Anglais ou quel Français a jamais vu un marin dans son pays se comporter ainsi ?" (40). Le divorce entre la science universitaire et la vie artistique et littéraire est un problème majeur dans l'Allemagne du XVIIIème siècle. La permanence d'une forte tradition érudite peut même être considérée comme un obstacle au développement d'une culture au caractère plus mondain, plus aimable, telle que l'exige le théâtre :

"L'Allemagne cependant ne désarmera le soupçon nourri par ses voisins, selon lequel la Nature a privé ses enfants d'esprit, que lorsque ses pédants commenceront à négliger leurs recherches philologiques et leur savoir qui doit tout à la mémoire, pour les sciences nobles, fructueuses et spirituelles et lorsque les jeunes gens distingués cesseront de vous considérer comme un pédant quand vous êtes un connaisseur des beaux-arts et des belles-lettres, c'est-à-dire, quand vous êtes un homme sensé." (41).

Entre le pédantisme universitaire et l'ignorance mondaine, il y a place pour la culture véritable, qui n'est pas affaire de savoir, mais d'intelligence et de goût. Malheureusement, un double préjugé a interdit jusqu'ici la constitution de cette culture en Allemagne. Les savants restent attachés à leur savoir livresque et continuent à ignorer le monde ; les mondains,

(39) Schönemann avait joué à Rostock, Francfort-sur-l'Oder, Breslau, Königsberg, Halle et Göttingen. Hans Devrient, op. cit., p. 158.

(40) Les plaintes au sujet de la mauvaise conduite des étudiants dans les salles de spectacles ne cesseront jamais durant tout le XVIIIème siècle.

(41) "Deutschland wird sich gleichwohl nicht eher bey seinen Nachbarn aus dem Verdacht bringen, daß die Natur seine Kinder am Witze enterbt habe, als bis seine Pedanten anfangen werden, ihre Wortforschungen und ihre Gedächtnisweisheit gegen die edlen fruchtbaren und geistigen Wissenschaften zu verachten und als bis seine junge Herren aufhören werden es für Pedanterey zu halten, wenn man ein Kenner der schönen Künste und Wissenschaften, das heißt, wenn man klug ist." Préface au volume 3.

de leur côté, abandonnent aux "pédants" un domaine dans lequel ils auraient pourtant un rôle important à jouer. Le théâtre allemand se trouve, de ce fait, dans une sorte de "vide social" qui constitue une partie de ce "mal allemand" que les auteurs de l'époque ne cesseront de décrire. Nous retrouverons ce problème à propos des difficultés rencontrées dans la constitution d'un répertoire de qualité.

LES CAUSES DE LA FAIBLESSE DU REPERTOIRE ORIGINAL

Si les textes présentés jusqu'ici éclairent avant tout les obstacles extérieurs qui freinent le développement de l'art dramatique en Allemagne, manque de soutien, mépris attaché à la condition de comédien, hostilité persistante des ecclésiastiques, indifférence ou mauvais goût d'une grande partie du public, il en est d'autres qui s'attachent davantage à trouver une explication à la faiblesse durable du répertoire. Pourquoi le nombre de pièces originales allemandes est-il si réduit et leur qualité littéraire si médiocre ? L'étroitesse du lien entre vie théâtrale et littérature dramatique fait que les analyses précédentes s'appliquent aussi à celle-ci, mais en même temps apparaissent de nouveaux thèmes de réflexion.

Il faut tout d'abord rappeler que la plupart des critiques post-gottschédiens sont d'accord pour reconnaître l'infériorité de la production dramatique allemande par rapport à celle de la France et de l'Angleterre. C'est ainsi qu'en 1755, Lessing présentant une oeuvre de Patzke, assure qu'il y a toujours deux façons de considérer une tragédie allemande : comme une "tragédie" ou comme une "tragédie allemande" (42).

(42) Dans la Berlinische Privilegirte Zeitung (LM., 7, p. 50).

Considérée sous ce second aspect, on peut lui accorder la valeur relative qu'il faudrait lui refuser dans la première perspective. Il est plus facile de s'élever au-dessus des auteurs du Théâtre Allemand que de faire figure honorable parmi des Corneille ! De la même manière, la Bibliothèque des belles-lettres (43) affirme que le théâtre allemand ne peut toujours pas se mesurer à celui de la France ; même si ce dernier est loin de ne posséder que des chefs-d'oeuvre, les pièces médiocres, voire franchement mauvaises, qu'il a pu produire sont encore infiniment supérieures à celles "qu'une grande partie de la nation allemande considère toujours comme bonnes". Nous sommes décidément très éloignés des illusions gottschédiennes !

C'est que souvent on rejette avec impatience le schéma éducatif de Gottsched et le passage par une période d'imitation. La dénonciation de la médiocrité s'accompagne de la constatation que le répertoire allemand manque d'originalité. La réforme gottschédienne a eu, dans cette perspective, le grand tort de renforcer une tendance qui n'était déjà que trop dans le tempérament national, celle à imiter aveuglément ce qui vient de l'extérieur des frontières.

I. LE PROBLEME DE L'IDENTITE NATIONALE

Dès la préface à sa première revue théâtrale, Lessing avait noté la propension des Allemands à prendre leur bien partout où ils le trouvent (44) comme un trait du caractère national.

(43) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 3, St. 1, p. 87.

(44) Cf. Supra, pp. 233-234.

Quelques années plus tard, il présentait ironiquement comme une marque de la "bonhomie allemande" leur habitude d'accueillir indifféremment ce qui, bon ou mauvais, vient d'ailleurs (45). Klemm, dans sa revue Le Patriote autrichien (Der österreichische Patriot) (46), déplore de la même manière la trop grande "complaisance" (Gefälligkeit) des Allemands vis-à-vis des modes et des moeurs étrangères, car c'est elle qui est responsable du fait que l'Allemagne a voulu se donner un théâtre plus français qu'allemand, ce qui est préjudiciable à l'honneur de la nation. N'est-ce vraiment pas pousser la "complaisance" trop loin ? Qu'y faire ? soupire Klemm, nous sommes ainsi faits ! (47).

L'Allemagne, se plaint de son côté Nicolai (48), est la patrie des imitateurs. Le monde entier le sait. Incapable de trouver son originalité propre, la nation tout entière s'est mise à copier sans dignité un peuple étranger. Le nombre excessif des traductions est sans doute la preuve la plus manifeste de ce défaut. Lessing, dès 1754, (49) considérant la nature du répertoire comique joué sur les théâtres réformés, voit dans l'introduction massive de pièces françaises, non un encouragement à la création originale, mais un obstacle supplémentaire. Loin d'inciter à l'émulation, la présence du répertoire français a plutôt découragé les auteurs allemands par la nécessité dans laquelle ils ont été placés de s'élever d'un seul coup au-dessus de leurs modèles. C'était trop leur demander, affirme Lessing et les critiques qui recommandèrent ce saut ne trouvèrent personne pour l'exécuter. Le pari fait par Gottsched sur les vertus

(45) "Wir sind die gutherzigen Deutschen ; das ist ganz gewiß. Das Gute der Ausländer gefällt uns ; und zur Dankbarkeit lassen wir uns auch das elendste, was sie haben, gefallen." Berlinische Privilegirte Zeitung, LM., 7, p. 43.

(46) Der österreichische Patriot. Eine Wochenschrift, 2 Bde., Wien, 1764-1766.

(47) Ibid., Bd. 1, St. 37, p. 273.

(48) Literaturbriefe, 4. Theil, 58. Brief (1759), p. 207.

(49) Préface à la troisième partie de ses Oeuvres (Berlin, 1754). LM., 5, pp. 269-270.

de l'émulation a donc, selon Lessing, été perdu et a eu des effets contraires au but recherché.

Lorsque Nicolai examine les liens entre le caractère d'une nation et son théâtre et conclut en disant "qu'un Allemand montre également sur la scène qu'il est un imitateur et un traducteur" (50), il ne résume pas seulement tous les reproches qui viennent d'être cités, il attire aussi l'attention sur la conséquence la plus grave de la manie de la traduction. A une époque où on commence à découvrir la nécessité d'un répertoire possédant un style et un contenu propres à chaque nation, la réflexion de Nicolai met l'accent sur une véritable infirmité de la scène allemande. Elle n'est nullement le reflet de la vie, des moeurs, de la mentalité des habitants du pays. Elle pèche donc contre le principe sur lequel Schlegel avait bâti toute sa théorie dramatique. Plus fondamentalement encore, Nicolai soulève le problème de l'identité culturelle de sa nation.

Cette question se trouve également au centre des réflexions qui servent d'introduction à un opuscule paru en 1766, les Amicales admonestations adressées à la compagnie théâtrale de Koch à l'occasion du Père de famille de Diderot (51), parfois faussement attribué à Johann Friedrich Löwen (52), mais qui, en réalité, est dû à Jakob Mauvillon, le fils de l'auteur de ces Lettres françaises et germaniques qui avaient tant irrité

(50) Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, op. cit., lettre II, p. 113. Cf. Supra, p. 267 sq.

(51) Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft, bey Gelegenheit des Hausvaters des Herrn Diderots, Frankfurt und Leipzig, 1766. Un exemplaire se trouve à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin-Est.

(52) L'erreur remonte sans doute à Stümcke (introduction à l'Histoire du théâtre allemand de Löwen, op. cit., pp. XXXIX-XXXX) et a été reprise par Goedeke. Cf. également H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, op. cit., pp. 128-129.

Gottsched. Jakob Mauvillon qui devait plus tard s'illustrer dans d'autres domaines (53) s'essaie, à l'aube de sa carrière d'écrivain, dans le genre de la critique théâtrale et soumet une représentation donnée par Koch à Leipzig à un examen serré (88 pages!). La sévérité dont il fait preuve le fera accuser par les Entretiens de Hambourg d'égaliser son père dans le mépris pour "l'esprit allemand" (54). Mais le rapprochement avec Eléazar paraît peu justifié, tant Jakob Mauvillon manifeste un ardent patriotisme allemand. Il est le premier Mauvillon à être né en Allemagne et, comme chez d'autres descendants de huguenots, à son attachement à la patrie d'adoption se mêle un certain ressentiment envers le pays qui a rejeté sa famille et ses coreligionnaires.

Le point de vue de Mauvillon - et cela constitue une de ses originalités - est strictement national. Ironiquement, il commence par préciser qu'il renonce à remplir un ou deux feuillets de considérations sur l'utilité de la scène et qu'il laisse à d'Alembert et à Rousseau le soin de trancher le débat sur la moralité ou l'immoralité de celle-ci. Si l'Allemagne doit avoir un théâtre à elle, c'est pour préserver son identité et l'originalité de ses moeurs. Celles-ci sont déjà menacées dans leur spécificité par la manie générale de l'imitation dont l'aristocratie offre les exemples les plus frappants. Au lieu d'aller étudier les usages et la constitution des états étrangers, le jeune noble se précipite à Paris et n'en ramène que quelques "folies" et ridicules absolument étrangers au caractère que la nature a donné à sa nation (55).

(53) Jakob Mauvillon (1743-1794) est surtout connu pour ses écrits politiques et physiocratiques et sa collaboration à l'ouvrage de Mirabeau sur la monarchie prussienne.

(54) Unterhaltungen, t. 2, 1766.
En revanche, le Hamburgischer Correspondent réserva à l'ouvrage un accueil favorable (N° 101 du 25.6.1766).

(55) Freundschaftliche Erinnerungen, pp. 8-9.

L'originalité peut, soit être sauvegardée, soit mise en danger par la scène selon la nature de celle-ci. Un peuple qui a son propre théâtre - et c'est le cas pour tous les voisins de l'Allemagne (56) - reste fidèle à lui-même, à sa façon de penser particulière (Original - Denkungsart), à ses vertus nationales (National- Tugenden). Il persévère dans son être alors qu'un pays, qui ne voit sur son théâtre que des mœurs étrangères, assiste à la corruption des siennes propres par la création d'un mélange disharmonieux (57). Pour Mauvillon, comme pour la plupart des auteurs de l'époque, le théâtre est avant tout un miroir et ce miroir doit refléter l'image de la réalité nationale. Mais ceci ne signifie pas que la scène n'a pas un rôle actif, elle a, au contraire, un pouvoir de suggestion considérable. Les attitudes et les comportements qu'elle présente ont une influence directe sur la manière d'être des spectateurs. Ceux-ci deviennent autres sans même peut-être s'en apercevoir. Ce pouvoir presque magique du théâtre, infiniment plus puissant que n'importe quel autre moyen de communication, a de tout temps inspiré aussi bien l'admiration que la méfiance. Il est à l'origine aussi bien du discours qui voit dans la scène une "institution morale" que de celui qui la considère comme un lieu de perdition.

Même si Mauvillon prétend ne s'inscrire dans aucune de ces traditions, il ne peut pas éviter entièrement d'évoquer le problème moral. Les comédies françaises combattent sans aucun doute des folies qui existent réellement, mais jouées en Allemagne, elles font naître par imitation des ridicules qui y étaient

(56) "Fast alle sind so glücklich : Engelländer, Spanier, Italiener, Franzosen, und wir armen Deutschen haben so lange darnieder gelegen, ohne uns empor helfen zu können." Ibid., p. 6.

(57) Ibid., p. 8.

auparavant inconnus ! (58). Alors que, bien sûr, une comédie se fondant sur la réalité nationale pourrait avoir le meilleur effet sur les mœurs. Mauvillon paraît du reste convaincu que l'influence française ne peut être que néfaste et corruptrice pour le caractère national.

Il déplore la faute politique que constitue l'habitude de payer très cher des acteurs français qui rapporteront chez eux des richesses qui auraient dû rester dans le pays. Mauvillon confère encore davantage de force à cet argument, emprunté à la théorie mercantiliste, en précisant que tout l'argent ainsi donné aux Français ne leur sert qu'à envahir et à dévaster leur voisin. Le souvenir de la guerre de Sept Ans est encore tout frais, ce qui explique aussi la réflexion finale selon laquelle, heureusement, la fréquentation des Français n'a pas pu priver les Allemands de "leur courage inné" de sorte qu'ils résistent facilement à des "soldats sans force et sans courage". (59).

On ne peut restreindre l'influence française qu'en combattant énergiquement la traduction, conclut Mauvillon. Que la main du premier qui a eu l'idée de traduire une pièce française se dessèche et que tous ses successeurs subissent le même sort ! (60). Contrairement à ce qu'affirmait Gottsched, les oeuvres traduites du français n'ont pas eu un bénéfique effet d'émulation sur les Allemands, elles les ont, au contraire, détournés des oeuvres qu'ils possédaient pour leur faire adopter celles bien meilleures, il est vrai, de leur voisin. Or, une littérature dramatique se développe par étapes, il faut respecter le rythme naturel de sa croissance et ne pas essayer de la faire mûrir artificiellement. En tout état de cause, il vaut mieux se résigner

(58) Ibid., p. 5.

(59) Ibid., pp. 7-8.

(60) Ibid., p. 20. Mauvillon oublie sans doute qu'il a lui-même commencé sa carrière littéraire en traduisant un an auparavant les Lettres de Mme de Sévigné !

à jouer quelque temps des oeuvres imparfaites que d'adopter des pièces étrangères à la tradition nationale :

"Si les Anglais au lieu de représenter les beaux monstres de Shakespeare, avaient traduit et joué les pièces de Corneille et de Racine, ils n'auraient aucune des excellentes pièces régulières qu'ils peuvent aujourd'hui présenter. A Londres, on joue des pièces anglaises, à Madrid, elles sont espagnoles et en Italie, italiennes, et toutes, elles ont leur caractère original, pourquoi ne jouerions-nous pas des pièces allemandes ? " (61).

Rejet de la traduction, condamnation de l'imitation, inquiétude au sujet de la préservation de l'originalité nationale, tels sont les grands thèmes traités par Mauvillon. Or celui-ci, par un paradoxe apparent, est profondément marqué par la culture française - sa critique du Père de famille prouve une connaissance parfaite de la langue et de la littérature françaises - son écrit est tout à fait caractéristique du décalage qui commence à exister entre un discours sur les "vertus" allemandes et les "défauts" français, qui se fige de plus en plus en stéréotypes, et la réalité vécue. L'affirmation parfois agressive de la différence est là avant tout pour consolider, voire fonder une identité nationale relativement incertaine. La situation du théâtre allemand a, dans cette perspective, valeur de symbole.

Si à partir de la nature de son théâtre, on peut dégager les grands traits du caractère de chaque nation, qu'en conclure à propos de l'Allemagne, sinon que le caractère de

(61) "Hätten die Engelländer, statt des Shakespears seine schönen Ungeheuer vorzustellen, des Corneille und Racine seine Stücke übersetzt und gespielt, so würden sie keins von den regelmäßigen vortrefflichen Stücken haben, die sie anjetzt aufweisen können. In London spielt man Englische Stücke, in Madrid Spanische, in Italien Italiänische, und zwar solche, die ihren Original Charakter mit sich führen, warum sollen wir keine Deutsche spielen." Ibid., pp. 21-22.

l'Allemand, imitateur et traducteur né, est de ne point en avoir ? Sa trop grande perméabilité aux influences étrangères a fait que sa physionomie propre s'est effacée et qu'il a perdu son identité. Comment créer un art national en l'absence d'une véritable nation, même sur le plan culturel ? Le célèbre dilemme exprimé par Lessing à la fin de la Dramaturgie de Hambourg (62) ne cesse de préoccuper tous ses contemporains et sera jusqu'à la fin du siècle l'objet de plaintes innombrables. Assez rares sont les écrivains qui, comme le fait Thomas Abbt en 1763, affirment qu'il existe bien un "génie allemand" peut-être méconnu, mais bien réel et qui s'efforcent de le définir (63). Beaucoup continuent à déplorer les difficultés qu'il y a à retrouver, sous tant de sédiments divers, l'originalité ancienne. Comment sortir du cercle vicieux et créer l'art dramatique national qui lui-même aidera la nation à prendre mieux conscience d'elle-même ?

II. L'ABSENCE DE CAPITALE

A cette première difficulté vient s'en ajouter une seconde, qui tient à l'organisation politique du Reich. L'existence d'un grand nombre d'Etats indépendants a interdit la constitution d'une capitale susceptible de devenir le centre de la vie intellectuelle de la nation. Aucune ville allemande ne peut se comparer à Londres ou à Paris, à la fois capitales politiques et culturelles d'Etats centralisés. A tort ou à raison, les auteurs allemands sont convaincus de l'extrême importance pour un pays de posséder un centre unique où convergent tous les

(62) "Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind !" Hamburgische Dramaturgie, op. cit., p. 392.

(63) Literaturbriefe, 15. Theil, 1763, 244. Brief, p. 53 sq. Ce génie national, Abbt le définit avant tout par les concepts de sérieux, de profondeur, de rigueur intellectuelle.

talents (64). Un tel centre ne permettrait pas seulement l'établissement d'une scène-modèle, il aurait aussi pour conséquence de fixer les normes du "goût national" (65). Or, actuellement, alors que chaque province du Reich affirme ses particularités culturelles et linguistiques, comment pourrait-on définir ce qui conviendrait à l'ensemble de la nation. Par ailleurs, lorsqu'un auteur allemand croit décrire les mœurs de son pays, il peint en réalité uniquement ceux de sa province. La littérature dramatique est menacée par le provincialisme (66).

Dans une lettre à Thomas Abbt, écrite en mai 1762, (67) Justus Möser illustre parfaitement les inconvénients de l'absence d'une capitale pour le développement du répertoire comique. Dans une capitale, s'élabore peu à peu toute une série de "personnages idéaux" (idealische Charaktere), c'est-à-dire de types immédiatement et intuitivement reconnus par l'ensemble des habitants du pays. Ces types, dont Arlequin fait du reste partie, appelés ailleurs "personnages symboliques" (stehende Charaktere) (68) ont dans le genre dramatique la même portée universelle

(64) En 1827 encore, Goethe souligne à propos de Paris tous les avantages que présente la réunion des meilleurs esprits d'un grand pays dans un même lieu. Il montre par l'exemple de Béranger à quel point l'atmosphère d'un tel centre de la culture universelle est plus favorable au développement précoce d'un jeune talent que celle d'une petite ville allemande (Eckermann, Gespräche mit Goethe, hg. von Ludwig Geiger, Leipzig, o. J., pp. 505-506). Il est vrai que l'année suivante il fait également l'éloge des multiples centres de vie culturelle que l'Allemagne doit à son morcellement politique (Ibid., pp. 566-567) !

(65) "Wir vermissen, vielleicht nirgends so sehr, den Mangel einer Hauptstadt, deren Geschmack der allgemeine Geschmack des ganzen Landes ist, und nach der sich der Geschmack der übrigen bildet, als in den Umständen, die die theatralische Dichtkunst angehen." Nicolai, Briefe über den itzigen Zustand..., p. 116.

(66) Ce danger est aussi souligné par Lessing dans la Dramaturgie à propos d'une pièce de Hippel. Les auteurs comiques confondent les petites habitudes de leur province avec les mœurs de la patrie commune. "Wem aber liegt daran zu erfahren wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt ?" (livraison 22, p. 89)

(67) Justus Möser, Briefe, hg. von Ernst Beins und Werner Pleister, Hannover, Osnabrück, 1939, pp. 113-114.

(68) Préface à la seconde édition (1777) d'Harlekin oder Vertheidigung des Grotteske-Komischen où on trouve la même idée que dans la lettre à Abbt. Cf. Justus Möser, Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort, hg. von Henning Boetius, Bad Homburg v. d. H. Berlin, Zürich, 1968, p. 62.

que le lion ou le renard de la fable : leur apparition évoque aussitôt pour tout un chacun un certain trait psychologique ou une fonction sociale donnée. Les Allemands sont particulièrement pauvres en types de ce genre, de même qu'ils manquent d'"expressions symboliques" (stehende Worte)(69). Tout Anglais connaît le sens symbolique de Tyburn, tout Français celui de la place de Grève. Quel Allemand, en revanche, saurait dire où ont lieu les exécutions publiques à Berlin ou à Vienne ? Revenant quelques années plus tard sur le même sujet (70), Möser ajoutera que les Allemands n'ont même pas réussi à avoir des injures ou des "jurons nationaux" (Nationalfluche). Chaque province jure ou injurie à sa manière ou donne un sens différent aux mêmes mots, alors qu'un juron parisien n'est pas seulement compris dans la France entière, mais l'est aussi... en Allemagne ! Dans ces conditions, aucune allusion, aucun sens figuré attribué à un lieu ne peuvent être compris au-delà des limites de la province. Ni Vienne, ni Berlin, ni Leipzig, assure Möser, n'ont pu élever le ton ou le style qui leur sont propres à la hauteur d'un style national (Nationalton). La scène allemande reste de ce fait totalement provinciale.

On pourrait s'étonner de voir un penseur comme Möser, connu pour être un défenseur des particularismes locaux, faire un semblable reproche. L'éloge qu'il fait de la langue anglaise issue, selon lui, d'un dialecte provincial, permet d'expliquer

(69) Ibid.

(70) Vorschlag zu einer Kornhandlungskompagnie auf der Weser (1770). Justus Möser, Sämmtliche Werke. Neu geordnet und aus dem Nachlaß desselben gemehrt von B. R. Abeken, Berlin, 1842-1843, Bd. I, p. 386 (note). Dans le même article, on trouve la réflexion suivante : "Es ist eine besondere Sache um uns arme Deutschen ; ohne Hauptstadt sollen wir ein eignes Nationaltheater, ohne Nationalinteresse Patriotismus und ohne ein allgemeines Oberhaupt unseren eignen Ton in die Kunst erlangen..." (Ibid., p. 385)

cette apparente contradiction. Möser ne conçoit certes pas un théâtre national privé des richesses des différentes provinces, de même qu'il critique une langue coupée de ses racines dialectales, mais il affirme la nécessité d'un point focal où puisse s'opérer la synthèse des divers apports. Une capitale est justement le seul endroit où peuvent venir fusionner les différents "tons provinciaux" pour former le "ton national", c'est également le foyer à partir duquel ce dernier peut rayonner sur l'ensemble du territoire. Elle est un élément indispensable dans le jeu dialectique du particulier et du général par son double rôle de point d'intégration et de diffusion (71).

Une capitale serait également le lieu où se formerait le plus aisément un milieu littéraire constitué, sur le modèle français, par la rencontre des gens du monde et des auteurs. Si ces derniers pouvaient fréquenter la bonne société, leur style gagnerait en élégance et en aisance et ils étendraient le champ de leur expérience. Il faut qu'ils étudient "la Cour et la Ville" dont la connaissance est particulièrement nécessaire aux auteurs comiques qui doivent peindre les moeurs du temps. Or déjà le baron de Bielfeld fait remarquer que la plupart des auteurs allemands sont des professeurs d'Université qui, de leur charge, ont gardé l'habitude de traiter "méthodiquement et sèchement les matières qu'ils expliquent" (72), il ne faut donc pas s'étonner qu'il manque à leurs écrits "cette légèreté qui est si fort du goût de ce siècle". Le pédantisme est une des tares de la jeune littérature allemande et elle est la conséquence du divorce entre la littérature et la société mondaine. Il semble donc que le préfacier de la Schönemannische Schaubühne n'ait vu qu'un aspect du problème lorsqu'il reproche aux universitaires de se

(71) Cf. Ulrich Lochter, Justus Möser und das Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts. Osnabrück, 1967, pp. 155-156.

(72) Progrès des Allemands..., op. cit., pp. 11-12.

complaire dans leurs travaux poussiéreux et de négliger les belles-lettres. Il ne décrit que les esprits les plus traditionalistes et non ceux qui ont suivi l'exemple de Gottsched et ont voulu participer au mouvement de réforme littéraire. Ces derniers, pourtant animés des meilleures intentions, n'ont pu créer autre chose qu'une littérature de professeurs, tout imprégnée d'un sérieux universitaire qui ne correspond plus à l'esprit du temps.

Ils ont été imités par leurs étudiants qui, à l'instar de leurs maîtres, ignorent tout du monde et de la société. Nicolai décrit ainsi les jeunes poètes :

"Ils ne connaissent que leur cabinet, leur cours, l'Université où ils écrivent. Le monde pour lequel ils écrivent leur est inconnu." (73).

Ces hommes de cabinet, au savoir uniquement livresque, comment réussiraient-ils dans l'art le plus social qui soit, celui du théâtre ? Il ne suffit pas de connaître les règles d'Aristote et de l'abbé d'Aubignac pour pouvoir écrire une pièce de quelque valeur, affirme Christian Felix Weisse dans la préface à son recueil Contribution au théâtre allemand (Beytrag zum deutschen Theater) (74) à laquelle Lessing se réfère, du reste, dans la "81ème Lettre sur la littérature". De même qu'on ne peut devenir un grand danseur par la seule étude des principes de la chorégraphie, on ne devient pas auteur dramatique sans la connaissance pratique de la scène. Or, il est de jeunes écrivains

(73) "Sie kennen nichts als ihr Cabinet, ihr Collegium, ihre Universität, auf der sie schreiben : Die Welt, für die sie schreiben, ist ihnen unbekannt." Briefe über den itzigen Zustand..., op. cit., lettre 18, p. 197. Cf. également lettre 8, pp. 89-90.

(74) Leipzig, 1759, 2ème éd., Leipzig, 1765.

qui ne sont même jamais allés au théâtre !

A l'ignorance du théâtre vient s'ajouter, comme une conséquence de leur vie d'étude, l'ignorance du monde :

"on ne connaît ni le grand monde ni le petit, ni la cour ni la vie ordinaire, ni assez la langue de la conversation ni assez celle des passions, on fait un essai dans son cabinet, il échoue et le poète dramatique meurt au berceau." (75).

Ils fournissent des travaux d'écolier, assure de son côté Johann Friedrich Löwen dans sa préface aux oeuvres de Krüger (76), parce qu'ils n'ont pas la patience d'acquérir préalablement l'expérience du monde (ce qui n'est guère possible avant quarante ans selon notre auteur !) et celle de l'écriture dramatique. Les jeunes auteurs devraient d'abord consacrer dix ans de leur vie à s'essayer au dialogue avant de concevoir une pièce entière. Ils sauraient alors faire parler leurs personnages d'une manière vraie et naturelle au lieu de les faire s'exprimer "comme un professeur ou un orateur" (77).

Nous ne citerons que pour mémoire une autre cause invoquée pour expliquer la faiblesse persistante du répertoire, le manque de soutien à la littérature et au théâtre allemands

(75) "... man kennt weder die große, noch die kleine Welt, weder den Hof noch das gemeine Leben, weder die Sprache des Umgangs, noch die Sprache der Leidenschaften genug, man machet einen Versuch auf der Studierstube, er gelingt nicht und der theatralische Dichter stirbt in seiner Geburt." Quellenschriften zur Hamburgischen Dramaturgie I Richard der Dritte, ein Trauerspiel von C. F. Weiße, hrsg. von Daniel Jacoby und August Sauer (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts), Berlin, 1904, pp. 3-4.

(76) Johann Christian Krügers Poetische und Theatralische Schriften, hg. von Johann Friedrich Löwen, Leipzig, 1763.

(77) Ibid., sans pagin.

de la part des Princes. Il s'agit là d'un véritable lieu commun de la critique de l'époque, qui ne se lasse pas de comparer aux honneurs reçus par les écrivains en France et en Angleterre l'indifférence marquée aux auteurs allemands dans leur pays. Il arrive même à Lessing d'aller dans ce sens et de montrer, par exemple, à propos de son cousin Mylius, combien l'absence de tout encouragement est préjudiciable au développement des jeunes talents et finit par provoquer leur ruine morale et matérielle (78). Mais, par ailleurs, dans la dernière de ses Lettres sur la littérature (79), il approuve fort, citation à l'appui, Johann Nicolaus Meinhard, auteur d'un essai sur la littérature italienne, quand celui-ci affirme que le mécénat n'a jamais fait naître des "génies" et que ceux-ci, tels des fleuves impétueux se frayent leur chemin parmi les plus grands obstacles, alors qu'une protection officielle peut gâter parfois les plus beaux talents. Lorsque Lessing ajoute qu'il espère qu'une telle pensée fera enfin taire ceux qui, en Allemagne, ne cessent de se plaindre du manque de soutien dont pâtirait la littérature nationale, en exagérant, en vrais flatteurs qu'ils sont, l'influence des Grands sur les arts, il conteste une idée très ancrée dans l'opinion intellectuelle du temps. Cette seconde attitude exprime l'indéfectible méfiance que Lessing, sa vie durant, a éprouvée à l'égard des Princes et des cours et semble répondre mieux que la première à son sens aigu de la dignité de l'écrivain.

(78) Préface aux oeuvres de Mylius (1754). LM., 6, p. 394.

(79) Fin de la 332^{ème} Lettre datée du 4 juillet 1765. LM., 8, pp. 283-284. La dizaine d'années écoulée entre les deux textes explique sans doute ce changement d'opinion.

Le contrepoint le plus original à toutes les analyses qui précèdent sur les causes du retard du théâtre allemand et aux solutions qui y sont au moins suggérées nous semble cependant être fourni par un texte assez peu connu du jeune Herder, qui fait partie des Fragments sur la littérature allemande moderne (1766), "Avons-nous une scène française ? ("Haben wir eine französische Bühne?") (80). Certes, Herder déplore lui aussi l'influence persistante du théâtre français et ne s'écarte pas sur ce point de l'opinion commune mais, en revanche, sur les autres sujets il adopte une attitude très personnelle. Citant longuement les passages des Lettres sur la littérature consacrés aux difficultés du théâtre allemand, il arrive à des conclusions souvent diamétralement opposées à celles de leurs auteurs, Nicolai, Mendelssohn ou Thomas Abbt. C'est ainsi qu'il réplique à Nicolai, qui avait souhaité, en pensant à Berlin, la création d'une scène-modèle dans l'une des capitales du Reich, qu'un tel théâtre - Herder emploie ici le terme de Haupttheater, celui de Nationaltheater lui est encore inconnu - serait tout à fait contraire "à l'état, aux moeurs et aux besoins de l'Allemagne." (81). Un an avant la tentative de Hambourg, l'idée même d'un "théâtre national" est rejetée au nom de la diversité des provinces allemandes. Il est vrai que Herder pense ici à une fondation princière et qu'il se méfie de l'influence qu'une cour exerce sur les arts. Il pense que les classiques français auraient été bien plus grands s'ils n'avaient été obligés de tenir compte du goût de la cour et estime que Mécène a gâté celui de la cour

(80) Herders Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin, 1877-1913, t. 2, pp. 207-227.

(81) Ibid., p. 211.

d'Auguste. L'art "caractéristique" et l'originalité sont toujours victimes des contraintes imposées par une société policée aux artistes qui dépendent d'elle. On reconnaît ici déjà l'esprit du Sturm und Drang.

Herder ne cherche donc pas, comme la plupart des autres auteurs, un Auguste ou un Louis XIV parmi les Princes de sa nation, il ne place pas ses espoirs en quelque Richelieu ou Mécène. Une douce chaleur printanière lui semble plus propice à l'éclosion de nouveaux talents, que l'éclat d'un Roi-Soleil. La métaphore des saisons indique que Herder croit à un développement organique de la littérature : Lessing, Cronegk, Brawe, Schlegel, Weisse, Gellert annoncent la fin de l'hiver et sont la promesse d'un printemps. Une floraison ne s'obtient pas en forçant la nature ! Nous sommes à l'opposé de l'attitude "volontariste" que nous avons notée chez Gottsched. De même, il serait prématuré, selon Herder, de vouloir faire jouer à une ville allemande le rôle de Paris. Aucune d'elles ne serait en mesure de faire accepter son goût particulier aux autres. Bien plus, si "une ville, un théâtre, un groupe de critiques" s'avisait de vouloir prétendre régenter dès maintenant l'Allemagne entière, ils ne feraient que compromettre la création de ce théâtre "original" qu'on réclame de toutes parts (82). Herder se fait l'avocat du provincialisme, dans lequel il ne voit pas une faiblesse mais, au contraire, une richesse inestimable. Qu'on laisse, au début, le Suisse et le Viennois, le Souabe et le Hambourgeois peindre les moeurs de leur province à leur manière, sans les soumettre au jugement de Leipzig ou de Berlin, qui sont certes des centres de la critique, mais ne doivent pas devenir des "Paris allemands", qui étoufferaient "la liberté" et le "goût provincial" (Provinzialgeschmack). L'uniformisation forcée équivaldrait à un appauvrissement :

"Notre nation est composée de nombreuses provinces ; le goût national de notre théâtre doit naître aussi des ingrédients

(82) Ibid., p. 213.

des différents caractères provinciaux." (83).

Du reste, une scène-modèle centrale serait incompatible avec la "liberté germanique", autrement dit avec la constitution politique de l'Allemagne : aucune cour n'accepterait les arrêts prononcés par une autre en matière de goût et toutes continueraient à imiter les Français ! Au lieu d'imposer un "modèle despotique", il vaut bien mieux créer "une émulation républicaine" entre les provinces, dont chacune aura ses scènes, ses auteurs et ses critiques propres. Alors le parterre aura meilleur goût, les misérables traductions disparaîtront d'elles-mêmes, les règles perdront leur pouvoir tyrannique :

"bref la scène allemande ne pourra jamais avoir un caractère propre, si une des capitales donne le ton ou même est la seule." (84).

On voit donc que Herder ne rejette nullement l'idée d'un caractère ou d'un goût national. Il condamne seulement toute tentative prématurée d'imposer une norme, qui ne serait que l'expression de la mode (Modegeschmack). Dans la période de germination printanière dans laquelle se trouve l'Allemagne, il convient, au contraire, d'accueillir avec faveur les essais les plus divers, sans même négliger le Hanswurst de la tradition. Ce dernier peut lui aussi servir à déterminer l'humeur de la nation, le caractère distinctif de son théâtre, le ton propre à son génie. De même, ce sont les oeuvres des auteurs provinciaux (Provinzialdichter) qui permettront de définir ce que sera le futur goût national. A partir de cette base, peut-être grossière

(83) "Unsere Nation besteht aus vielen Provinzen ; der Nationalgeschmack unsers Theater muß auch aus den Ingredienzen eines verschieden Provinzialcharakters entspringen." Ibid.

(84) "'- kurz die Deutsche Bühne kann nie einen eigenthümlichen Charakter bekommen, wenn eine von den Hauptstädten den Ton angäbe, oder gar die einzige wäre." Ibid., p. 214.

mais authentique et solide, peut se créer, dans un second temps, une littérature véritablement nationale.

Elle sera l'oeuvre du grand poète encore à venir, né pour "porter à la scène le caractère de toute une nation et faire de son goût, le goût du peuple" (85). La réalisation de l'idée de théâtre national est ainsi rejetée dans un futur peut-être lointain et confiée non pas à la critique ou au pouvoir politique, mais à un génie poétique. Celui-ci fera la synthèse des essais antérieurs, établira ce que seront, à partir de lui, les caractéristiques du goût national et donnera au théâtre allemand sa physionomie propre. C'est à lui qu'est réservée la capacité de résoudre le problème posé par le particularisme, non à quelque prince, à une capitale ou à une classe sociale.

Cette solution, qui fait davantage confiance au pouvoir créateur du Génie qu'aux institutions, représente une sorte d'exception dans la littérature critique consacrée, dans ces années-là, au théâtre ; elle fait paraître utopiques les plans de réforme proposés. Les déceptions qui se manifesteront à la suite de la fondation des premiers "théâtres nationaux" montrent que l'analyse de Herder contenait une grande part de vérité : aucun, aux yeux des contemporains eux-mêmes, ne semble mériter son nom, aucun ne résoud les problèmes liés à la nature et à la situation de la nation elle-même (86). Mais le point de vue original de Herder ne rencontre tout d'abord que peu d'écho à l'aube d'une période qui verra plus que jamais fleurir les "rêves patriotiques".

Contrastant avec le contentement affiché par Gottsched et les siens devant l'oeuvre déjà réalisée, les analyses des

(85) Ibid., p. 213.

(86) Cf. Infra, p. 759 sq.

auteurs de la génération suivante éclairent avant tout les faiblesses persistantes de la scène allemande et les obstacles qui s'opposent à son développement. Leur constat sans complaisance révèle que ni les problèmes d'organisation, ni ceux du contenu du nouveau théâtre réformé et "épuré" n'ont été résolus. Ils en concluent à l'inexistence d'un théâtre national allemand et mettent même parfois en doute la possibilité d'en définir un. Si, selon la formule de Schlegel, "tout peuple doit avoir un théâtre qui lui soit propre", les Allemands, contrairement aux Anglais et aux Français, ne semblent pas avoir trouvé la voie qui conduit au leur. Ce retard est ressenti comme un manque profond, qui va même jusqu'à poser un problème d'identité nationale. Comment arriver à un théâtre conforme aux moeurs, aux usages et au caractère de la nation, s'il est impossible, pour de multiples raisons, de déterminer ce qui fait la spécificité allemande ? Même réduite à sa dimension culturelle, l'identité allemande paraît problématique. L'envahissement du répertoire par de trop nombreuses traductions est à la fois un symptôme et une cause de cette absence de cachet propre. L'étude des principaux genres dramatiques va nous permettre de préciser ce problème. Quel est, selon les critiques du temps, le répertoire qui convient au théâtre allemand ?

C H A P I T R E VI

PROBLEMES DU GENRE COMIQUE

LA HAUTE COMEDIE

Le nombre et l'importance des écrits théoriques que l'Aufklärung a consacrés au drame bourgeois ne doivent pas faire oublier que la comédie et particulièrement la haute comédie ont également fait l'objet d'une réflexion constante. On peut même affirmer qu'à partir d'une certaine date, les plaintes au sujet de l'excès de traductions, le manque de cachet national ou la faiblesse de la production originale se rapportent plus à la comédie qu'à la tragédie et au drame, dans lequel les progrès paraissent plus rapides. Le genre de la haute comédie en particulier soulève bien des problèmes (1).

Il ne fait pas de doute que, dès le début de la réforme théâtrale, l'acclimatation de la haute comédie a été tentée.

(1) Selon Patrice Pavis (Dictionnaire du Théâtre, Paris, 1980, p. 71), la distinction entre la haute et la basse comédie se fait "selon la qualité des procédés comiques". "La basse comédie utilise des procédés de farce, de comique visuel.., tandis que la haute ou grande comédie utilise des subtilités de langage, des allusions, des jeux de mots et des situations très spirituelles." On pourrait compléter ces définitions en y ajoutant la localisation sociale différente de l'action.

La preuve en est fournie par Destouches que Gottsched sans conteste préférerait à Molière (2) et dont les pièces firent une si belle carrière en Allemagne. Le succès de Marivaux est, lui aussi, incontestable. Schlegel, malgré ses concessions au goût populaire, a également toujours présent à l'esprit l'idéal du comique fin et de la comédie mondaine et en fournit un modèle avec son Triomphe des honnêtes femmes.

Johann Christian Krüger, le traducteur de Marivaux (3), s'emploie à montrer l'utilité du genre. Alors que Gottsched ne voyait dans la comédie que la satire des vices et des travers, Krüger est amené par son modèle à définir une autre fonction. La lecture de Marivaux est pour tous ceux à qui la Nature a donné du coeur et de l'esprit une occasion de développer leurs qualités. Elle fera d'eux des gens de bonne compagnie, des hommes pleins de civilité, au commerce agréable. Toutes choses que l'on considère à tort en Allemagne comme détails de peu d'importance (4). On voit que Krüger comme Schlegel met l'accent sur des qualités moins morales que sociales, voire même mondaines. Il assigne à la comédie une tâche éducative nouvelle, celle de contribuer à l'affinement des moeurs grâce à l'exemple donné sur la scène par des personnages policés tissant entre eux les fils d'une conversation subtile, pleine de sous-entendus spirituels et de délicatesses de coeur.

On ne sera pas surpris de voir les auteurs viennois manifester un très grand intérêt pour la haute comédie. Il est vrai qu'ils en déplorent surtout l'absence en Allemagne. Dans

(2) Gottsched en cela ne faisait que suivre l'évolution du goût en France où le comique de Molière, jugé trop direct et trop cru, était accueilli froidement par des spectateurs dont il offusquait la délicatesse. Cf. Gaiffe, op. cit., pp. 22-23.

(3) Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt, 2 Theile, Hannover, 1747-1749.

(4) Ibid., préface au second volume, sans pagin.

sa revue morale L'Homme sans préjugés (Der Mann ohne Vorurteil) (5), Sonnenfels attribue la cause de ce manque à la vie retirée que les auteurs allemands, professeurs ou étudiants pour la plupart, mènent dans les petites villes universitaires du Nord protestant. Ne connaissant d'autres mœurs et d'autre langue que celles qui ont cours dans leur milieu, ils sont évidemment incapables de peindre avec justesse une société mondaine dont ils ignorent tout. Quelques années plus tard, il décrit avec une pitié amusée le grave professeur Gottsched et son épouse révélant, lors de leur visite à Vienne, par une erreur vestimentaire leur totale ignorance des usages du monde. Et de telles gens prétendaient réformer le théâtre ! (6).

Le divorce entre vie littéraire et vie mondaine semble à Sonnenfels une caractéristique de la société allemande. La responsabilité en revient en grande partie à l'attitude de la noblesse à l'égard des écrivains de la nation. Le voyageur français, rédacteur fictif des Lettres sur la scène viennoise, exprime à ses hôtes sa surprise de ne point rencontrer dans le salon où on l'accueille les "savants" (Gelehrte) de la ville. On lui répond qu'ils ne sont pas reçus dans les lieux où se réunit l'aristocratie. Le visiteur français, habitué aux usages parisiens, s'en offusque :

"... Ainsi donc, continuai-je, au cas où Voltaire viendrait à se présenter ici, il se verrait interdire l'entrée par le portier - Je vous demande pardon, Monsieur, cette exclusion se

(5) Wien, 1765-1767. Joseph von Sonnenfels, Gesammelte Schriften, 10 Bde., Wien, 1783-1787, t. 3, pp. 114-115. Cf. Infra, pp. 618-631.

(6) "Dieses Paar, so an einem deutschen Hofe in den heißesten Sommertagen in Sammt erschien - um eine kleine Probe von ihrem Weltgeschmack zu geben - warb eine Zunft schaalere Köpfe aus dem Hörsaale seiner Magnifizenzen an ; und so sollte die deutsche Bühne von Leuten ihre Reinigung erwarten, die auf einen Namen stolz thaten, der in ... aner endiget -" Briefe über die Wienerische Schaubühne (1767-1769), (Wiener Neudrucke, 7), Wien, 1884, p. 101. Sur cette oeuvre cf. Infra, pp. 631-676.

limite aux savants de la nation : nous n'avons jamais fermé notre porte à un Métastase - Mais, poursuivis-je, voilà un sûr moyen de ne jamais avoir parmi vos savants un Voltaire ou un Métastase - Cela se peut, me rétorqua-t-on avec la plus grande indifférence, mais même pour avoir un Voltaire parmi nous, nous nous déciderions difficilement à offrir dans nos cercles une chaise aux frères et aux oncles de nos domestiques." (7).

L'ostracisme dont sont victimes les "savants" allemands n'est qu'un des symptômes de l'excessif orgueil nobiliaire qui incite l'aristocratie viennoise à se couper du reste de la nation. Au-delà du cas de Vienne, il est évident qu'il s'agit là d'un comportement commun à l'ensemble de la noblesse allemande. Les témoignages à ce sujet sont innombrables (8). Les conséquences culturelles de cet état de fait sont incalculables. Norbert Elias a construit sa sociogénèse de l'opposition entre les concepts de "civilisation" et de "culture" en Allemagne sur le constat de l'imperméabilité entre les classes sociales (9). Au lieu d'assimiler et de coloniser, comme le fait la noblesse française, une partie de la bourgeoisie, la noblesse allemande, affirme-t-il, se retranche et s'isole. Il ne s'opère donc pas l'équivalent de cette symbiose culturelle entre l'aristocratie parisienne, la haute bourgeoisie et les hommes de lettres qui est caractéristique

(7) "... Also fuhr ich fort, würde der Thorsteher, Voltären, im Falle er hieher käme, die Thüre versagen - Um Vergebung, mein Herr ! diese Ausschlüssung schränkt sich nur auf die Gelehrten der Nation ein : wir haben einem Metastasio nie unsre Thüre verschlossen - Das ist aber, verfolgte ich, ein sicheres Mittel, unter ihren Gelehrten nie einen Voltären oder Metastasio zu haben - Das mag seyn ! versetzte man mit vieler Gleichgültigkeit ; aber um einen Voltär unter uns zu erzielen, dürften wir uns schwerlich entschlüssen den Brüdern oder Oheimen unsrer Dienstleute in unseren Kreisen einen Stuhl setzen zu lassen." Ibid., p. 5.

(8) Il suffit de citer à côté des descriptions des Lettres françaises et germaniques d'Eléazar Mauvillon le célèbre personnage du baron westphalien de Thunder-ten-tronck dans Candide. Sonnenfels parle, du reste, des "Tunderdentröns viennois" à la suite du passage précédemment cité (Ibid., p. 5).

(9) Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 6. Aufl., 2 Bde., Stuttgart, 1978, cf. t. 1, chap. 1, pp. 1-64.

de ce que l'on a nommé parfois la "civilisation de salons" (10). Le salon est, en effet, le lieu de rencontre privilégié entre les divers groupes qui constituent la société mondaine et littéraire. Celle-ci détermine les règles du goût et les lois du comportement individuel auxquelles doit se plier quiconque veut mériter le qualificatif de "civilisé". En revanche, en Allemagne, la classe intellectuelle bourgeoise (mittelständische Intelligenz), mince couche d'hommes instruits au service de l'Etat absolutiste, mais sans pouvoir ni ambition politiques réels, élabore le concept de "culture" par opposition à la "civilité" aristocratique dans laquelle elle ne veut voir que politesse superficielle et formalisme vide. Plus timide sur le plan politique que la bourgeoisie française, la bourgeoisie allemande est sur le plan culturel plus radicale que celle-ci, car elle fait pour ainsi dire "sécession" pour créer des normes et des valeurs qui lui sont propres. Ces valeurs sont d'ordre moral et personnel et n'accordent guère de place à la sociabilité, elles privilégient par ailleurs le savoir et la culture par rapport au comportement extérieur (11).

L'intérêt porté par Gottsched, Schlegel, Krüger ou Sonnenfels à l'introduction de la haute comédie amène à nuancer quelque peu l'analyse d'Elias. Celui-ci éclaire sans aucun doute une différence fondamentale dans l'évolution culturelle des deux pays. Mais il faut cependant dire que la "sécession" bourgeoise

(10) Sur la symbiose culturelle entre noblesse et bourgeoisie qui aurait donné naissance à l'esprit classique français cf. Erich Auerbach, "La Cour et la Ville" in : Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, Bern, 1951, pp. 12-50.

(11) Selon Elias, l'opposition entre "civilisation" et "culture", sociale au XVIIIème siècle, devient nationale au XIXème, le premier concept servant à caractériser le "caractère national" français et le second le "caractère national" allemand. De nombreux exemples pourraient montrer que cette translation a parfois été opérée dès l'époque de l'Aufklärung.

n'a pas été aussi radicale qu'il le prétend. Sinon, le drame bourgeois aurait dû être le seul genre à rencontrer les faveurs des théoriciens du théâtre national qui appartiennent tous à la classe intellectuelle décrite par Elias. En réalité, beaucoup manifestent une forte tendance à s'inspirer du modèle culturel français et appellent de leurs vœux une littérature dramatique élégante et spirituelle, expression d'une société policée et brillante.

A vrai dire, les points de vue sur ce sujet sont d'une extrême diversité et ne permettent guère de définir une doctrine unique. La question de la haute comédie sert de révélateur à de sérieuses divergences théoriques. Rendant compte en 1765 des deux premiers volumes des oeuvres complètes de Johann Elias Schlegel (12), Moses Mendelssohn souligne tout d'abord les difficultés du genre comique. A la suite de Dubos, il affirme que, dans une nation qui se civilise, la tragédie se développe généralement avant la comédie, car la première a besoin uniquement de "passions" alors que la seconde exige des "mœurs et du savoir-vivre". Il précise, bien entendu, qu'il parle du "comique noble" et non de la farce qu'il exclut ici du champ de sa réflexion. La haute comédie, qui montre les "penchants d'un homme de bonne éducation" entrant en conflit avec "le savoir-vivre délicat", exige que l'auteur ait devant les yeux les modèles des personnages qu'il représente. Pour donner à son dialogue de la vie et du mouvement et à ses situations du sel, il faut qu'il ait fréquenté lui-même "la partie la plus policée et la plus riche de la nation" :

"Le peuple le moins policé peut avoir un Shakespeare, un Corneille, car le comique qu'il y a chez celui-là appartient au genre bas. En revanche, à quel degré de sociabilité, de civilisation, de savoir-vivre délicat, et, comme le prétend Rousseau, de corruption, une nation ne doit-elle pas être parvenue, pour pouvoir offrir

(12) Literaturbriefe, 1765, lettre 312, pp. 129-138.

un Destouches ou un Marivaux ?" (13).

La question qui se pose alors est la suivante : les mœurs allemandes sont-elles parvenues au degré de "civilisation" exigé par la haute comédie ? Mendelssohn répond sans hésiter par la négative. Notre caractère est trop placide et trop raisonnable, dit-il, notre façon de vivre trop monotone, trop conforme à notre condition, nos relations trop guindées, nos conversations habituelles trop vides et trop peu spirituelles, bref "nous sommes plus ennuyeux que ridicules." C'est pour cette raison que les auteurs allemands attribuent à leurs personnages des comportements et des mœurs qui ne sont pas ceux de leur nation, qu'ils les font parler et agir comme de petits marquis français ou des originaux anglais. Mais, ce faisant, ils pèchent contre la loi même du genre. En effet, si la tragédie, ne serait-ce que parce qu'elle puise ses sujets dans le réservoir de l'histoire passée de l'humanité, a un caractère universel, la comédie, est par nature "nationale", elle doit montrer des personnages et peindre des mœurs que le spectateur reconnaîtra immédiatement. L'effet comique comme l'action morale sont à ce prix.

Au fond, Mendelssohn enferme l'auteur comique allemand dans un dilemme : ou celui-ci s'efforce d'être vrai et "national" et alors il sera ennuyeux ou bien il sera spirituel et fin et alors il cessera d'être "original". Ceci n'est vrai que pour la haute comédie, rappelle Mendelssohn, car le peuple fournit toujours assez de sujets pour la farce. Rien n'interdirait la venue d'un Holberg allemand, mais "par un étrange entêtement, ils

(13) "Das ungesitteste Volk kann einen Shakespear, einen Corneille haben, denn was jener Comisches hat, ist von niedriger Gattung. Hingegen zu welchem Grade von Geselligkeit, Sittlichkeit, feinern Lebensart und wie Rousseau will, Verderbtheit muß es eine Nation gebracht haben, die einen Destouches oder Marivaux aufzuweisen hat ?"
Literaturbriefe, lettre 312, p. 131.

(les auteurs comiques) courent tous après la haute comédie et doivent devenir des imitateurs, s'ils ne veulent être insipides" (14).

Les comédies de Schlegel offrent à Mendelssohn la possibilité d'illustrer sa thèse. Il se trouve qu'on peut lire dans le même volume L'Oisif affairé et le Triomphe des honnêtes femmes. La première de ces comédies est sans aucun doute parfaitement réaliste et peint avec beaucoup de vérité la manière dont pense et vit la petite bourgeoisie allemande ; chacun peut y reconnaître des types vrais, mais on n'en baille pas moins d'ennui en la lisant (15). La seconde présente tous les traits d'une bonne comédie de moeurs, les personnages sont vivants, l'action est rapide, les dialogues spirituels et le ton de bonne compagnie est bien rendu, mais les personnages ne sont point allemands. Nicander est un séducteur français et Philinte (le déguisement pris par la femme de Nicander, Hilaria) un petit-maître parisien. Le premier, qui n'a pas mauvais coeur, agit mal parce qu'il s'est laissé entraîner par "la corruption régnante des moeurs et des principes". "Dieu merci", ajoute Mendelssohn, "un Allemand qui agirait comme lui devrait avoir le coeur le plus corrompu du monde." (16). Il n'aurait pas, en effet, les mêmes excuses.

Mendelssohn adopte donc une attitude tout à fait ambivalente face à la haute comédie : si d'un côté, il est très sensible aux qualités et au prestige du genre, de l'autre, il l'estime très peu approprié à la réalité allemande. Cette ambivalence ne fait sans doute que refléter celle, plus fondamentale, qui caractérise son rapport à la culture française :

(14) "Aus einem seltsamen Eigensinn laufen sie alle dem hohen Comischen nach, und müssen nachahmen, oder sie werden unschmackhaft." Ibid., p. 132.

(15) Ce jugement rejoint celui de Lessing dans la Dramaturgie (Nr. 52, p. 206) qui, dans la suite de l'article, cite longuement le compte rendu de Mendelssohn (pp. 207-209).

(16) Ibid., pp. 133-135.

celle-ci exerce à la fois une intense fascination intellectuelle sur lui et lui inspire une non moins intense méfiance morale. Cette ambiguïté, que le problème de la comédie permet de bien saisir, se retrouve chez beaucoup de critiques et théoriciens de cette époque. Seuls quelques esprits très indépendants, tels Möser ou Herder, annonciateurs du Sturm und Drang, adoptent un point de vue beaucoup plus net.

L'auteur comique français que Möser fait voyager à travers la Westphalie dans l'espoir de trouver quelques caractères ridicules qu'il pourrait mettre en scène est cruellement déçu : nulle part il ne rencontre de fous et il se plaint de n'avoir à faire qu'à des gens posés, raisonnables et vertueux (17). Un second voyageur fictif, créé par Möser quelques années plus tard, ne voit lui aussi partout où il passe que le goût du raisonnable et de l'utile et ceci même chez les femmes. Celles-ci n'ont rien de commun avec les Parisiennes évaporées et il serait impossible de représenter sur une scène française ces mères allemandes qui, sous l'oeil attendri de leur mari, se consacrent à l'éducation de leurs nombreux enfants, sans se faire accuser d'exagération (18). On sait bien à Paris que seule la populace aime à se reproduire ainsi ! Le narrateur se demande, pour finir, comment on peut vivre dans un pays où les gens ne font que travailler, manger et dormir et s'en trouvent bien !

Möser, ici, va plus loin que Mendelssohn . Il ne se contente pas de dire comme ce dernier "nous sommes plus ennuyés que ridicules" et de constater l'absence de caractères comiques marqués. A travers l'ironie, on perçoit le rejet du modèle culturel de l'aristocratie française et l'éloge d'un autre style de vie, plus naturel et plus vrai. L'image négative des moeurs

(17) Schreiben eines reisenden Gasconiers an den Herrn Schulmeister (1769) in: Sämmtliche Werke, éd. Abeken, op. cit., t. 1, pp. 327-331.

(18) Schreiben eines reisenden Franzosen an seinen Wirth in Westphalen (1772). Ibid., t. 2, pp. 218-221.

françaises est évidemment d'autant plus stéréotypée qu'elles sont entièrement assimilées à celles de la haute aristocratie, mais elle sert à affirmer avec une certaine fierté des valeurs qu'on pourrait qualifier à la fois "d'allemandes" et de "bourgeoises". Celles-ci entrent dans le contre-modèle défini par Norbert Elias dont le schéma explicatif peut être appliqué à des textes comme ceux de Möser.

Quelles sont, sur le plan théâtral, les conséquences de cette opposition tranchée entre les deux styles de vie ? Si les moeurs des paisibles et vertueux allemands ne conviennent pas au goût d'un public français, il ne paraît pas logique de vouloir imposer au public allemand la représentation des affections et des futilités de la société française. La haute comédie française n'est donc pas à sa place sur les scènes allemandes parce qu'elle ne correspond pas à la réalité nationale. A cet argument peut venir s'en ajouter un autre d'ordre moral : les comédies qui en France ont pu corriger certains travers existants, peuvent fort bien, une fois traduites, les créer par imitation là où ils n'existaient pas encore ! Tel est, comme nous l'avons vu, le point de vue de Jakob Mauvillon (19).

Le même point de vue hostile à la comédie française se retrouve dans le texte de Herder, "Avons-nous une scène française ?", dont il a déjà été question ci-dessus. Herder, en effet, cite et commente longuement le développement de Mendelssohn sur les difficultés du genre comique en Allemagne (20). Il est d'accord avec la critique faite au Triomphe des honnêtes femmes et étend celle-ci aux pièces de Krüger. Ainsi dans Les Candidats

(19) Cf. Supra, p. 342, cf. également infra, p. 671.

(20) Ed. Suphan, t. 2, pp. 217-225. Le texte de Mendelssohn est également cité dans la revue morale viennoise Der Osterreichische Patriot, 2 Bde., Wien, 1764-1766, t. 1, pp. 311-312.

(Die Kandidaten) (21), seule une partie des personnages a un cachet authentiquement allemand, les autres sont "insupportablement franco-allemands"(22). Mais il saisit fort bien la position ambiguë de Mendelssohn, partagé entre le regret qu'il n'y eût pas de comédie mondaine en Allemagne et la satisfaction de constater que les moeurs allemandes ne la permettaient pas, et c'est avec beaucoup d'ironie qu'il demande s'il faut se plaindre ou se réjouir de l'absence de comédies originales. Surtout il refuse le dilemme dans lequel Mendelssohn enfermait l'auteur comique : être un imitateur ou être insipide. Posé en ces termes, le choix ne peut que perpétuer l'absence d'originalité.

C'est de deux manières que Herder essaie de contourner la difficulté. D'un côté, il montre que la comédie dans le style de Destouches ou de Marivaux ne constitue nullement le modèle unique du comique "noble". Il fait valoir qu'il y a toutes sortes de variétés de comédies et que certaines, comme la comédie larvoyante sont tout à fait appropriées à la réalité allemande. Une nation aussi férue d'honnêteté et de vertu ne laissera jamais manquer de matière et de talents un genre qui lui convient si bien. Il rejette par ailleurs "le drame mondain" (das feine gesellschaftliche Drama) et recommande le "drame bourgeois" (das bürgerliche Schauspiel).

Et puis, même si la haute comédie devait rester un champ éternellement fermé aux Allemands, ils disposeraient toujours du domaine du bas comique, le plus riche de tous, celui

(21) Die Candidaten oder Die Mittel zu einem Amte zu gelangen, comédie en 5 actes de Johann Christian Krüger, avait paru dans le t. 2 de la Schönemannische Schaubühne en 1748 et avait été rééditée dans l'édition des oeuvres complètes réunies par J. F. Löwen en 1763.

(22) Il est caractéristique que ce sont les personnages nobles et la soubrette qui semblent à Herder deutsch-französisch ou französisch-deutsch alors que les personnages d'intellectuels bourgeois lui paraissent authentiquement allemands.

dans lequel se sont illustrés Aristophane, Plaute, Shakespeare et Holberg. Cette variété de comique a été jusqu'à présent négligée, parce qu'on s'est évertué à imiter un genre artificiel. Si le préjugé, selon lequel la scène était une école de morale vouée à la prédication, a été, selon Herder, justement combattu, celui tout aussi pernicieux mais plus profond, selon lequel elle devait être "une école du bon ton", subsiste toujours. C'est pourquoi le théâtre allemand s'efforce à son tour d'atteindre une finesse quintessenciée (das Extrafeine). Finalement, Herder s'appuyant sur la défense d'Arlequin par Möser, recommande la pratique de l'écriture grotesque, voire burlesque, comme un antidote mais surtout comme un moyen de créer un théâtre comique authentiquement national.

Il y a donc eu un véritable débat autour de la haute comédie. Certains critiques l'acceptaient sans réserves et essayaient de l'introduire et de l'acclimater en Allemagne, séduits qu'ils étaient par les qualités littéraires du genre et surtout par le rôle important qu'il pouvait jouer dans le processus d'affinement des moeurs. Dans un théâtre considéré comme une vaste école, il représentait la classe où s'enseignaient la langue et les manières de la bonne société, les règles d'un commerce agréable entre les hommes. Ils estimaient qu'il fallait écarter les obstacles encore nombreux s'opposant à son développement et avaient devant les yeux le modèle de la culture mondaine parisienne. D'autres, plus sensibles à la spécificité nationale, voyaient bien qu'il y avait une contradiction entre la vocation réaliste de la comédie et l'adoption d'un genre qui incitait tout naturellement à décrire des moeurs étrangères, mais n'en renonçaient pas pour autant à l'idéal de "civilisation" que la haute comédie propageait. Un petit nombre de théoriciens enfin rejetant à la fois l'imitation française, la civilisation "aristocratique" et le comique fin, recommandaient un comique adapté aux moeurs simples et naturelles des Allemands - ce qui impliquait l'adoption d'un contre-modèle culturel - et vantaient les supériorités de la basse comédie. La querelle autour de la lustige Person fait partie de cette vaste discussion.

Contrairement à une opinion très répandue, Gottsched n'était pas opposé totalement à un comique vigoureux, proche de la farce, pour peu qu'il se laissât intégrer dans la mission éducative de la scène. C'est ainsi qu'il fit le meilleur accueil à Holberg qui eut les honneurs du Théâtre Allemand à côté de Molière et de Destouches. Il n'en condamna que plus vigoureusement, au nom de la raison comme de la morale, la tradition de la commedia dell'arte et tous les personnages de bouffons : l'Arlequin italien comme le Hanswurst allemand. On peut même dire qu'un des aspects essentiels de sa réforme est la rupture radicale avec la tradition comique populaire, telle qu'elle survivait dans la lustige Person. Son attitude, très typique de l'Aufklärung à ses débuts, ne visait pas simplement une forme particulière de divertissement, elle condamnait aussi la vision du monde, la philosophie de l'existence qui s'y exprimaient et que Bakhtine a définies par le terme de tradition "carnavalesque". Gottsched ne condamne pas seulement le bouffon parce qu'il appartient à une époque révolue, celle du baroque, mais parce qu'il est bas, vulgaire, bref "populacier" (23).

Or la période qui suit immédiatement la réforme gottschedienne voit naître un certain nombre de tentatives de réhabilitation de la lustige Person, dont la plus célèbre est sans conteste la spirituelle défense d'Arlequin de Möser (24). Mais ce dernier avait été précédé par Krüger et il est approuvé par

(23) Cf. Supra, pp. 69-72.

(24) Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen. Première éd. 1761, seconde éd. 1777. Nous citerons d'après l'éd. Boetius, op. cit.,

Nicolai, Lessing, Herder, plus tard par Gerstenberg et Sulzer. Se dessine-t-il donc un vaste mouvement qui chercherait à lever l'excommunication esthétique que Gottsched avait prononcée ? Telle est la question que soulèvent les écrits favorables à Arlequin et à ses semblables. Mais il s'en pose une autre également. Quelles sont les limites de la compréhension que l'Aufklärung peut avoir du phénomène du comique populaire ? De la réponse à cette seconde question dépend en partie la vision que nous pouvons avoir de la notion de "théâtre national" elle-même.

La première défense publiée d'Arlequin, celle de Krüger, permet déjà de définir certaines lignes de force des apologies futures (25). Il faut remarquer tout d'abord que, destinée à justifier la traduction d'un certain nombre de pièces de Marivaux, la préface de Krüger ne défend que l'Arlequin du Théâtre-Italien de Paris. Lorsqu'il parle des personnages originaux de la commedia dell' arte ou du bouffon de l'ancienne comédie allemande, Krüger retrouve des accents gottschédiens pour en dénoncer les extravagances et les grossièretés. Les auteurs français du Théâtre-Italien comme Marivaux lui-même mais aussi Delisle, Beauchamp, Allainval, connaissant l'attrait exercé par le "masque" d'Arlequin sur la foule, l'ont conservé, mais ils l'ont affiné et policé et l'ont mis au service de leurs intentions, qui sont parfaitement honnêtes. Ils ont à la fois ennobli et moralisé un personnage primitivement équivoque et de mauvais goût. Ce nouvel Arlequin ne peut donc pas être englobé dans la réprobation dont sont l'objet à juste titre les bouffons ordinaires. Naïf et simple, non soumis aux contraintes du rang et de l'éducation, il parle un langage

(25) Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux, t. 1, Hannover, 1747. Vorwort. Cf. Lacant, op. cit., pp. 141-146.

aussi noble que celui des chevaliers et des marquises, ses maîtres.

Pour justifier Marivaux, Krüger utilise par ailleurs un certain nombre d'arguments dirigés contre le dogmatisme en matière d'art. L'absence ou la présence d'Arlequin n'est pas un critère de qualité pour une comédie, non plus que le nombre d'actes qu'elle comporte (26). Plus généralement, la matière dont est faite une oeuvre d'art est moins importante que le talent qui lui donne forme (27). En conclusion, Destouches n'est pas plus à blâmer de ne pas utiliser Arlequin dans ses pièces que Marivaux de l'avoir introduit dans les siennes ! Tous ces traits visent en premier lieu Gottsched, accusé ainsi de juger d'après des critères tout à fait extérieurs les mérites d'un auteur. Ainsi l'habit bariolé d'Arlequin ne suffit pas à discréditer comme extravagant le personnage lui-même. La vraisemblance n'exige pas la vérité du costume, il n'est donc pas nécessaire de donner un habit à l'allemande au serviteur comique, de même qu'il n'est pas besoin de faire paraître sur la scène Brutus dans la tenue qu'il portait pour se rendre au Capitole (28).

La défense d'Arlequin de Krüger, si elle fait une brèche dans le dogmatisme gottschédien, ne va pas au-delà de la justification de l'Arlequin "poli" du Nouveau Théâtre-Italien. Elle ne veut pas modifier l'opinion défavorable que les partisans de la réforme théâtrale ont de la commedia dell' arte primitive, encore moins désarmer leur mépris pour le Hanswurst allemand. Il ne faut pas oublier que dans la préface au volume suivant, Krüger

(26) Gottsched exigeait 5 actes pour la comédie régulière, alors que les pièces du Théâtre-Italien n'en comportaient que trois.

(27) Krüger utilise ici une métaphore. La statue en or sculptée par un apprenti peu doué aura moins de prix aux yeux du connaisseur que la statue en bois, oeuvre d'un maître.

(28) On sait que Gottsched, d'un côté, avait considéré comme extravagant l'habit d'Arlequin et, de l'autre, avait recommandé l'adoption du costume antique pour jouer La Mort de Caton. Il est donc doublement visé dans ce passage.

définit la comédie à partir de l'exemple de Marivaux comme une école du bon ton et un moyen d'affiner les moeurs. Nous sommes aux antipodes du comique "bas".

Le plaidoyer que Möser fait prononcer à Arlequin lui-même est d'une toute autre importance, car il contient une véritable théorie de la commedia dell'arte, dont il s'efforce de définir la nature et les moyens. Cependant si la critique a depuis longtemps reconnu l'importance de l'opuscule, la recherche récente en souligne surtout les ambiguïtés, voire les contradictions (29). On n'en est plus à penser que Möser a voulu faire l'apologie du comique populaire, ni qu'il a rompu avec la conception du théâtre que la réforme gottschédienne avait imposée. La position de Möser, malgré certaines audaces, reste dans les limites de la pensée esthétique de l'Aufklärung.

A vrai dire, il y a deux manières de juger l'oeuvre de Möser, soit par rapport au gottschédisme déclinant et alors il faut en souligner la nouveauté et l'originalité, soit par rapport à l'essence même du comique qu'elle prétend défendre et il faut reconnaître que la pensée de l'Aufklärung était peu faite pour lui rendre justice.

Le gottschédisme venait justement de trouver de nouveaux partisans à Vienne. C'est en 1760 qu'y paraît anonymement le premier opuscule demandant que soit enfin entreprise la réforme dont Leipzig avait donné l'exemple. Les Pensées fortuites

(29) Parmi les études récentes, il faut signaler outre Lochter, op. cit., pp. 80-140, Hinck, op. cit., pp. 315-320 et la post-face de Boetius, op. cit., pp. 81-94, l'article de Joël Lefebvre, "Justus Möser, le baroque et la lustige Person" in : Revue d'Allemagne, V, 1973, pp. 460-474 et l'ouvrage de Jean Moes, Justus Möser et la France. Contribution à l'étude de la réception de la pensée française en Allemagne au XVIIIème siècle, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Metz, 1981, ex. dact., pp. 654-688.

à propos du théâtre allemand de Vienne par un fervent adepte du bon goût et des bonnes moeurs (Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten) de Johann Heinrich von Engelschall (30) plaident la cause d'un théâtre régulier, débarrassé des "obscénités" des bouffons et qui pourrait ainsi retrouver l'éminente dignité qu'il avait autrefois chez les Anciens et qu'il conserve encore en partie chez les Français. Elles se rangent totalement sur les positions de Gottsched. Comme son maître trente ans auparavant, Engelschall lie étroitement le progrès de la scène nationale à l'exclusion, voire à la destruction du comique populaire. Seulement, les idées esthétiques ayant évolué, la conception selon laquelle le théâtre devrait avant tout enseigner la morale n'est plus admise sans réserves et, de ce fait, la lutte contre le comique populaire passe au second plan. C'est dans ce contexte nouveau que paraît la Défense du comique grotesque de Möser. Il est symptomatique qu'elle commence par énoncer des principes opposés au dogmatisme antérieur, pour justifier l'existence d'Arlequin. Ces principes, nous les connaissons déjà en partie : affirmation du pluralisme des formes comiques, substitution de la notion de plaisir esthétique à celle d'utilité morale, interprétation moins étroite de la théorie de la "mimesis". Reconnaissons cependant à Möser le mérite de leur avoir donné une forme originale.

Le traité s'oppose à une définition unique de la comédie. Le principe de diversité qui caractérise la nature, l'idée des "mondes possibles" due à Fontenelle, justifient la pluralité des formes comiques. Arlequin estime qu'il y a une place pour lui, à côté de Molière, de Térence et de la comédie touchante. Hostile à toute discussion abstraite, il est même prêt à renoncer à l'appellation de comédie pour se contenter de celle d'arlequinade ;

(30) Wien, 1760. Pour l'analyse de cet écrit cf. Infra, pp. 602-607.

Le nom est de peu d'importance, Arlequin existe, a du succès, il est un agréable et nécessaire citoyen "du meilleur des mondes comiques." Les raisonnements des doctes n'y peuvent rien changer. Möser, habilement, ne présente le comique incarné par Arlequin que comme une possibilité parmi d'autres et ne lui donne pas une valeur exemplaire, ce qui peut lui assurer la tolérance bienveillante des partisans d'un comique plus fin. Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de Schlegel vis-à-vis de la farce ou de Lessing vis-à-vis de la comédie larmoyante.

Gottsched, dans un même mouvement, avait condamné l'absurdité des masques italiens et celle de l'opéra en se fondant sur la notion de l'imitation de la nature. Arlequin était pour lui une créature "fantastique" pour laquelle il n'existait pas de modèle dans la réalité, et le monde de l'opéra lui semblait tout à fait irréel et chimérique. Or il estimait que la valeur d'une oeuvre se mesurait à son degré de ressemblance avec le réel, que la copie devait pouvoir être confondue avec l'original et que l'illusion totale était la loi suprême de l'art. Schlegel, en proposant une théorie de l'imitation moins fruste, les Suisses en défendant le merveilleux au nom des "mondes possibles" avaient commencé à réhabiliter l'imagination. Mais Möser va plus loin qu'eux. En assurant qu'on ne saurait louer un opéra ou un poème épique pour leur ressemblance avec la nature, parce que par essence ces deux genres sont totalement étrangers à la réalité qui nous entoure, il fait de l'art un domaine autonome, ne recevant ses lois que de l'imagination du créateur (31). L'oeuvre n'imité pas la nature, elle constitue elle-même un monde en soi. Citant Pope, Möser assure que c'est faire injure à Shakespeare que de l'appeler un "peintre de la nature", alors qu'il est, en réalité, "un créateur d'archétypes nouveaux". L'existence d'Arlequin qui, pour Gottsched, est un monstre sorti d'une imagination débridée, n'a pas besoin aux yeux de Möser d'être justifiée par une

(31) Harlekin, éd. Boetius, p. 15.

référence au réel : Arlequin est le fruit de la libre imagination créatrice.

Comme Schlegel et Nicolai, Möser ne pense pas que le but premier de la scène soit de prêcher le Bien. Il estime que ce n'est nullement le désir d'être mieux instruite de ses devoirs qui pousse la foule des spectateurs vers les salles, mais simplement le besoin de divertissement. De même que nous aimons la danse non parce qu'elle amende nos moeurs, mais parce qu'elle nous permet de nous donner du mouvement, de même nous venons chercher au théâtre une distraction et l'oubli de nos soucis. Il est certes d'usage, affirme ironiquement Arlequin, de prétendre dans les préfaces que l'amélioration des moeurs est l'objectif principal des spectacles dramatiques, mais de tels propos sont uniquement destinés à désarmer l'hostilité de ceux qui refusent encore une sépulture chrétienne aux comédiens (32). Möser explique ainsi très justement l'insistance avec laquelle les hommes de théâtre assurent ne rien vouloir d'autre que faire aimer la Vertu et détourner du Vice, par leur désir de se faire accepter par la société. Nous avons à plusieurs reprises souligné nous-même cette tactique de "légitimation". Il ne faudrait pas, selon Möser, qu'elle menât à une conception erronée du rôle que peut jouer la comédie.

Lorsque Möser parle de "l'utilité" des arlequinades, il donne au mot un contenu tout à fait différent. Il s'efforce de démontrer les vertus bénéfiques du rire, non pas du rire satirique de la comédie saxonne, mais du gros rire franc de la farce. C'est sans doute l'aspect le plus neuf d'Arlequin. Le rire "gros-sier", "populacier", "rustre", tant de fois blâmé par les théoriciens d'un théâtre "épuré", qui lui opposaient le fin sourire de l'honnête homme, fait ici l'objet d'une éclatante réhabilitation. Ce rire "qui secoue le ventre" est sain et naturel. On dit, certes

(32) Harlekin, p. 16.

que "l'âme du sage sourit" alors que "le corps du fou est assailli par le rire", mais le sage laisse peut-être les contraintes de la mode étouffer en lui la bonne nature et secrètement aspire à rire lui aussi à gorge déployée (33). Si toutes les classes de la société se retrouvent devant les tréteaux des bouffons, c'est parce que le rire est un besoin fondamental de l'homme. Il a d'heureux effets physiologiques, apporte détente et oubli des soucis quotidiens, réveille les esprits "rouillés" et redonne la joie de vivre aux corps apathiques.

Serions-nous en présence d'une apologie du rire "gratuit" et corporel de la vieille tradition populaire ? On est d'autant plus tenté de le croire que, vers la fin de son traité, Möser évoquant la Fête des Fous du Moyen Age, se réfère à l'existence autrefois "d'une culture de la folie" et considère que cette "folie" est un besoin irrépressible de l'âme humaine. Mais Möser ajoute immédiatement :

"Loin de moi la pensée de vouloir approuver une coutume aussi abominable que l'était la Fête des Fous" (34).

De cette dernière, il ne retient que les motivations psychologiques, le goût de la fête et du plaisir, mais en condamne les manifestations. L'article de l'Encyclopédie qu'il cite en note permet sans doute de voir ce qui le choque : il y est décrit comment, durant ces fêtes, on élisait un évêque ou un pape des fous qui ensuite parodiait sans nul respect les cérémonies les plus sacrées (35).

(33) Ibid., p.19.

(34) Ibid., p. 36. "Es sey fern von mir, daß ich eine solche abscheuliche Gewohnheit, wie das Narrenfest war, billigen sollte."

(35) Ibid., p. 35, note 34. Le passage cité se termine ainsi : "Des Pontifes de cette espèce étoient accompagnés d'un clergé aussi licencieux. Tous assistoient ce jour-là au service divin en habit de mascarade et comédie". Möser ajoute le commentaire suivant : "Diese war die heilige und stille Ergötzung. Der Verfasser des Artikels setzt hinzu, daß er noch das ärgerlichste ausgelassen habe".

Or il s'agissait là d'un aspect essentiel de la tradition carnavalesque : pour un temps, l'ordre social se trouvait aboli ou plutôt inversé ("le monde à l'envers"), le respect des valeurs s'effaçait et laissait place à un rire libérateur qui n'épargnait rien ni personne. Ce gigantesque défoulement collectif supprimait momentanément les tabous et libérait un instant des forces habituellement réfrénées par la vie sociale et la culture dominante.

Les liens de la commedia dell' arte avec cette culture carnavalesque de la fête ont été clairement mis en lumière par Mikhaïl Bakhtine. Möser accepterait-il chez la première ce qu'il rejette dans la seconde ? Il faut remarquer tout d'abord qu'Arlequin ne reconnaît pas comme faisant partie de sa famille le grossier Hanswurst germanique ou ceux qui usurpent son nom pour proposer obscénités, allusions grivoises, propos équivoques (36). Ce faisant, il trace de nouveau une ligne de partage au nom du bon goût et de la morale et exclut ainsi une partie non négligeable de la tradition comique populaire. Il faut ensuite se demander si le rire, tel qu'il le définit, a réellement le caractère irrespectueusement libre de l'esprit carnavalesque. On peut en douter.

Le divertissement en général a pour Möser une fonction sociale. Une musique joyeuse nous calme et nous égaye et prépare "notre esprit fatigué à des devoirs plus sérieux" (37). Le rire "vigoureux et bienfaisant" a déjà poussé "maint esprit tout rouillé" vers une activité d'utilité générale (38). On pourrait même parler d'utilité politique : il est du plus grand intérêt de l'Etat qu'Arlequin "incite le ministre hypocondriaque à écouter patiemment l'innocent, encourage un sujet affligé à supporter son faix, prépare un Etat Provincial mal disposé à approuver de nouveaux impôts et, d'une façon générale, apaise un coeur farouche, soutienne un coeur accablé, donne un nouvel enthousiasme à un coeur

(36) Ibid., p. 28, p. 31.

(37) Ibid., p. 16.

(38) Ibid., p. 18.

lassé et rende à la main alanguie d'un auteur la force d'entreprendre de nouveaux ouvrages" (39). Même lorsqu'il évoque plaisamment l'effet roboratif de la farce sur les sens assoupis des maris, qu'elle empêche de passer comme de coutume "des plus profondes pensées au plus profond sommeil" après leur journée de travail, Möser pense à l'Etat : Arlequin a fait plus pour l'accroissement de la population que tous les livres du Marquis de Mirabeau ! (40)

Le divertissement théâtral exerce donc bien une fonction à l'intérieur de la société. En redonnant aux citoyens des diverses conditions la joie de vivre et la gaieté que les soucis quotidiens leur avaient fait perdre, il les rend de nouveau aptes à se consacrer à des occupations plus sérieuses. Il représente une simple pause dans une existence qui reste, pour l'essentiel, consacrée au travail et aux responsabilités sociales. En remontant les ressorts détendus de sa machine physique, en rendant l'entrain à son esprit fatigué, il permet à l'homme d'assumer pleinement ses devoirs envers l'Etat (41). Or, il n'y a rien de plus éloigné de l'esprit carnavalesque, essentiellement individualiste voire anarchiste, que cet utilitarisme social ! La Fête a beau n'être qu'une parenthèse, elle se vit comme une utopie, celle d'une ère de liberté et d'abondance, elle n'est pas fonctionnelle.

(39) "... daß ich einen hypochondrischen Minister zu geduldiger Anhörung der Unschuld bewege, einen bedrängten Unterthan in seiner Last ermuntere, eine verdrüßliche Landschaft zu Einwilligung neuer Auflagen bereite, und überhaupt ein wildes Gemüth besänftige, ein niedergeschlagenes erhebe, ein ermüdetes von neuem begeistere, und die erschlaffte Hand eines Autors zu neuen Unternehmungen stärke..." Ibid., p. 17.

(40) Möser fait allusion ici aux ouvrages de Mirabeau le Père, physiocrate et comme tel "populationniste".

(41) Sur l'utilité politique de la farce cf. Jean Moes, op. cit., pp. 664-665, pp. 673-675.

La différence entre l'essence vraie de la commedia dell' arte et la présentation qu'en fait Möser apparaît encore plus nettement lorsqu'on analyse la seconde grande partie de l'ouvrage. Möser y semble, en effet, "reprendre d'une main ce qu'il a donné de l'autre" (42) et revenir sur quelques unes de ses plus grandes audaces théoriques. C'est ainsi qu'il réintroduit le principe de l'imitation de la nature en intégrant Arlequin dans la tradition du réalisme picaresque (43). Que deviennent alors tout l'aspect féerique des arlequinades, les transformations magiques incessantes, la fantaisie gratuite qui, comme Rudolf Münz l'a bien montré (44), constituent un élément essentiel du genre ?

Plus fondamentalement encore, l'utilité morale de la comédie est rétablie dans ce second temps de l'analyse. Möser, en faisant la théorie de l'écriture grotesque et du "goût baroc", en arrive à la notion de caricature. Avec ses exagérations, ses modifications des proportions, la représentation outrée de la réalité joue le rôle d'un miroir grossissant (moralischer Hohlspiegel) qui révèle impitoyablement les travers et les ridicules (45). La caricature devra "brûler la langue" de ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas sentir "le sel fin de la satire". Elle est un moyen plus violent, mieux adapté à un public simple, ce qui conduit Möser à rétablir la classique distinction entre le goût populaire et celui de la bonne société : "Souvent la paroisse villageoise ne s'endort-elle pas en écoutant justement le prédicateur qui enchante la chapelle royale ?" (46). Arlequin ainsi

(42) Joël Lefebvre, art. cit., p. 467.

(43) Harlekin, p. 35.

(44) Das "andere" Theater, Studien über ein deutschsprachiges teatro dell' arte der Lessingzeit, Berlin, 1979.

(45) Harlekin, pp. 23-24.

(46) "Wird nicht oft die Dorfgemeine von eben dem Redner eingeschläfert, welcher die Hofkapelle entzückt." Ibid., p. 21.

"récupéré" devient un auxiliaire de l'Aufklärung, il est non seulement un peintre, mais également un censeur des moeurs (Kontrollleur der Sitten) (47). En effet, son apparence naïve lui permet de dire à chacun la vérité sur ses défauts et ses ridicules sans avoir rien à craindre. On voit que si l'arlequinade utilise des moyens qui lui sont propres, elle n'en remplit pas moins la fonction traditionnellement assignée à la comédie : peindre et corriger les moeurs par le rire.

Quant à la notion "d'unité de ton", utilisée par Möser pour justifier l'écriture grotesque, elle a pour conséquence d'enfermer Arlequin dans un seul genre, mineur de surcroît (48). Il n'a sa place que dans la farce et ne doit paraître ni dans la comédie touchante, ni entre les actes d'une tragédie (dans les intermezzi), ni à plus forte raison dans la tragédie. Or ce dernier procédé était courant dans les Haupt-und Staatsaktionen. Eckehard Catholy (49) a montré à quel point la figure de la lustige Person par son statut particulier rompait l'unité dramatique. Elle n'était jamais totalement intégrée dans la pièce par un rôle, mais toujours elle s'en échappait pour venir se placer face au public. Non seulement elle constituait un contrepoint comique à l'action tragique, mais elle détruisait par sa présence même toute possibilité d'illusion totale, créant en contrepartie des effets nouveaux qui ne sont pas sans similitude avec la "distanciatio" brechtienne. Il est certain qu'elle n'était compatible ni avec une esthétique réaliste, ni avec la forme fermée de la haute tragédie.

Sur ce point, la position de Möser ne se distingue pas fondamentalement de celle de Gottsched. Möser, auteur d'une

(47) Ibid., pp. 26-27.

(48) Arlequin lui-même ne réclame qu'"un cabinet sur la scène"(p. 24).

(49) Komische Figur und dramatische Wirklichkeit. Ein Versuch zur Typologie des Dramas in : Festschrift für Helmut de Boor. Zum 75. Geburtstag, Tübingen, 1966, pp. 193-208.

tragédie dans le style français (50), veut qu'une tragédie soit écrite dans un ton noble : une princesse qui, dans sa colère, oublierait la bienséance pêcherait, selon lui, contre l'unité de ton (51). Son point de vue est donc doublement traditionnel car, non seulement il condamne le tragi-comique et le mélange des genres, mais il semble ignorer aussi le concept du "langage de la nature" et continue, par conséquent, à exiger des personnages tragiques la décence de langage qui convient à leur rang.

L'essai de Möser est, sans conteste, le texte le plus important que l'Aufklärung ait consacré au bas comique. Il n'est pas qu'une défense du bouffon, il tente de faire la théorie d'une écriture, d'un genre, d'une tradition. Il est particulièrement intéressant de constater qu'en éclairant les liens de la commedia dell' arte avec l'esprit carnavalesque, Möser prouve qu'il en a saisi les racines populaires. Son traité exprime une tolérance et une compréhension nouvelles d'une fraction de l'Aufklärung envers le phénomène du comique populaire, il en marque aussi les limites. En effet, si Möser défend avec beaucoup d'habileté et d'esprit des positions théoriques originales, il ne rompt cependant pas avec les principes mêmes sur lesquels est fondée la réforme gottschédienne et qui sont, par conséquent, également constitutifs de l'idée de "théâtre national" : imitation de la nature, fonction

(50) Arminius. Ein Trauerspiel. Hannover und Göttingen, 1749. Il est à remarquer cependant que Möser dans la préface (pp. 12-13) conteste la théorie de Gottsched selon laquelle la tragédie devait illustrer une leçon morale.

(51) Harlekin, p. 30, cf. égal. p. 32. "Eine Königin wird immer erhabener, als eine Bäurin schimpfen." Möser est donc plus traditionaliste que Diderot et Lessing qui pensaient que dans l'expression du sentiment les hommes sont égaux et parlent le même langage. Cf. chez Diderot (Oeuvres esthétiques, op. cit., p. 99) l'anecdote de la paysanne qui vient de perdre son mari, anecdote citée par Lessing dans la "81ème Lettre sur la littérature" (LM., 8, p. 219).

morale, sociale, voire politique de la scène, séparation et hiérarchie des genres. Arlequin et ses semblables ne sont admis et défendus que dans la mesure où ils peuvent se plier à ces exigences. Mais une partie importante - la plus authentique sans doute - du comique qu'ils incarnent se trouve être irréductiblement étrangère à l'idéal esthétique et moral de l'Aufklärung, elle continue à être rejetée et exclue.

Dans les années qui suivirent la parution d'Arlequin, cette situation ne se modifia pas véritablement. Le succès du petit traité de Möser fit qu'il servit de texte de référence sur le sujet, du moins pour les critiques les plus audacieux, les autres se contentant de répéter les imprécations de Gottsched contre le "bouffon welsche". On sait que Lessing a entretenu avec Möser une sorte de dialogue au sujet d'Arlequin (52). La livraison 18 de la Dramaturgie de Hambourg (53) contient la contribution de Lessing à la théorie du bouffon. Il est à remarquer qu'elle se greffe, elle aussi, sur l'examen d'une oeuvre de Marivaux et que, par le ton, elle est dans l'esprit de la "17ème Lettre sur la Littérature". Son contenu, en fait, est une réponse aux arguments de type réaliste et rationaliste développés par Gottsched contre la nature même d'Arlequin et son utilisation répétée dans les pièces les plus diverses. Lessing les réfute en montrant qu'Arlequin n'est pas un individu mais un type, un type susceptible, contrairement du reste à d'autres "masques", de variations infinies. En outre, en en faisant l'héritier du "parasite" de la comédie antique, il lui assure une légitimité supplémentaire. Lessing avait déjà auparavant montré son intérêt pour la comédie improvisée en publiant dans La Bibliothèque théâtrale des canevas de

(52) Cf. Arlequin, p. 22 et p. 22 note 20 (1777) - Dramaturgie de Hambourg, p. 74.

(53) Ibid., pp. 73-74 (éd. Otto Mann).

pièces du Nouveau Théâtre-Italien de Paris (54) et on sait par le témoignage de Brandes (55) qu'à Breslau il manquait rarement les spectacles burlesques de Franz Schuch. L'orientation qu'il donne à son oeuvre dramatique est cependant d'un esprit tout différent et le bas comique n'occupe qu'une place très réduite dans sa réflexion théorique.

Johann Georg Sulzer dans sa Théorie générale des Beaux-Arts (Allgemeine Theorie der Schönen Künste) (56) recommande la lecture de Möser. Il fait lui aussi une distinction entre Hanswurst et Arlequin et estime ce dernier presque indispensable à la comédie. Les serviteurs comiques n'étant le plus souvent que des Arlequins portant la livrée, il déclare nettement sa préférence pour le personnage original. Mais cette apologie ne se fait qu'au prix d'une intégration d'Arlequin dans un dispositif éducatif, beaucoup plus poussée que chez Möser. Comme le fou du roi, Arlequin est là pour dévoiler les ridicules et les folies drapées dans une dignité usurpée. Il est devenu un "supplétif" de l'Aufklärung, un auxiliaire de la comédie satirique.

Dans son essence, le comique populaire se révèle donc inassimilable par l'Aufklärung, qui ne peut qu'en "récupérer" certains moyens et certains aspects. La théorie dramatique du XVIIIème siècle, qui avait commencé par vouloir l'éliminer presque totalement, adopte, certes, par la suite des positions plus tolérantes et plus nuancées à son égard. Mais sauf durant le court épisode du Sturm und Drang qui, dans ce domaine comme dans tant d'autres, affirme sa singularité, elle ne peut se résoudre à l'intégrer véritablement. Ce fait marquera profondément le visage du théâtre allemand qui apparaîtra longtemps comme peu enraciné dans

(54) Cf. Supra, p. 244.

(55) Brandes, Meine Lebensgeschichte, op. cit., t. 2, p. 51.

(56) 4 Bde., Leipzig, 1773-1775, Article "Harlekin", t. 2, pp. 684-686.
Première éd. 1771-1774.

le terreau national et comme une création quelque peu artificielle d'une mince couche d'intellectuels bourgeois. Ceux-ci, bien sûr, veulent un théâtre à caractère littéraire dans lequel le texte l'emporte sur les éléments mimiques, les ambitions culturelles sur le divertissement gratuit : leur idéal est et restera un théâtre pour classes cultivées ou un théâtre servant à l'acculturation de la masse ignorante.

Existait-il une autre solution que ce Bildungstheater ? Madame de Retti dans la Mission théâtrale de Wilhelm Meister de Goethe semble le penser (57). Cette directrice de troupe, dont le personnage a été visiblement inspiré par la Neuberin, regrette de s'être laissée entraîner par les "doctes" à "bannir Hanswurst et à enterrer Arlequin", car le tort ainsi fait à une scène vivante n'a pas été compensé par les pièces régulières des auteurs allemands, malheureusement peu "théâtrales". Au lieu de cela il aurait été possible de "faire un magnifique présent aux Allemands qui aurait constitué la base d'un théâtre national et aurait pu être utilisé et affiné par les meilleurs esprits" (58). Ce présent, c'eût été la création d'une commedia dell' arte allemande à partir de personnages empruntés aux diverses provinces du Reich et aux différentes classes de la société :

(57) Goethe, Wilhelm Meisters theatralische Sendung, op. cit., pp. 126-128.

(58) "... so hätten wir den Deutschen ein treffliches Geschenk machen können, das der Grund eines National-Theaters geworden wäre und von den besten Köpfen hätte benutzt und verfeinert werden können." Ibid., p. 127.

"... notre Hanswurst était un Salzbourgeois, notre hobereau, nous voulions le prendre en Poméranie, notre docteur en Souabe, notre vieillard aurait été un négociant bas-saxon, nous voulions lui donner comme serviteur une sorte de matelot, nos amoureux auraient parlé le haut-allemand et auraient été originaires de Haute-Saxe et la belle Eléonore, si tel avait été son nom, aurait eu auprès d'elle, en guise de Colombine, une soubrette de Leipzig." (59)

Ce passage justement célèbre expose une méthode pour créer un théâtre national qui diffère radicalement de celle qui a été suivie dans la réalité. Goethe y fait la preuve de sa parfaite connaissance de la commedia dell'arte et des possibilités de l'adapter à l'Allemagne (60).

Son plan est placé dans la bouche d'un personnage de roman. Nous avons à faire ici à une fiction, un jeu intellectuel qui reconstitue une occasion manquée. Madame de Retti, différente en cela de la Neuberin, assure avoir tenté de réaliser son projet de commedia dell'arte allemande et avoir échoué :

"Mais malheureusement les essais, que nous présentâmes au public en dépit des puristes avec lesquels nous nous étions de nouveau brouillés, furent des échecs." (61)

(59) "... unser Hanswurst war ein Salzburger, unsern Landjunker wollten wir aus Pommern nehmen, unsern Doktor aus Schwaben, unser Alter sollte ein niedersächsischer Handelsmann sein, wir wollten ihm eine Art von Matrosen als Diener geben, unsere Verliebten sollten Hochdeutsch sprechen und aus Obersachsen sein, und die schöne Leonore, oder wie wir sie nennen wollten, sollte ein Leipziger Stubenmädchen als Kolumbine bei sich haben." Ibid.

(60) Il s'agit, en effet, de trouver des équivalents allemands au serviteur bergamasque Arlecchino, au juriste bolognais Dottore, au marchand vénitien Pantalone, à l'officier espagnol Capitano, etc...

(61) "Aber leider schlugen unsere Versuche fehl, die wir zum Trutz der Puristen, mit denen wir uns wieder entzweit hatten, dem Publico vortrugen." Theatralische Sendung, p. 128. On peut cependant voir dans cet épisode un écho de la brouille de la Neuberin avec Gottsched en 1741.

Le moment favorable était passé et il ne restait plus alors qu'à suivre le courant dominant. La conclusion résignée de Madame de Retti évoque à la fois l'occasion perdue et l'impossibilité d'un retour en arrière :

"Nous sommes comme des gens qui se sont engagés sur un chemin malcommode ou ont pris la mauvaise route, mais qui malgré tout sont maintenant trop avancés pour pouvoir faire demi-tour et s'engager sur l'autre à partir de son début." (62)

Le théâtre national allemand tel qu'il s'est développé dans la seconde moitié du XVIIIème siècle et la conception ici exposée sont deux réalités antagonistes. Et malgré les regrets que Goethe prête à Madame de Retti, malgré l'intérêt constant qu'il a manifesté à la commedia dell'arte (63), il serait aventureux de supposer qu'il était lui-même partisan de la seconde solution. Après tout, le classicisme weimarien n'a rien de particulièrement populaire !

(62) "Wir sind wie Leute, die auf einen unbequemen oder schlechten Weg geraten, aber bei dem allen nun einmal zu weit vorwärts sind, um zurückzukehren und den andern von Anfange betreten zu können."
Ibid.

(63) Cf. son regret d'avoir vu disparaître la lustige Person (Dichtung und Wahrheit, 3 Teil, 13. Buch, Hamburger Ausgabe, t. 9, p. 567), ses farces de la période du Sturm und Drang qui faisaient intervenir Hanswurst, ses descriptions des comédies italiennes (Italienische Reise, Hamburger Ausgabe, t. 11, en part. p. 77 sq., p. 94 sq.), etc...

C H A P I T R E V I I

L'EDUCATION DU COMEDIEN

Le développement d'une culture théâtrale doit nécessairement prendre en compte, à côté du répertoire, le travail du comédien. Déjà la Neuberin avait, dans ses prologues, affirmé la dignité neuve de l'acteur qui se met au service d'un texte dramatique régulier. Gottsched avait marqué son intérêt pour les problèmes de diction et de jeu et affirmé la nécessité pour le comédien de ressentir lui-même profondément l'émotion qu'il cherche à communiquer (1). Mais il n'a jamais rassemblé ses réflexions dans une théorie d'ensemble. C'est dans la période qui va de 1747 à 1767 que l'on assiste aux premières tentatives pour élaborer une telle théorie.

Ce sont Mylius et Lessing qui en fournissent les premiers éléments dans les Contributions... Le premier en démontrant que l'activité du comédien constituait un "art libéral" ouvrait la voie à la réflexion théorique (2). En effet, selon les conceptions du temps, tout art implique une réflexion sur sa nature et sa fonction, ses moyens et ses lois. La création d'une théorie entérinait un changement de statut. Lessing en traduisant l'Art du Théâtre de François Riccoboni fournit les premiers éléments d'une discussion. Il compléta ce travail en publiant de larges

(1) Sur les conceptions de Gottsched en matière de représentation théâtrale cf. Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst, op. cit., pp. 56-60, qui rectifie bien des idées reçues sur ce point. Cf. égal. Supra, p. 110.

(2) Supra, p. 239.

extraits du livre de Rémond de Sainte-Albine, Le Comédien, dans la Bibliothèque Théâtrale (3). Il est très caractéristique de l'époque qu'il soit allé chercher en France les bases d'une théorie de l'art dramatique. Celles-ci ne vont guère être mises en cause dans la période qui nous occupe, de sorte que toutes les spéculations portant sur la création d'un style "national" allemand apparaissent d'entrée de jeu comme très aléatoires.

Les deux ouvrages français, auxquels il faut ajouter ceux de Louis Riccoboni, le père de François Riccoboni, ont en commun le souci du naturel et de la simplicité et critiquent volontiers la pompe et le maniérisme encore en honneur chez certains Comédiens-Français. Ils défendent donc un style "moderne", nuancé et individualisé, tel qu'il a été illustré par Baron et Adrienne Lecouvreur et qu'il sera plus tard défendu par la Clairon ou Le Kain. La réception de ces écrits en Allemagne permet de dépasser le style déjà vieilli que la Neuberin avait emprunté aux acteurs français en tournée. Il n'est donc pas besoin d'évoquer la victoire du "réalisme allemand" ou du "pragmatisme anglais" sur le "rationalisme français" pour rendre compte de l'évolution du style de jeu en Allemagne (4). Celui-ci ne fait que suivre le cours de l'évolution générale.

Les différents auteurs français ne sont, du reste, pas d'accord entre eux sur la manière d'atteindre ce naturel qui seul permet de toucher les coeurs. C'est ainsi que Rémond de Sainte-Albine fait confiance uniquement à la sensibilité, à l'imagination, à l'enthousiasme de l'acteur, bref à son "génie", tandis que François Riccoboni insiste sur l'importance de la technique qui

(3) LM., 6, pp. 120-152.

(4) Ce sont des concepts que Heinz Kindermann emploie très souvent en particulier dans sa Theatergeschichte der Goethezeit. La Theatergeschichte Europas doit à l'extension du champ de vision une présentation plus nuancée et plus juste des choses.

lui permet d'exprimer ce qu'il ne ressent pas. Dans son commentaire sur le traité de Sainte-Albine, Lessing adopte assez nettement le second point de vue, en précisant cependant que l'interaction entre le corps et l'âme fera éprouver au comédien, s'il l'exprime par le geste et la mimique, le sentiment qu'à l'origine il ne fait que simuler (5). Cette ingénieuse solution dialectique montre que Lessing s'intéresse quand même avant tout à l'ensemble des moyens dont le comédien dispose pour traduire sentiments et émotions, c'est-à-dire au langage du corps. Il annonce même "un petit ouvrage sur l'éloquence corporelle" qui restera cependant à l'état de fragment (6).

Ce projet n'en est pas moins révélateur de la volonté assez générale à cette époque de définir un code de l'expression dramatique qui révélerait les correspondances entre un sentiment intérieur et sa traduction visible. Elle aboutira plus tard à un ouvrage comme celui du Professeur Engel, Idées pour une science du Mime (Ideen zu einer Mimik) (7), véritable grammaire à l'usage des acteurs. Car le but de cette sorte de traité est bien de donner aux comédiens des règles précises leur permettant d'être expressifs sans contrevenir à la décence et à la tenue, qui restent des valeurs essentielles. Les Règles pour les comédiens de Goethe expriment encore en 1803 cette double exigence.

Le projet non réalisé de Lessing fut repris en 1755 par Johann Friedrich Löwen, le futur directeur du Théâtre National de Hambourg qui publia sous le titre Brefs principes de l'éloquence du corps (Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes) (8) le premier traité en allemand à l'usage des

(5) LM., 6, p. 152.

(6) Der Schauspieler, LM., 14, pp. 179-189.

(7) Berlin, 2 Bde., 1785-86.

(8) Hamburg, 1755. Sur Löwen cf. Infra, 3ème partie.

comédiens. Mais il avait été en quelque sorte devancé par les travaux de l'Académie théâtrale fondée par Ekhof deux ans auparavant. Il paraît nécessaire, pour comprendre le développement de la réflexion théorique sur l'art du comédien, d'examiner attentivement ces deux faits.

L'ACADEMIE DE SCHWERIN

En 1753, la troupe de Schönemann, à laquelle Ekhof appartenait depuis ses débuts en 1740 à Lunebourg, était installée à Schwerin où elle jouissait de la protection du duc Christian-Louis II. C'est là que celui qu'on devait appeler plus tard "le père de l'art dramatique allemand" (9) rédigea et fit circuler le 28 avril parmi ses camarades une lettre dans laquelle il les invitait à participer à des réunions bimensuelles destinées "à faire progresser le théâtre et chacun en particulier". Ce fut le début de l'Académie de Schwerin, sur laquelle nous sommes bien informés grâce à la publication par Heinz Kindermann des statuts et des comptes rendus de séances d'après un manuscrit de la main d'Ekhof lui-même (10).

(9) Sur Ekhof cf. Joseph Kürschner, Conrad Ekhofs Leben und Wirken, Leipzig, 1872, Hermann Uhde, Konrad Ekhof (Der neue Plutarch, hg. von R. Gottschall, 4. Teil), Leipzig, 1876, Carla Pietschmann, Conrad Ekhof, Diss., Berlin, 1954, un choix de textes de et sur Ekhof a été publié par Hugo Fetting, Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des 18. Jahrhunderts, Berlin, 1954.

(10) Ce document fut révélé par H. A. O. Reichard qui dans son Theaterkalender (1779, pp. 22-36) en publia des extraits ; il fut ensuite utilisé par les principaux biographes d'Ekhof. H. Kindermann en assura la publication complète d'après une photocopie faite avant que le manuscrit ne disparût à la fin de la deuxième guerre mondiale. H. K., Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie, Wien, 1956 (Osterreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 230. Bd., 2 Abh.).

Il faut tout d'abord lever l'ambiguïté attachée au nom "d'Académie" que se donne la nouvelle institution. C'est à tort que Heinz Kindermann la présente comme l'audacieuse application de l'idéal de l'académie littéraire ou scientifique au monde théâtral. En réalité, elle ressemble très peu à une société savante toujours fondée sur le choix de ses membres, recrutés parmi les esprits les plus éminents d'une communauté. De "l'Académie" de Schwerin font partie, à une défection près, tous les comédiens de la troupe de Schönemann et leur présence aux séances est considérée comme une obligation professionnelle. En fait, l'Académie est une tentative pour organiser la vie de la troupe selon un principe d'"auto-administration", ses membres se réunissant avant tout pour prendre les décisions nécessaires à la vie de la compagnie. Il est curieux de constater que le véritable modèle a échappé à l'attention de Heinz Kindermann : la Comédie-Française et sa structure collégiale (11).

Sous la présidence honorifique de Schönemann, les comédiens allemands, comme leurs collègues français, se réunissent pour lire les pièces nouvelles et en distribuer les rôles, supprimer du répertoire les pièces démodées ou considérées comme trop faibles, répartir les costumes, faire le point sur l'état des décors et des accessoires. Comme eux, ils nomment des responsables chargés de l'exécution des décisions prises et punissent d'amendes les manquements à la discipline collective. Il s'agit du premier essai fait en Allemagne pour tempérer par une assemblée le pouvoir absolu du directeur-entrepreneur. On peut

(11) Il est vrai que le parti pris de Kindermann de voir dans l'action d'Ekhof un processus de libération par rapport à l'influence française devait le rendre nécessairement aveugle à cette filiation. On peut dire qu'il a été victime du "mythe ekhofien" qui correspond assez exactement au "mythe lessingien", le premier réalisant dans le domaine de l'art dramatique ce que le second avait fait pour la littérature dramatique. Cf. dans le commentaire de Kindermann plus particulièrement le chapitre "Ekhofs Durchbruch" (Ekhofs Schauspieler-Akademie, pp. 55-65) dans lequel l'opposition entre les styles "français" et "allemand" est poussée à l'extrême.

également dire qu'il constitue une solution de remplacement aux projets visant à donner les principales responsabilités à une personnalité extérieure au monde du théâtre (Aufseher) comme chez Schlegel et plus tard chez Löwen. En tout cas, vers la fin du siècle, à Mannheim comme à Vienne, dans deux "théâtres nationaux", fonctionneront des "assemblées" ou "comités" de comédiens. Peut-être s'est-on souvenu de l'Académie de Schwerin, mais il est infiniment plus probable qu'on s'est directement inspiré de l'exemple de la Comédie-Française.

Ekhof joue un rôle déterminant dans la fondation et la vie de l'assemblée et il apparaît à l'évidence qu'au-delà des tâches quotidiennes il lui avait assigné une fonction éducative (12). Les différents articles des statuts, d'une minutie confinant au pédantisme, énumèrent dans l'esprit des corporations anciennes les droits et les devoirs de chacun. Comme le rappelle le précepte inscrit en tête, "personne ne peut se placer au-dessus de ces lois fondamentales" (13) et l'assemblée se donne les moyens de faire respecter ses statuts. En même temps, elle se donne le droit de juger et de surveiller la conduite de chacun en exerçant une pression qui n'est pas que morale : un système d'amendes très détaillé est prévu. Il s'agit d'assurer tout d'abord le bon déroulement des séances. L'article 7 qui interdit aux membres de l'Académie de paraître en état d'ébriété ou l'article 2 qui leur recommande d'éviter plaisanteries indécentes, railleries, violences ou expressions ordurières sont assez révélateurs et de la persistance d'une certaine grossièreté des mœurs parmi les comédiens et de la volonté d'y mettre fin.

Le souci d'établir une discipline plus stricte conduit par la suite Ekhof à proposer des articles additifs qui

(12) Il s'agit là d'un aspect original de l'institution qui distingue celle-ci de son modèle français.

(13) Kindermann, p. 10. Pour les statuts cf. pp. 10-16.

constituent une sorte de code de bonne conduite, valable à la scène comme à la ville (14). Il est à remarquer que de semblables règlements existaient depuis longtemps parmi les Comédiens-Français (15) et que les grands théâtres permanents à la fin du siècle se doteront tous de semblables "lois de la scène" (Theatergesetze). Ils ne visent pas seulement à créer la cohésion nécessaire à la réalisation de l'oeuvre collective qu'est une représentation théâtrale, mais ils tentent aussi d'inciter le comédien à se soumettre davantage aux normes sociales dans sa vie privée. Déjà la Neuberin, par ses écrits et ses exigences envers ses acteurs, avait montré quel prix elle attachait à leur bonne conduite en dehors de la scène. Ekhof, en recommandant au directeur de ne pas engager d'acteur dont les origines ne seraient pas honorables ou la conduite irréprochable, en conseillant à chacun de mener "une vie posée et raisonnable" et d'éviter toute occasion de "dispute, bagarre et autres désordres", poursuit un but semblable (16). En veillant sur sa bonne réputation, chaque acteur ou actrice préserve celle de la condition à laquelle il appartient. Il s'agit toujours de favoriser l'intégration de la corporation dans la société. Une des originalités de l'Académie de Schwerin réside dans le fait que la compagnie tout entière est chargée du soin de sauvegarder l'honorabilité de la profession en sanctionnant les manquements graves : elle peut même, à la majorité des voix, décider le renvoi d'un de ses membres.

C'est l'article 15 des statuts qui énumère avec le plus de précision les travaux que l'Académie se propose de mener à bien : ils sont à la fois d'ordre pratique et théorique (17).

(14) Ibid., pp. 35-36.

(15) Jules Bonnassies, La Comédie-Française. Histoire administrative, op. cit., cf. en particulier le règlement de 1729 (pp.157-168).

(16) Kindermann, p. 36.

(17) Kindermann, pp. 13-14.

Les pièces dont la représentation est prévue doivent préalablement être lues et analysées en commun, chaque personnage et donc chaque rôle, caractérisé, afin de déterminer la manière dont il doit être joué. C'est un premier essai de ce qui deviendra la Leseprobe. La pratique de la lecture permet évidemment l'approfondissement et l'individualisation de chaque rôle et représente un progrès sensible. Les représentations passées doivent faire l'objet d'une franche discussion dans laquelle tous les défauts observés seront relevés et critiqués pour qu'on puisse les supprimer par la suite. On ne sait si ce dernier projet fut vraiment mis à exécution. En tout cas, il était destiné à favoriser l'émulation et surtout à créer un jeu d'ensemble, une notion encore très peu développée à l'époque. La partie théorique envisagée consiste en réflexions et discussions sur l'art dramatique en général ou sur certains points particuliers, ainsi qu'en "modestes observations" sur les devoirs du comédien dans la vie quotidienne. Ekhof entendait ainsi faire participer les acteurs à la réflexion sur le théâtre national et sur les moyens d'en assurer le progrès.

Dans quelle mesure cet ambitieux programme fut-il effectivement réalisé ? Le journal tenu par Ekhof nous renseigne assez bien sur ce point. On peut passer rapidement sur tout ce qui se rapporte directement à la vie de la troupe. Le travail pratique effectué est avant tout une remise en ordre, qui concerne aussi bien les décors, les accessoires et les costumes que le répertoire. Les comédiens font pour ainsi dire l'inventaire de ce qu'ils possèdent pour en tirer le meilleur parti possible. Au passage, ils découvrent la nécessité d'une bonne adaptation du costume au personnage (18) et d'une disposition de la toile de fond et des coulisses qui respecte la perspective et ils se

(18) Ibid., p. 29.

préoccupent de perfectionner l'éclairage (19). Pour le répertoire, ils font le tri entre les pièces devenues superflues ou qui ne "peuvent plus procurer ni utilité ni honneur" à leur théâtre et les autres (20). C'est l'occasion d'éliminer les dernières Haupt- und Staatsaktionen qu'on est, à vrai dire, étonné de trouver encore au répertoire de la principale troupe régulière d'Allemagne (21) ou de renoncer à quelques tragédies du Théâtre Allemand particulièrement vieilles ou médiocres (22).

Il serait cependant hasardeux de voir, comme le fait Heinz Kindermann (23), dans les choix ainsi faits, le symptôme d'un passage de l'idéal "galant" et "aristocratique" de la Neuberin et de Gottsched à celui, "bourgeois" et "national", d'Ekhof et de Schönemann. Tout d'abord, parce qu'il reste un grand nombre de tragédies françaises classiques au répertoire, ensuite parce que les changements intervenus n'obéissent à aucun principe directeur. Il se manifeste ici le même phénomène de modernisation que dans la Schönemannische Schaubühne : la troupe s'intéresse à la production récente, tant française qu'allemande, et accueille les genres nouveaux. Elle joue les comédies sérieuses de Gellert (24), mais également celles de Nivelles de La Chaussée, le Booksbeutel, la farce locale du hambourgeois Borkenstein, voisine

(19) Ibid., pp. 30-31.

(20) Ibid., p. 26.

(21) Citons Tamerlan, l'ancienne Banise ou le célèbre Carl des 12. Tod.

(22) La Banise de Grimm, le Darius de Pitschel, Die Parisische Bluthochzeit de Gottsched, etc... mais d'autres comme La Mort de Caton restent au répertoire.

(23) Dans le chapitre Spielplan und Weltbild de son commentaire (pp. 96-102).

(24) L'Académie lit le 9 mars 1754 son traité Pro Comoedia commovente dans une traduction de l'acteur Martini.

avec les comédies de Destouches ou de Marivaux, les pièces de Schlegel et de Krüger avec celles de Madame de Graffigny ou de Boissy. Les comptes une fois faits, on s'aperçoit que, comme dans les répertoires de toutes les troupes de cette période, le nombre de pièces françaises l'emporte largement sur celles dues à des auteurs allemands. Quant aux comédies de Holberg, on peut d'autant moins les présenter comme une occasion d'échapper au style pompeux introduit par la Neuberin que ces pièces figuraient déjà dans le Théâtre Allemand de Gottsched (25) !

La partie la plus intéressante des travaux de l'Académie est constituée par la réflexion sur la nature du métier et les moyens de s'y perfectionner. Elle s'inscrit directement dans la perspective éducative qui est l'élément le plus original de l'institution animée par Ekhof. Dans ce domaine, comme dans d'autres, la pratique artistique dans l'Allemagne du XVIIIème siècle éprouve le besoin de s'appuyer sur une théorie. On est très frappé de voir les comédiens de Schönemann, à l'aube du développement d'un art dramatique propre à l'Allemagne, lire, commenter et tirer des enseignements des maigres ouvrages théoriques existants, comme s'ils éprouvaient le besoin de bâtir sur des fondations solides. Il n'en va pas autrement dans la littérature allemande de l'époque dans laquelle la théorie précède généralement les oeuvres.

Dès le premier exposé d'Ekhof, les difficultés de l'art pratiqué par l'acteur sont soulignées, afin de distinguer l'artiste dramatique véritable de ceux qui exercent leur métier d'une manière machinale et routinière. Quiconque s'aventure sur la scène sans en connaître les exigences ressemble à un voyageur qui s'engage dans un désert sans savoir par quels chemins le traverser. Il est donc nécessaire pour tous ceux qui s'y consacrent d'étudier à fond l'art de la scène à partir de ce qui fait son

(25) Cf. Kindermann, p. 99.

essence. La définition fournie par Ekhof est tout à fait traditionnelle : le théâtre imite la nature, le vraisemblable doit pouvoir passer pour le vrai et les événements imaginaires paraître réels. La qualité d'une représentation se mesure à son pouvoir d'illusion : Gottsched ne prétendait pas autre chose. Le naturel et la simplicité du jeu et de la diction sont des conditions indispensables à la création de l'illusion ; il faut que le spectateur oublie qu'il voit et entend un comédien et se croie en présence du personnage lui-même. C'est au nom de ce principe que Louis Riccoboni dans ses Pensées sur la déclamation (26) avait vanté la diction naturelle d'un Baron ou d'une Adrienne Lecouvreur et critiqué la déclamation outrée de la plupart des Comédiens-Français (27). L'influence de Riccoboni est d'autant plus probable que son traité sera lu dans une séance ultérieure (28).

Comme tout art, celui du théâtre réclame des dispositions innées comme l'imagination et le jugement. Seules ces qualités intellectuelles et morales permettent la pratique de l'"art libéral" que le théâtre prétend être désormais. On a lu à l'Académie l'essai de Mylius, qui fondait ainsi la dignité artistique du théâtre (29). Ekhof ajoute aussitôt qu'un "inlassable zèle" et "une incessante pratique" sont nécessaires pour atteindre la perfection. L'étude théorique est indispensable dans l'éducation du comédien qui, pas plus que le poète, ne peut se passer de guide. Il a besoin, lui aussi, de connaître les règles sur lesquelles est fondé son art. Toute la partie "mécanique" peut être enseignée : la manière de marcher, la diction, le langage des yeux,

(26) Paris, 1738.

(27) "Les premiers mots qu'on entend font évidemment sentir que tout est fiction, et les Acteurs parlent avec des tons si extraordinaires et si éloignés de la vérité, que l'on ne peut pas s'y méprendre."
(Pensées..., p. 35)

(28) Séance du 11 août 1753. Kindermann, p. 27.

(29) Séance du 30 juin 1753. Cf. Kindermann, p. 21.

la façon de rire obéissent à des lois. Sur ce point, on retrouve aisément la trace de l'étude du livre de François Riccoboni, L'Art du Théâtre, inscrite au programme de l'Académie (30).

Celle-ci semble se ranger à l'avis du théoricien français, pour qui la spontanéité et l'enthousiasme ne sont pas les meilleurs moyens de créer l'illusion du vrai. Elle fait davantage confiance à une gestuelle expressive et symbolique pour faire croire à la réalité de "l'état imaginé ou feint" de l'âme du comédien (31). Ceci implique une parfaite maîtrise des techniques du jeu. Ekhof, dans une des allocutions qu'il prononce devant l'assemblée, illustre ce principe par une métaphore : le fait que nous apprenons à parler dans notre plus tendre enfance ne nous dispense pas d'apprendre la grammaire, si nous voulons vraiment dominer notre langue. Il invite donc ses collègues à étudier "la grammaire de l'art dramatique", c'est-à-dire le code de l'expression corporelle (32). Réflexion et savoir paraissent absolument nécessaires à Ekhof et n'excluent évidemment pas la sensibilité ou l'imagination. Lui-même entrera dans l'histoire du théâtre allemand comme le type de l'acteur au jeu réfléchi (Denkschauspieler) et fera école dans ce sens.

Il y a cependant un moyen terme à trouver pour concilier le souci de l'individualisation et de l'approfondissement psychologique des personnages et un code de gestes plus ou moins symboliques, qui peut facilement mener à un style stéréotypé ou maniéré. Ekhof semble conscient du danger lorsqu'il rappelle, à propos des règles données par François Riccoboni, qu'après les avoir étudiées et discutées, l'Académie n'en a retenu que ce qui était "bon et beau" et rejeté ce qui était "mauvais et erroné".

(30) Kindermann, p. 40.

(31) Ibid.

(32) Ibid., p. 21.

A cette occasion, il précise avec la plus grande netteté ce que doivent être les rapports avec l'art français :

"Nous avons rendu cette justice aux Français qu'ils nous ont précédés dans cet art difficile, qu'avec du temps, du travail et de la pratique ils sont parvenus à un assez haut degré de perfection, aussi, nous qui sommes venus plus tard, n'avons-nous eu nulle honte à les considérer comme nos maîtres et à marcher sur leurs traces. Seulement, ce faisant, nous nous sommes efforcés avec le plus grand soin de distinguer leurs défauts de leurs beautés et nous avons fermement résolu de ne rien garder ou rien reprendre d'eux dans cet art, qui ne soit conforme à la nature et ne voie sa valeur assurée par la pierre de touche de la vraisemblance"(33).

Le "père de l'art dramatique" allemand rend ici un hommage sans ambiguïté au théâtre français, plus ancien et plus évolué et qui dispose donc d'une avance historique certaine. La perfection est une affaire de temps et d'efforts, d'apprentissage aussi ; en se mettant à l'école d'un théâtre plus élaboré, le théâtre allemand se donne les moyens de réduire son retard. On aura reconnu l'attitude de Gottsched. Mais pas plus que Gottsched, Ekhof n'est un admirateur inconditionnel de la culture théâtrale française. Il recommande une réception critique du modèle étranger et, conformément à l'idéal de la période où il écrit, il adopte comme critère la nature et la vraisemblance. Il est sur ce point en plein accord avec les théoriciens français modernes qui alimentaient les discussions de l'Académie et étaient souvent fort critiques

(33) "Wir haben den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie in dieser schweren Kunst unsere Vorgänger sind, daß sie es durch Zeit, Fleis und Übung zu einem zümlichen Grad der Vollkommenheit gebracht, und deswegen haben wir, die wir später gekommen sind, uns auch gar nicht geschämt, sie als unsere Lehrmeister anzusehen und in ihre Fußstapfen zu treten. Allein, dabey haben wir uns sorgfältigst bestrebet, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzusondern und uns fest entschlossen, nichts in dieser Kunst von ihnen zu behalten noch anzunehmen, was mit der Natur nicht übereinstimme und auf dem Probiestein der Warscheinlichkeit für bewährt gefunden werde." Kindermann, p. 40.

vis-à-vis du style, à leur goût trop artificiel, de la plupart des comédiens (34). Il y avait sans aucun doute de notables différences entre le style naturel et individualisé recommandé par la critique et pratiqué par certains novateurs et la manière de jouer de beaucoup de comédiens français, de sorte qu'aussi bien en France qu'en Allemagne, les mêmes critiques ont pu leur être faites durant tout le siècle. En tout cas, ces différences n'apparaissent pas entre les conceptions d'Ekhof et celles de ses inspireurs français. En défendant un réalisme tempéré par le souci de la décence et de l'harmonie, Ekhof ne faisait que se placer dans un courant "moderne" qui n'avait rien de spécifiquement national.

Le journal d'Ekhof se termine le 15 juillet 1754. L'Académie a-t-elle cessé d'exister dès ce moment-là ? On ne peut répondre d'une manière tout à fait certaine à cette question (35). Selon Reichard, Ekhof aurait renoncé à toutes ses fonctions, prononcé un discours d'adieu, dans lequel il aurait invité l'assemblée à mettre elle-même fin à une expérience dont l'échec apparaissait clairement au bout d'une année (36). Même si ce texte n'a jamais été retrouvé, cette présentation des choses paraît vraisemblable. Dans ce cas, l'Académie, comme tant d'autres tentatives du même genre par la suite, serait morte à la suite de résistances venues des comédiens eux-mêmes et son

(34) Nous ne pouvons donc qu'être en désaccord avec Heinz Kindermann lorsque, parlant du rapport entre Ekhof et Riccoboni, il écrit : "Hier steht deutsches Gefühl gegen romanische 'intelligence'" (p. 95) ou lorsqu'il souligne la différence qu'il y aurait entre le "sentiment" français et le "Gefühl" germanique (p. 96).

(35) C'est ainsi que Hermann Uhde pense que l'arrêt du journal ne signifie pas la fin de l'Académie (Konrad Ekhof, op. cit., p. 145).

(36) Ekhof aurait déclaré : "Ich war Mensch, als ich sie stiftete, und konnte alle die Hindernisse, die Widerspenstigkeiten, die elenden Spöttereyen nicht vorhersehen". (Theaterkalender, 1779, p. 36)

sort illustrerait les difficultés d'une organisation collégiale de la vie théâtrale. Son importance ne saurait cependant être sous-estimée : ce premier essai d'éducation collective des acteurs revivra dans d'innombrables projets d'écoles de théâtre, de "comités" ou de "républiques" de comédiens. Le lien avec le futur Théâtre National de Hambourg est particulièrement étroit et c'est avec raison que Hans Oberländer qualifie l'Académie de "prélude à l'Entreprise de Hambourg" (37)

L'ELOQUENCE DU CORPS

Dans une certaine mesure, l'ouvrage de Löwen sur "l'éloquence du corps" se situe dans le prolongement de l'Académie de Schwerin. Löwen n'a pas participé lui-même aux travaux de cette dernière, mais à partir de 1754 et jusqu'à la dissolution de la troupe en 1757, il a été étroitement lié à la vie de la compagnie. En outre, Lessing avait en 1754 insisté sur l'intérêt que présenterait un véritable manuel traitant de l'éloquence du corps. Löwen, en publiant l'année suivante son petit traité, le premier de son genre en allemand, comblait un vide.

Le modeste opuscule de quarante-huit pages (38) ne peut pas non plus dissimuler sa dette envers les théoriciens français. De nombreuses références, parfois critiques, sont faites à François Riccoboni, toujours cité dans la traduction de

(37) Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst, op. cit., p. 128.

(38) Ce livre est devenu très rare dans les bibliothèques allemandes, nous avons pu utiliser une photocopie faite à partir d'un exemplaire conservé à la Bibliothèque Universitaire de Rostock (RDA).

Lessing (39), une note est consacrée à Rémond de Sainte-Albine (40) et Löwen n'ignore sans doute pas non plus l'oeuvre de Louis Riccoboni. En effet, comme ce dernier dans ses Pensées sur la déclamation (41), il considère la déclamation théâtrale comme une partie de l'art oratoire et conçoit son traité comme une aide apportée à tous ceux qui parlent en public. Le comédien lui-même est encore vu avant tout comme un orateur, son art ne s'est pas encore entièrement dégagé de la tutelle de l'art oratoire. En retour, le professeur d'Université et surtout le prédicateur sont invités par Löwen à tirer profit des leçons que peut offrir une bonne représentation théâtrale. Cicéron lui-même n'a-t-il pas eu comme maître le grand acteur Roscius ? Quand on connaît la vigilante hostilité des autorités universitaires et de l'Eglise vis-à-vis du théâtre, on apprécie pleinement le piquant de ce conseil ! Il ne manque cependant pas de sens et surtout il confère au comédien par un rapprochement flatteur un surcroît de dignité.

L'Eloquence du corps comprend deux parties, dont la première énonce des principes généraux et la seconde des règles pratiques. Löwen commence par justifier son ouvrage, présenté dans l'avant-propos comme un essai pour augmenter "la décence de l'orateur et du comédien". On pourrait croire que le "génie", ici plus ou moins assimilé à la vive sensibilité, est suffisant pour atteindre le vrai et le beau, mais il n'en est rien. Certes, le "génie" est dans tous les beaux-arts une qualité indispensable, mais il faut qu'il soit soutenu par des règles. Ces règles doivent être d'une nature différente de celles contenues dans les anciens

(39) Kurzgefaste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes, p. 5, p. 29 sq., p. 46.

(40) Ibid., p. 10 n.

(41) Cf. p. 7 l'énumération des diverses applications d'une théorie de la déclamation.

manuels d'art oratoire, qui n'ont aucun caractère pratique ; elles seront fondées sur l'expérience et le "sentiment" propre de l'auteur. On peut voir ici évoluer la notion même de règle qui prend un caractère plus pragmatique et moins rationaliste ; Löwen la présente même comme un simple rappel des exigences de la Nature (42). Son but n'est-il pas d'indiquer la voie d'une "bienséance extérieure", simple et naturelle ?

L'éloquence, depuis les temps antiques, a connu une terrible décadence. Dans les écoles, les textes des grands orateurs grecs et latins ne sont plus que prétextes à un enseignement philologique dénué de vie, alors que les maîtres devraient en faire sentir les beautés à leurs élèves pour les inciter à en tirer profit. Seule l'éloquence sacrée reste couramment pratiquée, mais combien de prédicateurs ressemblent sur leur chaire plus à une statue qu'à une personne vivante et énoncent les plus belles vérités de la religion sur un ton monotone et sans la moindre émotion ! Les seuls modèles de l'art oratoire se trouvent encore au théâtre. C'est pourquoi, à la suite de Rémond de Sainte-Albine, Löwen envoie le pasteur à la comédie et vante les avantages du théâtre scolaire. Ce dernier, malgré la persistance de nombreux préjugés visant le théâtre en général, dont Löwen souhaite la disparition prochaine, offre aux jeunes gens une occasion de surmonter leur timidité naturelle, de "poser" leur voix ou d'acquiescer un maintien aisé et naturel. Ces arguments traditionnels en faveur du théâtre scolaire font partie chez Löwen d'une démonstration plus vaste : l'orateur ne peut se former que par des règles, des modèles et une pratique. Seul le théâtre peut lui fournir les deux derniers éléments (43).

(42) Kurzgefaste Grundsätze, p. 8.

(43) Ibid., pp. 8-14.

A l'acteur, Löwen fixe une première règle qui semble de nos jours élémentaire : il faut qu'il comprenne ce qu'il joue et saisisse la psychologie des personnages qu'il doit représenter. Si l'imagination qui lui permet de s'identifier à son rôle peut lui être très utile, elle peut fort bien être remplacée par la réflexion et l'étude. Il suffit "qu'il ait appris par la morale ou la science du coeur humain, comment les hommes ont l'habitude de se comporter en telle ou telle circonstance" (44), pour parfaitement incarner un personnage d'une manière vraisemblable. En outre, la connaissance des divers types psychologiques doit lui permettre de faire parler un avare, un flegmatique ou un poltron comme il convient à leur caractère. Löwen, comme Ekhof, fait plus confiance à la réflexion qu'à l'instinct du comédien. Sa recommandation veut favoriser un jeu plus individualisé. Les acteurs des Haupt-und Staatsaktionen tenaient des emplois qui étaient des "fonctions" dramatiques : tyran, courtisan, héros, ils ne représentaient pas des individus. Il n'est pas sûr que la Neuberin et les siens aient compris que le nouveau répertoire qu'ils pratiquaient ne demandait pas seulement de la noblesse et de la "décence" mais également des nuances et des finesses. Comment jouaient-ils Racine ?

Löwen développe ses idées sur l'approfondissement psychologique du jeu à partir d'un des rares personnages véritablement tragiques produits par le théâtre allemand, l'Ulfo du Canut de Schlegel (45) et des deux rôles principaux de la Zaïre de Voltaire. Ces deux pièces appartiennent toutes deux à un répertoire auquel les comédiens ne sont sans doute pas tous habitués. Il faut qu'ils tiennent compte de toutes les circonstances

(44) "... wenn er vornehmlich aus der Moral und der Lehre von der Kenntniß des menschlichen Herzens gelernet hat, wie die Menschen in diesen oder jenen Umständen zu handeln pflegen." Ibid., p. 15.

(45) L'exemple d'Ulfo est également utilisé par Lessing pour illustrer une des règles de son Schauspieler (LM., 14, pp. 185-186).

des différentes situations dramatiques auxquelles il se trouve confronté pour donner à l'orgueil d'Ulfo sa nuance juste. Le danger ici est évidemment particulièrement grand de retomber dans le style de jeu qui servait à caractériser les tyrans des Haupt-und Staatsaktionen. Aussi Löwen conseille-t-il d'exprimer l'insolence d'Ulfo plus "par d'orgueilleuses mines que par des attitudes insolentes et des paroles pleines de fureur" (46). A cette condition peut se créer l'illusion que nous avons devant les yeux Ulfo lui-même et non pas le comédien qui récite les paroles d'Ulfo (47).

La simplicité même des recommandations faites par Löwen aux comédiens allemands jette une vive lumière sur leurs défauts et l'ampleur de la tâche éducative encore nécessaire. Dans les paragraphes sur la déclamation tragique proprement dite, on voit Löwen fustiger les mauvais comédiens qui se contentent de scander d'une manière uniforme les vers, sans tenir compte de leur contenu et des intentions du poète. Le même défaut se rencontre chez les gens insensibles et dénués de "génie", qui lisent des poèmes que sans doute ils ne comprennent pas. Une bonne déclamation ressemble à une bonne lecture. Elle place les accents et les césures en fonction du sens du passage. Elle évite la monotonie qui donne l'impression désagréable d'entendre "une crécelle poétique" et ne traite pas le vers d'une manière très différente de la prose. Il suffit pour bien dire un poème de donner à la voix plus de solennité et de pathétique (48).

(46) "... Überhaupt halte ich davor, daß der Trotz des Ulfo mehr in die (sic) stolzen Mienen, als in frechen Stellungen, und in polternden Worten bestehen müsse." Kurzgefaste Grundsätze..., p. 16.

(47) Kurzgefaste Grundsätze..., p. 16. Cf. le précepte de Louis Riccoboni selon lequel le comédien doit s'y prendre de façon "à nous persuader que ce sont les personnages mêmes que nous entendons, et non pas le comédien qui les représente..." (Pensées sur la déclamation, op. cit., p. 32)

(48) Ibid., pp. 17-23.

Une bonne scansion brise la régularité de l'alexandrin et celle de la rime pour mettre en valeur les mots-clefs et ainsi transmettre pensées et émotions. Cette règle va donc également dans le sens d'un approfondissement et d'un affinement du travail de l'acteur, dans la mesure où elle exige de lui qu'il devienne l'interprète du poète, celui qui comprend et traduit ses intentions. Le savoir-faire mécanique ne suffit plus, l'acteur doit devenir un artiste et un artiste qui réfléchit. La technique n'y perd pas ses droits ; au contraire, elle ne lui est que plus nécessaire pour être à la hauteur de sa tâche. Löwen, dans une deuxième partie, va donc passer en revue, en suivant un ordre assez traditionnel, les différents moyens dont disposent l'orateur et l'acteur pour s'adresser à leurs auditeurs. Ce sont les éléments qui constituent le "langage du corps" : la voix, les mains, les attitudes, la manière de marcher, le visage.

Selon le principe précédemment énoncé, les différents tons doivent être adaptés au message poétique. Il faut baisser la voix dans les passages exprimant des sentiments tendres et dans les monologues, l'élever lorsqu'on veut exprimer des émotions violentes, joie ou colère, parler sur un rythme plus ou moins rapide; un débit plus lent permet, en particulier, d'attirer l'attention de l'auditeur sur une pensée importante. C'est la variété qui, ici aussi, est recherchée, la notion de gradation introduisant de son côté des nuances nouvelles dans la diction. C'est ainsi que, selon Löwen, l'acteur jouant Orosman dans Zaïre doit changer six fois de ton pour dire les quatre vers dans lesquels le sultan laisse éclater sa colère en apprenant la fuite de la captive chrétienne (49).

Avec l'étude des mouvements de la main, Löwen aborde

(49) Ibid., pp. 26-27. Le rôle d'Orosman est un des grands rôles tragiques du XVIII^{ème} siècle, Rémond de Sainte-Albine s'en était servi pour illustrer son traité, Ekhof y excellait (cf. Dramaturgie de Hambourg, livr. 16, pp. 68-69).

un domaine, celui du jeu proprement dit (Action) dans lequel, selon lui, les acteurs sont le plus éloignés de la perfection. Combien sont incapables d'exprimer l'étonnement par exemple ! Aussi faut-il leur recommander la lecture du traité de Hogarth L'Analyse de la beauté (50), qui contient d'utiles conseils pour le comédien. Quant aux règles données par François Riccoboni, elles pèchent, pour ce qui est du langage des mains, par un excès de minutie, de "pédantisme", qui est de nature à transformer l'acteur ou l'orateur en une "marionnette vivante" (51). Cette critique rappelle les réserves de l'Académie de Schwerin. Löwen, comme Ekhof, cherche un moyen terme entre l'harmonie et le naturel. Avec Hogarth, il recommande les mouvements sinueux et onduleux (Wellenlinie, Schlangenlinie), les seuls censés produire la beauté plastique, mais refuse les règles trop strictes de Riccoboni qui lui semblent aller à l'encontre du pouvoir expressif du geste.

Ses propres règles, au nombre de trois, à peine moins contraignantes que celles du Français, laissent cependant certaines possibilités d'adapter le mouvement des mains à la situation et au texte dramatiques. Le comédien peut exprimer la fureur d'Orosman par des gestes rapides, alors que le mouvement lent est généralement préférable. Mais même dans ce cas, une étroite limite est fixée à l'expressivité du geste, il faut bien sûr qu'il ne soit ni saccadé, ni convulsif. L'obligation majeure reste celle de la décence et de la dignité. Toute trivialité doit être bannie, ainsi que tout excès de violence. Löwen blâme aussi bien

(50) L'Analysis of Beauty avait été traduit en 1754 par Mylius sous le titre Zergliederung der Schönheit. Non seulement Lessing en avait rendu compte d'une manière favorable dans la Berlinische privilegierte Zeitung (cf. LM., 5, pp. 405-407) mais il rédigea même, après la mort de Mylius, la préface à la seconde édition corrigée et augmentée par ses soins (cf. LM., 5, pp. 368-372). Der Schauspieler porte aussi la marque de l'étude de Hogarth.

(51) Kurzgefaste Grundsätze..., pp. 29-30.

le prédicateur qui énumère ses arguments en les comptant sur ses doigts que l'acteur qui se frappe le front pour marquer le désespoir. Le geste doit être expressif tout en restant gracieux et certaines élégances restent très proches de celles du danseur. Cela donne ce style un peu affecté que l'on associe souvent à la troupe de Schönemann (52) et dont Ekhof lui-même, selon tous les témoignages, ne s'est jamais entièrement libéré. Retenons une seule des attitudes décrites par Löwen, celle qui, selon lui, devrait accompagner l'exclamation "O Dieu" ou "O dieux". Plutôt que de porter les deux mains au front, il faut les mettre l'une dans l'autre, en les soulevant légèrement, tout en détournant le visage, les yeux levés vers le ciel.

Le souci de décence se retrouve dans le court chapitre sur les mouvements du corps (53). Löwen met les prédicateurs en garde contre certaines mauvaises habitudes, comme celle de se pencher alternativement vers l'arrière et vers l'avant ou de se jeter d'un côté sur l'autre, ou encore de sautiller sur place. L'orateur doit parler beaucoup avec la voix, peu avec les mains, encore moins avec tout le corps. La crainte de paraître "une statue parlante" ne doit pas l'inciter à s'agiter d'une manière disgracieuse. L'élégance est donc faite de mesure et de maîtrise de soi. Le comédien, lui, doit beaucoup plus utiliser le langage du corps qui doit accompagner et commenter ses propres paroles et les répliques de ses camarades. Il ne doit ni être immobile et figé sur place, ni caracoler sur la scène. Löwen ne fournit cependant aucune autre précision concernant les gestes et se

(52) Brandes raconte dans ses Mémoires comment, acteur débutant, il fut confié par Schönemann au maître de ballet pour que celui-ci lui apprenne à marcher selon les règles de la chorégraphie (Meine Lebensgeschichte, t. 1, pp. 168-169). Quant à Koch, selon le témoignage transmis par Schütze dans sa Theatergeschichte Hamburgs (op. cit., pp. 286-287), il ne pouvait faire le geste le plus simple sans faire d'abord décrire à sa main un harmonieux demi-cercle.

(53) Kurzgefaste Grundsätze, pp. 36-40.

contente de clore son exposé par une citation de Riccoboni déconseillant de trop s'étudier devant une glace de crainte de devenir affecté.

Il paraît de nouveau plus à l'aise pour parler de la manière de se déplacer sur la scène (54). Une remarque préliminaire mérite d'être relevée, car elle définit socialement l'idéal à atteindre dans ce domaine :

"La fréquentation du monde, la connaissance des usages qui y ont cours, voilà les écoles dans lesquelles l'acteur s'exerce et s'exerce jusque dans sa manière de marcher." (55)

Et Löwen d'ajouter, avec quelque optimisme, que puisque les gens raisonnables ne considèrent plus la fréquentation des comédiens comme une peste et recherchent même leur compagnie, ceux-ci seraient impardonnables de ne pas tirer profit de cette occasion de se former aux usages du monde. Ce que nous avons déjà pu constater à propos de la haute comédie se vérifie ici, les théoriciens du "théâtre national" sont bien moins insensibles qu'on ne le dit au prestige de la vie mondaine et il n'est pas rare que, comme le fait Löwen dans ce passage, ils recommandent aux comédiens de prendre des leçons de "bienséance" et de "décence" auprès de la bonne société. Sans doute parce que c'est chez elle que le "processus de civilisation" est le plus avancé.

Par ailleurs, Löwen rappelle, à propos de la démarche, son principe de l'individualisation du jeu. L'acteur doit l'utiliser pour caractériser son personnage ; avant d'entrer en scène, comme avant d'en sortir, il doit s'interroger sur les sentiments que celui-ci éprouve à ce moment de l'action. Le fait que Löwen ne parle que des entrées et des sorties semble indiquer que les

(54) Ibid., pp. 40-45.

(55) "Der Umgang mit der Welt, die Kenntniß der Sitten derselben, das sind die Schulen, wo der Schauspieler geübet, und so gar bis auf den Gang geübet wird." Ibid., p. 41.

autres déplacements devaient être fort rares. En tout cas, cette règle, comme la plupart des autres, oblige le comédien à approfondir son rôle, afin de pouvoir faire de la démarche un élément dramatique : la colère d'Orosman ne doit pas seulement s'exprimer en paroles, elle doit se lire dans la manière dont il quitte la scène.

Dans ce domaine, les acteurs allemands, selon Löwen, sont encore bien imparfaits, ils sont souvent incapables de marcher comme l'exigerait leur rôle. Que d'Auguste ou de César qui entrent en scène d'un pas qui serait à peine digne d'un laquais allemand, d'Ulfo marchant comme un homme ivre ou de Glorieux (56) ressemblant "à une machine humaine recouverte d'or". Une marionnette parlante animée par un mécanisme invisible jouerait ce dernier rôle aussi bien que maint acteur (57) ! On confond la dignité avec la raideur, la bienséance avec la contrainte. A travers cette critique, on devine la permanence de l'ancienne manière de représenter les héros et les rois, outrée jusqu'à la caricature, à laquelle il faut substituer un style plus simple (58). Le comédien doit tenter d'imiter l'aisance pleine de naturel qui est la véritable marque des manières des Grands, abandonner la raideur emphatique pour une élégance qui trouve sa meilleure expression dans l'harmonieuse ligne courbe définie par Hogarth.

Löwen ne croit pas possible de donner des règles pour

(56) Il s'agit du personnage principal de la comédie de Destouches, Le Glorieux (1732) qui fut très populaire en Allemagne.

(57) Kurzgefaste Grundsätze..., p. 42.

(58) Louis Riccoboni écrivait déjà en 1738 "Les Héros de théâtre ne devraient pas parler et marcher autrement que les Hommes réels." (Pensées sur la Déclamation, op. cit., p. 37). Il est à remarquer cependant que le même Riccoboni reprocha sévèrement à Baron des gestes et des attitudes dénués de dignité. Le naturel ne doit pas être confondu avec la familiarité. Cf. de Courville, op. cit., t. 3, p. 242 sq.

ce qui se rapporte aux expressions du visage (59) et assure que chacun doit se fier à son sentiment sur ce sujet. Il renvoie cependant au chapitre de François Riccoboni sur le "jeu muet". Il est d'accord avec le théoricien français pour affirmer que ce sont les yeux qui doivent avant tout traduire la joie, la crainte ou le dépit, et non les mouvements de la bouche. Le comédien ne doit se servir de sa bouche que pour parler et il offre un tableau bien singulier lorsqu'il se mord la lèvre pour marquer son dépit. Riccoboni prétendait même que l'on faisait des grimaces lorsqu'on essayait de se servir du bas du visage pour exprimer un sentiment. Löwen est moins catégorique, mais conseille cependant la mesure afin de ne pas ressembler à "un farceur muet".

Le modèle négatif n'est donc pas uniquement constitué par l'ancien style tragique mais aussi par les grimaces et les contorsions du bouffon. Le mot de "décence" (Anstand) revient sans cesse sous la plume de Löwen. La décence implique la mesure et la discipline de soi, la maîtrise des gestes et des expressions du visage, elle n'exclut pas l'émotion, pourvu qu'il s'agisse d'une émotion contenue. C'est un style qui paraît tout à fait approprié au répertoire de l'Aufklärung.

Le petit traité de Löwen n'est certes pas "la grammaire de l'art dramatique" que l'époque attendait : ses règles sont bien trop générales et ne fournissent pas le code précis des gestes et des mimiques qui aurait pu guider un comédien débutant. Son intérêt historique est cependant indéniable, car il nous permet de nous faire une idée plus précise de l'état dans lequel se trouvait l'art dramatique allemand en 1755 ; il nous renseigne aussi bien sur les principaux défauts qui affectaient encore la majorité des acteurs allemands que sur l'idéal de jeu prôné par

(59) Kurzgefaste Grundsätze, pp. 46-48.

un propagandiste du théâtre national allemand. Cet idéal ne nous semble pas différent de celui défendu par les théoriciens français de la même époque, il rejoint aussi celui d'Ekhof. Le mythe d'un art allemand "réaliste" par essence s'évanouit quand on le confronte aux textes.

Mais le plus grand mérite de l'ouvrage réside sans doute dans son objet même : donner l'équivalent d'une poétique aux comédiens allemands. C'était reconnaître à une activité encore méprisée le statut d'"art libéral". Conjointement aux tentatives d'intégration sociale du comédien, se développait donc un mouvement qui cherchait à rehausser sa dignité artistique. Des devoirs nouveaux attendaient de ce fait l'acteur, s'il voulait non seulement être considéré comme un honorable citoyen mais également comme un artiste véritable. Le petit manuel de Löwen l'encourageait à s'engager dans cette voie. La réussite de la campagne en faveur de la scène nationale était évidemment aussi en jeu. Il fallait éduquer le comédien pour qu'il fût à la hauteur de sa tâche, l'Académie de Schwerin avait montré l'exemple, Löwen, à sa manière, entendait participer à cette action éducative. Ce n'est pas un hasard si dans la décennie suivante nous trouvons Ekhof et lui associés dans la création d'une scène-modèle, le premier "théâtre national", celui de Hambourg.

CONCLUSION

La période qui se situe entre les écrits réformateurs de Schlegel et la fondation du Théâtre National de Hambourg, est marquée par une intense activité critique et théorique. Celle-ci porte aussi bien sur les formes d'organisation idéale du théâtre que sur les genres dramatiques, en particulier sur ceux paraissant les mieux adaptés au "caractère national", ou sur l'art du comédien. Pourquoi le ton triomphant de Gottsched à l'aube de la réforme a-t-il si souvent fait place à une appréciation réaliste des difficultés qui peut aller jusqu'au scepticisme quant aux chances de succès ? La raison en est sans doute que deux problèmes majeurs n'ont pas encore trouvé leur solution : d'un côté, l'absence d'un théâtre permanent conforme aux idéaux de la réforme gottschédienne, de l'autre, la faiblesse persistante de la production dramatique allemande. Une faiblesse aussi bien qualitative - malgré les honorables réussites de Gellert, Krüger, Weisse ou du jeune Lessing - que quantitative.

On peut constater une forte augmentation des pièces publiées par rapport à la période précédente. Les recherches bibliographiques de Reinhart Meyer sur la tragédie permettent de se faire une idée de cette progression (60). Entre 1730 et 1739, on a édité 25 tragédies, parmi lesquelles il n'y a que 6 pièces originales ; entre 1740 et 1749, les chiffres se montent respectivement à 49 et 19 pour atteindre 135 et 44 entre 1750 et 1759 (61). Pour la période de 1747 à 1767, on arrive au résultat suivant : 292 tragédies publiées dont 89 soit 30,47 % sont des

(60) Reinhart Meyer, Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie, München, 1977. Vorwort, pp. 7-24.

(61) Il faut compter dans ces chiffres un certain nombre de rééditions qui, à mesure qu'on avance dans le siècle, deviennent de plus en plus nombreuses.

"originaux". Les traductions, dont l'immense majorité est faite à partir du français, l'emportent encore largement sur les oeuvres allemandes.

Le répertoire des grandes troupes atteste le même déséquilibre. Grâce aux relevés de Hans Devrient (62), nous connaissons au moins la majeure partie des pièces jouées durant les dix-sept ans d'existence de la troupe de Schönemann. Sur 194 pièces répertoriées: tragédies, comédies, petites pièces burlesques, prologues (63), 119 (61,34 %) sont dues à des auteurs français, 66 (34,02 %) à des Allemands, le reste de l'Europe n'étant représenté que par 9 oeuvres (4,63 %). L'Angleterre n'est présente que par un opéra comique et deux drames bourgeois (Le Marchand de Londres et Le Joueur), alors que Schönemann passe pour un propagandiste du drame réaliste anglais. Nous ignorons le nombre de représentations consacrées à chaque pièce, mais il est douteux que cet élément puisse modifier sensiblement ces données.

Prenons maintenant l'exemple de la troupe d'Ackermann. Un compte rendu anonyme sur une série de représentations données à Halle à la fin de 1754 et au début de 1755 (64) permet de déterminer le répertoire proposé par une grande troupe régulière. Sur 65 soirées, 29 sont consacrées à des tragédies, 35 à des comédies et 1 à une pastorale (65). La proportion des tragédies est tout à fait remarquable et prouve le sérieux avec lequel le directeur conçoit son rôle et son refus de faire des concessions

(62) Hans Devrient, Johann Friedrich Schönemann, op. cit., annexe XXXIX, pp. 369-380.

(63) Ces deux dernières catégories de pièces sont souvent écrites par des auteurs appointés par la troupe, donc allemands. Si on ne retenait que les "grandes" pièces, la proportion des oeuvres françaises serait encore plus importante.

(64) Abschilderung der Ackermannischen Schauspieler in einem Schreiben an einen Freund in Berlin, Leipzig, 1755.

(65) Nous ne tenons compte que de la pièce principale.

au public. Les pièces traduites du français occupent 37 soirées (56,92 %), celles traduites de l'anglais 7 (10,76 %), les pièces originales allemandes 17 (26,15 %), les comédies de Holberg et une tragédie italienne les 4 dernières. Il est indéniable que les tragédies anglaises, qui ne sont qu'au nombre de trois (Le Marchand de Londres, Le Joueur, Venise sauvée d'Otway) rencontrent un succès certain, le répertoire tragique allemand de son côté ne semble se renouveler que très lentement ; Ackermann joue encore la Banise de Grimm, ou Sancio et Sinilde de Koch d'après König. Quelques vieilles pièces burlesques, conservées par la Neuberin, remplissent encore un petit nombre de soirées, mais en général la farce est cantonnée, conformément aux aspirations de la "réforme", dans les petites pièces (Nachspiele).

Les Nachspiele permettent de sauvegarder une partie de la tradition comique populaire, même si une plus grande "décence" leur est maintenant imposée. Même l'usage de l'improvisation ne se perd pas entièrement chez les comédiens. Franz Schuch, qui fut un Hanswurst célèbre, reçoit encore à la fin du siècle l'hommage de Brandes (66). Celui-ci souligne tout le profit que le comédien débutant tirait de la pratique de l'improvisation et regrette que cette école où il gagnait assurance naturelle et vivacité d'esprit ait disparu depuis. Il en arrive même à déplorer l'éviction du "vrai comique" par les drames bourgeois et les pièces de chevalerie (67).

La tradition restait vivante même parmi les acteurs de la plus "régulière" des troupes de l'époque, celle de Schönemann. Lorsque en 1757, un certain nombre de départs, dont

(66) Joh. Chr. Brandes, Meine Lebensgeschichte, op. cit., t. 2, p. 49 sq. n.

(67) Ibid., pp. 50-51 n. La défense de la comédie improvisée par Brandes est tout à fait conforme au point de vue de Möser sur Arlequin, nous y retrouvons les mêmes limites.

celui d'Ekhof (68), interdit de jouer le répertoire habituel, le directeur résolut de donner une série de pièces burlesques. On vit alors les héroïnes tragiques se transformer sur l'heure en mutines Colombines pour la plus grande joie du public. Pendant plusieurs semaines, on joua ainsi sur divers canevas anciens, puis le public se lassa et ce fut la fin de la troupe (69). Les historiens du théâtre présentent généralement cet épisode comme un symptôme de désintégration, mais on peut y voir aussi la preuve de la survie souterraine d'une tradition et d'une technique méprisées par la critique théâtrale naissante et largement ignorées par les futurs historiens.

La victoire du théâtre littéraire aurait sans doute été plus complète si les oeuvres dramatiques et leur réalisation scénique avaient été à la hauteur de la réflexion théorique. Le bilan dressé par Albert Köster (70) paraît juste dans sa sévérité : il ne voit naître, dans la période qui va de 1727 à 1767, aucune grande oeuvre à l'exception de Minna von Barnhelm, il constate l'absence de toute tragédie de valeur et ne situe au-dessus de l'honnête médiocrité qu'un seul acteur, Ekhof, et un seul auteur, Schlegel.

Avec Minna von Barnhelm cependant nous abordons déjà la période suivante de l'histoire du théâtre allemand, marquée par l'ambitieuse et décevante entreprise du Théâtre National de Hambourg.

(68) Ekhof avait abandonné Schönemann pour jouer justement chez Schuch (Uhde, op. cit., pp. 147-148), ce qui montre qu'il y a eu des échanges entre les troupes régulières et les autres.

(69) Hans Devrient, Joh. Fr. Schönemann, op. cit., pp. 281-282. Devrient s'appuie avant tout sur le récit laissé par Brandes.

(70) Albert Köster, "Von der Critischen Dichtkunst zur Hamburgischen Dramaturgie" in : Festschrift für Johannes Volkelt, München, 1918, pp. 58-86 (Référence p. 86).

T R O I S I E M E P A R T I E

**DU THEATRE NATIONAL DE HAMBOURG
AU « HOF-UND NATIONALTHEATER » DE VIENNE**

(1766 - 1776)

H A M B O U R G

CHAPITRE I

LE MILIEU ET LES HOMMES

Le Théâtre National de Hambourg est né de la rencontre d'une ville, Hambourg, d'une troupe, celle d'Ackermann, et d'un homme, Johann Friedrich Löwen. Son histoire fut aussi brève que décevante. Son existence officielle ne dura que deux ans et sa disparition prématurée scella un échec qui se dessinait déjà quelques mois à peine après sa fondation. Mesuré à ses résultats, il s'agit d'un épisode finalement peu glorieux de la vie théâtrale du XVIIIème siècle. Qu'est-ce qui justifie alors la célébrité dont il continue à profiter jusqu'à nos jours ?

Il est évident, tout d'abord, que le Théâtre National tire la plus grande partie de sa renommée du fait qu'il donna l'occasion à Lessing d'écrire son oeuvre-maitresse dans le domaine de la critique théâtrale et de la théorie dramatique. L'éclat de la Dramaturgie de Hambourg rejaillit sur la malheureuse entreprise qui l'inspira. Sans Lessing, seuls sans doute les spécialistes de l'histoire du théâtre connaîtraient encore son existence, alors qu'elle mérite pourtant de survivre pour d'autres raisons aussi.

Le théâtre dirigé par Löwen est le premier à revendiquer ce nom de Nationaltheater dont il assure d'ailleurs la fortune ; il est la première tentative faite en Allemagne pour réaliser un projet qui retenait depuis trente ans l'attention des meilleurs esprits. Comme dans toute entreprise humaine sans

doute, sa naissance est entourée de circonstances manquant parfois de grandeur ; les rivalités personnelles, les mesquineries de la vanité, les calculs des égoïsmes interviennent plus qu'on ne le souhaiterait, il n'en est pas moins vrai qu'en essayant de donner une forme concrète à ce qui n'était jusque-là que "rêverie patriotique", ce théâtre répondait à une attente qui s'était, déjà bien souvent, exprimée en vain.

Le très profond écho que rencontra le Théâtre National, du moins en dehors de Hambourg, durant sa brève existence, les nombreuses réflexions sur les causes de son échec, les conséquences que l'on en tira dans les années qui suivirent, montrent qu'une partie de l'opinion publique eut clairement conscience de l'enjeu. Paradoxalement, l'entreprise dont les bases furent les moins solides, l'organisation la plus défectueuse, les motivations concrètes les plus discutables fut aussi celle dont le programme définit le mieux l'utopie du théâtre national. Jamais par la suite, nous ne retrouverons une formulation aussi ambitieuse et aussi idéaliste même lors de la fondation des théâtres nationaux qui ont brillamment réussi. C'est donc sur les intentions, non sur les réalisations, qu'il faut juger ce qui fut tenté à Hambourg.

HAMBOURG

Hambourg était-elle vraiment, comme le pense Heinz Kindermann (1), la ville qui offrait le plus de chances à l'établissement d'un théâtre permanent "bourgeois" ? Bien des faits semblent aller dans le sens de cette affirmation. Tout d'abord la taille : Hambourg est, pour la population, la troisième ville de l'Empire, juste après Vienne et Berlin. En 1764, cette population atteignait 93.000 personnes ; elle dépassera largement les

(1) Theatergeschichte der Goethezeit, op. cit., pp. 84-85.

100.000 à la fin du siècle (2). On peut donc penser qu'elle pouvait fournir un public suffisamment large à une troupe permanente. La structure sociale comme les traditions culturelles de la grande cité hanséatique apparaissent, d'autre part, comme des facteurs particulièrement favorables.

A tous les points de vue, Hambourg constituait dans l'Allemagne du XVIIIème siècle une brillante exception. A un moment, où les villes libres tombaient de plus en plus sous la dépendance des Etats territoriaux qui les entouraient ou perdaient le reste de leur ancienne supériorité économique au profit des résidences princières, elle avait préservé l'essentiel de sa liberté et de sa prospérité. Grâce à sa force militaire non négligeable, mais aussi en jouant des rivalités qui opposaient entre elles les puissances qui auraient été tentées de l'annexer, elle conserva son indépendance et sa neutralité. Aussi resta-t-elle épargnée par la guerre de Trente Ans pendant laquelle elle devint une espèce de refuge et d'asile. Alors que la Hanse se voyait exclue du grand commerce mondial, Hambourg, à cause de sa position géographique, continuait à s'enrichir grâce au négoce avec la Hollande, l'Angleterre, la France, l'Espagne et le Portugal.

La république marchande de Hambourg est dominée par les négociants qui laissent cependant d'importantes responsabilités aux juristes, souvent issus de la classe intellectuelle. Si, dans le Sénat qui détient l'essentiel des pouvoirs et dont les membres, nommés à vie, sont choisis par cooptation, on trouve à travers les siècles les noms des mêmes grandes familles, il n'existe cependant pas, contrairement à la plupart des autres villes, un véritable patriciat hambourgeois. Ville ouverte sur l'extérieur, Hambourg accueille de nombreux étrangers qui, s'ils y font fortune, viennent s'intégrer à la classe dirigeante,

(2) Heinrich Reincke, "Hamburgs Bevölkerung" in : Forschungen und Skizzen zur Hamburgischen Geschichte, Hamburg, 1951, (Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, Bd. 3, pp. 167-200).

dont le renouvellement est ainsi continuellement assuré. Le seul obstacle éventuel à l'ascension sociale de ces hommes nouveaux est d'ordre religieux. Hambourg, en effet, est aussi un bastion du luthéranisme et exclut de tous les emplois publics, catholiques, mennonites et calvinistes. Ces derniers, particulièrement nombreux, ne pourront avoir leur paroisse qu'en 1775 à Hambourg même (3).

Hambourg est certes loin d'être une démocratie : 1/5 de la population seulement possède le droit de cité et le nombre des citoyens ayant des droits politiques réels est encore plus réduit. Elle est cependant fière de ses libertés républicaines qu'elle ne manque pas une occasion de célébrer ou de faire célébrer. La Neuberin, en jouant la tragédie du Hambourgeois Behrman "Timoléon, l'ami du peuple" (Timoleon, der Bürgerfreund) qui faisait l'éloge des vertus patriotiques et civiques, flat-
tait agréablement l'amour-propre de son public. Dans les poèmes et les prologues, par lesquels elle et ses successeurs essa-
yaient de s'assurer la bienveillance des habitants et des nota-
bles de la cité, ne manquaient jamais d'être vantés les bien-
faits d'une constitution républicaine. Nous ne prendrons pour
exemple que le prologue dramatique commandé par Schönemann à
Johann Matthias Dreyer et qu'il présenta le 2 août 1741, Les
Supériorités de Hambourg (Hamburgs Vorzüge)(4). Le sujet est
celui, habituel dans ce genre d'ouvrage, de l'opposition entre
le bon goût "nouveau" et le mauvais goût "ancien", autrement dit,
entre le répertoire du théâtre réformé et celui des troupes

(3) Cette présentation de Hambourg s'appuie essentiellement sur Otto Brunner, "Hamburg und Wien. Versuch einer sozialgeschichtlichen Konfrontierung (1200-1800)" in : Festschrift Hermann Aubin zum 80. Geburtstag, 2 Bde., Wiesbaden, 1965, t. 2, pp. 479-494, et Percy Ernst Schramm, Hamburg, Deutschland und die Welt, 2. bearbeitete Auflage, Hamburg, 1952, pp. 16-32 en particulier.

(4) Cf. Hans Devrient, op. cit., pp. 45-48. Le texte fut publié plus tard dans les Bremer Beiträge qui sont à ce moment dirigés par Dreyer (Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes, 5 Bd., 6 St., 1750, pp. 486-516) et fut repris dans les oeuvres

ambulantes ordinaires. Naturellement, Hambourg est présentée comme la ville qui verra triompher le théâtre épuré, malgré l'opposition des esprits traditionnalistes, hostiles par principe à toute forme de divertissement dramatique (5).

"Non, l'Allemagne déjà reconnaît l'utilité de la scène
Et veut, désormais gagner la gloire par cet art aussi.
Nul lieu n'est plus capable de réaliser ce dessein
Que Hambourg, ce lieu qu'ornent le Droit et l'Ordre" (6).

Mais on retiendra surtout l'apparition de l'allégorie de la liberté qui a son siège dans une ville "où on possède la loi et le courage au lieu d'avoir des contraintes et des souverains" (7) et celle de la Prospérité qui fait l'éloge de "la ville des villes" et chante la beauté de ses rues où l'on voit des maisons bourgeoises dont la magnificence dépasse celle des palais princiers (8). Aussi la prospérité va-t-elle s'établir définitivement dans un lieu auquel elle souhaite d'avoir toujours des églises pleines de fidèles et ... une Bourse bruissante

complètes : Johann Matthias Dreyers weyl. Hochfürstl. Hollsteinischen Sekretairs Vorzüglichste deutsche Gedichte. Auf Kosten der Witwe, Altona, 1771, pp. 67-94.

Dreyer (1716-1769) fut une personnalité très intéressante de la vie littéraire de Hambourg ; il est surtout connu pour ses épigrammes et ses satires ; un de ses recueils ayant été condamné à être lacéré et brûlé pour impiété, il resta exilé plusieurs années. En 1766, il participa à la polémique provoquée par les projets de Löwen. Cf. Infra, p. 501.

- (5) Dreyer vise sans aucun doute plus particulièrement les luthériens orthodoxes lorsqu'il fait dire ironiquement au Railleur : "Der ist kein frommer Christ, der sich vom Schauspiel nähret / Wenn ihn gleich der Franzos und freye Britte ehret." Dreyers Vorzüglichste deutsche Gedichte, p. 82.
- (6) "Nein, Deutschland sieht bereits des Schauspiels Nutzen ein / Und will durch diese Kunst hinfort auch rühmlich seyn. / Kein Ort ist fähiger den Vorsatz auszuführen / Als Hamburg, als der Ort, den Recht und Ordnung ziehren." Ibid., p. 87.
- (7) "Wo man Gesetz und Muth, statt Zwang und Herrscher hat," Ibid., p. 67.
- (8) Ibid., pp. 89-91.

d'activité (9). La flagornerie de Dreyer n'est que trop visible, elle révèle au moins les deux éléments sur lesquels se fonde le sentiment collectif de fierté des Hambourgeois : les libertés politiques (10) et la prospérité économique, et indique de qui le théâtre recherche les faveurs : la grande bourgeoisie négociante.

Le caractère strictement bourgeois de la ville - les nobles n'ont pas le droit d'y résider - a fait très tôt de Hambourg un centre important de l'Aufklärung. Les idées nouvelles venues de Hollande, de France et d'Angleterre, des pays avec lesquels se fait une grande partie des échanges commerciaux, y trouvent un terrain favorable et y prennent une forme originale. C'est à Hambourg que paraît la première grande revue morale, inspirée par le Spectator d'Addison et Steele, Le Patriote (1724-1726). Il est tout à fait remarquable que les rédacteurs de la revue appartiennent tous à la classe dirigeante et forment un groupe socialement homogène (11). C'est qu'à Hambourg, contrairement au reste de l'Allemagne, n'existe pas de séparation entre la sphère intellectuelle et celle de l'économie et de la politique. Le type du négociant "éclairé" y est assez fréquent et les intellectuels, surtout quand ils sont juristes, ont la possibilité de participer aux affaires publiques. Ce fait donne à l'Aufklärung hambourgeoise sa physionomie particulière : ses postulats théoriques peuvent se transformer en actes, de sorte

(9) La Bourse de Hambourg, fondée dès 1559 sur le modèle de celle d'Amsterdam, est le centre de la vie économique de la ville. Elle est décrite ainsi par Dreyer : "Die Börse, wo sich Fleiß, und Witz und Treu verbinden / Soll man gedrungen voll, und mich bey allen finden." Ibid., p. 93.

(10) On trouve une expression typique de cette fierté bourgeoise dans un texte de 1803 d'un certain J. K. D. Curio : "Wir haben keinen Adel, keine Patrizier, keine Sklaven, ja selbst nicht einmal Untertanen. Alle wirklichen Hamburger kennen und haben nur einen einzigen Stand, den Stand eines Bürgers. Bürger sind wir alle, nicht mehr und nicht weniger." cité d'après Schramm, op. cit., pp. 29-30.

(11) Cf. Jürgen Rathje, "Geschichte, Wesen und Öffentlichkeitswirkung der Patriotischen Gesellschaft von 1724 in Hamburg" in : Wolfenbüttler Forschungen, Bd. 8, Bremen/Wolfenbüttel, 1980, pp. 51-69.

que, de littéraire à ses débuts, elle deviendra par la suite avant tout pratique et philanthropique (12). Elle paraît donc beaucoup mieux enracinée dans la vie de la Cité qu'ailleurs. Des personnalités comme celles de Brockes, Behrmann ou Hagedorn démontrent par ailleurs la participation tout à fait exceptionnelle des élites sociales et politiques à la vie littéraire.

Une des grandes originalités de la vie culturelle de Hambourg est constituée par l'existence pendant soixante ans d'un opéra permanent (13). Fondé en 1678 par le négociant Gerhard Schott, il donnera plus de 200 opéras jusqu'à sa fermeture en 1738, parmi lesquels on compte des oeuvres de Telemann, Haendel et Mattheson. Ce haut-lieu du baroque musical et littéraire avait suscité, comme nous l'avons vu, l'hostilité de Gottsched. Ce dernier, dans son opposition de principe au genre lui-même, ne tenait pas compte du fait que Schott, en l'adaptant à la réalité allemande avait créé une sorte d'opéra national (14). De fait, si à Hambourg on joue diverses formes d'opéras, bibliques, tragiques ou comiques, le livret comme la musique sont toujours dus à des artistes allemands. De même, il est à remarquer que l'opéra ne fait pas partie, à Hambourg, d'un cérémonial baroque, mais, au contraire affectionne les sujets réalistes. Aux farces sur le carnaval de Venise et la foire de Leipzig, succèdent des satires acérées des moeurs locales inspirées de la forme créée par le Théâtre de la Foire français. La lustige Person intervient souvent comme messager, serviteur, soldat etc. pour tout critiquer avec sa liberté

(12) Cf. Franklin Kopitzsch, "G. E. Lessing und Hamburger Gelehrte 1767-1781" in : Gelehrte in Hamburg im 18. und 19. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte Hamburgs, Bd. 12), Hamburg, 1976, pp. 11-55.

(13) Sur l'Opéra de Hambourg cf. Joachim E. Wenzel, Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978, hrsg. vom Vorstand der Hamburgischen Oper, Hamburg, 1978, et surtout l'ouvrage fondamental de Hellmuth Christian Wolff, Die Barockoper in Hamburg 1678-1738, Wolfenbüttel, 1957.

(14) Wolff définit même l'Opéra de Hambourg comme le premier théâtre national allemand (Die Barockoper in Hamburg, pp. 3-10).

habituelle où se moquer du langage de l'amour courtois utilisé par les personnages principaux ; conformément à ce que l'on attend d'elle, elle ne manque pas non plus de faire force plaisanteries scatologiques ou érotiques.

A Hambourg, le mécénat patricien ne remplace pas le mécénat princier : l'Opéra est une entreprise privée qui vit de la recette des entrées et dépend donc des faveurs du public. Le Sénat, qui avait pourtant adopté une attitude de neutralité bienveillante à son égard lors de la fameuse querelle provoquée par quelques pasteurs proches du piétisme (15), ne songe cependant pas à le subventionner ou à en prendre la direction, même si, au cours des temps, on trouve parmi ses membres un certain nombre d'auteurs de livrets. On ne peut s'empêcher de voir, dans ce refus de s'engager financièrement, comme une anticipation de son attitude face aux différents théâtres de la ville, y compris le Théâtre National. Lorsqu'en 1726, au moment où commence à se dessiner la décadence de l'institution, Johann Mattheson indique en douze points les causes de ce déclin, il commence par affirmer que "le naturel des habitants" est peu propice au développement de l'opéra "car, en un mot, les opéras sont plus faits pour des rois et des princes que pour des commerçants et des négociants". (16).

Cela se peut. Mais qu'en était-il du théâtre réformé, du théâtre de l'Aufklärung ? Ne devait-il pas trouver dans cette cité marchande des conditions particulièrement favorables ?

(15) La "querelle de l'opéra", la première des grandes controverses autour du théâtre à Hambourg, éclata dès 1681 lorsque le pasteur Reiser, un disciple de Spener, exposa dans sa Theatromania oder die Werke der Finsterniß le caractère diabolique de la scène. Il s'ensuivit une guerre de libelles. Les Universités de Rostock et de Wittenberg qui avaient été consultées conclurent à l'innocuité de la scène.

(16) "denn kurtz zu sagen : Opern sind mehr für Könige und Fürsten, als für Kauf- und Handelsleute." cité d'après Wenzel, op. cit. p. 22.

Le Patriote n'avait-il pas démontré tous les avantages que la République pouvait tirer des spectacles pour peu qu'ils fussent convenablement surveillés ? Non seulement ils contribueraient, selon lui, à la prospérité générale en attirant les étrangers fortunés et en encourageant les arts libéraux et mécaniques, mais en outre, ils incitaient à la grandeur d'âme et détournaient du vice (17). Il est un fait que les Neuber jouèrent très souvent à Hambourg entre 1728 et 1740, date de leur brouille avec les autorités et le public ; ils louèrent même en 1738, la salle "am Gänsemarkt" que la fermeture définitive de l'Opéra avait libérée. Mais il est symptomatique que les arguments, proches de ceux du Patriote, par lesquels ils essayèrent d'obtenir un privilège exclusif pour douze ans, ne trouvèrent aucun écho auprès du Sénat (18). Celui-ci n'utilisa pas l'occasion qui lui était donnée de favoriser la création d'une scène permanente. Schönemann, pour arriver au même résultat, préféra, quelques années plus tard, s'adresser directement au public en lui proposant un système d'abonnement qui aurait garanti des ressources régulières à sa troupe. Ce projet ne rencontra aucun succès (19).

Hambourg n'en resta pas moins avec Leipzig le principal point d'appui des troupes "réformées" : elles pouvaient s'y arrêter plus longuement qu'ailleurs et se remettre des fatigues de leur vie errante. Schönemann y joua chaque année à partir de 1741, jusqu'à la dissolution de sa troupe en 1757, une dissolution qui justement se produisit à Hambourg. Mais on ne peut faire porter au public hambourgeois la responsabilité de cette disparition. Schönemann, selon le témoignage de Schütze, avait sacrifié la prospérité de son théâtre à sa ruineuse passion des chevaux (20) ; aussi le discours d'adieu en vers dû à

(17) Der Patriot (1724-1726), hrsg. von Wolfgang Martens, 3 Bde., Berlin, 1969-1970, t. 1, N° 25, pp. 216-217. Il est à noter qu'il y est proposé une censure préalable des pièces.

(18) Cf. Supra pp. 113-116.

(19) Cf. Texte chez Hans Devrient, op. cit., pp. 54-55.

(20) Hamburgische Theatergeschichte, op. cit., pp. 295-296.

Löwen et dit par Madame Schönemann, le soir de la dernière représentation, est-il d'un tout autre ton que celui par lequel la Neuberin avait pris congé, en 1740 ; les remerciements et les louanges y tiennent plus de place que l'allusion très générale à l'envie ou au mauvais goût qui menace toujours de renaître (21), alors que la Neuberin avait accablé les Hambourgeois de sa méprisante ironie (22).

Koch, qui vint s'établir à Hambourg en 1758 en prenant la tête de l'ancienne troupe de Schönemann réussit, le premier, à y faire subsister une scène permanente. Si l'on excepte quelques séjours à Lubeck, il joua, en effet, sans interruption à Hambourg jusqu'en 1763. Comment expliquer un succès aussi durable ? Il semble que Koch, homme d'affaires avisé, a su satisfaire le goût de son public pour le divertissement sans prétention. Son répertoire faisait la part belle aux comédies d'intrigue, aux Singspiele et il passe pour avoir introduit le discutabile usage d'intercaler des intermèdes comiques ou chantés entre les actes des pièces sérieuses : ni les tragédies de Schlegel, ni Miss Sara Sampson n'échappèrent à ce traitement ! Les premiers historiens du théâtre allemand sont d'accord pour blâmer sévèrement ce qu'ils considèrent comme une concession faite au grand nombre par "indolence ou appât du gain" (23) et un regrettable retour en arrière vers des formes comiques populaires. On peut donc penser que c'est le choix fait par Koch d'un répertoire facile qui lui a permis de rester si longtemps à Hambourg. Il est possible aussi qu'il ait préféré faire survivre tant bien que mal sa troupe dans une ville neutre

(21) Texte chez Hans Devrient. Annexe XXXVI, pp. 347-348.

(22) Cf. Supra p. 113.

(23) Schütze, pp. 307 & 308. Son point de vue fut repris plus tard par Eduard Devrient, t. 1, p. 346.

plutôt que de l'exposer aux aléas de la guerre de Sept Ans, car, sitôt la paix revenue, il alla s'installer à Leipzig.

Il laissait ainsi le champ libre au directeur Konrad Ernst Ackermann qui utilisa aussitôt cette occasion de prendre pied dans la grande cité hanséatique.

K.E. ACKERMANN ET SA TROUPE

La troupe qui, en septembre 1764, vient s'installer dans la salle "am Dragonerstell" pour une première série de représentations peut être considérée comme la meilleure de son époque en Allemagne. Comme beaucoup d'autres, c'est une entreprise familiale dans laquelle le directeur, qui est également un excellent acteur comique, est soutenu dans sa tâche par les talents divers de sa femme qui, sous le nom de Sophie Schröder, avait autrefois elle-même dirigé une troupe, et de ses enfants. Ces derniers, qui deviendront tous très célèbres, sont de véritables "enfants de la balle" qu'on a fait monter sur les planches dès leur plus jeune âge. Pour l'instant, le beau-fils d'Ackermann et son futur successeur, Friedrich Ludwig Schröder, ne joue encore que des rôles de serviteurs comiques et se considère avant tout comme un danseur. Ses filles, Dorothee et Charlotte, en attendant de devenir les jeunes premières de la troupe, participent déjà aux ballets, chantent et jouent les rôles d'enfants (24). Parmi les seize premiers comédiens arrivant à Hambourg, figurent déjà Conrad Ekhof, Boek, Karoline et Karl Schulze ; Madame Hensel et le talentueux David Borchers, fils

(24) La mort prématurée de Charlotte Ackermann provoqua en 1775 à Hambourg non seulement une consternation générale, mais également un flot de poèmes et d'écrits divers à sa mémoire. Ce fut, dans l'atmosphère de l'Empfindsamkeit, le premier et très impressionnant exemple d'un culte rendu à une comédienne.

d'un pasteur de Hambourg et ancien étudiant en théologie, seront engagés un peu plus tard.

Grâce à un plus grand soin donné aux répétitions et à la cohésion de sa troupe, Ackermann, semble-t-il, avait réussi à créer un début de jeu d'ensemble. Herbert Eichorn, dans sa monographie (25), n'hésite pas, par ailleurs, à parler d'une "école d'Ackermann" pour désigner ce que l'on nomme plus couramment le "style de Hambourg". Ackermann aurait introduit une façon de jouer plus simple et plus naturelle, plus individualisée aussi, qui rompait avec les conventions. Or cet idéal artistique avait déjà été celui de l'Académie de Schwerin dont l'initiateur, Conrad Ekhof, jouera à partir de 1764 dans la compagnie d'Ackermann. Ce dernier a sans doute beaucoup moins innové qu'il n'a suivi une évolution générale.

La prétendue révolution opérée par Ackermann a pourtant très tôt été saluée par la critique comme une victoire de l'esprit allemand et une étape sur la voie de sa libération du carcan des règles et des conventions héritées de la France. Ackermann aurait créé le style de jeu "national" convenant au théâtre en train de s'édifier. Johann Friedrich Schink écrit en 1792 qu'avec lui "l'art des comédiens allemands devint un art national" et fit sentir au public que "seule la Nature était grande". C'est ainsi que naquirent "des acteurs allemands là où il n'y avait avant que des singes des Français" ; ce style nouveau se serait ensuite imposé dans toute l'Allemagne par le passage des comédiens formés à l'école d'Ackermann à d'autres troupes (26). On reconnaît trop aisément dans le texte de Schink le stéréotype habituel de l'opposition entre nature et convention, art véritable et maniérisme, recoupant exactement celle entre nation allemande et nation française, pour ne pas ressentir quelque scepticisme en ce qui concerne la réalité du

(25) Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzpal, op. cit.
ch. 13.

(26) Johann Friedrich Schink, "Bruchstücke zu einer Geschichte des Ackermannischen Theaters" in : Hamburgische Theaterzeitung, 1792. Cité d'après Eichhorn, p. 177.

phénomène qu'il prétend décrire. Une tendance à un plus grand naturel dans le jeu et la déclamation, que renforcera l'entrée du drame dans le répertoire, se fait jour aussi bien en France qu'en Allemagne au cours du XVIIIème siècle. Il devrait être assez difficile de constater une différence notable entre deux styles "nationaux" dans l'art du comédien. L'affirmation de la différence sert avant tout, ici comme en d'autres domaines, à la constitution d'une conscience culturelle propre. Il n'en est que plus frappant de voir ignoré jusqu'à nos jours ce mécanisme élémentaire, et de constater qu'un phantasme collectif continue à être pris pour une vérité historique (27).

Si les décors ne jouaient encore qu'un rôle secondaire, il n'en était pas de même des costumes pour lesquels le public était devenu bien plus exigeant. La garde-robe qu'Ackermann avait réunie depuis la création de sa troupe en 1753 recueillait tous les suffrages. Par ailleurs, à une époque où on commençait à ne plus concevoir de théâtre sans danses et sans chants, il fallait également un orchestre pour les ballets, les Singspiele et la musique de scène (28). Ackermann employait donc aussi dix à douze musiciens. Si on ajoute aux acteurs - au nombre de 26 en 1767 - les musiciens et le personnel technique, on arrive au total d'une cinquantaine de personnes. Les directeurs sont maintenant à la tête d'entreprises relativement importantes.

Depuis que Schuch le père avait introduit le ballet dans les spectacles des troupes ambulantes allemandes, celui-ci en était devenu un ingrédient presque obligatoire. Une soirée comportait alors généralement une pièce principale, une petite pièce (Nachspiel) en un acte et un ballet. Lorsque la longueur

(27) La conception selon laquelle la recherche d'un style de jeu réaliste est particulière à l'Allemagne, se retrouve, en effet, dans les publications les plus récentes sur Ekhof ou "l'école de Hambourg". Eichhorn reprend ainsi sans arrière-pensée le jugement de Schink !

(28) L'usage voulait qu'on jouât une symphonie durant les entr'actes. Ackermann, semble-t-il, se conformait, contrairement à Koch et à Döbbelin, aux idées de Johann Adolf Scheibe qui voulait qu'il y eût un lien entre le contenu de la pièce et le caractère de la musique jouée. Sur cette question, cf. Dramaturgie de Hambourg (livraison 26).

d'une pièce principale obligeait Ackermann à sacrifier l'un ou l'autre des deux divertissements, il gardait toujours le ballet, dont il avait fait un genre majeur. La danse, chez lui, cessait d'être une exhibition acrobatique pour se changer en pantomime et s'intégrer dans un ballet à programme, elle suivait donc l'évolution souhaitée par le chorégraphe français Noverre dans ses écrits (29). Si Ackermann utilise ses meilleurs décors et ses plus beaux costumes pour le ballet, c'est parce qu'il sait que ce spectacle attire la foule bien mieux que la tragédie en cinq actes ! Ses ballets, aux sujets toujours pittoresques et parfois exotiques, divertissent en "donnant à voir", en charmant les yeux et les oreilles. Il n'est donc pas étonnant qu'ils excitent la méfiance des tenants du "théâtre national", toujours hostiles au pur plaisir des sens. Ces ballets ne risquent-ils pas de faire oublier que le théâtre n'est pas là pour satisfaire la curiosité de la foule, mais pour prêcher le Bien ? Quel profit moral peut-on tirer d'un "ballet des Pirates" ou d'une "Jalousie au Sérail" ? La question du ballet sera un des points du différend qui opposera Löwen à Ackermann.

Ce dernier avait décidé très vite de s'établir définitivement à Hambourg. Il y fut encouragé par les diplomates étrangers en poste dans la ville, selon une source (30), par les cercles bourgeois les plus distingués, selon une autre (31). Deux personnalités connues, Caspar Voght et le fameux Carl-Heinrich Schimmelmann, alors ministre résident du Danemark, lui promirent même de lui prêter l'argent nécessaire à la construction d'un théâtre. Fort de ces appuis qui venaient des milieux

(29) Son maître de ballet qui n'était autre que Schröder à cette époque, avait vu des ballets de Noverre et connaissait sans doute Les lettres sur la danse et sur les ballets qui sont de 1760.

(30) Cf. Schröder, p. 321. Cf. également Friedrich Ludwig Schmidt. "Geschichte des Hamburgischen Theaters" in : Almanach fürs Theater, hrsg. von F. L. Schmidt, Hamburg, 1809-1812, 4 Bde (le dernier a paru à Leipzig), t. 1, p. 70. Il s'agit là d'une source qui complète utilement Schütze.

(31) F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers, 2 Bde, Hamburg, 1819, t. 1, p. 135.

dirigeants de la ville, Ackermann, en décembre 1764, demanda un "privilège" de douze ans, la permission de construire un théâtre et le droit de cité pour lui-même. Tout ceci lui ayant été accordé sans difficultés, il fit édifier, à l'endroit où se trouvait autrefois l'Opéra, "am Gänsemarkt", un théâtre d'environ 800 places (32). C'était, dix ans après celui de Königsberg, le deuxième théâtre qu'Ackermann faisait bâtir à ses frais. L'ouverture eut lieu le 31 juillet 1765 avec un prologue de Löwen : La Comédie dans le Temple de la Vertu (Die Komödie im Tempel der Tugend) et Zelmire, tragédie de de Belloy. Ackermann y joua sans interruption jusqu'au moment où il renonça à la direction de la troupe en mars 1767, ne s'arrêtant que durant les périodes pendant lesquelles les spectacles étaient interdits, l'Avent et le Carême. A l'exception d'un séjour de trois mois à Brême durant le printemps de 1765 (33), la troupe n'avait pas quitté Hambourg depuis son arrivée en septembre 1764 et y avait donné jusqu'en mars 1767 près de quatre cents représentations. Allait-elle réussir à s'y fixer définitivement ?

En fait, Ackermann, pas plus que les autres directeurs n'a pu empêcher cette lente érosion du public qui se manifeste chaque fois qu'une même troupe reste trop longtemps installée au même endroit. En s'appuyant sur les chiffres fournis par F.L.W. Meyer, Eichhorn a montré la baisse régulière de la moyenne des recettes (34). L'effet de la nouveauté commençant à s'effacer, la fréquentation est de moins en moins importante, les Hambourgeois, une fois de plus, font la preuve de ce que les critiques du temps ne vont cesser de déplorer chez eux, leur

(32) Description dans la revue Unterhaltungen de Hambourg, t. 2, pp. 164-66, et Schütze, pp. 322-24.

(33) Brême était, par tradition, peu favorable au théâtre : le Sénat n'accorda l'autorisation de jouer à Ackermann qu'après examen de la moralité des pièces qu'il envisageait de représenter. Il s'agit là d'un cas très rare de censure théâtrale préalable. En outre, un véritable couvre-feu fut imposé aux comédiens, sans doute pour mettre fin aux véhémentes protestations du clergé contre la présence d'acteurs dans la ville. Il est intéressant cependant de constater que ces mesures vexatoires n'empêchèrent pas la bourgeoisie locale de recevoir les comédiens. Les discours religieux et les habitudes administratives sont en retard sur l'évolution des mentalités.

(34) La recette moyenne par soirée passe de 336 Mark (période du 31.7.65 au 6.12.65) à 256 M. (du 30.12.65 au 14.2.66), puis à 189 (du 3.4.66 au 5.12.66), pour tomber finalement à 173 (du 29.12.66 au 6.3.67).

inconstance et leur absence de patriotisme culturel (35).

Dans ces conditions, on comprend mieux pourquoi Ackermann a accepté les propositions, avantageuses du reste, que lui ont faites les "Entrepreneurs" du Théâtre National, pourquoi il a préféré mettre en gérance son théâtre, et louer ses décors et ses costumes (36). Ce n'étaient pas tant les intrigues de Madame Hensel ou les attaques publiques de Löwen qui l'y ont incité que la crainte de se ruiner entièrement en continuant à entretenir à perte une scène permanente (37). La création d'un théâtre permanent est également le but visé par ses successeurs. Mais là où un "praticien" avisé avait échoué, un homme de lettres et un théoricien comme Löwen, soutenu par des commanditaires sans expérience, pouvait-il réussir ?

JOHANN FRIEDRICH LÖWEN

Peu d'auteurs du XVIIIème siècle ont été aussi maltraités par les historiens du théâtre que Johann Friedrich Löwen, aucun ne mérite davantage d'être réhabilité. Ce fils de mineur de Clausthal, à qui ses romances avaient valu une certaine notoriété (38) et dont les oeuvres dramatiques n'étaient

(35) Lorsqu'en décembre 1766 une troupe française en tournée joua deux fois la tragédie de Le Mierre Hypermestre dans le propre théâtre d'Ackermann, les recettes atteignirent 984 et 904 Mark. Or, la pièce était également au répertoire de la troupe allemande à qui elle n'avait jamais assuré le même succès !

(36) Cette mise en gérance donna naissance au Théâtre National que l'on désigne aussi au 18ème siècle sous le nom d'"Entreprise" de Hambourg (Hamburger Entreprisé) ; les bailleurs de fonds sont communément appelés les "Entrepreneurs" (Entrepreneurs).

(37) Berthold Litzmann dans sa grande biographie de Schröder, Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte, 2 Bde, Hamburg und Leipzig, 1890-1894, prétend le contraire sans en donner vraiment la preuve.

(38) La première édition de ses Romances a paru en 1762 à Hambourg. Löwen est aussi l'auteur d'une épopée comique sur la nuit de Walpurgis dont Goethe s'est sans doute souvenu dans le Faust.

nullement inférieures au niveau moyen de la production de cette époque (39) a non seulement eu sa vie et sa carrière littéraire ruinées par l'échec du Théâtre National dont il avait eu le malheur d'être le directeur, mais a encore dû porter devant la postérité les responsabilités du naufrage. Eduard Devrient (40) et son petit-fils Hans Devrient se rejoignent pour l'accabler et voir en lui "le précurseur de mauvais augure de tous ces littérateurs qui s'imaginent pouvoir aussi être des comédiens" (41) et prétendent se mêler de théâtre. Plus récemment Herbert Eichhorn en des termes presque semblables a repris le même point de vue (42). Ces jugements sommaires, doublés d'une généralisation abusive, ne font rien d'autre que refléter un vieux conflit entre hommes de lettres et hommes de théâtre à propos de la direction des scènes. Il est vrai que les premiers chroniqueurs du théâtre de Hambourg, Schütze, F.L.W. Meyer et Schmidt ne sont pas non plus favorables à Löwen. Ils nous offrent de lui l'image d'un arriviste uniquement préoccupé de son intérêt personnel, d'un médiocre rongé par l'envie, d'un intrigant toujours en train de monter quelque cabale (43). Tout au plus, reconnaît-on parfois sa bonne volonté, mais ce n'est que pour aussitôt lui dénier la force et l'autorité nécessaires pour réaliser ses projets (44).

(39) Le "Hamburgische Correspondent", avant de lui devenir très hostile, l'avait, en 1766 encore, cité avec Schlegel, Lessing, Cronegk et Weiße parmi les bons auteurs dramatiques de l'Allemagne (Staats - und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen Unpartheyischen Correspondenten, 1766, Nr. 63, 19.4.66.)

(40) Geschichte der deutschen Schauspielkunst, op. cit., t. 1, p. 366.

(41) Johann Friedrich Schönemann, op. cit., "der ominöse Vorläufer aller jener Litteraten, die sich einbilden, auch Schauspieler sein zu können" (p. 240).

(42) K. E. Ackermann, op. cit., "Er besaß kein Komödiantenblut, sondern er war der Typ des lehrhaften Theatertheoretikers, des trockenen Bühnenliteraten..." (p. 83).

(43) Schütze, p. 327, p. 331.

(44) Meyer, pp. 180-181, t. 1.

Il est patent que ce portrait peu flatteur doit beaucoup à des témoignages dont l'impartialité n'est nullement garantie (45).

Or, lorsqu'on considère la vie et la carrière tout entières de Löwen, on constate que la création du Théâtre National représente l'aboutissement d'une idée qu'il ne s'est pas lassé d'exposer durant des années. Peut-on, dans ces conditions, lui reprocher que, lorsque les circonstances s'y sont prêtées, il se soit cru appelé à prendre la tête d'une entreprise qui répondait tellement à ses espoirs ? Il faut, dans cette affaire, dépasser l'anecdote pour retrouver le sens vrai de l'action et du rôle de Löwen (46). On découvre alors la part d'idéalisme qu'il y avait dans la volonté de faire vivre un théâtre strictement dans l'esprit de la "réforme".

Comme beaucoup d'auteurs de sa génération, Löwen commence par être un gottschédien de stricte obédience. En juin 1748, à l'âge de 21 ans, il est admis à la "Société Allemande" de Göttingen. Cette dernière est une des nombreuses filiales de l'académie rénovée et dirigée par Gottsched et elle ne peut nier son étroite parenté avec celle-ci. Non seulement son fondateur, le professeur Gesner, est un fidèle disciple de Gottsched, mais les statuts définitifs de la nouvelle société ne s'écartent que par des détails minimes de ceux de son modèle. Il n'est donc pas surprenant que les deux premiers livres acquis par la bibliothèque soient L'Art poétique critique et les

(45) C'est particulièrement vrai pour les souvenirs que nous a laissés l'actrice Karoline Schulze: Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld, hrsg. und erl. von Emil Benezé, 2 Bde, Berlin, 1915.

L'animosité envers Löwen s'y manifeste d'une manière particulièrement nette.

(46) Cela n'a, à notre connaissance, été tenté que deux fois; dans l'unique monographie qui lui a été consacrée : Ossip D. Potkoff, Johann Friedrich Löwen (1727-1771) mit näherer Berücksichtigung seiner dramaturgischen Tätigkeit, Heidelberg, 1904, et dans l'introduction de H. Stümcke à son édition de l' Histoire du théâtre allemand.

Odes de la Société Allemande (47). Comme celle de Leipzig, la société de Göttingen s'est donné pour but le développement de la langue et de la littérature nationales et suit les préceptes édictés par Gottsched pour réaliser cette ambition (48). C'est donc devant un auditoire acquis d'avance à la cause de la réforme théâtrale que Löwen prononça son discours de réception sur un thème librement choisi : "Dans un Etat bien organisé il est nécessaire de conserver à la scène sa prospérité" (In einer woleingerichteten Republik muss der Flor der Schaubühne nothwendig erhalten bleiben). Ce texte inédit est resté conservé dans les archives de la société (49).

Il ne faut pas lui demander une originalité particulière ou une quelconque profondeur dans la pensée. Le discours est avant tout un exercice d'éloquence destiné à prouver la compétence rhétorique de l'impétrant et se contente de résumer à gros traits les arguments favoris de la Frühaufklärung en faveur du théâtre. Par moments, cependant, on y reconnaît des idées qui vont accompagner Löwen toute sa vie et expliquent en partie son action à Hambourg vingt ans plus tard.

L'influence de Gottsched se lit à chaque ligne et apparaît déjà dans le titre visiblement copié sur celui que ce dernier avait donné à l'un de ses propres discours (50). Mais c'est à l'ensemble de l'oeuvre du réformateur saxon que le jeune Löwen emprunte largement.

Löwen commence par exposer les raisons qui devraient pousser l'Etat à assurer la prospérité du théâtre. Comme l'Etat

(47) Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. In vier Bücher abgetheilt, etc., Leipzig, 1728.

(48) Sur la société allemande de Göttingen cf. Paul Otto, Die deutsche Gesellschaft in Göttingen (1738-1758), München, 1898.

(49) Archives conservées à la "Niedersächsische Staats -und Universitätsbibliothek" de Göttingen. Cf. APPENDICE (document N° 3)

(50) Die Schauspiele und besonders die Tragödie sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. Discours tenu en 1729 et publié pour la première fois dans la "Ausführliche Redekunst" (Leipzig, 1739, pp. 660-668). Cf. Supra 1ère partie, ch. 2, pp. 51-53.

a intérêt à avoir des citoyens policés et vertueux, il devrait utiliser la scène pour les inciter au Bien et les écarter du Vice. Car, par nature, la scène est toute désignée pour être un instrument de moralisation des foules. Celles-ci sont fermées au raisonnement abstrait du philosophe, mais ouvertes à la vertu des exemples contenus dans les fables dramatiques et présentés d'une manière qui parle aux sens. On reconnaît là la démonstration souvent faite par Gottsched de l'importance morale et sociale de la scène. Le disciple combat les préjugés encore attachés au théâtre en s'appuyant sur un ouvrage d'un auteur bien connu aussi de son maître, l'abbé d'Aubignac (51). Il reprend l'interprétation de la fable d'Oedipe, telle qu'elle était exposée dans L'Art poétique critique pour montrer qu'elle illustre un précepte moral et rend hommage à l'heureuse transformation que la scène allemande a subie ces derniers temps :

"On a commencé depuis quelque temps déjà à en bannir tout ce qui pouvait flatter les vices et les penchants néfastes des hommes. Elle n'est certainement plus un appât propre à inciter à des actions illicites, les nombreux ennemis jurés du théâtre peuvent bien s'avancer et dire ce qu'ils veulent" (52).

A l'argumentation fondée sur l'influence bénéfique du bon théâtre sur les mœurs, il lie une autre, d'inspiration nationale, selon un schéma que nous avons déjà relevé chez Gottsched. Après avoir déploré lui aussi l'indifférence de la majorité de ses compatriotes vis-à-vis des belles-lettres, il montre que celles-ci recevraient une impulsion décisive d'une scène florissante. Comment les poètes ne seraient-ils pas découragés dans leurs

(51) La Dissertation sur la condamnation des théâtres, op. cit., de François Hédelin, abbé d'Aubignac, l'auteur célèbre de la Pratique du Théâtre. Cf. Supra p. 42.

(52) "Man hat schon seit einiger Zeit angefangen, alles von derselben zu verbannen, was den Lastern, und den schändlichen Neigungen der Menschen nur immer schmeicheln konnte. Sie ist jetzo gewis keine Lockspeise mehr zu unerlaubten Handlungen, es mögen so viele geschworene Feinde des Theaters auftreten und sagen was sie wollen."
APPENDICE (document n° 3)

efforts pour s'illustrer dans le genre dramatique quand leurs oeuvres ont si peu de chances d'affronter les feux de la rampe ? A l'opposé, des scènes permanentes bien tenues favoriseraient grandement l'éclosion de nouveaux talents. L'Allemagne attend un protecteur des arts à l'image d'un Louis XIV, dont l'action seule pourrait rendre caducs les jugements dénués d'indulgence que les étrangers continuent à porter sur les lettres allemandes. Il faut faire mentir le proverbe français, bien connu selon Löwen, d'après lequel "les Allemands sont toujours des Allemands". Bref, le défi lancé par les Bouhours et les Mauvillon, doit absolument être relevé. Si l'Allemagne veut échapper à la commisération ironique et quelque peu malveillante du "Français léger", elle doit accéder à la maturité culturelle. Comme Gottsched, Löwen parle ici le langage du "patriote" blessé dans son amour-propre national.

Les deux points de vue adoptés par Löwen, celui de la moralité publique et celui de l'honneur national, conduisent fort logiquement à demander une intervention de l'Etat : "un souverain ne peut rien faire de plus glorieux pour lui-même et de plus utile à ses sujets que de fonder des spectacles publics". Et afin d'éviter que le peuple ne soit incité par eux à des dépenses excessives, il conseille qu'on suive un usage français pour une fois digne d'imitation, alors qu'on singe si souvent les modes les plus futiles. Ne pourrait-on pas comme en France, demande Löwen, laisser le peuple voir gratuitement les spectacles ? (53). Certes, le souverain devrait dans ce cas supporter

(53) L'entrée dans les divers théâtres parisiens n'était évidemment pas gratuite et on sait que les prix et les horaires des spectacles en écartaient les spectateurs populaires. Löwen fait sans aucun doute allusion à l'usage des "gratuits" c'est-à-dire de ces représentations exceptionnelles données à certaines occasions, dont l'entrée était libre et auxquelles le petit peuple de Paris se pressait (cf. Henri Lagrave, Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750, Paris, 1972, pp. 213-219). Löwen a-t-il cru qu'il s'agissait là d'une habitude permanente ?

les frais ainsi occasionnés, mais puisqu'il est tenu de faire le bonheur de ses sujets, il ne peut reculer devant les moyens, même coûteux, qui permettent d'atteindre ce but.

Après l'interruption de ses études, Löwen s'installa à Hambourg où il assista à la série des représentations qu'y donna Schönemann, au cours de l'été 1752. L'année suivante, il publia dans sa revue Contributions hambourgeoises aux ouvrages de l'esprit et de la morale (Hamburgische Beyträge zu den Werken des Witzes und der Sittenlehre) un compte rendu (54) qui passe pour être la première critique théâtrale au jour le jour parue en Allemagne (55). En fait, Löwen se contente de donner son avis sur les différentes pièces représentées par Schönemann, sans juger les autres éléments des spectacles (jeu des acteurs, décors, costumes) : il ne remplit donc pas toutes les fonctions d'un véritable critique dramatique (56). Des remarques préliminaires réfutent les préjugés courants contre les comédiens, dont Löwen, en retour, définit les devoirs et les obligations. Pour l'heure, certes, ils ont encore beaucoup de raisons de se plaindre du sort qui leur est fait, alors qu'un remède serait rapidement trouvé, si, assure-t-il, "chaque souverain et chaque république voulaient prendre un meilleur soin de la scène et rétribuer selon leurs mérites ceux qui la servent" (57).

(54) 2 Bde, Hamburg, 1753-1755. "Nachricht von denjenigen Schauspielen, die im Monat Julius 1752 von der Schönemannischen Gesellschaft auf dem Hamburgischen Theater aufgeführt sind", Bd. 1, St. 1, pp. 185-204.

(55) Hans Devrient, op. cit., p. 197, n. 329.

(56) C'est vers 1755 que commenceront à paraître des critiques plus élaborées sur les représentations données par quelques grandes troupes. L'opuscule anonyme, Abschilderung der Ackermannischen Schauspieler in einem Schreiben an einen Freund in Berlin, Frankfurt und Leipzig, 1755, présente déjà la structure caractéristique de ce genre d'écrits très nombreux durant la seconde moitié du siècle : remarques générales, revue des acteurs avec leurs qualités et leurs défauts dans leurs principaux rôles, liste des pièces jouées.

(57) Hamburgische Beyträge, 1753, p. 188. "...wenn ein jeder Landesherr, und eine jede Republik besser für die Schaubühne sorgen, und diejenigen, die den Schauplatz dienen, nach Verdienst besolden wollten."

On retrouve la même idée exprimée en des termes presque semblables dans la conclusion de son traité "De L'éloquence du corps". La situation des comédiens restera ce qu'elle est aussi longtemps que subsisteront les préjugés à leur égard et "que chaque prince et chaque république ne prendront pas en charge le théâtre et aussi longtemps qu'il n'y aura pour les acteurs eux-mêmes, ni surveillance ni instruction" (58). Tous les souhaits seront vains tant que ces conditions ne seront pas réalisées.

C'est donc avec une remarquable persévérance que Löwen, d'ouvrage en ouvrage, formule sans cesse la même demande envers les autorités politiques, s'adressant à la fois aux princes et aux républiques urbaines dont Hambourg lui offrait le modèle : qu'ils prennent à leur charge les frais d'une scène permanente pour le plus grand bien de tous. Il est le seul à toujours mettre en avant le problème de l'organisation et du financement des théâtres et à attendre de sa solution la fin de tous les maux. Mais c'est dans un texte qui, jusqu'à présent, a totalement échappé à l'attention des historiens de la littérature, la préface qu'il écrivit aux œuvres complètes de Krüger (59), que Löwen a exigé avec le plus de vigueur que le théâtre allemand reçoive enfin l'aide nécessaire à son développement. Trois ans avant son Histoire du théâtre allemand, il esquissait déjà les grandes lignes d'une réforme.

Cette fois-ci, il aborde le problème sous l'angle du répertoire. Avec l'absence d'illusions qui caractérise sa génération, il souligne la faiblesse de la production nationale : à l'exception de Lessing et de Weisse, quel auteur vivant mérite

(58) "... so lange nicht ein jeder Fürst und eine jede Republik sich des Theaters annimmt, und so lange die Schauspieler selbst keine Aufsicht und Unterweisung haben." Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes, op. cit., p. 48. Cf. Supra 2ème partie, pp. 401-416.

(59) Johann Christian Krügers Poetische und Theatralische Schriften, hrsg. von Johann Friedrich Löwen, Leipzig, 1763.

d'être pris en considération ? (60) Aucun, et la raison en est que l'activité littéraire est privée de la considération sociale qu'elle mériterait. Si Weisse décidait de se consacrer entièrement à la tragédie et de devenir le "Voltaire allemand", "nos Grands, notre Noblesse, nos négociants, bref la nation entière, lui lanceraient unanimement à la face un "cui bono" (61), car :

"L'encouragement et la rétribution dont les écrivains jouissent en France et encore plus en Angleterre, resteront éternellement des choses inconnues en Allemagne." (62).

Le bon goût que l'on pourrait espérer rencontrer dans les cours et les grandes villes (Hambourg) n'en est que trop souvent absent, la façon dont le public accueille les pièces qu'on lui propose est très significative de son manque de discernement :

"Une comédie improvisée, une farce pleine d'absurdités, dans laquelle obscénités et bouffonneries remplacent l'esprit, remplissent le théâtre et la caisse des directeurs bien plus que des pièces régulières et convenables." (63)

On peut voir dans ce passage l'amorce d'une idée que Löwen ne cessera pas de développer par la suite. Si les spectateurs s'obstinent à préférer les mauvaises pièces aux bonnes, les directeurs, même animés des meilleures intentions, ne seront-ils pas tentés d'aller au-devant des désirs d'un public dont ils dépendent étroitement ? La populace l'emporte toujours sur les gens

(60) Il est à remarquer que Löwen considère maintenant les pièces de la Deutsche Schaubühne comme étant sans aucune valeur, ce qui montre que lui aussi s'est détaché de Gottsched.

(61) "würden nicht unsere Großen, unser Adel, unsere Kaufmannschaft, kurz, unsere ganze Nation ihm einmüthig das cui bono zurufen." Ibid. Vorrede, sans pagin.

(62) "Die Aufmunterung und Vergeltung, die die Verfasser in Frankreich und noch mehr in England genießen, wird in Deutschland eine ewig unbekannte Sache bleiben." Ibid.

(63) "Eine Komödie aus dem Stegreif, eine abgeschmackte Burlesque, in der Zoten und Narrentheidungen die Stellen des Witzes vertreten, füllet das Schauspielhaus und die Kassen der Principale weit stärker an, als regelmäßige und gesittete Stücke." Ibid.

de goût, paradoxalement elle est le "seul dieu tutélaire" de la scène sans lequel, dit-il, "même dans les plus grandes villes, le petit nombre de gens raisonnables ne pourrait voir de spectacles et sans lequel nos comédiens devraient mourir de faim en jouant leurs bonnes pièces." (64). Grâce à elle, qui afflue dès que l'on donne quelque farce sans prétention, les comédiens peuvent vivre et même jouer de temps en temps une pièce sérieuse devant quelques rares amateurs éclairés. C'est le déplorable mécénat de la populace, à propos de laquelle Löwen précise qu'elle fréquente plus souvent les loges que le "poulailler", qu'elle se recrute donc avant tout dans les classes aisées.

S'il arrive parfois qu'un directeur, tel naguère Schönemann qui avait profité du soutien tout à fait exceptionnel d'une cour, reste fidèle à la cause du bon théâtre, son action ne conduit pas à une amélioration durable du goût théâtral. Lorsque les circonstances l'obligent à se retirer, son oeuvre est aussitôt détruite et il en est ainsi parce que les "grandes villes n'entretiennent pas une scène permanente sur des fonds publics, mais accordent à l'un ou à l'autre misérable bouffon l'autorisation de construire sa baraque et de détruire par ses farces le bien qu'un théâtre décent avait fait." (65). Or, quoi que prétendent adversaires anciens et nouveaux (66) du théâtre, il est du plus grand intérêt pour chaque peuple d'avoir un théâtre qui lui soit propre pour combattre les préjugés, les vices et les ridicules. C'est sur l'autorité de Diderot, "un de nos plus graves philosophes et sévères moralistes", que Löwen s'appuie ici et il est à remarquer que, contrairement à Lessing, il reprend à son compte le fameux passage du Discours sur l'art dramatique dans

(64) "... ohne den in den größten Städten die kleine Anzahl von Vernünftigen keine Schauspiele sehen, und ohne welchen unsere Komödianten bey ihren guten Stücken verhungern müßten." Ibid.

(65) "... daß unsere großen Städte keine beständige Bühne auf öffentliche Kosten unterhalten, sondern bald diesem, bald jenem elenden Possenreißer die Erlaubniß ertheilen, seine Bude aufzuschlagen, und durch Schwänke das wieder einzureißen, was eine gesittete Bühne gutes gestiftet hat." Ibid.

(66) Parmi lesquels Löwen cite Rousseau et surtout von Moser.

lequel Diderot présente la scène comme une arme dans le combat philosophique et un moyen d'agir sur les moeurs et la législation d'un peuple (67).

A la vue de tant de textes convergents, la thèse selon laquelle la campagne menée par Löwen en faveur de la création d'un théâtre national à Hambourg n'était qu'un paravent pour cacher des ambitions personnelles perd toute crédibilité. En réalité, son action était dans le droit fil d'une idée qui occupait dans sa pensée une position centrale. La prise en charge, d'une manière ou d'une autre, par les Etats de scènes permanentes lui apparaissait comme la seule solution possible aux multiples difficultés dans lesquelles se débattait le théâtre allemand encore " dans son enfance", mais il en attendait aussi beaucoup pour le développement de la littérature nationale, l'affinement des moeurs ou la propagation des Lumières. Si aucun plan précis d'organisation ne se laisse encore dégager, on peut cependant remarquer dans ses derniers écrits de transparentes allusions à Hambourg. Löwen n'attendait-il pas de la bourgeoisie négociante la réalisation de son rêve ?

(67) Cf. Diderot, Oeuvres Esthétiques, op. cit., p. 259.

CHAPITRE II

LA CAMPAGNE DE LÖWEN EN FAVEUR D'UN THEATRE NATIONAL A HAMBOURG

LÖWEN JUGE D'ACKERMANN

Löwen qui, entre 1754 et 1757, avait participé à la vie de la troupe de Schönemann, n'eut plus, dans les années qui suivirent la dissolution de celle-ci, le même contact étroit avec la pratique théâtrale. Il s'était installé avec Schönemann, dont il avait épousé la fille, à Schwerin, y avait accepté un poste de secrétaire privé du duc de Mecklembourg et s'était exclusivement consacré à son oeuvre littéraire. Il semble que Koch, durant son long séjour à Hambourg n'ait pas utilisé ses talents. La situation changea avec l'arrivée d'Ackermann, auprès de qui Löwen devint une sorte de conseiller artistique en même temps qu'il remplit les fonctions de poète attitré de la troupe (Theaterdichter). On assure que, supplanté dans ce double rôle par un certain Johann Christian Ast, il en avait conçu un violent dépit et cherchait depuis à se venger (1). Après avoir porté aux nues Ackermann dans la revue qu'il publiait à ce moment, les Libres Nouvelles du monde des lettres et des beaux-arts (Freye Nachrichten aus dem Reiche der Wissenschaften und der

(1) Schütze, op. cit., "Der Schönggeist fand sich beleidigt, und suchte sich zu rächen", (p. 331).

schönen Künste) (2), il aurait par la suite rabaissé ses mérites à tout propos. Toute son intense activité de publiciste au cours de l'année 1766 est ainsi présentée sous l'éclairage défavorable de la rancune et de l'intrigue, le but prêté à Löwen étant simplement de décourager Ackermann en lui faisant perdre ses appuis parmi les amateurs de théâtre.

L'existence d'une cabale théâtrale donne à cette thèse quelque vraisemblance. La troupe et le public des connaisseurs étaient agités par une querelle intestine opposant les partisans de deux actrices également douées et également combatives: la grande tragédienne Mme Hensel et la jeune Karoline Schulze. Ce n'était un mystère pour personne que la première cherchait à évincer sa rivale et qu'un groupe de négociants, amis du théâtre, avait épousé sa cause. Ce groupe était animé par Abel Seyler, le futur mari de Mme Hensel, son associé Tillemann et un ancien acteur devenu fabricant de papiers peints, Bubbers. Ce sont ces trois hommes qui seront à l'origine de la création de l'"Entreprise". Y a-t-il eu une sorte de complot pour amener Ackermann à renoncer à la direction, et ce complot servait-il les intérêts de Mme Hensel et de son admirateur? C'est probable. Löwen en a-t-il eu connaissance et y a-t-il prêté la main? C'est vraisemblable. Mais il est excessif de lire ses écrits de l'époque comme autant d'épisodes d'une campagne de harcèlement menée contre Ackermann au profit du parti de Mme Hensel.

Une simple lecture des textes suffit pour rectifier cette présentation partielle. Il est vrai que, devenus fort rares, ils sont le plus souvent cités de seconde main. Il s'agit tout d'abord de La Lettre à un ami sur le théâtre d'Ackermann à Hambourg (Schreiben an einen Freund über die Ackermann-

(2) Hamburg, 1765-1767. Apparemment il ne reste plus aucun exemplaire de cette revue, en tout cas, toutes nos demandes auprès des bibliothèques allemandes ont été vaines ; ceci n'a rien d'étonnant puisque Litzmann, à la fin du siècle dernier, dans sa biographie de Schröder, (t. 1, p. 334, n. 1) précise qu'il n'a pu en prendre connaissance.

sche Schaubühne zu Hambourg) (3), suivie d'un second opuscule au titre curieux: la Lettre à un joueur de marionnettes, une réplique à la lettre sur le théâtre d'Ackermann à Hambourg au nom du moucheur de chandelles d'Ackermann (Schreiben an einen Marionetten-Spieler als eine Abfertigung des Schreibens an einen Freund über die Ackermannsche Schaubühne. Im Namen des Ackermannschen Lichterputzers) (4).

On comprend mal comment on a pu parler de ces deux brochures, la première très mesurée de ton, la seconde un peu plus vive, comme de violents et injustes pamphlets destinés à ruiner la réputation des comédiens. Dans la Lettre à un ami..., Löwen va jusqu'à affirmer la supériorité de la troupe d'Ackermann sur celle de Koch, ce qui équivalait à lui accorder le premier rang en Allemagne (5). Certes, lorsqu'il passe en revue les acteurs, il relève chez tous quelques défauts, y compris chez Ekhof et Mme Hensel, mais la conclusion, là aussi, est favorable (6). Lorsqu'il s'agit de juger le choix des pièces, Löwen adopte également un point de vue qui paraît équitable. S'il n'est pas entièrement satisfait du répertoire présenté, il ne met pas en cause le discernement ou le bon goût du directeur:

"On ne peut faire reproche à des comédiens allemands de représenter de temps à autre de mauvaises pièces, aussi longtemps que ces mauvaises pièces sont admirées par la majeure partie du public. On ne peut leur faire reproche de ne jouer que peu d'oeuvres originales allemandes, aussi longtemps qu'il y en a si peu. On ne peut leur faire reproche de re-

(3) Hamburg und Leipzig, 1766.

(4) Bremen (?), 1766. L'ouvrage passe généralement pour perdu (Eichhorn, note 678, p. 311). La "Staats- und Universitätsbibliothek" de Hambourg possède un petit volume in-12 (cote A/228445) qui comprend les deux lettres.

(5) Schreiben an einen Freund... p. 7.

(6) Ibid., p. 20.

présenter de mauvaises traductions de ces pièces étrangères, s'il n'en est pas d'autres." (7)

Tout au plus Ackermann pourrait-il remplacer certaines mauvaises pièces étrangères par quelques oeuvres allemandes qu'il a jusqu'ici négligées, et corriger dans les traductions qu'il utilise les passages les plus absurdes. Mais les faiblesses ici constatées s'expliquent avant tout par des causes qui tiennent à la situation générale du théâtre en Allemagne et aux exigences d'un public insuffisamment cultivé (8). Si Löwen reconnaît qu'Ackermann consacre beaucoup d'argent aux costumes, il regrette que la vérité historique ne soit pas toujours respectée dans la tragédie. Pourquoi, dans Alzire ou Inès de Castro, mélange-t-on costumes français et espagnols et pourquoi Zaïre n'est-elle pas jouée en habits turcs? Sa critique est typiquement celle d'un "docte" soucieux de vraisemblance et insensible à l'éclat extérieur, qui lui paraît juste bon à éblouir la "populace" ignare. C'est sans aucun doute la même austérité esthétique qui lui fait amorcer sa critique des ballets qui, pour lui, sont toujours "un élément secondaire de la comédie" (9) et occupent une trop grande place sur la scène d'Ackermann. (10). A moins que ce ne soit le désir de préserver la moralité du spectacle qui l'anime! Les ballets

(7) "Man kann es deutschen Schauspielern nicht verdenken, daß sie dann und wann schlechte Stücke aufführen, so lange diese schlechten Stücke von dem größten Theil des Publicums bewundert werden. Man kann es ihnen nicht verdenken, daß sie wenig deutsche Originale aufführen, so lange es deren so wenig giebt. Man kann es ihnen nicht verdenken, daß sie von den Stücken der Ausländer schlechte Übersetzungen aufführen, wenn keine gute da sind." Ibid., pp. 20-21.

(8) Le goût théâtral des Hambourgeois est qualifié d'entrée de jeu comme "encore grossier, encore peu formé" (Ibid., p. 6).

(9) Ibid., p. 7.

(10) Ibid., p. 29.

ont toujours quelque chose de suspect (11) et Löwen, qui voudrait voir banni tout ce qui peut faire "rougir la plus pudique des jeunes filles" et puni, par des sifflets, la moindre atteinte à la décence de la part d'un acteur ou d'un danseur (12), ne peut avoir beaucoup de sympathie pour un divertissement aussi léger.

D'après divers témoignages, la brochure de Löwen souleva une vague d'indignation parmi les acteurs d'Ackermann, et seule la protection de l'anonymat permit à l'auteur d'échapper à des violences physiques! On peut s'étonner d'une réaction aussi disproportionnée, mais la critique théâtrale n'était encore nullement entrée dans les mœurs et elle était volontiers assimilée à une diffamation visant les personnes. Lessing lui-même, un peu plus tard, devra tenir compte de la susceptibilité des comédiens et renoncera rapidement à juger leur jeu dans La Dramaturgie de Hambourg. Or, pour Löwen, auteur du traité sur L'Eloquence du corps, la critique des acteurs était non seulement justifiée mais nécessaire si l'on voulait faire accéder le métier de comédien à la dignité d'un "art libéral". En leur rappelant la nécessité de mieux apprendre leur rôle, (13), de tenir compte des autres personnages pour créer un jeu d'ensemble (14), il les invitait à dépasser une pratique routinière et à se comporter en artistes véritables. Pour cela, la critique leur était aussi indispensable qu'aux auteurs. Et puis, placer les acteurs au regard de la critique sur le même plan que les écri-

(11) Cf. Johann Adam Tritt, Über die Döbbelinische Schauspielergesellschaft. Ein Brief an einen Freund in Königsberg., Berlin, 1769, p. 14.

(12) Schreiben an einen Freund... pp. 27-28.

(13) Ibid., pp. 24-26.

(14) Ibid., pp. 26-27.

vains, n'était-ce pas justement la plus grande marque d'estime qu'on pût leur donner ? (15)

Le rapprochement entre auteurs et comédiens est développé sous une forme ironique dans la Lettre à un joueur de marionnettes... qui est une assez spirituelle réponse aux protestations qui avaient salué la parution de la première lettre (16). Que ne commence-t-on pas à demander aux pauvres comédiens? s'écrie douloureusement le moucheur de chandelles.

"Comme il sera difficile de briller sur le théâtre allemand! Jusqu'à maintenant, maint honnête barbier, tailleur et cordonnier et maint étudiant renvoyé pouvaient gagner leur pain comme distributeur d'affichettes, figurant, secrétaire de théâtre, moucheur de chandelles, copiste, souffleur, chanteur de petites opérettes, confident, jeune premier, prince et empereur, mais la méchante critique...cette critique qui maintenant aboie aussi aux chausses des comédiens finira par rendre ce métier, d'ordinaire si facile, exceptionnellement difficile, aussi difficile que celui d'écrivain. Langue, voix, démarche, maintien, gestes, compréhension de ce que l'on dit, costumes et cent détails que l'on peut à peine décrire doivent être soumis à certaines règles" (17)

(15) Le rédacteur du Hamburgischer Correspondent, qui est encore du côté de Löwen à ce moment-là, justifie lui aussi la critique théâtrale en la rapprochant de la critique littéraire. Celui qui achète son billet acquiert ainsi le droit de dire son opinion sur le spectacle, de même que celui qui achète un livre paye en même temps le droit de juger son contenu. En outre, la critique a fait atteindre, en France et en Angleterre, au théâtre son haut degré de perfection. (Compte rendu du Schreiben an einen Marionettenspieler, Nr. 78 du 16.5.66).

(16) Il y eut une réponse dont le Hg. Corr. se fit l'écho ("eine ganz elende Charteke"). Dans le même numéro de ce journal (Nr. 117 du 25.7.66), on trouve une lettre de Löwen (sans signature) dans laquelle celui-ci affirme la pureté de ses intentions.

(17) "Wir schwer wird es alsdann halten, auf der deutschen Bühne zu glänzen ! Bisher hat noch mancher ehrlicher Barbier, Schneider und Schuster, und mancher relegirte Musen-Sohn sein Stückgen Brot als Zettelträger, Statist, Theaterschreiber, Lichterputzer, Abschreiber, Souffleur, Operetgen-Sänger, Vertrauter, Liebhaber, Prinz und Kayser finden können : aber die böse Kritik... diese Kritik, die nunmehr auch die Comödianten anbellt, wird dies sonst so leichte Handwerk nachgerade vorzüglich schwer ; und eben so schwer als die Autorschaft machen... Sprache, Stimme, Gang, Stellung, Gebärden, Verstand dessen, was man sagt, Kleidung, und hundert Kleinigkeiten, die man kaum beschreiben kann, sollen sich gewissen Regeln unterwerfen." Schreiben an einen Marionettenspieler, pp. 5-6.

Alors qu'autrefois il suffisait de savoir bien improviser, d'avoir une belle voix de basse et de gesticuler avec fureur pour mériter le nom d'acteur, maintenant il faut savoir parler et se déplacer sur la scène avec élégance, comprendre son rôle, tenir compte des autres acteurs. Ce qu'on a nommé parfois la "littérisation" du théâtre, un phénomène qui avait commencé avec la création du nouveau répertoire régulier, s'étend au comédien lui-même. Si on le juge désormais comme un auteur (18), c'est qu'on veut en faire un auxiliaire et un serviteur du texte dramatique, mais par ailleurs on cherche aussi à le discipliner, à l'astreindre à la décence d'un comportement "policé". Pour atteindre ce double but, on lui impose des règles, et ceux qui se donnent le mandat de les formuler, ce sont les critiques, c'est-à-dire des hommes de lettres. Aussi le rédacteur fictif de la Lettre... se plaint-il "des maudits hommes d'esprit, nos poètes allemands" qui "montent la tête au public et, sous le prétexte de perfectionner le théâtre allemand, chicanent les acteurs et plus spécialement les directeurs de troupes" (19). Sous une forme humoristique se dessine ici un conflit très sérieux entre les tenants du théâtre national et les praticiens de la scène.

Un second motif de désaccord est constitué par les ballets. Le moucheur de chandelles, qui est censé défendre le point de vue des comédiens d'Ackermann, n'est nullement d'accord avec Löwen qui avait prétendu qu'ils étaient quelque

(18) Ibid., p. 33.

(19) Ibid., "die das Publicum aufwiegeln, und unter dem Vorwand, das deutsche Theater vollkomner zu machen, die Acteurs, und vornehmlich die Prinzipale chikanieren." Ibid., pp. 11-12.

chose de secondaire : pour le directeur, ils sont au contraire de la plus grande importance. Sans "ballet chinois" ou "ballet des pirates", les spectateurs seraient encore beaucoup moins nombreux et Monsieur Ackermann gagnerait moins d'argent! Car la plupart des spectateurs ne viennent que pour admirer les décors et applaudir les entrechats des danseurs (20). Il n'est donc pas étonnant que le directeur ait intérêt à bien s'entendre avec son costumier et son maître de ballet alors que les acteurs ne sont que "des créatures de peu d'importance" (21). Il suffit d'en avoir beaucoup. La notion d'emploi n'a guère cours; dans sa toute puissance, Ackermann transforme, à l'aide de quelques accessoires, Hensel en acteur tragique et quelques jours plus tard en fait de nouveau un serviteur comique (22). Quant aux actrices, il est suffisant qu'elles soient jolies pour que le parterre et les "beaux messieurs" leur pardonnent tout! Un joli visage fait la fortune d'un directeur et Madame Hensel et Mlle Schulze qui ne sont laides ni l'une ni l'autre seraient certainement considérées comme de moins bonnes comédiennes si elles étaient moins agréables à regarder (23).

Au moment où Löwen écrit, la querelle d'Arlequin a perdu de son actualité; sauf à Vienne, la lustige Person ne menace plus l'essor d'un théâtre littéraire. Mais le public dans son immense majorité continue à chercher dans le théâtre un divertissement. Si on le prive de Hanswurst, il réclame des ballets, des intermèdes chantés, des opérettes, et les directeurs ne peuvent faire autrement que d'accéder à ses désirs.

(20) Ibid., pp. 23-24.

(21) Ibid., p. 19.

(22) Ibid., p. 21.

(23) Ibid., pp. 28-29.

Pour l'heure, Löwen combat le ballet, plus tard c'est l'envahissement du répertoire par les Singspiele qui désolera les critiques. Ceux-ci ont l'impression que la scène allemande sans cesse tombe de Charybde en Scylla, s'enlise dans des formes sans valeur artistique et ne parvient jamais à se hausser au niveau qu'ils ne cessent de lui désigner comme l'idéal à atteindre. Cet idéal, à la fois littéraire, national et moral, c'est l'horizon toujours dérobé vers lequel marche le théâtre allemand.

Les théoriciens de l'Aufklärung, qui sont rarement capables d'établir une liaison dialectique entre le "divertir" et l'"instruire", s'irritent des résistances qui s'opposent à leur projet "d'institution morale". Tantôt, ils accusent le public qui renâcle devant la transformation de la scène en chaire et de la salle de spectacle en "école du soir", de légèreté et de grossièreté, tantôt, ils mettent en cause les comédiens et leurs directeurs. Löwen s'engage dans cette seconde voie et tout naturellement il va proposer une forme d'organisation permettant de combler le fossé entre la réalité et le "rêve patriotique".

L'HISTOIRE DU THEATRE ALLEMAND

Ce sera l'un des objectifs de l'Histoire du théâtre allemand que Löwen publie également en 1766, dans la quatrième partie de ses oeuvres complètes (24). Contrairement aux

(24) Schriften, Hamburg, 1765-1766. Les trois premières parties paraissent en 1765, la quatrième en 1766. Nous citerons l'Histoire du théâtre d'après l'édition Stümcke. Johann Friedrich Löwens Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767),.. Berlin, 1905.

deux petits écrits de circonstance sur Ackermann qui n'ont eu qu'un écho local, cette histoire, la première de son genre, fut commentée plutôt favorablement dans les principales revues. Elle a un double caractère: d'un côté, elle essaie bien sûr de reconstituer l'évolution du théâtre en Allemagne des origines à la période contemporaine, mais de l'autre, elle est une oeuvre de propagande en faveur du théâtre national.

La problématique nationale est très clairement formulée dès l'introduction:

"Tout revient à la grande question: que signifie avoir son propre théâtre? aussitôt que nous pourrons, à la place des éternelles traductions à partir des langues étrangères, présenter une foule de pièces originales adaptées uniquement à la nation allemande, aussitôt que nos comédies auront le cachet distinctif du caractère allemand et ne seront plus des comédies allemandes singeant les françaises, aussitôt qu'une scène, présentant de telles pièces originales, sera entretenue et soutenue par des fonds publics, aussitôt mais certainement pas avant, nous aurons un théâtre qui nous sera propre" (25).

Löwen nous fournit ainsi la clef de son livre, en même temps qu'une définition du théâtre national qui ne manque pas d'intérêt. En effet, d'une manière qui lui est propre, il lie étroitement la constitution d'un répertoire original au problème du financement d'un théâtre permanent. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'on assigne si nettement à une scène-modèle soutenue par l'Etat la mission d'aider au développement de la production dramatique nationale. Ce n'est pas

(25) "Alles kommt auf die große Frage an : Was das heiÙe, ein eigenes Theater zu haben ? So bald wir erst, anstatt der ewigen Uebersetzungen aus fremden Sprachen, eine Menge Originalschauspiele aufstellen können, die keiner andern als der deutschen Nation anpassend sind ; so bald unsre Lustspiele das unterscheidende Gepräge des deutschen Charakters führen, und nicht mehr französierendeutsche Lustspiele sind ; so bald eine Bühne, die dergleichen Originalstücke aufführet, auf öffentliche Kosten erhalten, und unterstützt wird ; so bald aber gewiß ehe nicht, werden wir ein eigenes Theater haben." Stümcke, op. cit., pp. 3-4.

au nom de la morale, mais au nom de la littérature que le plaidoyer est ici tenu et les deux aspects principaux du problème, théorique d'une part, pratique et institutionnel d'autre part, reçoivent d'une manière tout à fait exceptionnelle, la même solution.

La valeur historique de l'ouvrage est faible, la connaissance que Löwen a du passé théâtral est très imparfaite et, de plus, il doit l'essentiel de son savoir aux renseignements que Conrad Ekhof lui communiqua (26). Il est curieux de constater qu'aussi bien le théâtre médiéval que les débuts du théâtre professionnel lui sont des domaines entièrement inconnus. En ce qui concerne la suite, sa vision est d'une stricte orthodoxie esthétique, c'est-à-dire qu'il condamne sévèrement le répertoire des troupes ambulantes d'avant la "réforme": les Haupt-und Staatsaktionen lui semblent des monuments de mauvais goût et de grandiloquence ridicule, la lustige Person juste bonne à recueillir les applaudissements de "la populace allemande des loges et du parterre" (27). Ce n'est qu'avec la Neuberin, dont Löwen résume la carrière d'une phrase empruntée à Ekhof: "Environ dix ans son crédit a augmenté, dix ans il a diminué et les dix dernières années elle les a passées dans la misère" (28), que commence la "période la plus digne" de la scène allemande. Parmi les successeurs de la Neuberin, Löwen, suivant en cela également un conseil d'Ekhof, ne retient que les directeurs des grandes troupes régulières: Schönemann, Koch et Ackermann. Il établit ainsi une manière de généalogie du théâtre national dont on peut

(26) Dans deux lettres datées du 14 novembre 1765 et du 7 mars 1766 qui sont des réponses à des demandes de renseignements. Ces lettres ont été publiées plus tard par Reichard dans son Theater-Journal für Deutschland (Gotha, 1781, Bd. 3, St. 17, pp. 74-94).

(27) Stümcke, p. 12.

(28) "Ohngefähr zehn Jahre ist ihr Ansehen gestiegen; zehn Jahre hat es abgenommen; und die letzten zehn Jahre hat sie im Elend zugebracht." Stümcke, p. 28, Theater-Journal, p. 90.

dire qu'on la retrouve jusqu'à nos jours plus ou moins dans toutes les histoires du théâtre. Elle est constituée par les représentants d'un théâtre "littéraire" et élimine des personnalités aussi intéressantes que Schuch, coupable d'avoir trop sacrifié à "l'autre théâtre". Löwen, même à l'intérieur du choix très étroit qu'il a déjà fait, marque encore ses préférences: c'est ainsi qu'il parle avec tiédeur de Koch, trop enclin sans doute à faire des concessions à son public, mais ne tarit pas d'éloges sur Schönemann, qui était plus proche de l'esprit de la réforme gottschédienne. Quant à Ackermann, il a la chance de diriger la meilleure compagnie actuelle.

En ce qui concerne la littérature dramatique, Löwen ne retient que les quelques noms qui font honneur à la nation. On ne sera pas surpris que Gottsched et ses disciples soient absents de sa courte liste des bons auteurs. Contrairement à Lessing, Löwen ne dénie certes pas tout mérite à Gottsched, il pense même que ce dernier a établi les fondations du théâtre actuel en faisant supprimer les farces, mais il ne reconnaît aucune valeur à ses travaux poétiques (29). Ce jugement correspond assez bien à l'image qu'à l'époque on commence à se faire du rôle historique joué par Gottsched, et il est infiniment plus équitable que celui que formulait quelques années plus tôt la "17ème Lettre sur la littérature". Il est par ailleurs symptomatique, qu'évoquant les différends qui ont opposé l'ancien "dictateur des lettres allemandes" à la Neuberin ou à Koch, l'écrivain Löwen se range résolument du côté du premier.

C'est dans la génération suivante que Löwen trouve les premiers bons dramaturges, comme Schlegel, l'auteur d'une "véritable pièce nationale", Arminius, (30) ou Gellert, le pein-

(29) "Er hat allerdings Verdienste um das deutsche Theater : aber Verdienste, die man bloß in das Fach eines Direktors, nicht eines Dichters setzen muß." Stümcke, p. 44.

(30) Ibid., p. 45.

tre de la vie familiale allemande (31) ou encore Lessing, le créateur du drame bourgeois en Allemagne (32). Mais il cite aussi Cronegk, Krüger, Brawe, trois bons écrivains trop tôt disparus, et celui qui passe pour le seul vrai rival de Lessing, Weisse. La conclusion de ce bilan qui termine en même temps la partie proprement historique de l'ouvrage n'a rien de triomphant:

"De cette brève liste de nos meilleurs poètes dramatiques on peut déjà conclure que la situation de la scène allemande reste mauvaise. Peu de bons auteurs pour celle-ci, encore moins de bons comédiens et pas du tout d'encouragement" (33)

Bref, le théâtre allemand est encore dans son enfance, affirme Löwen en utilisant la métaphore déjà relevée chez Nicolai et il convient d'examiner les causes de ce retard pour mieux y remédier. C'est le but de la seconde partie de l'ouvrage, dans laquelle Löwen énumère les sept obstacles principaux qui, selon lui, freinent le développement de la scène nationale et propose trois solutions. Il y mélange des conceptions qui lui sont propres à des idées depuis longtemps devenues communes à tous ceux qui se sont penchés sur le problème. Notre analyse s'efforcera donc de dégager avant tout l'apport original de Löwen.

Le premier mal dont souffre la scène allemande est l'ignorance des directeurs et des comédiens. Il faudrait que les premiers aient des connaissances en toutes choses, qu'ils sachent les règles sur lesquelles se fonde le métier d'acteur, qui est en fait une science, mais en outre qu'ils aient des

(31) Ibid., p. 47.

(32) Ibid., pp. 48-49.

(33) "Aus diesem kurzen Register unserer besten theatralischen Dichter kann man schon abnehmen, daß es um unsre deutsche Bühne noch schlecht aussieht. Wenig gute Schriftsteller für dieselbe, noch weniger gute Acteurs, und gar keine Aufmunterung !" Ibid., p. 52.

lumières en littérature, peinture, architecture, mythologie, histoire du costume, que ce soient des hommes de goût, qu'ils aient étudié la morale et la politique et sachent bien gérer leurs affaires. Or, d'où viennent en général ces directeurs dont on devrait exiger tant de qualités?

"La plupart étaient, au début, tailleurs, barbiers ou exerçaient quelque autre honnête profession, ils devinrent acteurs, osèrent entreprendre quelque chose par eux-mêmes, eurent de la chance et devinrent insupportables et...le théâtre allemand ne s'améliora pas". (34)

Le seul Veltken, au siècle dernier, possédait "les langues, de la science et l'usage du monde", mais il avait fait des études universitaires. Il en est de même, ajoute Löwen, des acteurs qui continuent à exercer leur art comme "un métier mécanique" par ignorance et esprit de routine. Krüger autrefois, qui avait étudié à Halle et à Francfort-sur-l'Oder, et Ekhof de nos jours, qui est un autodidacte passionné et un artiste scrupuleux à l'extrême, sont des exceptions qui font ressortir encore davantage la médiocrité "de la foule de misérables créatures qui se donnent le nom d'acteurs".

Dans ce passage, on reconnaît à chaque ligne l'auteur de l'Eloquence du corps pour qui le jeu théâtral est moins une affaire de talent inné que l'objet d'une étude approfondie. La pratique et l'expérience ne sont plus considérées comme suffisantes; si le théâtre est un art ou une science - on ne fait guère de différence entre les deux termes au XVIIIème siècle - il faut l'aborder à partir de principes théoriques clairs, ce qui suppose une formation intellectuelle suffisante et un magistère exercé par ceux qui savent, les "doctes", encore une fois. La même chose vaut pour la direction

(34) "Die meisten waren anfangs Schneider, Barbier, oder sonst ehrliche Leute ; wurden Akteur ; wagten es, selbst etwas zu unternehmen ; waren glücklich, wurden unerträglich ; und - das deutsche Theater wurde nicht besser." Ibid., p. 53.

des troupes, l'énumération des connaissances exigées et des talents souhaitables disqualifie le vieux routier au profit de l'homme de lettres passé par les Universités.

Les acteurs ne sont pas seulement ignorants, ils manquent aussi généralement d'usage du monde, de délicatesse dans leurs manières, et leurs moeurs ne sont pas toujours irréprochables. Il n'en est ainsi, ni en France, ni en Angleterre, pays une fois de plus pris comme modèles, où le commerce des comédiens est recherché dans les cercles les plus distingués, parce qu'ils pourraient donner des leçons de civilité aussi bien aux gens de la Cour que de la Ville. Les comédiens allemands, eux, sont au fond restés proches des saltimbanques avec lesquels on les confond parfois encore avec quelque apparence de raison. Les préjugés sociaux à leur égard reçoivent ainsi une sorte de justification; ils ne peuvent être combattus que si les comédiens, sur ce plan également, rompent avec leur passé. En attendant, leur exclusion de la bonne société est certainement très préjudiciable au progrès de leur art.

Le troisième obstacle tient à la politique artistique suivie par les directeurs qui font en général un très mauvais usage de leur argent. Avides quand il s'agit de former à leurs frais de jeunes comédiens ou de choisir de bons traducteurs, ils deviennent prodigues dès qu'il s'agit de donner aux ballets le plus grand éclat possible ou de s'acquérir la vaine gloire d'être à la tête de la compagnie la plus nombreuse. L'allusion à Ackermann est ici très claire et montre que l'hostilité de Löwen au ballet n'a pas faibli depuis ses deux Lettres... (35). Il reproche surtout aux directeurs de confondre l'accessoire avec l'essentiel, le brillant extérieur avec ce qui fait la valeur véritable du théâtre, la qualité du texte et du jeu. C'est une accusation grave qui est complétée dans le point suivant.

(35) Les danseurs se vengèrent en le persiflant sous le nom de Frelon dans un ballet allégorique représenté le 7 janvier 1767.
Cf. Eichhorn, pp. 213-214.

L'habitude de jouer des opérettes ou d'intercaler des intermèdes entre les actes des tragédies est tout à fait pernicieuse, parce qu'elle incline le goût de la foule vers la facilité et l'écarte des oeuvres sérieuses. Le directeur est évidemment toujours tenté de satisfaire le goût de son public et de lui présenter ce qu'il réclame le plus volontiers: des divertissements sans prétention. Même s'il gagne plus d'argent ainsi, il ne devrait jamais oublier qu'il est aussi en son pouvoir de "former le goût de la nation et de l'habituer au Beau véritable" (36). Löwen précise en cet endroit qu'il n'est pas opposé à ce qu'on charme les yeux par un ballet après avoir enchanté le coeur par une belle tragédie, mais il convient que le divertissement reste un élément secondaire du spectacle et il serait très préjudiciable au progrès de l'art dramatique qu'un directeur préférât s'attacher de bons danseurs plutôt que d'excellents comédiens. Malgré l'extrême prudence des formulations - Löwen parle ici à visage découvert - on devine que les choix d'Ackermann sont une fois de plus visés.

Dans le début de cette analyse des difficultés de la scène allemande, Löwen se distingue par l'âpreté de sa critique à l'égard des comédiens et de leurs directeurs. Alors qu'il était habituel de les présenter comme victimes d'injustes préventions, il met en lumière leurs propres responsabilités dans la situation qui leur est faite. Il montre à quel point ils sont encore peu conscients de leurs devoirs envers l'art national et la fonction idéale de la scène (37). On comprend donc

(36) Stümcke, p. 57.

(37) La sévérité de Löwen fait penser à celle de Jakob Mauvillon dans les Freundschaftliche Erinnerungen... Pour ce dernier, c'est le bas niveau artistique des prestations proposées par les comédiens allemands qui est la principale cause du peu d'intérêt porté par les Grands à l'art national (p. 81). Ce ne sera que lorsqu'ils sauront jouer qu'on pourra espérer voir un prince prendre sous sa protection une troupe et fonder un théâtre national (pp. 86-87). C'est à nouveau un cercle vicieux !

mieux l'intérêt qu'il porte à une réforme de l'organisation des troupes et à une meilleure éducation des acteurs.

Les trois derniers obstacles cités par Löwen nous ramènent vers les plaintes et les récriminations habituelles des intellectuels allemands. L'absence de soutien de la part des princes et "des personnes les mieux considérées des grandes villes" est une fois de plus déplorée et la francomanie des Grands, qui les pousse à considérer tout ce qui vient de leur propre nation comme sans goût et sans esprit, est relevée avec une certaine vivacité. On peut cependant noter chez Löwen un glissement de la critique culturelle à la critique politique infiniment plus net que chez Gottsched par exemple, mais que nous retrouverons amplifié chez Helfferich Peter Sturz (38). Parmi les Princes, ceux qui s'intéressent aux arts sont entièrement tournés vers la France, le modèle européen de l'absolutisme, ou l'Italie, le berceau de l'opéra baroque, et sont donc totalement coupés de leurs racines nationales. Les autres ne songent qu'à satisfaire leurs passions personnelles et ne pensent même pas qu'il serait de leur devoir de procurer à leurs sujets des spectacles publics comme le faisait l'empereur Titus. C'est Thomas Abbt qui, dans son célèbre essai Du Mérite (Vom Verdienst) (39), un livre, dit Löwen, "que nos très gracieux souverains ne liront pas et ne pourront pas lire", avait rappelé ce beau trait et affirmé par ailleurs la nécessité pour un prince de donner la préférence au plaisir de tous sur son plaisir personnel. Ecrivain et publiant à Hambourg, Löwen peut s'inscrire avec une certaine hardiesse dans la ligne de pensée "patriotique" et nationale qui est celle des nouvelles couches bourgeoises.

Celles-ci n'ont pas lieu non plus d'être satisfaites de l'attitude du patriciat urbain face au théâtre:

(38) Cf. Infra pp. 544-546.

(39) Publié en 1765, le livre d'Abbt avait eu un grand retentissement.

"Nos villes les plus réputées elles aussi, qui ont entre les mains les moyens de soutenir une scène sont, par manque de discernement, de goût, ou à cause de nombreux préjugés, un important obstacle." (40)

Löwen rappelle à ce propos l'incident fameux du maire de Danzig refusant l'autorisation de jouer dans sa ville à Schönemann pour l'accorder aux montreurs de marionnettes et aux dresseurs de chevaux savants (41). Les élites dirigeantes, qu'elles soient princières ou bourgeoises, se rejoignent dans la même incompréhension de l'institution théâtrale. Lorsqu'un peu plus loin, Löwen dit que, dans les grandes villes, il manque généralement aux "patriotes" les moyens et aux gens aisés le goût et le désir d'aider le théâtre, il décrit une sorte d'impasse dont l'histoire du Théâtre National lui-même nous fournira la meilleure illustration. Il suggère également que la ligne de partage entre les partisans du théâtre et ceux qui s'en désintéressent passe au milieu de la bourgeoisie elle-même.

Le sixième obstacle est constitué par les préjugés ecclésiastiques qui continuent à peser sur le théâtre et ceux qui s'y consacrent. Sur ce point, Löwen ne fait que reprendre le plaidoyer habituel pour la moralité de la scène. Le septième est lié au répertoire lui-même ou "à la difficulté de mériter le nom de bon auteur dramatique". Le manque patent de pièces de valeur est constaté une fois de plus. Il n'est pas possible, selon Löwen, d'en attribuer la cause à l'absence d'encouragement, ni d'accuser la langue allemande d'être trop rude pour se prêter à la comédie de moeurs spirituelle et délicate. Löwen qui se souvient d'avoir fait partie de la "So-

(40) "Auch unsere angesehensten Städte, die die Mittel in Händen haben, eine Bühne zu unterstützen, sind aus Mangel der Einsicht, des Geschmacks, oder vieler Vorurtheile wegen, ein wichtiges Hinderniß." Stümcke, p. 60.

(41) Cet épisode fournit à Krüger le sujet de son prologue Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst. Cf. Supra p. 234 n. 19.

ciété Allemande" de Göttingen défend la langue nationale, car elle contient en elle les promesses d'un avenir brillant: les quelques bons écrivains que l'Allemagne possède déjà ont montré qu'elle pouvait, elle aussi, s'écrire "avec grâce et naturel" (42). En fait, les véritables raisons du retard dans ce domaine sont au nombre de trois: la difficulté de déterminer le caractère de la nation, l'absence d'usage du monde chez les écrivains allemands, le manque d'une capitale.

Ces trois traits de la réalité culturelle allemande sont particulièrement préjudiciables au développement de la comédie qui reste loin en arrière de la tragédie. Nous avons déjà rencontré cette analyse que Löwen, sans doute, a empruntée pour sa plus grande part aux Lettres sur la littérature (43); on peut cependant noter qu'il manifeste une incertitude particulièrement grande lorsqu'il s'agit de définir "le caractère national allemand". A trois reprises, il revient sur la question (44) pour conclure à chaque fois à l'impossibilité de dégager clairement les traits distinctifs d'une nation dont la physionomie est brouillée par tant d'influences étrangères. On ne peut donc la caractériser que comme "un mélange de moeurs étrangères" (45), "un amalgame de grâces et de vices étrangers" (46), ou parler de "caractère composite" (47). Cette incertitude concernant l'identité nationale

(42) Stümcke, p. 65.

(43) Cf. Supra p. 316 sq. Löwen (p. 67) cite les rédacteurs des Literaturbriefe et manifeste volontiers sa déférence envers la critique berlinoise.

(44) P. 4, note ("Welches ist der wahre Nationalcharakter der Deutschen?"), p. 46 ("Wir Deutschen kennen unsern Nationalcharakter noch nicht recht;"), et p. 64

(45) Ibid., p. 64.

(46) Ibid., p. 46.

(47) Ibid., p. 4.

ne contribue sans doute pas peu à faire adopter à Löwen sur le plan esthétique des positions moyennes, à mi-chemin des Anglais et des Français, qui reflètent l'opinion de la majorité de ses contemporains.

Les trois remèdes ensuite proposés par Löwen découlent logiquement de l'analyse qu'il a faite des divers obstacles. Le premier et le plus important est une sorte de "nationalisation" du théâtre qui transférerait les responsabilités financières et artistiques, des directeurs à l'Etat lui-même (Aufhebung der Prinzipalschaft). Cette modification est rendue nécessaire non seulement par les lacunes antérieurement relevées dans la formation intellectuelle des "principaux", elle se justifie également par la volonté de changer le statut et le mode de fonctionnement même de l'institution théâtrale. Il ne faut pas oublier, en effet, que les directeurs sont des chefs d'entreprise qui travaillent à profits et à pertes et doivent vendre leurs spectacles au plus grand nombre, c'est-à-dire attirer le public le plus vaste possible. On a vu à quelles concessions au goût de la "populace" de toutes les classes sociales cette situation les incitait.

Or, pour les théoriciens de l'Aufklärung le bon goût qui, au début, n'est que l'apanage du petit nombre, ne peut se répandre que très progressivement et gagner le reste de la nation par un lent processus éducatif. Il faut donc donner au théâtre une certaine indépendance par rapport au goût du public, faire en sorte que le spectacle ne soit pas seulement une marchandise proposée à d'éventuels acheteurs. D'autre part, si le public se montre tout d'abord rétif face aux oeuvres sérieuses ou hésite à fréquenter "l'institution morale" que la scène doit devenir, il convient que l'Etat prenne en charge une partie ou l'ensemble des frais pour assurer le maintien d'un établissement d'utilité publique.

Löwen n'est évidemment pas le premier à ainsi demander une aide à l'Etat. En Allemagne même, il avait été précédé par Mylius, Gellert et Hollmann, en France, par d'Aubignac et Riccoboni. Il ne s'attarde pas, du reste, sur la forme que ce soutien devrait prendre: simples subventions ou prise en charge totale. L'essentiel de sa proposition n'est pas là, mais concerne

la manière dont les compagnies devraient être dirigées: "le prince ou la république" qui voudraient protéger une scène devraient en confier la direction à un homme qui aurait une très bonne connaissance des arts et des lettres et qui, sans être lui-même comédien, engagerait les acteurs, choisirait les pièces et serait chargé de toute l'administration du théâtre (48).

Ces précisions permettent de ranger le projet de Löwen dans la catégorie des plans de réforme pragmatiques et non dans celle des utopies théâtrales selon la distinction que nous avons établie à propos de Schlegel. L'influence de La Lettre sur la fondation d'un théâtre à Copenhague paraît du reste avoir joué ici: publiée en 1764, elle permet sans aucun doute à Löwen de donner un contenu concret à sa vieille idée d'un soutien officiel de la scène. Schlegel pensait également qu'il fallait retirer aux comédiens le soin de gérer leurs affaires pour le confier à une personnalité extérieure. Mais vivant à Copenhague et ayant présent à l'esprit les comédies données à la cour et l'exemple de la Comédie-Française, il songeait sans doute à un officier de la Couronne ou à un magistrat municipal (49). Löwen, à Hambourg, qui pense sans aucun doute à lui-même dès ce moment-là, supprime la référence sociale mais insiste, en revanche, sur les connaissances étendues que devrait avoir le directeur d'un type nouveau qu'il propose. La fonction telle qu'il la définit conviendrait parfaitement à un homme de lettres comme lui, qui se pique de théorie tout en ayant une certaine expérience pratique de la vie théâtrale (50). Mais au-delà du cas personnel de Löwen, c'est le processus de

(48) Ibid., p. 68.

(49) Schlegel : "Die Aufsicht... müßte nicht einem Komödianten überlassen seyn ; sondern, wie es bey Opern und Komödien zu geschehen pflegt, die an Höfen gespielt werden, einem Manne von einigem Ansehen." Werke, op. cit., t. 3, p. 254. Cf. Supra 2ème partie, ch. 1.

(50) Expérience acquise au cours de sa collaboration avec Schönemann entre 1754 et 1757.

"littérisation" qui est ici poursuivi, processus qui vise à déposséder les comédiens de leur liberté traditionnelle pour les soumettre à la férule d'un "docte", investi d'une mission culturelle et morale.

Quelle serait la ville susceptible d'accueillir la scène-modèle telle qu'elle vient d'être définie? C'est la première fois que la question est posée d'une manière aussi concrète et la réponse n'est pas aisée. Il y aurait tout d'abord le Berlin de Frédéric II. Malheureusement, tout ce que Löwen a écrit à propos des princes, pour qui il n'y a de théâtre que français, ne s'applique que trop parfaitement au roi de Prusse: on ne saurait pousser plus loin qu'il ne l'a fait l'indifférence vis-à-vis de la langue et de la littérature allemandes. Aussi Löwen cherche-t-il à expliquer, voire à excuser, ce qu'il ne peut ignorer. Si Frédéric n'était pas né à une époque où la littérature allemande était encore dans un état de grande imperfection, s'il avait pu, dans sa jeunesse, lire Gellert, Uz, Lessing, Ramler et Weisse, il aurait, sans aucun doute, aujourd'hui, une bien meilleure opinion du génie national. L'argument vaut ce qu'il vaut: nous savons que toute la production littéraire allemande jusqu'en 1780 ne fera pas changer le roi d'avis, comme en témoigne son livre De la littérature allemande (51). Mais Löwen comme beaucoup d'écrivains de son temps - trois ans après la fin de la guerre de Sept Ans - est partagé entre son admiration pour le grand capitaine dont les victoires ont été ressenties comme autant de victoires allemandes et la déception que lui inspire son attitude vis-à-vis de la culture nationale. Cette contradiction, insurmontable dans les faits, et qui repose peut-être sur un malentendu fondamental, Löwen ne la résout, comme tant d'autres, qu'en exprimant des vœux pieux et des souhaits irréalisables.

(51) Berlin, 1780. Reprografischer Nachdruck : Friedrich der Große, De la littérature allemande ergänzt durch : Justus Möser, Über die deutsche Sprache und Litteratur, Christian Thomasius, Von Nachahmung der Franzosen, Darmstadt, 1969. Sur le théâtre allemand cf. pp. 6-7 et p. 23.

Vienne, la plus grande ville allemande, la capitale du Reich, malgré l'existence d'une scène permanente, le théâtre am Kärntnertor est rejetée sans hésitation. L'Autriche n'a pas encore fourni assez de bons écrivains pour mériter de devenir le lieu où s'établirait le Théâtre National. Ce jugement se fonde sur le retard incontestablement pris par Vienne sur le plan littéraire par rapport au Nord protestant, mais il néglige le fait que, depuis quelques années, l'Aufklärung viennoise se développait très rapidement et, comme dans le Nord, participait à l'élaboration d'un répertoire dramatique. Hambourg conviendrait davantage, quoique le soutien espéré n'y pût être que matériel et qu'on ne pût compter sur un appui officiel du Sénat. Löwen, on le voit, ne s'illusionne guère sur les chances de voir les édiles s'intéresser activement au théâtre: la suite viendra justifier son scepticisme. D'autre part, les hommes remarquables que Hambourg a produits, s'ils ont montré généralement de l'inclination et du goût pour le théâtre, n'ont jamais été des "génies" dramatiques.

Nous en revenons toujours à Berlin, conclut Löwen, qui trace de la capitale prussienne un tableau fortement idéalisé:

"Un roi puissant, qui éprouve lui-même le goût et le désir de voir son peuple heureux et gai, une liberté républicaine de penser et d'écrire, une conjonction d'hommes qui, soit comme critiques, soit comme écrivains, ont prouvé qu'ils seraient les plus dignes d'assurer le progrès de la littérature allemande et en particulier de la scène. Qu'on nous montre dans une seule ville allemande de tels génies assemblés qui, unissant leurs forces, pourraient apporter leur contribution à cette oeuvre.

Espérons que le jour n'est plus éloigné où, du moins, on pourra concevoir l'espoir d'une telle entreprise, dont la réalisation, elle, sera réservée aux temps heureux d'un Louis XIV allemand" (52)

Ce passage est intéressant à plusieurs titres. Tout d'abord, il montre de quel poids pèse maintenant Berlin dans la vie littéraire allemande: son prestige éclipse celui de Leipzig et de Zurich. L'influence acquise par les rédacteurs des Literaturbriefe n'est sans doute pas étrangère à cette évolution. Il révèle également que les raisons qui incitent Löwen à préférer Berlin à Vienne ne sont pas toutes d'ordre artistique, mais sont aussi politiques. Löwen éprouve incontestablement des sympathies pour la Prusse de Frédéric II, décrite ici comme un pays puissant et libéral, dirigé par un roi-philosophe, uniquement soucieux du bien de son peuple. La question du théâtre national semble se fondre dans une problématique plus vaste, qui est celle du choix de la capitale culturelle de l'Allemagne. La rivalité politique entre la Prusse et l'Autriche, qui domine toute cette période, se manifeste aussi dans un débat apparemment littéraire. En désignant Berlin comme la ville la plus propice à l'établissement d'une scène-modèle, Löwen, comme beaucoup d'autres à son époque, sacrifiait au mythe fédéricien qui était dans son essence politique et national. Il faudra bien des déceptions pour que les théoriciens du théâtre, renonçant à leur rêve d'une siècle d'or berlinois, se tournent vers la cour de Vienne. Il est vrai, comme le prouve la fin du passage cité,

(52) "Ein mächtiger König, ein Fürst, der selbst Geschmack und Neigung hat, sein Volk glücklich und vergnügt zu sehen, eine republikanische Freyheit zu denken und zu schreiben, ein Zusammenfluß von Männern, die entweder als Critici, oder als Schriftsteller bewiesen, daß sie die würdigsten zur Aufnahme der deutschen Litteratur, und der Bühne insonderheit wären. Man zeige uns in einer einzigen deutschen Stadt solche Genies bey einander, die mit vereinten Kräften das Ihrige dazu beytragen könnten. Möchten doch die Tage nicht ferne seyn, da man wenigstens Hoffnung zu einem Unternehmen schöpfen könnte, das für die glücklichen Zeiten eines deutschen Ludewig des Vierzehnten aufbehalten ist." Stümcke, p. 69.

que Löwen lui-même était partiellement conscient du fait qu'il exprimait des souhaits dont la réalisation était réservée à un avenir lointain.

On s'aperçoit aussi de la permanence de l'espoir mis dans le mécénat princier, de la persistance à évoquer le modèle de Louis XIV. On pourrait s'attendre à ce que Löwen, vu les circonstances dans lesquelles il écrit, demande plutôt l'aide des autorités de la ville libre de Hambourg. L'idée de théâtre national n'est-elle pas communément mise en relation avec l'émancipation culturelle et politique de la bourgeoisie? Or, il n'en est rien, ce qui prouve à l'évidence que, sur le plan de la réalisation pratique tout au moins, les théoriciens du théâtre national font plus confiance à l'absolutisme, éclairé de préférence, qu'aux oligarchies bourgeoises. La suite de l'évolution allait leur donner raison. Ce fait peut conduire à réviser ou à nuancer certaines images stéréotypées de l'Aufklärung en tant que phénomène idéologique et sociologique.

Le deuxième remède proposé par Löwen doit améliorer la formation des comédiens et, par voie de conséquence, le niveau artistique du théâtre allemand. Le moyen choisi est celui de la création d'une "académie théâtrale" qui dispenserait à tous les acteurs les connaissances théoriques relatives à la déclamation et à la gestuelle (53). L'expérience de l'académie de Schwerin sous la direction d'Ekhof a de toute évidence servi ici de modèle. Il n'en existe pas moins une différence considérable dans la conception générale des deux institutions. Comme le fait remarquer très justement Heinz Kindermann, chez Löwen, l'idée d'académie, avec celle de collégialité qui lui est inhérente, se perd au profit de celle d'école pour comédiens (54). Il est question maintenant d'enseignement, et d'un ensei-

(53) Stümcke, pp. 69-70.

(54) Heinz Kindermann, Conrad Ekhoofs Schauspieler-Akademie, op. cit. p. 84.

gnement théorique dispensé par un homme de lettres, puisque Löwen cite une fois de plus son essai sur l'Eloquence du corps. Du reste, la fondation de véritables conservatoires d'art dramatique dans lesquels la nation, aux frais de l'Etat, formerait, dès leur plus jeune âge, des enfants "au noble art qui émeut les coeurs en amendant les moeurs " (55) est également réclamée par Löwen. Académie et école répondent au même besoin et aboutissent toutes deux à placer le théâtre sous la dépendance de la littérature et à assigner au comédien une mission artistique et morale à laquelle il ne saurait se dérober. Cette dépendance nouvelle lui est cependant toujours présentée comme une condition indispensable à l'amélioration de son statut social.

La troisième proposition de Löwen concerne justement la situation matérielle et morale de l'acteur. Celui-ci ne jouit toujours pas de la considération que sa fonction devrait lui assurer

"Celui qui présente un miroir à mes folies, qui cherche à extirper mes vices et à affiner mes moeurs, mérite toute ma considération" (56)

L'acteur, devenu un auxiliaire de la morale, a droit à des égards que ne méritait pas l'histrion d'autrefois. A condition toutefois qu'il ne retombe pas dans les erreurs passées des gens de sa profession. Il lui faut remplir scrupuleusement ses devoirs d'artiste et de citoyen sous peine de s'attirer une condamnation justifiée cette fois-ci:

(55) Stümcke, p. 71.

(56) "Wer meinen Thorheiten einen Spiegel vorhält, wer meine Laster zu tilgen, und meine Sitten zu verfeinern sucht, verdient meine ganze Hochachtung." Ibid., p. 70.

Mais plus la condition des comédiens aura été rendue honorable aux yeux du monde, plus sévèrement devra être puni le moindre manquement parmi eux" (57)

A ce propos, Löwen envisage même, tout à fait dans l'esprit de Louis Riccoboni, de rétablir la fonction des censeurs romains, à qui était dévolue la charge de veiller à la moralité des théâtres. La dignité nouvelle implique des devoirs nouveaux et le mauvais comédien est inconsciemment assimilé au mauvais prêtre qui, lui aussi, fait le plus grand tort à la noblesse de la cause qu'il doit servir. Concrètement, la volonté de surveiller de plus près la moralité des acteurs et des spectacles qu'ils présentent aboutira à la création d'une censure théâtrale et à la promulgation de codes de bonne conduite et de règlements dans les futurs théâtres permanents. C'est à l'Etat que sera confiée cette surveillance, qui est l'envers de la reconnaissance par la société de l'importance de la scène. En échange, le comédien peut attendre des autorités politiques une formation artistique, plus de considération et de renommée, une meilleure rétribution matérielle et un soutien dans la vieillesse par un système de pension. En citant dans sa conclusion le passage de Diderot déjà utilisé dans sa préface aux oeuvres de Krüger, Löwen indique clairement que l'enjeu dépasse même celui du progrès de la scène nationale.

Le tour très concret que Löwen a donné aux considérations qui terminent son Histoire du théâtre allemand en fait le principal intérêt. Sa pensée peut se résumer ainsi: il convient de créer des théâtres permanents, non pas dirigés par des directeurs de troupes, soumis à mille contraintes et généralement incompetents, mais à des hommes, qui, sans être comédiens eux-mêmes, auraient une connaissance approfondie des principes de l'art théâtral.

(57) "Je ehrwürdiger aber der Stand der Comödianten in den Augen der Welt gemacht würde ; je strenger müßten auch die allerkleinsten Vergehungen unter ihnen gestraft werden." Ibid.

Choisis par l'Etat qui soutient et encourage le théâtre parce qu'il en a reconnu l'utilité, ils se consacrent à l'éducation des acteurs et favorisent la création d'un répertoire national ; d'une façon plus générale, ils s'emploient à donner ou à conserver à la scène le caractère d'une "institution morale". On voit que les problèmes touchant à l'organisation du théâtre, à la formation et à la condition des comédiens occupent dans ces réflexions une place particulièrement importante, alors qu'à l'enrichissement du répertoire dont la médiocrité a pourtant été soulignée, ne sont consacrées que quelques lignes embarrassées. C'est qu'une solution rapide dans ce domaine-là ne paraît guère possible, Löwen ne peut qu'espérer que, sa réforme une fois mise en train, les oeuvres dramatiques suivront d'elles-mêmes.

Löwen pensait-il, dès la rédaction de l'Histoire du théâtre allemand, à la transformation du théâtre d'Ackermann en "théâtre national" et au rôle qu'il devait jouer dans cette entreprise ? Le rédacteur du Correspondant Hambourgeois (58) l'en soupçonne en tout cas et l'attaque avec une très grande violence (59). Ce changement de ton soudain ne peut venir que

(58) Il ne peut s'agir que d'Albrecht Wittenberg bien qu'on prétende généralement qu'il n'a commencé à rédiger ce journal qu'en 1767. Wittenberg (1778-1807) est surtout connu comme journaliste, bien qu'il soit par ailleurs l'auteur de nombreux ouvrages dont on trouvera la liste chez Hans Schröder, Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, 8 Bde., Hambourg, 1851-1883, t. 8, pp. 101-108. Cf. *Infra*, p. 486 note 101.

(59) Numéro 191 du 2.12.1766.

du fait qu'Albrecht Wittenberg prend alors position contre les projets de Löwen et de ses amis. Celui-ci réplique par un petit écrit Première et dernière réponse à la critique non fondée de la quatrième partie des oeuvres... (60) dans lequel il défend avant tout sa réputation d'écrivain, mais il y affirme aussi que lorsqu'il écrivait son Histoire, il n'était nullement au courant de ce qui se préparait à Hambourg. Sinon pourquoi aurait-il exprimé sa préférence pour Berlin comme siège d'un théâtre national ? (61).

Qu'en est-il vraiment ? Il est probable, que lorsque Löwen, en 1765, envisage de retracer l'histoire de la scène allemande et s'adresse à Ekhof pour obtenir de lui les matériaux nécessaires, il ne songe pas encore à la création d'une scène-modèle à Hambourg. Lorsqu'il termine et publie l'ouvrage à l'automne 1766, en revanche, les projets esquissés dans le cercle de Seyler et de Bubbers ont pris corps et il s'en fait l'écho. Sinon, comment expliquer la rudesse des attaques contre le principe même de la Prinzipalschaft dans la partie théorique ou les allusions transparentes à Ackermann ? Le plan de transformation n'étant pas encore public, Löwen s'impose cependant une certaine prudence à laquelle il ne renonce que dans la préface au quatrième volume de ses oeuvres et dans la dédicace de ce même volume (62). La préface, datée du 11 septembre, évoque sa rencontre avec quelques "amateurs éclairés du théâtre de Hambourg" et l'excellente actrice "qui possède en même temps la connaissance la plus approfondie de son art".

(60) Titre complet : Erste und letzte Antwort auf die ungegründete Beurteilung des vierthen Theils der Löwenschen Schriften in dem 191. Stücke des sogenannten Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten von diesem Jahre, Hamburg, 1766 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, microfilm, cote FC 220). Selon l'usage du temps, Wittenberg répondit par l'insulte, cf. Hg. Cor. Nr. 199 du 16.12.66 et 207 du 30.12.66.

(61) Ibid., pp. 10-11, note.

(62) Rappelons que ce volume 4 contient, outre l'Histoire du théâtre allemand, les oeuvres dramatiques de Löwen.

Cet hommage appuyé à Mme Hensel et à ses partisans est déjà assez clair mais il est encore précisé par le paragraphe final dans lequel Löwen annonce "une période brillante pour l'histoire théâtrale" et un Avis destiné à l'information du public qui pourra être considéré comme une conséquence de l'Histoire du théâtre. (63) La dédicace au syndic Faber, datée du 10 septembre, dévoile tout aussi nettement les projets de Löwen. S'adressant à un notable, il lui expose d'abord tous les avantages qu'une ville peut retirer d'une scène permanente et cite longuement ce que Johann Elias Schlegel avait écrit jadis à propos du théâtre de Copenhague (64). Comme son modèle, Löwen insiste sur la contribution du théâtre à l'affinement " de l'entendement, du coeur et des moeurs d'une nation", mais n'oublie pas non plus, en s'appuyant sur l'autorité de Gellert et de Diderot, de vanter son heureuse influence sur la moralité publique. Ces références à des écrits qui font partie de la genèse de l'idée de théâtre national donnent à cette dédicace un sens fort clair: il s'agit de demander un soutien officiel pour un projet qui tente de réaliser l'idéal tant de fois décrit. Pour gagner les faveurs du "patriciat" hambourgeois, Löwen, à côté des inévitables flatteries, utilise un argument de nature politique:

"Dans une république dans laquelle les droits du peuple ont tant de poids, dans laquelle la populace est si portée à murmurer et à se soulever, une scène fait merveille" (65).

(63) Schriften, op. cit., sans pagin.

(64) Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen, Werke, t. 3, p. 251.

(65) "In einer Republik, wo die Vorrechte des Volkes so geltend sind, wo der Pöbel so leicht zum Murren, zu Empörungen geneigt ist, thut eine Schaubühne Wunder." Schriften, t. 4, sans pagin.

L'utilité politique (bürgerlicher Nutzen) du théâtre réside dans sa capacité à calmer l'esprit agité du peuple, voire à prévenir une éventuelle émeute. Löwen propose donc au Sénat de se servir du théâtre comme d'un instrument de gouvernement pour canaliser et discipliner les énergies populaires afin qu'elles ne puissent se retourner contre le Pouvoir. Des expressions comme "amender" ou "polir" les mœurs des citoyens, que Löwen emploie après tant d'autres, prennent du coup un sens politique précis. Il ne s'agit pas tant d'affiner les manières et les formes de civilité que d'inculquer l'obéissance et la docilité. Nous verrons que les théoriciens de l'Aufklärung viennoise développeront ce point avec la plus grande franchise.

Löwen feint de ne pas douter de l'intérêt que le pouvoir politique prendra à la fondation d'une scène permanente bâtie sur certains principes. Or, ces principes qu'ensuite il énumère rapidement sont ceux-là mêmes que l'Avis provisoire révélera au public. Bien mieux, il emploie pour la première fois l'expression qui désignera plus tard le nouveau théâtre:

"Nous sommes encore loin de pouvoir nous vanter d'avoir un théâtre national mais si nous ne voulons jamais faire le premier pas, comment y arriverons-nous? Aucun lieu dans toute l'Allemagne n'en est plus capable que Hambourg" (66).

La cause paraît donc entendue: préface et dédicace préparent l'annonce officielle des débuts de l'"Entreprise". Mais il nous faut nous arrêter un instant sur le terme de "théâtre national" que Löwen emploie ici. Est-il le premier à l'utiliser? Le dictionnaire de Grimm, en donnant comme première référence la Dramaturgie de Hambourg (67), indique sans aucun doute une date

(66) "Es fehlt freylich noch viel, ehe wir so weit kommen, uns eines Nationaltheaters rühmen zu dürfen; allein, wenn wir nie den Anfang machen wollen, wie werden wir es erhalten? Kein Ort in ganz Deutschland ist hiezu geschickter, als eben Hamburg." ibid.

(67) Lessing emploie le terme dans les derniers numéros de la Dramaturgie datés du 19 avril 1768.

trop tardive. J.G. Robertson (68) fait la remarque que le mot semble avoir été utilisé tout d'abord à Vienne et cite, comme première occurrence, un passage de la revue morale de Joseph von Sonnenfels, L'Homme sans préjugés (Der Mann ohne Vorurteil) (69), écrit en septembre 1766, ce qui correspond exactement à la date de la dédicace et ne prouve donc pas encore l'antériorité de Vienne dans l'usage de l'expression. Il nous a été possible de trouver un emploi légèrement plus ancien dans une autre revue morale de Vienne, Le Patriote Autrichien (70) de Christian Gottlob Klemm dans un numéro en date du 4 mars 1766, ce qui confirme l'hypothèse de Robertson:

"Quelles sont les mesures à prendre pour élever le niveau du théâtre national afin qu'il devienne pour chaque condition un divertissement honorable? Pourquoi travailler pour le théâtre a-t-il toujours été en Allemagne une tâche ingrate? Le théâtre national pourra-t-il jamais relever la tête, s'il n'est pas soutenu et apprécié par les Grands, si ceux-ci, insoucieux de l'honneur de la Nation, ne considèrent comme spirituel et beau que ce qui est dit dans toute autre langue que la langue allemande" (71)

Pour Klemm comme pour Sonnenfels, le terme Nationaltheater désigne simplement "le théâtre de la nation", le "théâtre allemand", par opposition aux autres scènes, française ou italienne, qui cohabitaient avec lui à Vienne. Löwen lui ajoute la nuance de "théâtre propre à la nation allemande", selon l'exi-

(68) Lessing's dramatic theory, op. cit., p. 19, n. 1.

(69) Wien, 1765-1767. Cf. Infra pp. 618-631.

(70) Der Osterreichische Patriot, op. cit.

(71) "Was muß man für Maßregeln nehmen, um das Nationaltheater in die Höhe zu heben, damit es für jeden Stand eine würdige Unterhaltung werde? Warum ist es in Deutschland allemal die undankbarste Arbeit gewesen, für das Theater zu arbeiten? Wird das Nationaltheater wohl jemals das Haupt empor heben können, wenn es nicht von Großen unterstützt und geschätzt wird, wenn sie, unbesorgt für die Ehre ihrer Nation, nur für witzig und schön halten, was in einer jeden anderen, nur nicht in der deutschen Sprache gesagt wird."
Ibid., Stück 45, 4 mars 1766.

gence formulée par Diderot et Schlegel. L'expression, à partir de lui, s'imposera rapidement dans ce sens-là et remplacera les périphrases utilisées précédemment (ein eigenes Theater, ein eigentümliches Theater). Quelques mois plus tard, il sera utilisé pour désigner l'"Entreprise" de Hambourg (72).

LES REACTIONS

Comment l'Histoire du théâtre allemand fut-elle accueillie à Hambourg et à l'extérieur? Nous avons déjà vu la réaction très hostile du Correspondant Hambourgeois qui entra à ce moment-là en guerre contre Löwen. En revanche, ce dernier reçut l'appui du rédacteur du Courrier du Reich (Reichs-Post-Reuter) d'Altona qui non seulement parla avec sympathie de l'oeuvre elle-même, mais prit aussi la défense de son auteur contre Wittenberg (73). A partir de ce moment, les deux journaux se trouvèrent engagés dans les deux camps qui se disputaient l'opinion publique. L'importante revue mensuelle, Entretiens (Unterhaltungen) (74), éditée à Hambourg et alors dirigée par Daniel Schiebeler et Johann Joachim Eschenburg, se montra également favorable à Löwen, dont elle déclara appré-

(72) Löwen n'a sans doute pas emprunté l'expression aux auteurs viennois, il la doit vraisemblablement à Jakob Mauvillon qui l'emploie deux fois (p. 81 et p. 86) dans ses Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft, op. cit., qui sont également de 1766. Löwen connaissait l'ouvrage quand il écrivait la dédicace à Faber puisqu'au même moment il le citait dans la préface au quatrième tome de ses oeuvres.

(73) Cf. Beitrag zum Reichs-Post-Reuter (supplément culturel), Nr. 87 du 6.11.66 sur l'Histoire du théâtre et Nr. 99 du 18.12.66 et Nr. 100 du 22.12.66 sur Erste und letzte Antwort...

(74) Hamburg, 1766-1770, 10 Bde.

cier les efforts en faveur du théâtre national (75). Précédemment, elle avait déjà publié un extrait de l'Histoire du Théâtre allemand, accompagné de commentaires élogieux (76).

Les deux principales revues littéraires extérieures à Hambourg, la Nouvelle Bibliothèque des Belles-Lettres et des arts libéraux (Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste) et la Bibliothèque générale de l'Allemagne (Allgemeine deutsche Bibliothek) rendent compte assez favorablement de l'ouvrage, même si la seconde le fait avec un retard considérable. La Nouvelle Bibliothèque..., si elle est plutôt sévère pour la partie proprement historique estimée insuffisante, juge les propositions faites par Löwen pour assurer le progrès de l'art dramatique "irrécusables", même si elles méritent d'être complétées (77). La Bibliothèque générale... (78) rend hommage à l'orientation nationale de l'ouvrage, mais estime qu'une véritable histoire du théâtre devrait être "encore plus impartiale, pragmatique et instructive"; elle ne devrait pas être uniquement une chronique des principales troupes, mais lier étroitement "progrès du comédien et progrès du poète", art théâtral et littérature dramatique (79). Le criti-

(75) Ibid., Bd. 2, St. 6, pp. 499-503.

(76) Ibid., Bd. 2, St. 5, (novembre 1766), pp. 424-440. "Schön geschrieben" "Sie ist voller Anekdoten, vielleicht nicht immer ganz richtig, aber unterhaltend".

(77) Neue Bibliothek..., 1767, Bd. 4, St. 2, pp. 283-290.

(78) Allgemeine Deutsche Bibliothek, 1770, Bd. 12, St. 2, pp. 43-52.

(79) La critique est intéressante en ce qu'elle formule certaines exigences envers une véritable histoire du théâtre, il ne suffit pas qu'elle contienne une liste de noms, mais également "die Verdienste der Akteurs, und die Erzählung, wie Deklamation und Aktion nach und nach, und durch welche Hülfe verbessert worden : nicht allein die Geschichte der Schauspielertruppen, sondern auch zugleich Nachricht von den Stücken, guten und schlechten, welche sie aufführten, mit einem Worte, die Progressen des Schauspielers und Dichters zugleich, u.s.w...." (Ibid., p. 47). Le livre de Löwen n'était certes pas à la hauteur d'un tel programme, mais la Chronologie des deutschen Theaters de C. H. Schmid, elle-même, n'ose reprendre l'ensemble de ces ambitions (Vorrede, pp. 5-6).

que relève aussi un certain nombre d'erreurs et de partis pris (80). Quant à la partie théorique, il l'approuve pleinement et regrette simplement la disparition des espoirs mis "dans la nouvelle organisation du théâtre de Hambourg", l'entreprise ayant échoué.

En résumé, si l'accueil fait dans la presse à la première histoire du théâtre allemand est plutôt mitigé, l'analyse des difficultés et le plan de réforme, eux, ne rencontrent guère d'opposition, lorsque l'esprit de parti et les querelles locales n'entrent pas en jeu. Il est vrai que Löwen ne fait qu'exprimer les déceptions et les espoirs de l'ensemble de la classe intellectuelle face à la situation dans laquelle se trouve le théâtre de la nation.

On peut également citer parmi les réactions provoquées par l'ouvrage de Löwen un livre, très souvent mentionné mais dont le contenu est très mal connu: L'Examen théologique de la moralité du théâtre actuel (81), la violente diatribe du pasteur hambourgeois Johann Melchior Goeze, le futur adversaire de Lessing. Certes, cette furieuse attaque est avant tout un épisode d'une controverse, suscitée par Goeze lui-même, au sujet de la moralité ou de l'immoralité de la scène et de l'attitude qu'un ecclésiastique doit adopter à son égard, mais comme l'auteur puise ses exemples dans l'Histoire du théâtre allemand et, à l'occasion, polémique avec Löwen, il paraît légitime de dire ici quelques mots de ce très curieux livre.

(80) En particulier une trop grande partialité en faveur du beau-père de Löwen, le directeur Schönemann, et un excessif mépris du théâtre viennois. Ibid., p. 46.

(81) Titre complet : Theologische Untersuchung der heutigen deutschen Schaubühne überhaupt : wie auch der Fragen : ob ein Geistlicher, insonderheit ein wirklich im Predigt-Amt stehender Mann, ohne ein schweres Ärgernis zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Comödien schreiben, aufführen und drucken lassen, und die Schaubühne, so wie sie itzo ist, vertheidigen, und als ein Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen, und der guten Sitten, anpreisen könne, Hamburg, 1770. (1769).

Les circonstances qui firent naître une nouvelle polémique à propos de la scène, dans une ville qui avait déjà connu "une querelle de l'opéra", ont été relatées en détail par Schütze (82). Il suffit donc d'en rappeler l'essentiel. Le "candidat" Johann Ludwig Schlosser, ministre du culte en exercice, avait confié une des comédies qu'il avait écrites au temps de ses études à Iéna, au directeur Ackermann qui l'avait représentée avec un certain succès (83). Deux ans plus tard, il publia anonymement ses oeuvres mais son nom et sa qualité de prédicateur furent dévoilés par Klotz dans le compte rendu qu'il fit paraître dans sa revue (84). Aussitôt, le pasteur Goeze réagit en mettant en cause personnellement Schlosser dans l'organe de l'orthodoxie religieuse, les Nouvelles Hambourgeoises du monde de la science (Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit) (85) communément surnommées "le journal noir" (die schwarze Zeitung). Schlosser y était accusé d'avoir, comme étudiant déjà, eu un pied sur la chaire et l'autre sur la scène, de compter sur son ministère pour gagner son pain et sur le théâtre pour gagner la gloire et de se glisser furtivement, maintenant encore, après avoir ôté son rabat, dans la salle de spectacle. Devant la menace de poursuites judiciaires, Goeze fut obligé de rétracter une partie de ses affirmations, mais il ne se tint pas pour battu et, lorsque des défenses de Schlosser commencèrent à paraître, il

(82) Hamburgische Theatergeschichte, pp. 348-362. Cf. également Johannes Geffcken, "Der Streit über die Sittlichkeit des Schauspiels im Jahre 1769 (Goeze, Schlosser, Nölting)" in : Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, 3, 1851, pp. 56-77.

(83) Il s'agit de la comédie Der Zweikampf qui fut jouée 5 fois en 1766 et reprise en 1768 par le Théâtre National.

(84) Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, Halle, 1768, St. 7, pp. 380-408.

(85) 102. St. des Jahres 1768, 30 décembre, pp. 826-828. Cf. Theologische Schriften aus Hamburg 1768-1770 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, cote A/41840).

y répondit par son traité qui ne fit qu'exciter davantage les esprits. Pour rétablir le calme, le Sénat décida finalement d'interdire toute nouvelle publication sur le sujet (86).

Pour pouvoir démontrer le tort que son jeune confrère fait à la religion et à la morale, le pasteur Goeze va s'efforcer de prouver dans la première partie de l'Examen que la scène actuelle, quoi que prétendent des gens comme Löwen (87), n'est nullement "une école de vertu". Il connaît le système de défense de ses adversaires qui n'admettent l'immoralité du théâtre ancien que pour mieux vanter la parfaite moralité du "théâtre purifié". On sait l'importance accordée par les théoriciens de l'Aufklärung, à l'épuration comme moyen de "légitimation", leur insistance à présenter, dès le début de la réforme, la scène comme une "institution morale"; l'exemple de Goeze montre qu'ils n'ont pas convaincu l'orthodoxie luthérienne. C'est ainsi que, non sans ironie, le pasteur énumère toutes les vertus dont on pare le théâtre:

"Il est un temple de la Vertu et une école des bonnes moeurs, lui seul rend les coeurs des hommes véritablement humains, il leur inspire les sentiments les plus tendres, les plus nobles, les plus sublimes. Il extirpe les vices que les autorités ne peuvent punir et qui échappent aux lois, en les exposant au ridicule et en les montrant sous leur véritable aspect. Il forme des parents raisonnables et pleins de sollicitude, des enfants obéissants, des amants fidèles et tendres, des époux vertueux et aimants, des amis magnanimes, des citoyens honnêtes, en un mot, des hommes heureux" (88)

(86) La Bibliothèque Universitaire de Hambourg ne possède, sous le titre Streit über die deutsche Schaubühne (cote Scrin. A/59), pas moins d'une douzaine de brochures consacrées à la dispute.

(87) Principales attaques contre Löwen : pp. 5-7, p. 9, p. 10, p. 21, p. 25, pp. 28-30, p. 71, p. 103. Pour la réaction de Löwen cf. sa lettre à Klotz du 22.10.1769 in : Briefe deutscher Gelehrten an den Herrn Geheimen Rath Klotz, hg. von Johann Jost Anton von Hagen, zweiter Theil, Halle, 1773, pp. 9-12.

(88) "Er (der Schauplatz) ist ein Tempel der Tugend, und eine Schule der guten Sitten, und macht die Herzen der Menschen erst recht menschlich, er flößt ihnen die zärtlichsten, die edelsten, die erhabensten Empfindungen ein. Er vertilgt die Laster, welche die Obrigkeit nicht strafen kan, und welche den Gesetzen entwischen, indem er solche lächerlich macht, und dieselben in ihrer wahren Gestalt darstellt. Er bildet vernünftige und sorgfältige Eltern, gehorsame Kinder, treue und zärtliche Liebhaber, tugendhafte und liebevolle Ehegatten, großmüthige Freunde, rechtschaffene Bürger, mit einem Worte, glückliche Menschen." Theologische Untersuchung, p. 21.

Si l'énumération produit un effet quelque peu comique, elle ne fait que reprendre des arguments inlassablement répétés depuis quarante ans. Or, Goeze ne croit pas qu'il y ait une notable différence entre le théâtre des anciennes troupes ambulantes qui était une véritable "école de Satan" et la scène actuelle. Les grands éloges que l'on fait de cette dernière ne se fondent, en fait, que sur les quelques rares bonnes pièces de Schlegel, de Gellert, de Lessing, de Cronegk et de Weisse, alors que les pièces immorales sont bien plus nombreuses. Tout l'effet des premières qui, du reste, ne sont même pas totalement irréprochables sur le plan moral (89), est détruit par les petites pièces ou les pantomimes qui terminent la soirée (90). Sur ce point, le pasteur luthérien n'est pas si éloigné des auteurs de l'Aufklärung, il s'en distingue cependant à nouveau dans les jugements qu'il porte sur la littérature dramatique.

Les réformateurs du théâtre allemand avaient pensé qu'il suffisait, pour moraliser la scène, d'éliminer les farces obscènes de Hanswurst, mais les propos spirituellement équivoques de l'Arlequin policé semblent à Goeze présenter

(89) Les comédies de Lessing ne peuvent que divertir ; celles de Weiße, pesées sur la balance de la morale, sont trouvées trop légères. Même dans Das Los in der Lotterie du vertueux Gellert, Goeze trouve une scène choquante. Quant à Schlegel et à Cronegk, il avoue ne pas les avoir lus !

(90) Goeze suppose les pantomimes - qu'il n'a jamais vues, puisqu'il dit ne jamais aller au théâtre - particulièrement dangereuses ; il craint que "les postures scandaleuses et choquantes" qu'elles contiennent ne donnent de mauvaises pensées (Ibid., p. 23).

autant de danger (91). On avait tenté de "littériser" le théâtre, mais le poison ne serait-il pas dans la littérature elle-même? Holberg est "méprisable", Molière "haïssable" et Voltaire "satanique". La corruption s'est faite simplement plus aimable parce qu'on a supprimé les vices les plus grossiers. Bref, conclut Goeze, "le théâtre épuré que mes adversaires feignent seul de défendre est une chimère" (92).

Toutes les justifications annexes sont autant d'insupportables paradoxes au moyen desquels on pourrait tout aussi bien défendre les tripots et les maisons closes. En réalité, le théâtre est un divertissement qui fait perdre son temps au chrétien, alors que celui-ci est pourtant comptable de sa vie, et il provoque dans la société toutes sortes de dépenses, de dissipations et de désordres (93). Aussi les théologiens ont-ils bien raison de condamner cette source de péchés, ils se fondent non seulement sur l'autorité des Pères de l'Eglise, mais aussi sur la parole de Dieu. Il est de leur devoir de mettre les chrétiens en garde contre le Mal qui s'insinuera d'autant plus facilement en eux que la représentation vivante a bien plus de force que le mot écrit. On voit comment Goeze retourne contre la scène un argument généralement utilisé en sa faveur.

Il y a quelque chose de pathétique dans l'acharnement que met Goeze à lutter contre "la grande Diane d'Ephèse" (94). Ses violences de langage baroques ne sont-elles pas elles-mêmes révélatrices du fait qu'il mène un combat d'arrière-garde? Goeze, au fond, sait bien que, lorsqu'il proclame que le théâtre est "l'école du vice", sa voix est couverte par tous ceux qui, comme Löwen, affirment qu'il est "l'école de la ver-

(91) Ibid., p. 33.

(92) "Die gereinigte Schaubühne, welche meine Gegner allein zu vertheidigen vorgeben, ist ein Hirngespinst." Ibid., p. 61.

(93) Ibid., pp. 82-87.

(94) C'est ainsi qu'il désigne la scène au début de son livre (pp. 2-5). Elle est la grande idole du siècle.

tu". Mais partout, selon lui, la légèreté remplace le sérieux, l'esprit (Witz) la raison. La figure emblématique de Voltaire, esprit aussi faux que séduisant, domine l'époque. Celle-ci se dirige tout droit vers un nouveau paganisme dont Goeze voit déjà les signes avant-coureurs dans les Universités où la philologie classique remplace la théologie (95). Sur la chaire même, la prédication philosophique et morale prétend remplacer l'exégèse de la parole divine. Le retour des dieux païens est proche (96).

Cette vision apocalyptique exprime le désarroi d'un traditionaliste devant le progrès de l'Aufklärung et le processus de laïcisation de la vie intellectuelle. Comment ne serait-il pas choqué de l'assimilation de la scène à une chaire, du comédien au prêtre? Mais cette conception est devenue si courante que Goeze, persécuté persécuté, a l'impression que ce sont ceux qui, comme lui, veulent déchirer le voile de l'illusion, qui sont maintenant exposés à la critique: on les taxe d'obscurantisme voire d'hypocrisie (97). Est-ce la raison pour laquelle, au lieu d'exiger que l'on interdise les spectacles, il va proposer, lui aussi, sa conception d'une scène idéale, qui, dans un certain sens, répond au plan de réforme tel qu'il a été exposé par Löwen? En tout cas, on a l'impression que le pasteur réplique à l'homme de lettres en lui montrant quelle forme devrait prendre une scène véritablement vertueuse.

Goeze fait quatre propositions. Tout d'abord, il faut éliminer toutes les pièces équivoques, choquantes, ou même simplement divertissantes. Au pire, elles mettent en

(95) Theologische Untersuchung, pp. 71-77.

(96) "Wie viele Schritte haben wir noch bis zum völligen Heydenthume übrig." Ibid., p. 74.

(97) Ibid., pp. 16-17.

danger l'âme des spectateurs, au mieux elles leur font seulement perdre temps et argent. Le choix du répertoire sera enlevé aux comédiens et confié par les autorités à une commission spéciale composée "d'hommes raisonnables, vertueux et craignant Dieu" qui jugeront souverainement en cette matière. Ensuite les acteurs eux-mêmes seront soumis à une sévère surveillance, car "puisque'ils doivent enseigner publiquement la vertu, il serait encore plus intolérable de leur part et aussi tout à fait contraire au but principal qui devrait être visé par la scène, s'ils prétendaient donner devant les autres des exemples visibles de vices. S'il devait y avoir une Pritchard (98) parmi eux, il faudrait l'enfermer dans une maison de correction" (99). Enfin, on évitera de jouer la comédie chaque jour, le profit qui en est tiré ne justifiant pas une perte de temps quotidienne de quatre à cinq heures.

A vrai dire, Goeze ne croit pas lui-même à la réalisation de son plan, étant donné la "mentalité présente des hommes", qui ne veulent pas être éduqués, mais divertis "d'une manière conforme à leurs passions dominantes" (100). Comme l'Etat n'entretient pas la scène, il est probable que les comédiens continueront, par appât du gain, à sacrifier aux goûts dépravés du grand nombre. Il se pourrait bien que Goeze n'esquisse son projet de scène-modèle que pour prouver l'impossi-

(98) Cette comédienne anglaise connue incarné aux yeux de Goeze toute l'immoralité de la scène (cf. p. 52, p. 97), mais il ne la connaît que par un ouvrage de Georg Wilhelm Alberti, Briefe, betreffend den allerneuesten Zustand der Religion und der Wissenschaften in Großbritannien, Hannover, 1752-1754, 4 Bde.

(99) "Denn da sie öffentliche Lehrer der Tugend seyn sollen ; so würde es an ihnen desto unerträglicher seyn, und der Hauptabsicht, welche durch die Schaubühne erreicht werden solte, gerade entgegen laufen, wenn sie vor andern in die Augen fallenden Muster der Laster abgeben wolten. Fände sich daher unter denselben eine Pritchard, so würde derselben ihr Platz im Zuchthause angewiesen werden müssen." Ibid., p. 67.

(100) "Und zwar auf eine solche Art, welche ihren herrschenden Lüsten gemäs ist." Ibid., p. 108.

bilité pratique d'un théâtre véritablement vertueux. La tradition de pensée dans laquelle il se situe est cependant clairement visible, c'est celle qui s'exprimait dans La Réformation du Théâtre de Louis Riccoboni. Davantage préoccupée de sauvegarder la religion que de développer la littérature, soupçonneuse à l'extrême vis-à-vis des comédiens et du public, elle demande l'intervention de l'Etat plus pour surveiller et punir que pour encourager et soutenir. Les plans qu'elle élabore diffèrent si notablement de ceux des écrivains de l'Aufklärung qu'il faut établir une nette distinction entre les deux types de projets. Pourtant il existe aussi des points de rencontre, comme le souci de la morale, l'hostilité au divertissement gratuit, la volonté de ne pas abandonner le théâtre à la discrétion des comédiens. Cette convergence s'explique par des influences réciproques; l'Aufklärung, pour désarmer les préventions ecclésiastiques, se montre souvent extrêmement exigeante elle aussi envers la moralité de la scène, et les pasteurs, tels Goeze ici, élaborent des projets de théâtre idéal, ce qui prouve qu'ils reconnaissent au moins que, dans son principe, l'institution théâtrale pourrait être une "institution morale" (101).

(101) Le même point de vue sera exprimé quelques années plus tard par le journaliste Albrecht Wittenberg dans les "Briefe über die Hamburgische Schaubühne" publiées dans sa revue Allgemeines Deutsches Wochenblatt zur Ehre der Lektür (Hamburg, 1774-1775, 52 St.). Dans ces lettres critiques violemment hostiles à la troupe alors conjointement dirigée par Mme Ackermann et son fils Schröder, Wittenberg se rallie aux thèses du pasteur Goeze qu'il avait en leur temps combattues, il révoque tous ses écrits antérieurs favorables à la scène pour affirmer solennellement sa conviction qu'elle est, sous sa forme actuelle, "une peste publique" et "une école du vice" (lettre 27, t. 2, p. 93). Pour l'empêcher de pervertir la jeunesse et de détruire la vertu, fondement de tout Etat républicain, il convient de la réformer totalement. Son projet combine

Cet aspect des choses fait que l'Examen théologique est sans aucun doute un peu plus qu'"un méchant ouvrage" dû à "un zéléteur incompetent" (102). Il présente l'intérêt de montrer que même un Goeze doit tenir compte des progrès considérables faits en quarante ans par la scène dans le sens de sa "légitimation" morale et de son intégration dans la société.

curieusement des éléments empruntés aussi bien à Goeze qu'à Löwen. La première mesure consisterait à retirer aux "principaux" la responsabilité des théâtres pour la confier à l'Etat (lettre 31, t. 2, pp. 158-160). L'Etat, à son tour, chargerait un "surveillant" (Aufseher) de veiller à ce que le théâtre ne puisse en aucun cas avoir une influence préjudiciable aux bonnes moeurs. Il serait choisi principalement pour ses qualités morales et devrait censurer tout ce qui, dans une pièce, pourrait blesser la bienséance ou offenser la religion (lettre 32, pp. 170-172). Mais il aurait aussi à engager les comédiens en prenant soin de ne prendre que des gens d'une vertu irréprochable (Ibid., pp. 172-173), ce qui dans les circonstances actuelles semble presque impossible. Wittenberg est, en effet, persuadé que, dans aucune autre profession, on ne trouve autant d'êtres dissolus que parmi les acteurs et les actrices. Il faut donc créer des "écoles de théâtre" dans lesquelles on instruirait un certain nombre de jeunes orphelins et on les préparerait à monter sur les planches. Leur éducation serait évidemment autant morale qu'artistique (Ibid., pp. 173-174). Bien gérée, cette nouvelle forme de théâtre n'entraînerait pas des frais excessifs et les bénéfices éventuels pourraient même servir à entretenir indigents et orphelins, comme c'est le cas à Amsterdam (Ibid., p. 175). Cette référence à la "Schouwburg" d'Amsterdam, le "théâtre national" hollandais, offre l'occasion de s'interroger sur la fonction de modèle que celle-ci a pu jouer pour certains réformateurs allemands. Fondée en 1638, elle fut confiée par l'administration municipale à six "régents" qui en assuraient aussi bien la responsabilité matérielle que morale et artistique ; à partir de 1686, elle passa sous l'autorité des directeurs de l'hôpital général. Les "régents", on le sait, devaient accorder la plus grande attention à la moralité des comédiens et il est exact que le théâtre servait à entretenir l'hôpital (cf. H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, t. 3, pp. 249-267). Or, Louis Riccoboni avait décrit le théâtre d'Amsterdam dans ses Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, op. cit., pp. 179-200, et donné les détails de son organisation. Il est probable que c'est par lui que cet exemple de théâtre permanent bourgeois fut connu en Allemagne. Si Wittenberg s'y réfère expressément, il est très possible aussi que Schlegel et, à sa suite Löwen, s'en inspirent dans leur projet. Sur Wittenberg cf. outre Schröder, op. cit., Fedor Wehl, Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert, Leipzig, 1856, Reprint Wiesbaden, 1967, pp. 109-112 et 115-139.

(102) Schütze, p. 356.

Cette dernière grande attaque contre le spectacle, paradoxalement, révèle à l'analyse, qu'elle subit l'influence de cet esprit du temps contre lequel, pourtant, elle s'élève avec tant de force. Par ailleurs, c'est à tort que Heinz Kindermann lui impute une part de responsabilité dans l'échec final du Théâtre National (103). Déjà, Schütze faisait remarquer que la polémique n'avait en rien modifié la marche du théâtre à Hambourg, qu'elle n'avait ni augmenté ni diminué sa fréquentation, même si les pasteurs de la ville s'abstinrent pour un temps de s'y montrer (104). La querelle était déjà quelque peu anachronique.

(103) Theatergeschichte Europas, op. cit., t. 4, p. 529. Cette affirmation ne repose sur aucune donnée précise.

(104) Schütze, pp. 361-362.

CHAPITRE III

LA FONDATION ET LES DEBUTS

DU THEATRE NATIONAL

LE PROGRAMME

Les négociations entre Seyler et Ackermann aboutirent le 24 octobre 1766 à la signature d'un contrat, par lequel ce dernier loua au groupe des "Entrepreneurs" son théâtre pour une durée de dix ans et leur vendit ses riches costumes de scène. Au cas où Seyler et les siens ne pourraient payer le loyer du théâtre ou les traites des costumes, des clauses de sauvegarde rendaient à Ackermann la propriété immédiate de ses biens (1). A ce moment-là, Löwen put révéler publiquement un projet dont jusqu'ici il n'avait pu parler que par allusions; il rédigea à cet effet une brochure, l'Avis provisoire de la transformation du théâtre de Hambourg prévue pour Pâques 1767 (Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters) (2) qui constitue le véritable programme du Théâtre National.

La publication d'une semblable annonce est, en soi déjà, un fait remarquable. Elle prouve que la transformation envisagée n'est pas un simple changement de direction, mais

(1) Eichhorn, op. cit., p. 85.

(2) L'Avis provisoire parut chez l'éditeur Bock à Hambourg à la fin octobre 1766 à peu près en même temps que le tome 4 des oeuvres de Löwen. La "Herzog August Bibliothek" de Wolfenbüttel en possède un exemplaire original. Cf. APPENDICE (document N° 4). Nous citerons d'après l'édition Stümcke (pp. 85-90).

se propose de donner enfin à la scène l'organisation qui lui assurera une dignité neuve. Il convient donc que le public soit avisé de l'enjeu afin qu'il soutienne la louable entreprise qui consiste à donner aux Allemands leur "théâtre national". C'est le sens de l'introduction à l'Avis dans laquelle Löwen rappelle "les grands avantages qu'une scène nationale peut procurer au peuple tout entier" (3). Le plus noble des divertissements peut aussi rendre les plus signalés services à la morale, à l'affinement du goût et des moeurs, et ses effets bienfaisants s'étendent à l'ensemble de l'Etat dont il rend les citoyens plus souples et plus dociles (4). Encore faut-il que le théâtre échappe aux pratiques mercantiles des directeurs ordinaires pour pouvoir redevenir un art véritable.

On voit que ces considérations générales reprennent exactement les principes exposés dans la partie théorique de l'Histoire du théâtre allemand, afin que le projet présenté puisse apparaître comme la réalisation exacte de la scène idéale. Löwen, en effet, décrit ensuite les "Entrepreneurs" comme "une petite société de citoyens amis du Bien" (5) qui, après avoir, durant des années, songé au moyen d'assurer le progrès du théâtre allemand, peut maintenant annoncer l'ouverture prochaine d'une scène "instructive et bien organisée". N'a-t-elle pas confié la direction artistique à un homme "aux moeurs irréprochables" et parfaitement initié à tous les secrets de l'art dramatique (c'est ainsi que Löwen se caractérise lui-même)? Or, Löwen ici n'idéalise pas seulement les motivations des "Entrepreneurs" et sans doute aussi sa propre personne, il fausse l'idée même du théâtre national pour la mettre en accord avec la réalité hambourgeoise.

(3) "Wir setzen die großen Vortheile zum voraus, die eine Nationalbühne dem ganzen Volke verschaffen kann ;", Stümcke, p. 85. Löwen emploie ici pour la première fois le synonyme de "Nationaltheater".

(4) Stümcke, p. 86.

(5) "Eine kleine Gesellschaft gutdenkender Bürger hieselbst...", Stümcke, p. 86.

Conformément au plan idéal, ç'eût été à l'Etat, c'est-à-dire au Sénat de la ville de Hambourg de prendre en charge le nouveau théâtre; or, comme Löwen le suggérait déjà dans son Histoire du théâtre, les autorités politiques ne se mêlèrent de rien et le théâtre resta une affaire privée (6). La différence est de taille: les "Entrepreneurs" allaient être soumis aux mêmes contraintes économiques qu'un directeur de troupe ordinaire. En l'absence de tout soutien public, le théâtre restait tributaire des lois du commerce et de la rentabilité. Comment aurait-il pu jouer pleinement son rôle éducatif, alors qu'il dépendait tout autant que les autres scènes du goût du public payant?

Mais Löwen, évidemment, n'évoque pas cette difficulté et préfère exposer les trois principales innovations que la nouvelle direction permet d'introduire. La première est la fondation de cette "académie théâtrale" déjà décrite dans l'Histoire du théâtre. C'est lui-même en sa qualité de directeur artistique qui sera chargé de la formation des comédiens; celle-ci sera à la fois pratique et théorique. L'enseignement théorique se fera sous forme de cours d'art dramatique à partir de l'ouvrage déjà analysé sur L'Eloquence du corps, auquel devraient s'ajouter, une fois traduit, l'Essai sur la déclamation de Dorat (7) et les extraits d'oeuvres étrangères autrefois publiés par Lessing dans ses revues (8). Il sera complété par l'étude d'exemples pratiques empruntés aux meilleurs ac-

(6) Aussi est-ce le nom d'"Entreprise" qui répond le mieux à la réalité.

(7) Titre exact : La Déclamation théâtrale. Poème didactique en trois chants précédé d'un discours, Paris, 1766. L'ouvrage venait de paraître et Löwen se proposait d'en livrer une traduction. Cette promesse fournit à Wittenberg l'occasion d'une nouvelle attaque contre lui : il lui dénie, en effet, toute compétence pour adapter l'oeuvre à la langue et aux moeurs allemandes (Hg. Cor., N° 155, 29.9.1767).

(8) Sans aucun doute, Löwen pense ici aux extraits du Comédien de Rémond de Sainte-Albine dans la Bibliothèque théâtrale et à la traduction de l'Art du théâtre de François Riccoboni dans les Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre.

teurs de la troupe et Löwen pense sûrement ici au profit qu'un jeune acteur pourrait tirer de l'observation du jeu et de la déclamation d'Ekhof. L'idéal visé est défini comme la restitution juste et nuancée des sentiments et des passions.

La seconde innovation a trait à l'amélioration de la situation matérielle des acteurs, qui, elle aussi, comme l'expliquait l'Histoire du théâtre est une des conditions du progrès de l'art national. Löwen promet d'engager et de rétribuer des comédiens à l'année (9) et de créer un système de pension pour ceux que l'âge obligerait à quitter la scène. Les deux mesures visent à donner une plus grande sécurité aux acteurs et à leur assurer des moyens d'existence fixes qui les intégreraient enfin dans la société. La création d'une théâtre permanent rend, en effet, possible ce qui restait interdit à des troupes errantes. Si ni l'une ni l'autre promesse ne purent être tenues, cela prouve au moins que l'on avait envisagé sérieusement de "rendre la condition de ces gens aussi honorable que le mérite l'art auquel ils se sont consacrés" (10). La seule condition mise est "la conduite la plus stricte, la plus noble et la plus irréprochable" à la scène comme à la ville: quiconque ne respecterait pas cette obligation perdrait aussitôt tous les avantages promis. La Comédie-Française pourrait bien avoir servi d'exemple à Löwen sur ce point: il y existait aussi bien un système de pension qu'un code de bonne conduite réglant le comportement de tous durant les répétitions et les représentations. C'est à ce dernier usage que Löwen fait sans doute allusion en évoquant "les autres lois sévères que les

(9) Traditionnellement, les directeurs des troupes ambulantes leur versaient leurs gages chaque semaine. Ces gages en vingt-cinq ans avaient vu leur montant tripler, ce dont certains esprits s'alarmèrent cf. Albrecht Wittenberg, Allgemeines Deutsches Wochenblatt zur Ehre der Lektür, op. cit., t. 1, pp. 284-285, n. Les comédiens passaient très souvent d'une troupe à l'autre. Un engagement à l'année aurait permis de constituer des troupes plus stables.

(10) "Man wird daher den Stand dieser Leute so geehrt zu machen suchen, als es die Kunst verdient, der sie sich gewidmet haben." Stümcke, p. 88.

comédiens se donneront" (11) et auxquelles il faudra qu'ils se plient. Plus tard, tous les théâtres permanents allemands se doteront de semblables "lois de la scène" (Theatergesetze) et essaieront, souvent en vain, de créer des caisses de retraite ou d'obtenir des cours princières dont ils dépendent des pensions pour les vieux comédiens. Il faut souligner le fait que, sur le plan des intentions, Löwen est en avance sur la réalité de son époque.

Le troisième projet se rapporte au répertoire. Du moment que l'on voulait que la nouvelle scène encourageât l'essor de la littérature dramatique allemande en jouant avant tout des oeuvres originales, on se heurtait à la persistante faiblesse quantitative et qualitative de la production nationale. Comment sortir de ce véritable dilemme ? La direction du Théâtre National annonce son intention de créer un concours d'oeuvres dramatiques et fixe un prix de 50 ducats pour la meilleure tragédie, qu'elle soit héroïque ou bourgeoise, et 50 ducats pour la meilleure comédie, qu'on lui ferait parvenir. L'objectif est, grâce à cet encouragement, "de rendre avec le temps le théâtre allemand aussi national que toutes les autres nations peuvent se vanter qu'est le leur"(12), c'est-à-dire remplacer progressivement les traductions par des pièces originales. L'attitude "volontariste" est restée la même depuis Gottsched : même si on se défend maintenant de vouloir éveiller des génies par des récompenses matérielles, on espère du moins inciter ainsi les talents existants à écrire pour la scène. Le moyen proposé n'est pas neuf non plus : Nicolaï, en 1756 déjà, avait annoncé un concours de tragédies au moment où il lançait sa première revue, La Bibliothèque des belles-lettres et des arts libéraux (13). Löwen, à la fin de son Histoire du théâtre, s'était même appuyé sur

(11) Ibid., pp. 88-89.

(12) "... das deutsche Theater mit der Zeit so national zu machen, als sich alle andere Nationen des ihrigen zu rühmen Ursache haben."
ibid., p. 89.

(13) Cf. Supra, p. 297.

l'échec de l'expérience pour affirmer l'inefficacité de tels concours (14); il n'est donc pas tout à fait conséquent avec lui-même en reprenant à son tour l'idée et en réglant de plus les modalités de son concours sur celles établies autrefois par Nicolaï. On peut remarquer que les "Entrepreneurs", par la plume de Löwen, ne vont pas jusqu'à proposer une participation des auteurs aux recettes, ce qui existait en France et représentait sans aucun doute une incitation bien plus puissante. Il faudra encore attendre dix ans et la création du Théâtre National de Vienne pour voir la notion de droits d'auteur trouver une application timide à la scène.

L'optimisme de Löwen, sensible dans tout le texte, trouve son expression la plus marquée dans sa promesse finale d'attribuer chaque année la recette de plusieurs représentations à des oeuvres charitables. Directement inspirée par l'exemple du théâtre d'Amsterdam, cette dernière proposition vise à créer un lien entre le nouveau théâtre et les différentes institutions philanthropiques qui faisaient la fierté de la bourgeoisie de Hambourg. La scène aurait évidemment gagné une respectabilité nouvelle d'être ainsi associée aux fondations "patriotiques" de la ville, elle aurait cessé d'être considérée comme un divertissement toujours un peu suspect, pour s'intégrer à la vie sociale de la cité.

L'Avis provisoire apparaît bien comme une illustration pratique des conceptions développées dans l'Histoire du théâtre et constitue donc le programme de ce qui doit devenir le "théâtre national" de l'Allemagne, sa scène-modèle. Toutes les innovations annoncées par Löwen vont bien dans le sens du "progrès" (Aufnahme) de l'art dramatique allemand. Un seul point reste obscur: celui du financement. Comment les "Entrepreneurs" vont-ils pouvoir, non seulement faire vivre un théâtre permanent, mais encore faire de celui-ci l'instrument de

(14) Stümcke, p. 71.

tous les idéaux, artistiques, littéraires et moraux attachés à la notion de théâtre national? Ont-ils les moyens et la volonté de réussir? Ces questions nous amènent à essayer de cerner mieux la personnalité de ces négociants, amis du théâtre. Par ailleurs, nous devons nous demander si la situation de Löwen à Hambourg lui donnait l'autorité nécessaire pour assurer la direction artistique de l'"Entreprise". Les réactions des journaux de Hambourg à l'Avis provisoire nous fournissent les premiers éléments d'une réponse.

QUI SONT LES "ENTREPRENEURS" ?

Nous ne serons pas surpris de voir les Entretiens souhaiter à Löwen, en tant que futur directeur du théâtre, de réussir à faire passer dans les faits ses propositions de réforme (15) et le Courrier du Reich publier de larges extraits de son programme à cause de l'importance que celui-ci revêt pour "les amis du goût et du théâtre" (16), alors que le Correspondant de Hambourg se montre sceptique, voire franchement hostile (17). Nous retrouvons ici la division de la presse en deux camps, déjà observée à propos de l'Histoire du théâtre allemand. La réaction la plus curieuse et la plus négative est d'une nature toute différente: il s'agit d'une violente satire en vers, dont la forme parodie celle des Romances de Löwen et

(15) Unterhaltungen, Bd. 2, St. 5, p. 440.

(16) Reichs-Post-Reuter, supplément du 27.10.1766, no. 84.

(17) Staats -und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, no. 178 du 8.11.1766.

le titre, l'Avis détaillé... (Ausführliche Nachricht..) (18) celui du programme que celui-ci a rédigé pour le nouveau théâtre. Ces voix hostiles doivent retenir un instant l'attention, parce qu'elles annoncent les luttes partisans qui vont accompagner toute l'histoire du Théâtre National, mais aussi parce qu'elles sont une introduction à l'étude de l'arrière-plan sociologique.

La première fois que Wittenberg, dans le Correspondant de Hambourg, exprime ses doutes (Mais nous craignons que...), il le fait en évoquant l'éventuel renvoi "d'une des meilleures actrices", c'est-à-dire de Mlle Schulze, décision qui lui semble de mauvais augure pour l'avenir du théâtre (19). Il ne fait donc que prendre position dans la querelle entre Mme Hensel et Mlle Schulze, qui, comme nous l'avons vu, a contribué à faire naître l'idée d'un changement à la tête de la troupe d'Ackermann. Plus intéressant est le commentaire qu'il fait un peu plus tard (20). Löwen ayant écrit dans son Histoire du théâtre allemand: "bien que notre théâtre soit encore dans l'enfance, la partie éminente du public pense à soutenir le spectacle" (21), Wittenberg croit ou feint de croire qu'il s'agit là d'une allusion directe aux changements projetés à Hambourg et s'interroge sur la réalité sociale que recouvre cette phrase:

Nous ne savons pas quelle est cette partie éminente du public. Quelques personnes privées dont la bonne volonté est peut-être

(18) Titre complet : Ausführliche Nachricht von der durch den Kunstrichter Löwen in Hamburg gegen alle deutsche Schaubühnen im letzt verwichenen Jahre ergangenen Achtserklärung, und von den Umständen welche dieselbe veranlasset : allen deutschen Comödianten zum herzlichen Beyleid aufgesetzt. Lustig und schrecklich zu lesen !, o. O., 1767, (U. B. Hamburg, microfilm Fc 220). L'auteur est Johann Matthias Dreyer.

(19) Hg. Cor. du 8.11.1766.

(20) Ibid., N° 191 du 2.12.1766.

(21) Stümcke, p. 4.

plus grande que leur fortune ou leur goût ne décideront certainement pas l'affaire, et ce que nous avons entendu des mesures prises jusqu'ici pour améliorer notre théâtre de Hambourg nous donne si peu d'espoir à ce sujet que nous devons plutôt craindre le contraire" (22)

L'allusion au peu de fortune dont disposeraient les "Entrepreneurs", venant d'un homme qui devait connaître son Hambourg, mérite d'être prise en considération. Elle nous fournit un renseignement qui est de nature à modifier une idée encore assez répandue, celle selon laquelle la grande bourgeoisie négociante aurait été à l'origine de la création du Théâtre National. Or, il n'en est rien. Non seulement le Sénat, qui est l'expression politique du grand négoce, ne joue aucun rôle dans cette affaire, mais il est également possible de montrer que les hommes qui vont prendre en main la destinée du théâtre n'appartiennent nullement à la classe dirigeante de la ville.

Schütze, dans son Histoire du théâtre à Hambourg, cite le nom de cinq des douze associés qui avaient décidé de prendre en gérance le théâtre d'Ackermann: Abel Seyler, Johann Martin Tillemann, Adolf Bubbers, François Pierre (Franz Peter) His, Albrecht Ochs (23). En outre, il existe une lettre de Heinrich Christian Boie à Gleim, presque totalement négligée jusqu'à nos jours (24), qui nous révèle deux noms supplémentaires: ceux de

(22) "Wir wissen nicht, wer dieser angesehene Theil des Publici sey. Einige Privatpersonen, deren guter Wille vielleicht größer, als ihr Vermögen und Geschmack ist, werden die Sache gewiß nicht ausmachen; und was wir von den bisherigen Anstalten zur Verbesserung unsers Hamburgischen Schauplatzes besonders gehöret haben, macht uns so wenig Hoffnung dazu, daß wir vielmehr das Gegentheil befürchten müssen." Hg. Cor., No. 191 du 2.12.1766.

(23) Hamburgische Theatergeschichte, op. cit., p. 333.

(24) Elle a pourtant été publiée dès 1895, cf. "Boies ungedruckter Briefwechsel mit Gleim", hg. von Jaro Pawel in : Zeitschrift für deutsche Philologie, 27, 1895, pp. 364-384, 507-533. Récemment Franklin Kopitzsch en a perçu l'intérêt et l'a fait redécouvrir dans sa très importante étude "Lessing und Hamburg. Aspekte und Aufgaben der Forschung" in : Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bremen/Wolfenbüttel, t. 2, 1975, pp. 47-120, t. 3, 1976, pp. 273-325. La lettre de Boie est présentée t. 2, pp. 65-66.

l'éditeur Bode, l'associé de Lessing dans la société typographique, et de Johann Friedrich Schmidt, son logeur et ami. Le rôle exact joué par ce dernier n'étant pas établi, on ne peut cependant être absolument sûr qu'il ait été un des bailleurs de fonds (25). Qui sont ces "honorables négociants et citoyens" (26) ?

Commençons par le triumvirat Seyler, Tillemann, Bubbers, qui forme une sorte de comité restreint chargé des principales responsabilités. Les deux premiers sont des associés et leur passé commercial comporte quelques ombres. Pendant la guerre de Sept Ans, ils ont servi de prête-noms au riche financier Heinrich Carl Schimmelmann dans une affaire monétaire un peu douteuse. Schimmelmann avait affermé la frappe de la monnaie à un principicule et, utilisant un procédé auquel le grand Frédéric n'hésitait pas non plus à recourir, il abaissait le titre de la monnaie en mêlant du cuivre au métal précieux (27). Plus tard, il fallut de nouveau fondre ces pièces de mauvais aloi pour récupérer l'argent. Ce furent de nouveau Seyler et son compère Tillemann qui se chargèrent de l'opération pour le compte de Schimmelmann (28). On évoque également, dans les diverses sources, une banqueroute dans laquelle tous deux auraient été impliqués: le fait est invérifiable (29). Mais, même si elle n'a pas eu lieu, le crédit des deux "Entrepreneurs"

(25) La lettre de Boie reste imprécise sur ce point ; R. Daunicht, Lessing im Gespräch, op. cit., p. 236, présente Schmidt comme un conseiller de la direction du théâtre.

(26) Schütze, p. 333.

(27) Cf. Christian Degn, Die Schimmelmanns im atlantischen Dreieckshandel. Gewinn und Gewissen, Neumünster, 1974, p. 11.

(28) Ibid., p. 13.

(29) Le "Staatsarchiv" de Hambourg que nous avons consulté n'a pas trouvé trace d'une faillite. La seule précision dont nous disposions est fournie par Meyer, Schröder, op. cit., t. 1, p. 154, qui parle de la faillite d'une affinerie d'argent ; il ne peut s'agir que de celle qui avait été installée sur le domaine de Schimmelmann à Wandsbeck. Or, la faillite d'une entreprise à laquelle ce dernier avait eu part est hautement improbable.

ne pouvait être élevé dans une ville aussi férue de "solidité" que Hambourg.

Avant de devenir fabricant de papiers peints, Adolf Bubbers avait été cinq ans comédien dans la troupe de Schönermann. Contrairement aux précédents, il avait acquis en 1758 le droit de cité (30), il n'en devint pas pour autant un membre de la classe dirigeante. Comme chez Seyler, le goût du théâtre semble l'emporter chez lui sur celui du négoce traditionnel; si le premier devint le directeur d'une des plus importantes troupes des années 1770, lui-même participera à une seconde "Entreprise" à Hambourg (31).

His et son beau-frère Ochs, eux, appartiennent incontestablement à des familles riches et considérées, l'une d'origine française, l'autre d'origine suisse. Mais ils sont tous deux calvinistes, ils n'ont donc pas le droit de cité et sont, de ce fait, écartés des affaires publiques. En fait, la communauté réformée, très cultivée, préfère fréquenter les nobles et les diplomates étrangers installés à Hambourg et occupe une place un peu marginale dans le milieu du grand négoce (32). En ce qui concerne Bode et Schmidt, un simple coup d'oeil sur leur biographie montre qu'ils font plus partie du monde des intellectuels que de celui des commerçants; tous deux, du

(30) Renseignement fourni par le "Staatsarchiv", auquel nous devons encore d'autres informations sur les "Entrepreneurs".

(31) En 1780, après la décision de Schröder de fermer son théâtre, trente personnes s'unirent pour fonder la seconde "Entreprise" de Hambourg; chacune souscrivit une action de 100 Mark, la salle et les costumes furent loués pour une durée de six ans et la direction confiée à Bubbers. La seconde "Entreprise" périclita presque aussi rapidement que la première malgré les conditions nettement plus favorables. Ce second échec illustre les difficultés que rencontre la bourgeoisie de l'époque dans sa recherche de formes d'organisation de la vie théâtrale qui lui soient propres. Cf. Theater-Journal für Deutschland, Gotha, 1780, 14. St., pp. 106-108, ainsi que la revue Der Dramatische Faustin für Hamburg, 1784, 2. St., pp. 20-25.

(32) Kopitzsch, art. cit., t. 2, p. 59.

reste, quitteront la ville par la suite (33). Il est à remarquer que parmi ces sept hommes, deux seulement termineront leur vie à Hambourg, Tillemann et Bubbers.

En conclusion, il apparaît à l'évidence que les "Entrepreneurs" ne peuvent être considérés comme des représentants de la grande bourgeoisie négociante qui donnait le ton à Hambourg; pour une raison ou une autre, ils sont des "marginiaux" qui ne devaient pas jouir d'un grand crédit dans la cité hanséatique. On ne peut donc pas affirmer que c'est le patriciat urbain qui a financé un temps une scène permanente dont il aurait voulu faire un instrument de propagation de l'idéologie bourgeoise ou que la radicalisation des idées esthétiques de Lessing à Hambourg trouve son explication dans la puissance de la bourgeoisie locale (34). En réalité, celle-ci ne porte aucun intérêt particulier au théâtre, elle est plus préoccupée de sortir la ville de la crise économique dans laquelle elle se débat depuis la fin de la guerre de Sept Ans ou de développer ses institutions philanthropiques que de soutenir la cause du théâtre national dont elle ne perçoit pas l'enjeu. Le Sénat, au cours de la brève existence de l'"Entreprise", ne se soucie d'elle qu'à deux reprises: la première pour s'inquiéter des risques d'incendie et prendre les mesures nécessaires pour les combattre, la seconde pour interdire Minna von Barnhelm dont il craignait que la représentation pût déplaire à la cour de Berlin. A Hambourg comme ailleurs, ce sont les intellectuels qui se font les défenseurs de l'idée de théâtre national et ils se tournent indifféremment vers les autorités politiques, bourgeoises ou princières, pour leur demander de réaliser leur projet. A cet égard, la passivité du Sénat montre très clairement que les premières ne sont pas pour l'instant plus réceptives à l'idéal d'une culture nationale que les secondes.

(33) Bode est, en fait, un homme de lettres devenu imprimeur et éditeur par hasard ; Schmidt terminera sa vie à Vienne comme rédacteur de revue après avoir fait faillite en 1774. Tous deux quittent Hambourg en 1778.

(34) G. Mattenklott, K. Scherpe, "Aspekte einer sozialgeschichtlichen fundierten Literaturgeschichte am Beispiel von Lessings Mitleidstheorie" in : Historität in Sprach - und Literaturwissenschaft, op. cit., p. 254-255.

Ce fait est pour beaucoup dans l'échec final du Théâtre National de Hambourg: son assise économique et sociale était faible. La personnalité de Löwen n'était pas de nature à donner à l'institution un grand lustre. Même s'il mérite beaucoup mieux que la réputation qu'on lui a faite, incontestablement, il eût mieux valu, à la tête de la nouvelle scène, quelqu'un dont le prestige eût été plus grand dans la République des Lettres (35). La violente satire de Dreyer, "Avis détaillé...", montre à l'évidence que Löwen, pour une partie de l'opinion, apparaissait sous les traits d'un écrivain médiocre, d'un journaliste famélique, pour qui la direction du théâtre représentait le salaire de son injuste campagne contre Ackermann. Décrit par Dreyer comme un contempteur des comédiens allemands dans leur ensemble et un complice de la cabale théâtrale fomentée par Mme Hensel, comment aurait-il pu avoir par la suite une quelconque autorité à la tête de l'"Entreprise"? (36).

L'engagement de Lessing comme "conseiller" (Konsulent) et critique appointé du nouveau théâtre est en revanche apprécié comme un élément positif par une opinion publique

(35) C'est la conclusion de l'enquête de Karl Waentig, "Johann Friedrich Löwen und sein Ansehen als Journalist und Bühnenschriftsteller. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Nationaltheaters von 1767 in Hamburg" in : Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, 54, 1968, p. 21-49.

(36) Quelques strophes permettront de donner une idée du ton employé par Dreyer : Ihr lieben Deutschen, höret an, / Was sich seit einem Jahr etwan / In Hamburg zugetragen. / Da kam ein kritischer Goliath, / Der Willen mehr als Stärke hat, / Das Schauspiel hart zu schlagen. / (1ère strophe). Herr Löwen, ein Herr Sekretär / Und Jodelet von ungefähr / Schwur ihm im Druck die Fehde, / Er wollt ein Reformatorlein / Gesammter deutschen Bühnen seyn ; / Davon ist meine Rede. / (2ème strophe). Après avoir décrit à sa manière la campagne de Löwen en faveur d'un théâtre national, Dreyer en arrive à la fondation de l'"Entreprise" : Das Katzenpoltern wurde still. / Der Schmierer hat nun was er will, / Die Mine ist gesprungen : / Der Löwen und der Schönemann / Sahn froh derselben Wirkung an ; / Ihr Anschlag ist gelungen. / (36ème strophe). Aus Hamburgs Bühne wird ein Pacht, / Und Löwen mit dabey bedacht, / Sein Weib Actrice wieder. / Und er ? (Hier macht der Titel Noth) / Gesticulations-Zelot / Der neuen Schauspielglieder. (37ème strophe). Ausführliche Nachricht, p. 3, pp. 17-18.

pour une fois unanime. Même le Correspondant de Hambourg, à la fin de l'année 1766, salue l'arrivée de Lessing venu prendre contact avec la direction, dans des termes dont l'enthousiasme tranche avec son attitude habituelle envers le Théâtre National (37). C'est une preuve de plus du prestige immense dont jouissait Lessing dès ce moment-là. Nous ne savons que peu de choses des circonstances dans lesquelles il fut engagé; selon son propre témoignage à la fin de la Dramaturgie, il déclina l'offre de devenir le poète attitré du théâtre, chargé chaque année de fournir des pièces nouvelles, et donna sa préférence à une activité critique pour laquelle il lui semblait avoir davantage de dons. Nous verrons que cette fonction le placera dans une situation quelque peu ambiguë (38).

Il s'agit maintenant de voir comment, avec ses forces et ses faiblesses, le Théâtre National de Hambourg va tenter de donner corps à la "rêverie patriotique" qu'a été jusqu'alors l'idée d'un théâtre permanent de langue allemande.

L'OUVERTURE SOLENNELLE

Il faut reconnaître aux "Entrepreneurs" un sens très moderne de la publicité. Rien ne fut épargné pour que l'ouverture du nouveau théâtre fût marquée d'un vif éclat. Déjà l'engagement de Lessing avait fait quelque bruit; il fut suivi d'autres gestes de nature à frapper l'opinion. C'est

(37) Hg. Cor., No. 199 du 16.12.1766.

(38) Cf. Infra, p. 514.

avec une certaine solennité qu'Ackermann, lors de la dernière soirée donnée sous sa direction, prit congé, le 6 mars 1767, du public en lui demandant d'accorder son soutien à ses successeurs "dans leur louable et difficile entreprise" qui consistait à "faire atteindre à la scène allemande une perfection relative" (39). En présentant son départ comme une conséquence de l'âge, il faisait taire les bruits qui couraient sur les cabales qui auraient motivé sa décision et, non sans dignité, il transmettait le flambeau de la cause du théâtre allemand à Löwen et à ses amis.

La première représentation donnée sous la nouvelle direction fut, de la même manière, entourée et précédée par des manifestations à caractère symbolique. L'année précédente, Koch à Leipzig avait montré l'exemple lors de l'inauguration de son nouveau théâtre: il avait joué la "tragédie nationale" de Schlegel qui avait été précédée par un prologue du professeur Clodius empreint du plus ardent patriotisme. Une publication (40) donna à l'événement un retentissement national; il fut commenté dans les journaux et les revues (41); et des descriptions de la nouvelle salle et en particulier du célèbre rideau de scène dessiné par Oeser parurent même à l'extérieur de Leipzig (42). Ce sont des signes qui témoignent d'un intérêt nouveau pour tout ce qui touche la vie du théâtre allemand.

En présentant la tragédie Olinde et Sophronie (Olind und Sophronia) de Cronegk, le 22 avril 1767, lors de la réouverture solennelle du théâtre, la direction indiquait qu'elle

(39) Le texte de cette allocution a été publié par les Hamburgische Adress-Comtoir Nachrichten du 11.3.1767 (20. St.).

(40) La Nachricht von der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig, op. cit., contenait à la fois la pièce de Schlegel et le prologue de Clodius.

(41) Cf. en particulier le Hamburgische Correspondent du 25.11.1766 (N° 187) qui profita de l'occasion pour attaquer une première fois Löwen et la future "Entreprise", et la Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 3, 1766, pp. 146-151.

(42) Cf. Hg. Cor. du 29.4.1767 (No. 68).

s'efforceraient de tenir la promesse faite par Löwen de rendre la scène hambourgeoise "aussi nationale que possible". Ce choix n'était sans doute pas très heureux, la pièce laissée inachevée par la mort prématurée du poète et complétée par le Viennois Roschmann méritait amplement les sévères critiques dont Lessing, malgré sa position de critique appointé, ne put s'empêcher de l'accabler dans la Dramaturgie (43). Mais il fallait, pour ce soir-là, une tragédie allemande encore inconnue à Hambourg, et le choix se porta sur elle, faute de mieux. Ce que Lessing écrivit à propos d'une autre pièce du même auteur, ce médiocre Codrus qui remporta le concours de la meilleure tragédie allemande lancé par Nicolai, peut aussi s'appliquer à Olinde et Sophronie: "Dans une course entre boiteux, celui d'entre eux qui atteint le but le premier n'en reste pas moins un boiteux" (44). Mais la première qualité d'une pièce allemande n'est-elle pas, à cette époque, déjà d'exister? (45).

La soirée du 22 avril fut ouverte par un prologue en vers dit par Madame Löwen et clôturée par un épilogue, également rimé, prononcé par Madame Hensel. L' Annonce de la Dramaturgie de Hambourg fut, ce soir-là, distribuée gratuitement aux spectateurs. Tous ces textes doivent être mis en relation avec les objectifs que s'était fixés le Théâtre National. Mais ils avaient été précédés par un autre que J.G. Robertson qualifie d'"admirable" (46), le discours que Löwen adressa

(43) Dans le compte rendu de la première soirée (livraisons 1 à 7).

(44) Dramaturgie, livr. 7, p. 32. "Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender."

(45) La différence de niveau qui subsistait entre la production dramatique allemande et celle d'autres pays a souvent été reconnue par la critique de l'époque, ainsi Mendelssohn écrivait à propos justement du Codrus dans les Lettres sur la littérature : "Es gehöret freylich zu den besten deutschen Trauerspielen ; aber leider ! die besten deutschen Trauerspiele würden in Frankreich und England kaum gute Trauerspiele seyn." (cité d'après Robertson, op. cit., p. 146).

(46) Robertson, p. 24.

aux comédiens au moment de son entrée en fonction comme directeur artistique (47).

L'ALLOCUTION AUX COMEDIENS

Conscient du fait que le succès ou l'échec de toute l'entreprise dépendait en grande partie de l'attitude des comédiens, Löwen cherche à les convaincre de la grandeur de l'enjeu et de l'importance de leurs responsabilités. Qu'ils sachent que la renommée qu'ils ont déjà acquise n'est rien en regard de celle que leur vaudra le mérite d'avoir participé à la fondation d'un théâtre national (48)! Le mot est ici, pour la première fois, employé par Löwen dans un sens concret et sa signification est précisée dans la conclusion qui est un nouvel appel à la bonne volonté de tous: "Il dépendra uniquement de vous de rendre notre scène telle qu'elle donnera le ton au théâtre allemand tout entier" (49). Théâtre national et scène-modèle sont des synonymes. Il s'agit donc de créer un théâtre qui puisse servir de référence à tous les autres, qui puisse jouer en Allemagne le rôle tenu en France par la Comédie-Française. Cette dernière, si elle n'en porte pas le nom, est, par son

(47) Anrede an die sämtlichen Mitglieder des Hamburgischen Theaters bey der Uebernehmung des Directorii, Hambourg, 1767. Un exemplaire original se trouve dans la collection de brochures Ueber Theater bis 1800 du Staatsarchiv de Hambourg, 2 Bde. Cote A 531/2. Nous citerons d'après Stümcke (pp. 93-99).

(48) Stümcke, p. 93. "... daß wir ein National-Theater gründen..."

(49) "... es wird lediglich auf Sie ankommen, unsre Bühne dazu zu machen, daß sie dem deutschen Theater überhaupt den Ton geben kann." Ibid., p. 99.

éclat et sa fonction, le théâtre national français (50). Mais Löwen a aussi d'autres exemples sous les yeux comme celui de la "Schouwburg" d'Amsterdam, du Théâtre de Copenhague, du Théâtre National Russe fondé par l'Impératrice Elisabeth en 1756 (51). Tous ces théâtres ont comme trait commun de rayonner sur l'ensemble d'un Etat et d'incarner en quelque sorte l'art national. Hambourg, sans l'appui d'un prince et les avantages que présente une capitale, ambitionne de les égaler.

L'essentiel du discours est cependant consacré à l'art du comédien. S'adressant surtout aux débutants, Löwen les exhorte à étudier leur cœur et la nature et à observer le jeu de leurs grands aînés (Ekhof et Madame Hensel sans doute) pour atteindre le niveau de perfection qui leur vaudra les louanges des connaisseurs. Le directeur se souvient qu'il est l'auteur du traité sur l'Eloquence du corps et que la création d'une "académie théâtrale" fait partie de son programme. Il indique donc quelques principes qui doivent guider l'acteur dans son jeu.

Un certain changement se fait jour par rapport à l'Eloquence du corps, sans doute parce que Löwen tient compte de l'évolution suivie depuis une dizaine d'années par l'art dramatique, à moins que ce ne soit l'exemple de Dorat qui l'ins-

(50) Il est même parfois désigné ainsi. Cf. Sébastien Mercier en 1770 (Du Théâtre) critiquant la disposition mal commode de la salle de la Comédie-Française : "Si l'on y était assis commodément et à peu de frais, on préférerait sans doute le spectacle national à tout autre, on n'irait plus chez Audinot, chez Nicolet et autres farceurs, chez lesquels on rit de pitié, il est vrai, mais où, du moins, on est assis à son aise, pour son argent." (cité par Alasseur, op. cit., p. 28). En 1782, Friedel, qui à Paris s'efforce de faire connaître les pièces allemandes, écrit à Reichard qu'il vient de remettre la traduction du Graf v. Waltron de Möller "au théâtre national", c'est-à-dire à la Comédie-Française (Theater-Journal für Deutschland, St. 19, 1782, p. 93).

(51) Sur les débuts du théâtre moderne en langue russe, dans lesquels Konrad Ernst Ackermann joua un certain rôle, cf. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. 5, p. 543 sq.

pire (52). En tout cas, l'accent est délibérément mis sur la nécessité de toucher le coeur du spectateur et l'émotion est désignée comme l'unique effet esthétique dont l'acteur doit se préoccuper alors que l'admiration est "froide, éblouit, ne plaît que quelques instants" pour disparaître aussitôt (53). Ce choix n'est pas sans rappeler celui de Lessing sur le plan de la théorie littéraire, sa condamnation de la tragédie héroïque au profit de la tragédie bourgeoise, son esthétique de la pitié.

Pour créer l'émotion, un certain degré d'exagération est permis. Löwen reprend à son compte l'exhortation de Dorat: "Osez!" (54). Des règles trop contraignantes ne doivent pas imposer des limites trop étroites au jeu dramatique, le souci de la symétrie étouffer celui de l'expressivité, il ne faut pas demander au comédien "de soupirer ou d'exprimer sa fureur d'après les règles d'un d'Aubignac" (55). L'acteur confirmé n'a

(52) Cette influence nous paraît plus que probable, car il existe certaines analogies frappantes entre la harangue de Löwen et la Déclamation théâtrale. Rappelons que cette dernière figurait parmi les ouvrages sur lesquels Löwen voulait fonder son enseignement dans le cadre de son "académie théâtrale" (Stümcke, p. 87).

(53) Stümcke, p. 94.

(54) Cf. les conseils de Dorat à une jeune actrice : "Par une longue étude une fois enhardie / Alors suivez l'attrait et l'essor du génie : / Le courage l'élève, et la crainte l'abat." (Claude-Joseph Dorat, Oeuvres Choiesies, précédées d'une notice biographique et littéraire de M. Després, Paris, 1827, p. 24.

(55) Stümcke, p. 95. De la même manière, Dorat écrivait : "A force d'art, craignez de vous appesantir : / Loin du jeu théâtral la triste symétrie, / Et le compas glacé de la géométrie : / Des passions toujours suivez le mouvement ; / (Oeuvres Choiesies, op. cit., p. 25). En critiquant d'Aubignac, Löwen vise donc un style de jeu depuis longtemps démodé en France même et paraît audacieux à peu de frais. Il faut cependant dire que les troupes françaises qui jouaient en Allemagne devaient sans doute être en retard sur l'évolution de la Comédie-Française. Commentant la réforme du costume imposée par la Clairon à Paris dans son compte rendu de la Déclamation Théâtrale, le Correspondant de Hambourg note : " Man sieht noch heutigen Tages... auf den französischen Schauplätzen Bildsäulen in Fischbeinröcken erscheinen ; und der gute ehrliche Deutsche, der die Schönheiten seiner Nachbarn nicht erreichen kann, ahmt ihnen hierinn wenigstens getreulich nach." (No. 155 du 29.9.1767).

pas à craindre le ridicule lorsqu'il donne du relief aux sentiments qu'il cherche à traduire, car ce qui serait inconvenant dans un tableau ne l'est pas sur une scène, celle-ci jouit de certains privilèges sur le plan du réalisme expressif:

"Il faudrait d'abord nous prouver que les cris et les traits convulsés du visage chez le héros tragique en proie à la plus violente douleur trahissent un manque de noblesse. Mais ce manque de noblesse, nous ne le trouvons pas dans la nature, pourquoi voudrions-nous le chercher sur la scène, cette copie universelle de la nature?" (56)

Certes, Löwen précise bien que le comédien débutant ne doit pas se croire autorisé pour autant à adopter un jeu outré, seul l'artiste confirmé pouvant se permettre de dépasser la nature. Il faut pour cela avoir étudié le coeur humain et surtout posséder à fond l'art de la déclamation, du geste, bref toute cette "grammaire de l'art dramatique" à laquelle Löwen attache tant d'importance. Seule la pleine possession d'une technique permet de pousser le trait ridicule jusqu'à l'extravagance ou de laisser libre cours à sa fureur, tout en recueillant les suffrages du public (57). Löwen ne semble-t-il pas justifier d'avance le

(56) "Man müßte uns erst beweisen, daß das Geschrey, und die Verzerrung des Gesichts in dem heftigsten Schmerz bey den Helden des Trauerspiels etwas Unedles verrathe. Wir finden dies Unedle nicht in der Natur ; warum wollten wir es denn auf dem Schauplatz, dieser allgemeinen Copie der Natur suchen." Stümcke, p. 95.

(57) "... Man kann mit zerstreutem Haare auf der Bühne wüten, oder in einer komischen Laune das Lächerliche bis zum Ausschweifen hervorstechend machen." Stümcke, p. 98. Löwen a pu être encouragé à louer un style de jeu tragique fortement expressif par la description suivante que donne Dorat de l'acteur Le Kain dans la Semiramis de Voltaire : "Je crois toujours le voir échevelé, tremblant / Du tombeau de Ninus s'élançant tout sanglant ; / Pousser du désespoir les cris sourds et funèbres, / S'agiter, se débattre à travers les ténèbres, / Plus terrible cent fois que les spectres, la nuit, / Et les pâles éclairs dont l'horreur le poursuit." (Oeuvres Choiesies, p. 26).

style que quelques années plus tard Schröder introduira à Hambourg pour jouer les drames du Sturm und Drang ou ses adaptations de Shakespeare? En tout cas, il dépasse apparemment le réalisme tempéré qui avait été son idéal à l'époque de l'Eloquence du corps au profit d'une plus grande vigueur expressive.

Mais la pensée de Löwen est-elle vraiment fixée? On peut en douter lorsqu'on examine la manière dont il aborde la définition d'un style national. Le jeu français se caractérise, selon lui, par les modulations forcées de la voix et le gracieux langage des mains et reste en deça de la nature dans la traduction des sentiments violents. Seul le "hardi Anglais" suit la nature jusque dans ses extrêmes. Quelle est la voie que doit suivre le comédien allemand? Arrivé à ce point, Löwen exprime à nouveau sa perplexité devant la difficulté qu'il y a à caractériser le tempérament national:

"Le mélange de moeurs étrangères qui s'est glissé dans notre manière d'agir, souvent aussi dans notre manière de penser, rend infiniment difficile de définir les traits distinctifs de notre caractère" (58).

Il s'y essaie cependant à partir des goûts du parterre allemand. Celui-ci préfère le sublime Corneille au doux Racine, le terrible Richard III (59) au trop sage Arminius de Schlegel. "Car tout doit être fort; pour nous émouvoir il faut nous bouleverser" (60). Par ailleurs, il semble à Löwen que la vigueur comique de Molière plaît davantage que le sérieux et la finesse d'un de La Chaussée. On retrouve sans peine dans ces

(58) "Die Vermischung fremder Sitten, die sich in unsre Manier zu handeln, oft auch in unsre Art zu denken eingeschlichen hat, macht es unendlich schwer das Unterscheidende unsers Characters zu bestimmen." Stümcke, p. 96.

(59) Il s'agit, bien sûr, de la tragédie de Weiße (1759) qui sera jouée plus tard au Théâtre National.

(60) "Alles muß stark seyn ; es muß uns erschüttern, was uns rühren soll." Stümcke, p. 97.

oppositions les antithèses rendues célèbres par la "17ème lettre sur la littérature" et on pourrait donc s'attendre à ce que Löwen, comme Lessing, choisisse de suivre le modèle anglais. Mais il n'en est rien et, d'une manière un peu surprenante, il tire de ce qui précède la conclusion suivante :

"Nous pouvons indiquer à notre nation une place intermédiaire entre les Français et les Anglais. C'est pour occuper cette place que nos poètes dramatiques doivent travailler, s'ils veulent devenir des auteurs nationaux" (61).

Il choisit donc la timide voie moyenne, celle de Weisse et de bien d'autres, celle qui évite des choix trop douloureux et éloigne des véritables audaces.

La voie intermédiaire est, comme d'habitude, définie à partir des deux pôles antagonistes du goût français et du goût anglais. La caractérisation de l'un comme de l'autre obéit toujours au principe de la simplification réductrice. C'est ainsi que Löwen, influencé par Dorat comme il l'a été auparavant par les deux Riccoboni, continue de décrire le style de jeu français à partir du manuel de d'Aubignac vieux d'un siècle! Or, les théoriciens ne font que rendre compte de l'évolution et chacun décrit l'état présent de l'art dramatique: Dorat s'appuie sur l'exemple de Le Kain, comme les Riccoboni s'inspiraient de l'art de Baron et d'Adrienne Lecouvreur. Mais Löwen, lui, caractérise le style contemporain français en décrivant la Champmeslé! On voit nettement fonctionner ici une stratégie de la démarcation qui ignore délibérément les faits lorsqu'ils entrent en contradiction avec le besoin de se créer un modèle négatif.

(61) "... daß wir unsrer Nation und unserm Theater einen Mittelplatz zwischen den Franzosen und Engelländern anweisen können. Für diese Stelle müssen unsre dramatische Dichter arbeiten, wenn sie National werden wollen." Ibid.

LE PROLOGUE ET L'EPILOGUE

DE LA SOIREE D'OUVERTURE

La solennité de la première soirée fut rehaussée par la musique spécialement écrite par le compositeur Hertel pour être jouée durant les entractes ainsi que par un prologue et un épilogue en vers. La paternité de ces deux poèmes de circonstance est discutée, la critique l'attribuant soit à Johann Jakob Dusch soit à Löwen (62). Aucune certitude ne peut être acquise sur ce point mais pour notre part, nous penchons pour Dusch pour des raisons stylistiques et aussi parce que c'était l'avis des contemporains (63). Le texte, lui, nous est fourni intégralement par la Dramaturgie, accompagné des commentaires de Lessing (64).

Si l'allocution aux comédiens de Löwen essaye de les persuader de leurs responsabilités envers la scène nationale, le prologue et l'épilogue tentent de gagner le public. Certes, par instants, ces deux textes ne sont guère plus qu'une traditionnelle "captatio benevolentiae"; dans l'épilogue, par exemple, les spectateurs sont invités à faire preuve d'indulgence:

(62) L'attribution à Dusch est la plus fréquente et la plus ancienne (Schütze, p. 341) et elle a été reprise par la plupart des historiens de la littérature. Elle a été mise en doute par Wilhelm Cosack, Materialien zu G. E. Lessings Hamburgischer Dramaturgie, Paderborn, 1876, pp. 42-43, et surtout Ossip D. Potkoff, op. cit., pp. 114-118, qui présentent des arguments en faveur de la paternité de Löwen.

(63) C'est ainsi qu'un journal d'Iéna parle, en 1767 déjà, de Dusch comme de l'auteur du prologue et de l'épilogue, cf. Julius W. Braun, Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen, 3 Bde., Berlin, 1884-1897, t. 1, p. 196. Dusch (1725-1787), une des "victimes" de Lessing dans les Literaturbriefe enseignait la langue et la littérature anglaises dans la ville d'Altona toute proche.

(64) Livraisons 6 et 7, pp. 27-34 (éd. Otto Mann).

"Songez que l'Art parmi nous n'en est qu'à ses débuts / Et que pour un Garrick on trouve mille Quins / N'attendez pas trop de nous, afin que nous puissions nous élever toujours davantage" (65).

Mais même dans un passage de ce genre, on remarquera la référence à "l'enfance" du théâtre allemand et aux imperfections qui sont attachées à cet état, ainsi que l'idée de perfectionnement progressif. C'était déjà le langage de la Neuberin.

Mais l'essentiel du message est constitué par l'appel au public qui clôt le prologue: "Et songez, ô songez que toute l'Allemagne a les yeux fixés sur vous" (66). Les spectateurs sont invités à jouer un rôle actif, et on s'adresse à eux comme à des partenaires, non comme à des clients. On leur suggère que s'ils sont conscients de l'enjeu, ils viendront tous soutenir de leur argent et de leur approbation la direction et les comédiens. Jamais on n'avait, avec une telle solennité, fait de l'assistance au spectacle un devoir aussi strict! Comme dans les prologues de la Neuberin, on assure que l'art dramatique, à la recherche d'un asile, l'a trouvé enfin à Hambourg(67), digne continvatrice des grandes nations qui, avant elle, ont honoré le théâtre: la Grèce, Rome, "la Gaule et Albion" (68).

Mais, par ailleurs, le théâtre doit toujours, pour justifier sa demande d'aide, faire la preuve de son utilité morale et sociale; sur ce point, le prologue associe les idées nouvelles à des conceptions plus anciennes. En insistant sur le pouvoir émotif de la scène, en décrivant le paradoxe que re-

(65) "Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt, / In welcher tausend Quins für einen Garrick sind ; / Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen, /" Dramaturgie, p. 30.

(66) "Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf euch !" Ibid., p. 29.

(67) "Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn : / In Hamburg fand sie Schutz : hier sei denn ihr Athen !" Ibid., p. 29.

(68) "Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier ; / In Rom, in Gallien, in Albion, und - hier." Ibid., pp. 28-29.

présente le sentiment tragique dans lequel l'âme "trouve du plaisir dans la douleur et tremble avec volupté", et surtout en évoquant le pouvoir du théâtre "d'éveiller la compassion, l'humanité et la magnanimité", il semble aller dans le sens d'une esthétique de la sensibilité, voire reprendre les grands thèmes de Lessing et de ses amis dans leur correspondance sur la tragédie. Par les pleurs qu'il fait verser, le théâtre "aiguise l'amour de l'humanité dans les coeurs les plus insensibles" et change, pour le plus grand bien de l'Etat, "le frénétique et le barbare" en "homme, en citoyen, en ami et en patriote" (69). L'idéal moral et social de l'Aufklärung trouve ici une de ses expressions les plus caractéristiques: la compassion tragique fait mûrir des vertus altruistes qui s'exerceront ensuite aussi bien dans la vie privée que publique. L'homme sensible est aussi le meilleur des citoyens. Il faut donc protéger et développer ces écoles d'humanité que sont les théâtres.

Mais la scène est aussi définie comme "la préceptrice des rois", celle qui ose dire la vérité aux puissants de la terre et qui, en même temps, présente aux hommes leurs ridicules et leurs défauts. C'est justement ce passage que Lessing commente en disant qu'il montre le théâtre dans sa plus grande dignité, comme "un complément aux lois" qui punit tout ce qui échappe généralement aux juridictions ordinaires, c'est-à-dire ce qui est en deçà des lois (le ridicule) ou au-delà (l'horrible) (70). Il y a là une remarquable persistance d'un grand thème gottschédien repris sans réserve par Lessing: la scène comme tribunal de l'humanité devant lequel comparait aussi bien le tyran que le malade imaginaire. Cette persistance atteste la solidité de l'assise idéologique sur laquelle Gottsched a bâti sa réforme. Tribunal ou chaire ou encore école d'humanité, la scène est toujours au service des idéaux de l'Aufklärung. L'épilogue qui, le soir de la première, tire la leçon de la tragédie de Cronegk

(69) Ibid., p. 28.

(70) Dramaturgie, livr. 7, pp. 30-31.

montre comment on entendait que la pièce fût comprise. On ne sera pas surpris de la voir présentée comme un plaidoyer pour la tolérance, ce qui explique sans doute que la direction ait pu la retenir pour l'ouverture du théâtre. Ce choix, discutable sur le plan littéraire, ne l'était nullement sur le plan des idées (71).

L'ANNONCE DE LA DRAMATURGIE DE HAMBOURG

Il ne suffisait sans doute pas de s'adresser au public un soir d'inauguration solennelle pour le faire participer activement à "l'entreprise patriotique" que prétendait être le Théâtre National. Il fallait pour cela créer un lien permanent entre lui et la direction: ce fut le rôle de la Dramaturgie de Hambourg telle qu'elle est présentée par Lessing dans l'Annonce. Robertson a fait la remarque que c'était une curieuse innovation pour un théâtre, d'engager quelqu'un pour critiquer le choix de ses pièces et le jeu de ses acteurs dans une publication qu'il patronnait tout à fait officiellement et il explique cette initiative sans précédent par l'embarras qu'avait provoqué le refus de Lessing de devenir le Theaterdichter de la troupe. Comme on ne voulait pas renoncer à lui, il fallait bien lui trouver un emploi! (72) Cette présentation des choses, si elle ne manque sans doute pas totalement de vérité, méconnaît un peu trop, à notre sens, la fonction du critique théâtral de

(71) On peut même voir dans ce choix une habileté dans la mesure où la pièce pouvait aussi s'interpréter comme une tragédie chrétienne et devait donc satisfaire à la fois "orthodoxes" et "philosophes". L'ambiguïté du sujet a été relevée d'une manière critique par Lessing (Dramaturgie, p. 31).

(72) Lessing's dramatic theory, op. cit., pp. 118-119.

l'époque. Celui-ci ne se proposait pas comme aujourd'hui de guider le choix des spectateurs vers les meilleurs spectacles. Ce rôle de conseiller nécessite une certaine variété et l'existence de troupes concurrentes. Or, cette situation ne se rencontrait qu'assez rarement dans l'Allemagne du XVIIIème siècle; les directeurs, en général, préféraient s'éviter, et se succédaient dans les villes au lieu de s'y affronter. Lorsqu'il y avait concurrence, c'était souvent avec une troupe française de passage et non avec d'autres comédiens allemands. En tout cas, le Théâtre National représentait seul à Hambourg le théâtre allemand, et c'est vers lui qu'il fallait faire affluer le spectateur "patriote". Le critique était toujours un propagandiste de la cause du théâtre national.

Mais il est aussi et surtout un pédagogue qui cherche à former le goût du public auquel il s'adresse (73), à guider le jeu de l'acteur et même à infléchir par sa critique des pièces la production d'oeuvres nouvelles dans le sens qui lui paraît être le bon. Dans cette optique, le plan initial de la Dramaturgie paraît tout à fait conforme à l'esprit de l'entreprise qui l'a fait naître: il s'agit d'aider à faire progresser une scène imparfaite, peut-être même "gâtée" (74), en commentant tous les efforts faits pour la réformer:

"Cette Dramaturgie sera une revue critique de toutes les pièces qui doivent être représentées et accompagnera chaque pas que fera ici l'art du poète aussi bien que celui du comédien" (75).

(73) En ce sens, la Dramaturgie pourrait se comparer à ces bulletins de liaison que, de nos jours, les centres dramatiques français ont créés pour l'information de leur public.

(74) Dramaturgie, p. 4.

(75) "Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers hier tun wird."
Ibid., p. 5.

On sait que la forme que la Dramaturgie a finalement prise ne correspond que très imparfaitement au projet annoncé. Ce qui devait être une critique au jour le jour, une suite de courtes notes sur les pièces jouées - Lessing avait envisagé pour elles le titre de Didascalies en songeant à Aristote - se transforma progressivement en une suite d'exposés théoriques très lâchement reliés au fil des représentations. Des raisons qui tenaient à la personnalité même de Lessing ainsi que des causes extérieures se conjuguèrent pour retarder les comptes rendus (76). Le sens même de l'oeuvre en fut profondément affecté. Le décalage entre les articles et les représentations devint tel - la dernière soirée évoquée, la 52ème, du 28 juillet 1767, se retrouve ainsi dans une livraison datée du 1^o avril 1768 mais, en réalité, publiée à Pâques 1769 (77) - que la Dramaturgie ne pouvait guère avoir d'influence sur les destinées de l'"Entreprise". Mais Lessing depuis longtemps n'écrivait plus pour le public de Hambourg.

Il n'en est pas de même au moment où il rédige son Annonce. Il n'y cache pas les liens qui unissent sa publication à la nouvelle direction, fait l'éloge d'un programme qui a été "accueilli aussi bien ici qu'à l'extérieur de la ville par la partie la plus distinguée du public avec la sympathie

(76) Lessing était, selon Robertson, (op. cit., p. 119), sans doute aussi incapable de fournir des chroniques régulières que des pièces à la demande. En outre, son goût marqué pour la philologie et la discussion théorique conduisirent à l'"allongement monstrueux des comptes rendus" (Hippolyte Loiseau, "Le Pédantisme de Lessing" in Mélanges en l'honneur de Jules Legras, Paris, 1939, pp. 31-45, citation p. 38). L'interruption de la publication pour faire échec à une édition-pirate, qui dura du 21 août au 8 décembre 1767 et qui fut suivie d'une seconde plus courte, joua aussi un grand rôle dans la déviation que subit le projet primitif de la Dramaturgie.

(77) Encore l'indication donnée dans la Dramaturgie est-elle fautive, le 28 juillet furent données en réalité non pas Die Brüder de Romanus mais Nanine de Voltaire et une petite pièce de Marivaux (Cf. Richard Thiele, Die Theaterzettel der sogenannten Hamburgischen Entreprise (1767-1769), Erfurt, 1895, p. 7 et p. 28). La dernière pièce que Lessing commenta fut donc Le Père de famille de Diderot (51ème soirée, 27 juillet 1767) et il lui consacra 12 feuillets !

que mérite toute action spontanée en faveur du bien général, sympathie que l'époque actuelle ne refuse jamais" (78). Il fustige ceux qui ne veulent voir que des arrière-pensées intéressées dans ce qui est une entreprise d'utilité publique en les qualifiant " de plus méprisables membres de la société humaine" et félicite Hambourg de n'être pas le lieu où de tels misérables peuvent donner le ton et, par leurs cabales, mettre en danger des "projets patriotiques". C'est donc avec une grande vigueur que Lessing met sa plume au service de Löwen et de ses commanditaires et cloue au pilori ceux qui, comme Wittenberg, n'ont pas désarmé dans leur opposition à la nouvelle direction.

En citant, lui qui ne s'intéressait guère aux problèmes d'organisation du théâtre, le passage de la Lettre sur la fondation d'un théâtre à Copenhague (79) de Schlegel, dans lequel celui-ci proposait de supprimer le système du "principalat", Lessing entre encore davantage dans les vues de Löwen. Comme ce dernier, il fait de cette suppression la condition du progrès de l'art dramatique et une première étape vers d'autres améliorations (80).

Mais l'Annonce est aussi une défense et une illustration de la critique dans un domaine dans lequel elle ne s'était pas encore imposée. L'attitude de Lessing devant un public dont, en dernier ressort, dépendait la réussite de l'expérience est subtilement ambiguë. Certes, celui-ci est invité "à venir,

(78) "... (ihre Ausserungen sind) sowohl hier, als auswärts, von dem feinern Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdienet und zu unsern Zeiten sich versprechen darf." Dramaturgie, Annonce, p. 3.

(79) Werke, t. 3, p. 252.

(80) Löwen avait annoncé à la fin de son Avis provisoire la parution d'un second avis au public au moment de l'ouverture du Théâtre National (Stümcke, p. 90). Lui-même n'a pas tenu cette promesse, mais l'Annonce de la Dramaturgie, par certains côtés, constitue bien le second programme de la direction.

voir, entendre, examiner et juger" (81), et on assure que sa voix sera entendue. Mais qui va parler en son nom? Ni le petit folliculaire (der kleine Kritikaster), ni l'amateur plus enthousiaste qu'éclairé ne peuvent juger sainement des mérites d'une pièce ou d'un acteur. Seul le vrai critique, dont le goût s'étend "aux beautés de toutes sortes", mais qui n'attend "de chaque genre que ce que chacun peut lui offrir de satisfaction et de plaisir" (81) est véritablement impartial et peut donc louer et blâmer à bon droit. Nous nous sommes éloignés du dogmatisme d'un Gottsched qui disait ce qui devait être considéré comme beau à partir de principes généraux intangibles. Lessing se réfère davantage ici à l'expérience, mais la critique prétend toujours exercer un magistère fondé sur une meilleure connaissance de l'art. C'est parce qu'il a plus d'expérience, un goût plus sûr, qu'il a réfléchi longuement que le critique est le seul à pouvoir juger avec impartialité. Il sait distinguer dans une représentation les beautés et les défauts qui sont le fait de l'auteur de ceux qui sont à mettre au compte du comédien, reconnaître les mérites relatifs des pièces même médiocres; les traits physiques et les dons naturels lui semblent chez un acteur moins importants que son aptitude à comprendre son rôle et les intentions du poète. Il sait donc faire la différence entre l'essentiel et l'accessoire, l'apparence et le vrai.

Son examen porte à la fois sur les auteurs et les comédiens, traités ici sur un pied d'égalité. L'acteur se voit même reconnaître un droit plus grand à l'impartialité que l'écrivain, car son art, défini dans une formule qui a fait fortune comme fugitif (transitorisch), l'expose davantage à être victime d'un jugement hâtif (82). La critique littéraire et la critique théâtrale doivent pour Lessing être étroitement liées parce qu'elles se rapportent à deux éléments indissociables du

(81) Dramaturgie, Annonce, p. 4.

(82) Ibid., p. 5.

spectacle: la pièce et sa réalisation scénique. Guidé par elles, le spectateur apprendra à voir et à apprécier en connaissance de cause. Il ne faudra pas qu'il attende une impossible perfection ni dans l'un ni dans l'autre domaine. Lessing le met en garde contre une attente trop grande qui pourrait devenir une source de désillusion. Le répertoire ne pourra pas toujours représenter que des chefs-d'oeuvre, prévient-il, le choix reste restreint et certaines pièces médiocres doivent être maintenues parce qu'elles offrent aux comédiens la possibilité de déployer leur talent. Ce point de vue pragmatique tient compte de la situation historique du théâtre allemand comme des exigences propres de la scène: celle-ci a aussi besoin de beaux rôles et peut les trouver parfois dans de mauvaises pièces.

Löwen, en "patriote", avait harangué ses comédiens et demandé aux spectateurs de soutenir la scène-modèle établie dans leur ville. De son côté, le critique Lessing se propose de guider les uns et les autres par ses commentaires et ses conseils. Il s'agit maintenant d'examiner comment l'opinion publique réagit à ces exhortations, et de voir en particulier si les Hambourgeois furent à la hauteur de ce qu'on leur demandait.

CHAPITRE IV

LE THEATRE NATIONAL ET L'OPINION PUBLIQUE

LA PRESSE DE HAMBOURG

Le dépouillement des journaux et des revues de Hambourg donne des résultats plutôt décevants ; il y est peu question du Théâtre National. La raison en est simple : les journaux, en général, n'abordent les questions culturelles que dans leur supplément ("von gelehrten Sachen") dans lequel ils rendent compte exclusivement des publications. Ils n'abordent le théâtre qu'à l'occasion de la parution d'une pièce ou d'un ouvrage critique. C'est ainsi que tous les journaux de Hambourg parlent de la Dramaturgie ou de Minna von Barnhelm mais non de la vie théâtrale locale. Il y a une exception : à travers les Hamburgische Address-Comtoir-Nachrichten, nouvellement fondées, on peut suivre toute la vie de l'"Entreprise" depuis l'inauguration solennelle jusqu'au départ de la troupe pour Hanovre à la fin de l'année 1767 (1). Ce journal, très lié au cercle des amis de Lessing à Hambourg, possède une chronique régulière (Schauspiele) qui rend brièvement compte des différentes représentations et annonce les pièces suivantes, ce qui est la preuve d'un intérêt exceptionnel pour le théâtre. La revue Unterhaltungen aurait sans aucun doute accordé une large place

(1) Cf. APPENDICE (document N° 5) l'article annonçant l'ouverture du théâtre.

à l'"Entreprise" si elle n'avait préféré s'effacer devant la Dramaturgie (2). Ce n'est qu'en 1768 que Löwen, après sa démission comme directeur du Théâtre National, y donnera des critiques analysant en même temps les causes de son échec. En attendant, la revue consacre sa chronique théâtrale au théâtre de Koch à Leipzig ou aux scènes parisiennes ou londoniennes.

Pour définir l'attitude des différentes rédactions face au Théâtre National, on en est donc souvent réduit à interpréter de brèves allusions. Wittenberg, dans le Correspondant de Hambourg, ne faiblit pas dans son hostilité et pourrait bien être le petit folliculaire (Kritikaster) à qui Lessing, dans l'Annonce (3), interdit de parler au nom du public tout entier. Même s'il parle toujours avec le plus grand respect du dramaturge engagé par l'"Entreprise" (4), même s'il a renoncé à ses violentes attaques contre Löwen, il ne peut s'empêcher d'exprimer son scepticisme devant une scène-modèle qui lui apparaît comme une manifestation supplémentaire de la manie de la réforme. Les faiseurs de plans, après s'être penchés sur l'éducation des enfants, l'enseignement, l'agriculture, se préoccupent maintenant du théâtre, mais jusqu'à présent tous leurs efforts n'ont jamais produit le moindre résultat ! (5). Il en sera de même pour le Théâtre National. Rendant compte de la Lettre sur le Théâtre allemand de Helferich Peter Sturz (6), Wittenberg assure que, si l'auteur accable de louanges la nouvelle institution, c'est soit, parce que, vivant à l'étranger, il est mal informé,

(2) C'est le sens de la brève annonce publiée par la rédaction en août 1767 (t. 4, p. 742).

(3) Dramaturgie, éd. Otto Mann, p. 4.

(4) Cf. N° 67 du 28.4.1767 et N° 16 du 27.1.1768.

(5) N° 100 du 24.6.1767.

(6) Cf. Infra, p. 531-552.

soit parce que ses éloges sont une forme déguisée de satire et il ajoute cette remarque ironique :

"L'auteur voit en Hambourg le lieu où l'attente de l'Allemagne peut être comblée et le théâtre être porté à sa perfection. Le Ciel en soit loué, mais nos citoyens sont occupés à des choses plus importantes que la réforme de la scène." (7).

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette réflexion qui nous semble refléter une attitude caractéristique d'une partie de l'opinion publique. L'adversaire habituel de Wittenberg, le rédacteur du supplément au Reichs-Post-Reuter, en revanche, reste fidèle au soutien qu'il a accordé à Löwen. Décrivant la soirée d'ouverture, il félicite la direction du soin dont elle a entouré la première représentation et l'assure du soutien de "la partie la plus distinguée du public" (8). Les Address-Comtoir-Nachrichten sont évidemment très favorables au nouveau théâtre et insistent sur les grandes dépenses faites au début par les "Entrepreneurs" pour les costumes, les décors et l'engagement d'acteurs nouveaux (9). Ce n'est pas un aspect tout à fait secondaire de la tentative que nous décrivons que cette volonté de donner une plus grande tenue au spectacle dramatique. Le temps n'est pas si lointain où les troupes ambulantes fabriquaient avec du papier doré les couronnes de leurs rois de tragédies. On a honte maintenant de ces débuts besogneux et l'amélioration des décors est considérée comme un grand pas vers la dignité de l'art national.

(7) "Der Verfasser sieht Hamburg als den Ort an, wo die Erwartung Deutschlands erfüllet, und das Theater zur Vollkommenheit gebracht werden kann. Dem Himmel sey gedankt, daß unsre Bürger wichtigere Dinge, als die Verbesserung des Schauptztes beschäftigen." N° 101 du 26.6.1767.

(8) Beitrag zum Reichs-Post-Reuter du 23.4.1767, St. 32.

(9) N° 32 du 21 avril 1767. Cf. APPENDICE (document N° 5).

En résumé, si, en 1766, au moment de la campagne de Löwen, la discussion autour de la transformation du théâtre d'Ackermann occupe une certaine place dans la presse hambourgeoise, il n'en est plus de même l'année suivante. Une fois créé, le Théâtre National n'est plus qu'un théâtre comme les autres et traité comme tel, c'est-à-dire avec une certaine indifférence. On salue sa création, on souhaite bonne chance à ses promoteurs et on l'abandonne à son destin. Certes, à l'exception du Correspondant Hambourgeois, aucun des grands journaux ne se montre hostile, mais aucun non plus, à part les Address-Comtoir-Nachrichten, ne s'engage vraiment aux côtés de l'"Entreprise". Il est donc difficile de se faire par la presse une idée précise, vu la rareté des informations qu'elle apporte (10), de l'état de l'opinion publique. Il faut par conséquent essayer d'aborder cette question d'une autre manière.

LE PUBLIC

Peut-on essayer de caractériser d'une façon tant soit peu précise sur le plan sociologique le public de Hambourg ? Il n'est évidemment pas homogène et la disposition même de la salle construite par Ackermann reflète sa disparité. Les gens fortunés occupent les loges, dont le prix est le plus élevé ; le parterre rassemble les gens de condition moyenne, tandis que le balcon

(10) C'est ainsi que la Kayserlich-privilegirte Hamburgische Neue Zeitung se contente d'un résumé de l'Annonce de la Dramaturgie (N° 63 du 23.4.1767) et ne fournit aucune autre information sur le Théâtre National.

et un peu plus loin, après avoir cité les reproches faits aux "Entrepreneurs" :

"Le public, le public fortuné et considéré, dut se laisser accuser de froideur et d'ingratitude envers l'art libéral et ce reproche, lui aussi, était justifié." (12)

La ligne de partage entre ceux qui soutiennent le Théâtre National et ceux qui s'en désintéressent ne passe pas exactement entre les deux groupes précédemment cités. Il y a toujours eu à Hambourg un certain nombre de négociants intéressés par la littérature et les arts. A l'époque même de l'"Entreprise", des jeunes gens fondèrent un cercle littéraire où ils cherchèrent une compensation aux arides obligations du comptoir paternel. L'un d'eux, dans ses mémoires, a bien décrit l'aspiration à une liberté nouvelle ressentie par sa génération, aspiration favorisée par l'esprit du temps et nourrie par le culte de l'amitié, de la nature et des arts (13). Leur exemple témoigne de la pénétration de la culture littéraire dans un milieu qui ne lui était pas traditionnellement favorable.

Par ailleurs, tous les intellectuels étaient loin de s'intéresser au théâtre, certains - que l'on pense aux pasteurs qui partageaient les idées de Goeze - lui étaient même hostiles. En outre, pour bien des "savants", la scène restait comparable aux tréteaux des farceurs et saltimbanques d'autrefois, c'est-à-dire que la campagne de "légitimation" menée depuis Gottsched

(12) "Das Publikum, das vermögende, angesehene, mußte sich des Kaltsinns und Undanks gegen die freie Kunst beschuldigen lassen, und auch diese Beschuldigung war gerecht." Ibid., pp. 343-344. Schütze se réfère ici à une opinion de Löwen lui-même extraite des Unterhaltungen (t. 6, 1768, livr. 6, p. 349)

(13) Cf. Franklin Kopitzsch, Lessing und Hamburg, art. cit., pp. 63-64.

(Galerie) accueille la partie la plus populaire du public. Ces différences qui se retrouvent dans tous les théâtres européens de la même époque ne sont pas particulières à Hambourg. Nous ne nous avancerons pas beaucoup en affirmant que, dans leur immense majorité, les spectateurs devaient être d'origine bourgeoise: la structure sociologique de la ville elle-même, le prix des places, la nature du répertoire présenté, rendent cette hypothèse plus que vraisemblable, bien qu'évidemment il soit impossible de disposer de renseignements très précis sur ce point. Des aristocrates de passage dans la ville, des diplomates nobles en poste dans la République Hanséatique, ont certainement fréquenté les loges, tandis qu'employés de commerce et artisans ont dû parfois sacrifier les six schilling qui leur donnaient accès au balcon : ils n'ont pas pu modifier sensiblement la composition bourgeoise du public.

Une des originalités de Hambourg est de posséder à la fois une bourgeoisie commerçante, riche et puissante, et un grand nombre "d'intellectuels bourgeois". Les deux groupes ont-ils eu une attitude différente face au Théâtre National ? Il est évident qu'aucun texte de l'époque ne pose la question de cette manière. Les premiers historiens du théâtre allemand, les critiques et les publicistes du temps, opposent généralement un petit groupe de connaisseurs (Kenner), les seuls véritables amis de la scène nationale, à la masse ignorante ou indifférente. Mais il leur arrive aussi d'être plus précis, comme Schütze par exemple, qui décrit ainsi le public de l'"Entreprise" :

"Il se forma ainsi un public qui, déjà au temps de la Neuberin, ne comptait qu'un petit noyau de connaisseurs et d'amis du théâtre, savants et négociants..." (11)

(11) "Es bildete sich ein Publikum, das schon zu der Neuberin Zeiten nur kleine Häuflein geschmackvoller Kenner und Schauspielfreunde, Gelehrte und Kaufleute, enthielt..." Hamburgische Theatergeschichte, op. cit., p. 342.

était restée sans influence sur eux. Le théâtre ne leur paraissait pas mériter leur attention et il en allait de même souvent des belles-lettres. Pour les "savants" attachés à une certaine tradition érudite, comptaient seuls les ouvrages qui entraient dans le champ d'un savoir spécialisé. Depuis longtemps, cette attitude avait été dénoncée comme un des principaux obstacles au développement des lettres allemandes, mais elle n'en restait pas moins vivante (14).

A Hambourg, deux traditionalismes pouvaient se conjurer pour opposer leur indifférence aux efforts d'un petit nombre de "patriotes", celui des Gelehrte et celui des négociants dont l'horizon était borné par les cours de la Bourse et le marché des grains. C'est cette redoutable conjonction de deux incompréhensions que Lessing accable dans un passage célèbre de la Dramaturgie :

"Nos savants eux-mêmes ont la petitesse de confirmer la nation dans son dédain pour tout ce qui ne sert pas directement à remplir la bourse. Parlez d'une oeuvre de génie, quelle qu'elle soit ; parlez d'encouragements à donner aux artistes ; exprimez le souhait qu'une ville riche et florissante veuille bien soutenir de sa seule sympathie le plus honnête délassement que l'on puisse offrir à des hommes qui ont supporté au milieu de leurs occupations le poids et la chaleur du jour et le passe-temps le plus utile pour d'autres qui ne veulent pas avoir d'occupations du tout (car le théâtre n'est-il pas au moins cela ?) et regardez autour de vous et écoutez ce qu'on vous dira : Le Ciel

(14) Cf. Supra, p. 336. En 1773, Nicolai écrivait encore dans Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker : "Sehr selten ist bei uns ein Gelehrter ein Homme de Lettres. Ein Gelehrter ist bei uns ein Theologe, ein Jurist, ein Mediziner, ein Philosoph, ein Professor, ein Magister, ein Direktor, ein Rektor, ein Konrektor, ein Subrektor, ein Bakkaleureus, ein Collega Infimus, und er schreibt auch nur für seine Zuhörer und seine Untergebenen". Ed. Fritz Bruggemann. (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Aufklärung, Bd. 12, Leipzig, 1938) p. 72.

en soit loué, s'écriera l'usurier Albinus et bien d'autres avec lui, nos citoyens ont des choses plus importantes à faire!... Plus importantes ? Plus lucratives, je le reconnais ! Car rien n'est lucratif parmi nous qui touche tant soit peu aux arts libéraux." (15)

Les allusions à Hambourg sont assez nettes pour qu'on puisse légitimement voir dans cette page une dénonciation de l'esprit mercantile d'une grande partie des négociants, mais sont tout autant visés ceux, parmi les hommes de lettres, qui encouragent le mépris des arts. La diatribe datée du 30 juin 1767 pourrait bien être une réponse à un article déjà cité de Wittenberg paru quelques jours plus tôt. L'exclamation prêtée à l'usurier Albinus - un personnage tiré de l'Art Poétique d'Horace - ressemble singulièrement à celle-là même employée par le rédacteur du Correspondant Hambourgeois (16). La reprise de cette même phrase, dans un tel contexte, lui donne un sens polémique très marqué : l'attitude de Wittenberg est présentée comme la trahison d'un clerc au profit du dieu Mammon et comme un encouragement apporté à un comportement déplorablement

(15) "Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllet. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will ; man rede von der Aufmunterung der Künstler ; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen, (das wird doch wenigstens das Theater sein ?) durch ihre bloße Teilnehmung aufhelfen möge : - und sehe und höre um sich. "Dem Himmel sei Dank", ruft nicht bloß der Wucherer Albinus, "daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu tun haben !... Wichtigere ? Einträglichere ; das gebe ich zu ! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung stehet." Dramaturgie, p. 75.

(16) "Dem Himmel sey gedankt, daß unsre Bürger wichtigere Dinge, als die Verbesserung des Schauplatzes beschäftigen." N° 101 du 26.6.1767. Cf. Supra, p. 522.

matérialiste.

A vrai dire, les négociants n'avaient sans doute nul besoin d'encouragement pour considérer le théâtre comme un aspect tout à fait secondaire de la vie de la cité. Wittenberg, rédacteur du journal le plus lu et le plus influent de Hambourg, exprimait le sentiment de ses lecteurs. Quelques années plus tard, au moment où Schröder connaissait de grands succès, Wittenberg défendit le paradoxe que la prospérité d'un théâtre permanent est le plus sûr signe de la décadence économique d'une cité marchande (17). Quand une ville est riche, expliqua-t-il, les négociants choisissent, pour se distraire, des passe-temps plus coûteux et quand ils se rabattent sur la fréquentation du théâtre, c'est que les affaires vont mal et qu'ils manquent d'argent. Les choses sont différentes dans une ville comme Paris où le grand nombre d'oisifs, courtisans et étrangers, suffit à remplir les salles de spectacles (18). Les commerçants d'une république marchande florissante, pour les rares instants de loisir que leur laissent leurs affaires, veulent des plaisirs un peu plus corsés : jeux d'argent, parties fines, bals, grands banquets, promenades, des divertissements qui, tous, "donnent l'occasion de gaspiller beaucoup d'argent et de montrer qu'on est un homme riche" (19).

Wittenberg attire notre attention sur le fait que ce que l'on appelle par commodité le "patriciat" hambourgeois avait un idéal de vie proche de celui de l'aristocratie et qu'il était plus tourné vers le paraître, plus attiré par l'éclat du luxe que tenté par les plaisirs austères de la scène "épurée". Le

(17) Allgemeines Deutsches Wochenblatt (sic) zur Ehre der Lektür, op. cit., t. 2, pp. 280-288.

(18) Le théâtre est non seulement fait pour les oisifs, il encourage aussi à l'oisiveté, aussi est-il très préjudiciable à la prospérité d'une ville comme Hambourg. (Ibid., pp. 298-304).

(19) Ibid., p. 283.

théâtre ne fait, en général, pas encore partie des formes de sociabilité qui ont cours dans les milieux fortunés de Hambourg, alors qu'il est déjà un lieu de rencontre pour une partie des intellectuels (20). Aussi est-ce très habilement que Lessing, dans son attaque contre Wittenberg, présente le théâtre comme un divertissement, car, sachant qu'il n'y a guère d'espoir de convaincre la haute société de voir en lui une "institution morale", il voudrait au moins la persuader de le mettre au nombre de ses passe-temps.

Il est peu probable que les grands négociants aient assidûment fréquenté le théâtre (21). Löwen, un peu plus tard, dira que le public fortuné s'est montré "fort chiche" vis-à-vis des arts (22). Il l'accuse aussi de manquer de goût et raconte comment il a salué telle réplique touchante du Roméo et Juliette de Weisse par des rires étouffés ; s'il n'a pas osé rire tout haut "c'est qu'il y a, il faut le dire à l'honneur du bon goût, des connaisseurs dans notre parterre qui, assez souvent, imposent silence aux loges" (23). Ces spectateurs assidus, attentifs et

(20) Mais même le milieu de l'Aufklärung n'était pas encore entièrement gagné au théâtre comme le prouve l'exemple de Johann Albert Heinrich Reimarus, un des fondateurs de la seconde "Société Patriotique", qui, selon F. L. W. Meyer, en 1776, n'avait plus jamais été au spectacle depuis son séjour en Angleterre vingt ans plus tôt ! Helga Slessarev, "Lessing und Hamburg. Wechselbeziehungen zweier "Persönlichkeiten" in : Lessing Yearbook, 1981, XIII, pp. 1-67, (fait cité pp. 12-13).

(21) En 1780 encore, Kaspar Voght, un des participants à la seconde "Entreprise", dut demander aux grandes familles de Hambourg de renoncer un jour de la semaine à leurs distractions habituelles pour consacrer une soirée au théâtre. Helga Slessarev, art. cit., n. 15, pp. 57-58.

(22) Unterhaltungen, Bd. 6, 1768, p. 349.

(23) Ibid., p. 173. "Ein lautes Gelächter wagen sie freylich nicht ; denn es giebt, zur Ehre des Geschmacks, Kenner in unserm Parterre, die nicht selten den Logen ein Schweigen gebieten."

éclairés auxquels les troupes assurent chercher à plaire avant tout, ne se trouvent donc pas dans les loges. En les localisant au parterre, Löwen permet de les définir socialement comme une catégorie située à mi-chemin de l'aristocratie de l'argent et du peuple. C'est donc bien la "bourgeoisie intellectuelle" et non la grande bourgeoisie du négoce qui est le plus ferme soutien de l'"Entreprise".

Mais le parterre peut-il, à lui seul, faire vivre un théâtre permanent ? Non, répond un prologue composé à la fin de l'année 1767 (24), à un moment où la direction du Théâtre National avait dû renoncer à la plupart de ses ambitions et avait même fait quelques concessions au public populaire du balcon. S'il s'en excuse auprès du "parterre qui pense" (das denkende Parterr), le poème affirme aussi que cette faute mérite d'être pardonnée. Paris a bien absous Roscius (Molière) et comme celui-ci, "l'Allemand voudrait bien vivre de son Art, seulement vivre, rien de plus" et pour cela il faut bien qu'il plaise aussi aux spectateurs les moins cultivés. Le petit nombre de "vrais connaisseurs" plaçait ainsi le Théâtre National devant un dilemme : ou rester fidèle à ses engagements et disparaître rapidement ou essayer de subsister en s'adaptant au goût du plus grand nombre. La direction finit par choisir, semble-t-il, le second terme et n'échappa cependant pas à la ruine.

(24) Ce prologue a été édité par Löwen dans les Unterhaltungen, Bd. 6, 1768, pp. 351-354. APPENDICE (document n° 6).

Le prologue de Dusch avertissait le public hambourgeois que toute l'Allemagne avait les yeux fixés sur lui et il est un fait que la nouvelle de la création d'une scène-modèle se répandit vite dans le monde des lettres. L'Annonce provisoire n'a pas été lue qu'à Hambourg (25). La notoriété de Lessing assura à l'"Entreprise" un surcroît de publicité. Dès que son engagement fut connu, il fut commenté dans les lettres de ses amis (26) et on sait quel rôle joue, à cette époque, la correspondance privée dans la diffusion de l'information littéraire. De plus, bien avant la publication de la Dramaturgie sous forme de livre en 1769, l'édition-pirate de Dodsley et Moser avait fait connaître, dès l'été 1767, le contenu des trente et une premières livraisons (27) et rien de ce qu'écrivait ou faisait Lessing ne laissait indifférente l'opinion publique. Mais la nature même de ce qui était tenté était sans doute suffisante pour donner du retentissement à l'annonce de la création d'un Théâtre National.

L'enthousiasme, certes, ne fut pas général. C'est ce

(25) Cf. la réaction de Joseph von Sonnenfels à Vienne (Infra, p. 594).

(26) Cf. Lessing im Gespräch, op. cit., p. 222 sq.

(27) Un journal de Leipzig et un autre d'Iéna en rendent compte, le premier en septembre, le second en décembre 1767. Cf. Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen, Lessing und sein Werk betreffend, aus den Jahren 1747-1781, gesam. und hg. von Julius W. Braun, 3 Bde., Berlin, 1884-1897, t. 1, pp. 189-190 et pp. 195-196.

que montre la réflexion ironique de Herder (28) sur les "hâbleries théâtrales" des Hambourgeois, sa critique de Löwen et son scepticisme profond quant aux chances de succès. Mais Herder représente un cas assez particulier, car il est un des rares à ne pas croire à l'intérêt d'un théâtre national, comme le prouve son essai "Avons-nous une scène française?" (29), et, par ailleurs, la proposition faite par Löwen d'adopter un style de jeu intermédiaire entre les Français et les Anglais seul adapté, selon lui, au caractère allemand, avait tout pour déplaire à un admirateur de Shakespeare.

Plus typique, sans doute, fut la réaction d'un auteur peut-être mineur, mais qui mérite mieux que l'obscurité dans laquelle il est tombé de nos jours, Helferich Peter Sturz. Celui-ci écrit et publie en 1767 une tragédie bourgeoise, Julie qu'il fait précéder d'une Lettre sur le théâtre allemand aux amis et protecteurs de celui-ci à Hambourg (30). La pièce comme la lettre doivent sans doute toutes deux leur naissance à la création du Théâtre National. Ce sont les horizons nouveaux qui s'ouvrent à la scène allemande qui incitent Sturz, à son tour, à faire connaître "les rêves d'un patriote allemand", c'est-à-dire ses idées sur les moyens de faire progresser l'art national. Mais il est également douteux qu'il ait songé à

(28) Dans une lettre de Riga du 31 octobre 1767 à Johann Georg Scheffner : "Ich halte den Hamburgern einen großen Theil ihres Theatralischen Windes zu gut, da Hamb. nicht weit von der Nordsee liegt, aber was wollen die Leute, z. B. Löwe, mit Nationaltheater ? Er, der Direktor einer Nationalbühne, der nach seiner Antrittsrede den Charakter der Nat. so kennet, als ich die Kunst reich zu werden. - Die Dramaturgie wird das Beste seyn, was wir dabei erbeuten... Lessing im Gespräch, op. cit., p. 233.

(29) Cf. Supra, pp. 352-356.

(30) Julie, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen mit einem Brief über das deutsche Theater an die Freunde und Beschützer desselben in Hamburg, Kopenhagen und Leipzig, 1767. L'oeuvre est reprise dans le t. 2 des oeuvres complètes : P. H. Sturz, Schriften, erste und zweite Sammlung, Leipzig, 1779-1782, Nachdruck, München, 1971.

écrire pour le théâtre s'il n'y avait été encouragé par les exhortations que contenaient les programmes de Löwen : Julie reste sa seule et unique production dramatique.

Né en 1736 à Darmstadt, Sturz, après des études de droit à Iena, Göttingen, et Giessen, avait entamé une carrière de fonctionnaire et de diplomate qui l'avait conduit jusqu'à Copenhague. La confiance du ministre Bernstorff - il fut son secrétaire privé et habita sa maison - lui valut d'occuper des postes de plus en plus importants. Il fut de ceux qui accompagnèrent le roi Christian VII dans son fameux voyage à travers l'Europe, ce qui lui permit de rencontrer dans les salons parisiens, la "société philosophique", Madame Geoffrin, Helvetius, Grimm, d'Alembert, de fréquenter assidûment la Comédie-Française et, à Londres, de faire la connaissance de Samuel Johnson, Garrick et Angelika Kaufmann (31). Nommé, à son retour, Directeur Général de la Poste en même temps qu'il conservait ses fonctions au Ministère des Affaires Etrangères, Sturz atteignit alors, comme il devait le dire plus tard lui-même, le sommet des honneurs auxquels un bourgeois pouvait prétendre dans un état monarchique. La disgrâce de Bernstorff en 1770 et l'arrivée au pouvoir de Struensee ne compromirent pas sa brillante carrière, mais paradoxalement la révolution de palais du 17 janvier 1772 qui mit fin à l'expérience de Struensee, entraîna également la chute d'un homme qui n'avait jamais été de ses partisans. Révoqué, un moment arrêté, il dut, bien qu'on ne pût jamais rien prouver contre lui, quitter Copenhague. Il termina sa vie dans une semi-disgrâce à Oldenburg, sans jamais avoir pu obtenir sa réhabilitation, consacrant ses loisirs forcés à son activité littéraire. C'est ainsi

(31) Sturz a décrit ces rencontres dans des lettres "Briefe im Jahre 1768 auf einer Reise im Gefolge des Königs von Dänemark geschrieben" in : Schriften, I, pp. 1-119, qui constituent un document exceptionnel sur la vie culturelle de l'Europe éclairée.

qu'il fut un des collaborateurs du Musée allemand (Deutsches Museum) de Heinrich Christian Boie. Il assura la publication du premier volume de ses oeuvres diverses en 1779, le second parut après sa mort par les soins de Boie (32).

Sturz représente dans les lettres allemandes du XVIIIème siècle l'exemple assez rare d'un auteur qui a été mêlé aux affaires publiques, a fréquenté le grand monde et a été un authentique cosmopolite (33), non seulement dans ses pensées mais également dans sa vie. Il avait voyagé, parlait et écrivait le danois, l'anglais et le français (34). Son style par sa précision et son élégance a fait l'admiration de ses contemporains, bien que certains puristes aient critiqué ses audaces et ses gallicismes. Nicolai l'a rangé parmi les écrivains classiques de l'Allemagne et a vanté l'urbanité de sa langue (35). Un jugement que la postérité a souvent repris, sans que jamais cependant les tentatives de réédition de ses

-
- (32) Sur la vie et l'oeuvre de Sturz. Cf. Max Koch, Helferich Peter Sturz nebst einer Abhandlung über die Schleswigischen Literaturbriefe mit Benützung handschriftlicher Quellen, München, 1879 (l'article sur Sturz dans la Allgemeine Deutsche Biographie, t. 37, pp. 59-61, est également de Max Koch), Theodor Merzdorf, "H. P. Sturz" in : Schnorrs Archiv für Literaturgeschichte, 1878, 7, pp. 33-92, Louis Bobé, "Neue Beiträge zu H. P. Sturz' Lebensgeschichte" in : Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, Bd. 4, 1891, pp. 450-465, Ludwig Langenfeld, Die Prosa H. P. Sturz'. Eine sprachlich-stilistische Untersuchung. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Prosa im 18. Jahrhundert, Diss., Köln, 1935, Adalbert Schmidt, H. P. Sturz. Ein Kapitel aus der deutschen Schrifttumsgeschichte zwischen Aufklärung und "Sturm und Drang", Reichenberg, 1939, Jaikyung Hahn, H. P. Sturz (1736-1779). Der Essayist, der Künstler, der Weltmann. Leben und Werke, Stuttgart, 1976 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 29).
- (33) Le brevet de cosmopolitisme lui a été accordé par Lichtenberg dès 1773 dans une lettre à son frère, et sous sa plume c'était un fort beau compliment. Cf. Langenfeld, op. cit., p. 64.
- (34) Parmi les oeuvres publiées de Sturz se trouve un texte en français : Sur les François et les Allemans ou L'après dinée de Made. la Marquise de R. (Schriften, t. 2, pp. 312-326) tout à fait dans le style des dialogues des auteurs français de l'époque et qui n'aurait pas été indigne d'eux.
- (35) "... Sturz war einer der ersten Schriftsteller, der nicht als Ge-

oeuvres n'aient assuré à Sturz une véritable renaissance (36).

Il est resté dans cette obscurité à laquelle son compatriote de Darmstadt, Merck n'a échappé que parce qu'il a eu la chance d'inspirer à Goethe le personnage de Méphistophélès, alors que Lichtenberg, lui aussi né à Darmstadt, a vu son oeuvre reconnue par la postérité. Joseph Nadler leur a trouvé à tous trois des traits communs : le cosmopolitisme, le dilettantisme mondain, l'esprit et le goût de la raillerie. Par ailleurs, on a rapproché Sturz de Justus Möser, avec qui il partage le goût pour la politique et on les considère parfois tous deux comme des précurseurs du Sturm und Drang.

En 1767, Sturz est à l'aube de sa carrière littéraire et n'a publié qu'une revue morale parodique Les Menechmes (Die Menechmen), mais il vit depuis plusieurs années dans le cercle littéraire qui s'est formé à Copenhague dans la maison de Bernstorff autour de Klopstock. Ses liens avec Gerstenberg, qui commence à publier en 1766 ses Lettres sur certaines curiosités de la littérature (Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur) sont également très étroits. Nous retrouverons la double influence de Klopstock et de Gerstenberg dans la Lettre sur le théâtre allemand.

L'introduction de celle-ci rend hommage aux hommes qui ont décidé de réformer le théâtre allemand, d'encourager les écrivains et de former les comédiens et reprend ainsi les grandes lignes du programme de Löwen. Leur courage provoque

lehrter schrieb, sondern als ein Weltmann, der die große Welt gesehen und fein beobachtet hatte. Daher liegt für unsere so arme Konversationssprache mancher Schatz in Sturzens Schriften, den unsere Lustspiel- und Romanschreiber nicht vernachlässigen würden, wenn sie den Wert von Sturzens Schriften erkannten und glaubten studieren zu müssen, ehe sie schreiben." (Langenfeld, op. cit., pp. 60-61)

(36) En 1904, Franz Blei a publié un choix de textes de Sturz sous le titre Kleine Schriften dont le succès fut mitigé. La dernière réédition, Die Reise nach dem Deister. Prosa und Schriften, Berlin (DDR), 1976, aura-t-elle plus d'écho ?

l'admiration, car c'est à peine si la nation dispose de quatre ou cinq pièces qui ressemblent à une comédie ou une tragédie et de plus, ajoute ironiquement Sturz, Gottsched vient de mourir (37). Il est vrai que les regards des vrais patriotes sont depuis longtemps tournés vers Hambourg dont ils attendent tout ce qu'ils désespèrent de jamais trouver à Berlin : un véritable soutien de l'art national. Frédéric II, qui a vaincu les Français par l'épée, ne veut pas qu'ils le soient également par le chant et cherche à gagner dans leur langue les lauriers poétiques qu'il pourrait trouver dans la sienne. Sturz relève avec une particulière vivacité la contradiction que les patriotes allemands croient déceler dans l'attitude du roi de Prusse. Alors que Löwen, par exemple, cherchait à expliquer, voire à excuser, le goût exclusif de Frédéric pour la culture et la langue françaises, Sturz adopte l'attitude critique qui était aussi celle de Klopstock (38).

Sturz présente les réflexions et les propositions qu'il va soumettre aux "Entrepreneurs" de Hambourg et plus encore sans doute à l'opinion publique, comme les "rêves d'un patriote allemand" qui n'ont pas plus de chances d'être réalisés que le Projet de Paix Universelle de l'abbé de Saint-Pierre. Nous savons donc qu'il s'agit pour lui de tracer les contours d'une scène idéale qui peut-être ne sera jamais, non de trouver des solutions pratiques aux problèmes du théâtre tel qu'il est. Après un tel préambule, on pourrait s'attendre qu'à son tour il développe l'utopie d'une scène vertueuse et édifiante. Il n'en est rien et Sturz est peut-être le premier parmi les

(37) Sturz, Schriften, II, p. 155.

(38) L'expression même employée par Sturz : "da der Held um den Lorbeer bey dem Ueberwundenen buhlt" (Schriften, II, p. 155) pour évoquer les essais poétiques de Frédéric en français rappelle une strophe de l'ode de Klopstock Kaiser Heinrich (1764) : Laß dann, und jetzt sie schlummern ! Es schlummert ja / Mit ihnen der selbst, welcher die blutigen / Siegswerten Schlachten schlug, zufrieden, / Daß er um Galliens Pindus irrte. Klopstock, Ausgewählte Werke, München, 1962, p. 105.

auteurs de traités dramaturgiques à se dispenser de définir les obligations de la scène envers la société et la morale. Il n'en est que plus rigoureux dans son exigence d'originalité.

Lorsque, dès le début, il propose une "persécution générale des imitateurs allemands", on reconnaît le langage qui sera celui de Klopstock dans La République des savants allemands (Die Deutsche Gelehrtenrepublik), mais aussi celui de Herder et des futurs Stürmer und Dränger. Il faut se débarrasser de cet "esprit servile" qui condamne à la médiocrité :

"Comment pouvons-nous attendre un théâtre qui nous soit propre, si éternellement nous traduisons et si nos acteurs doivent exprimer des moeurs étrangères avec des gestes allemands ? Quand oserons-nous enfin être ce que nous sommes ?" (39).

Le courage d'être soi-même est la réponse que donne Sturz à la vieille question de l'identité nationale, pour lui, contrairement à ce que pensent d'autres auteurs, celle-ci n'est pas problématique. Cette assurance nouvelle repose, en grande partie, sur les réussites récentes des Allemands dans le domaine de la critique, de l'esthétique (Winckelmann), de la poésie et surtout de l'épopée (La Messiade). Ils peuvent même, selon Sturz, se vanter d'avoir deux ou trois tragédies. Ce n'est sûrement pas suffisant pour constituer un répertoire et on voit mal comment on pourrait renoncer à traduire les auteurs étrangers, mais Sturz cherche à établir ici des principes.

En tout cas, ce n'est pas du côté de la tragédie française qu'il faut aller chercher des modèles, car elle gémit sous le joug de la fausse bienséance que lui impose un parterre

(39) "... wie können wir ein eigenes Theater erwarten, wenn wir ewig übersetzen, und wenn unsere Schauspieler fremde Sitten mit deutschen Gebärden ausdrücken sollen ? Wann wagen wir es endlich einmal zu seyn, was wir sind ?" Schriften, II, p. 156.

trop délicat. Comme les femmes du monde, les spectateurs français ont leurs vapeurs et s'évanouiraient à la vue du sang : aussi les héros doivent-ils mourir derrière la scène, les récits remplacent-ils les actions. En outre, les conventions imposent aux auteurs de donner à leurs personnages anti-ques les manières de la bonne société parisienne, d'analyser les passions au lieu de les montrer et de "transformer l'ensemble du dialogue tragique en une conversation pathétique". (40).

Les reproches faits par Sturz à la tragédie classique française ne sont, certes, pas neufs : certains éléments se trouvaient déjà dans les réflexions de J.E. Schlegel. Mais le ton nettement plus vif, ressemble à celui que plus tard Lenz emploiera dans ses Observations sur le théâtre. Les mérites que Sturz reconnaît au "sublime Corneille", au "doux Racine" et au "touchant Voltaire" ne l'empêchent pas de critiquer une esthétique qui bride même les grands talents. Cette sévérité nouvelle s'explique par les progrès de la pénétration de Shakespeare, elle en est même le signe le plus manifeste. Le drame shakespearien et la tragédie française sont considérés comme rigoureusement antinomiques et la réévaluation du premier entraîne inévitablement la dépréciation de la seconde. Or, l'apport de Gerstenberg à une meilleure compréhension de Shakespeare a depuis longtemps été souligné dans l'histoire

(40) Ibid., p. 157.

littéraire (41) et Sturz fonde sa critique sur les idées de son ami.

La caractérisation de la tragédie classique peut donc se lire comme l'envers de l'image nouvelle de Shakespeare proposée par Gerstenberg. Celui-ci avait présenté les drames de l'auteur élisabéthain comme autant "d'images vivantes de la nature morale" (42) et avait exprimé son admiration devant sa science du coeur humain et sa géniale peinture des passions (43). C'est l'absence de cette vérité humaine que Sturz déplore, quant à lui, chez les Français : il ne voit qu'ingénieuses analyses ou froides déclamations, là où il voudrait sentir battre le pouls de la vie. A l'influence de Gerstenberg s'ajoute sans aucun doute chez Sturz celle de la "17ème Lettre sur la littérature". Pour lui, comme pour Lessing, "l'esprit original" de la nation allemande doit conduire à l'adoption du modèle anglais.

Aussi Sturz rejette-t-il la solution de compromis proposée par Christian Felix Weisse et sa tentative pour unir "l'action anglaise" au "style français" (44). Weisse, dans la préface à son premier recueil de pièces, avait affirmé que la voie médiane (Mittelstrasse) entre Anglais et Français était celle qui convenait le mieux à la jeune littérature allemande et indiqué les éléments qu'il fallait retenir dans

(41) Cf. Roy Pascal, Shakespeare in Germany, *op. cit.*, pp. 8-11, L. M. Price, Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland, pp. 249-50, Hans Wolffheim,, Die Entdeckung Shakespeares, *op. cit.*, pp. 74-77.

(42) Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, in Neudrucken hg. von Bernhard Seuffert, Bde. 29-30, Heilbronn, Stuttgart, 1889, Stuttgart, 1890), lettre 14, p. 113.

(43) Cf. en particulier la lettre 15 sur Othello (Ibid., pp. 114-125).

(44) Schriften, II, p. 157.

les deux traditions nationales concurrentes (45). Mais à en juger par son Richard III, son goût le portait nettement vers le modèle français, la conduite de l'action, le respect des unités, l'utilisation de l'alexandrin, tout rappelle la dramaturgie classique ; même si Weisse, contrairement à ce qu'il affirme, a eu connaissance de l'original anglais, il n'en a guère retenu plus que le sujet.

Il n'est donc même pas fidèle à ses propres principes dramaturgiques et Sturz lui fait beaucoup d'honneur en discernant dans ses pièces des éléments shakespeariens. Il est vrai que ce n'est que pour mieux critiquer le mélange ainsi créé : "les longues tirades ne conviennent pas à Othello et qui parle comme les scélérats de Voltaire ne peut pas agir comme Macbeth ; on peut hésiter à dire ce qui serait le plus blâmable, un Pâris qui aurait la mine d'Hector ou un Hercule étouffant Antée, qui aurait des muscles flasques" (46). L'opposition, formulée d'une manière très polémique, se fonde sur les stéréotypes nationaux habituels, mais elle exprime aussi un principe esthétique : la tragédie française et le drame anglais ont chacun leur structure propre qui ne peut

(45) Weiße, en effet, avait écrit : "Von Engländern könnten wir die großen tragischen Situationen, die Bearbeitung und Absteckung der Charaktere, den edlen, kühnen und erhabnen Ausdruck, und die Sprache der Leidenschaften : von Franzosen die Wohlanständigkeit der einzelnen Theile zum Ganzen, die gezüchtigte und feine Sprache des Hofes, der Gefälligkeit und der Liebe, und endlich die Regelmäßigkeit und Ordnung lernen : durch eine solche Vereinigung würden wir den Schwulst und das Uebertriebene der einen, und das Leere und Geistlose der andern ; das Zügellose, Unregelmäßige, und oft in eine Wildheit ausartende der Engländer, und das lächerliche, galante, coquettenmäßige und seichte der Franzosen vermeiden." Préface à la seconde édition du Beytrag zum Deutschen Theater (Erster Theil, Leipzig, 1765) in : Quellenschriften zur Hamburgischen Dramaturgie, op. cit., p. 4.

(46) "... so schicken sich keine Tiraden in den Mund des Othello, und wer, wie Bösewichter des Voltaire spricht, kann nicht wie Makbeth handeln ; man würde ungewiß seyn, welches verwerflicher wäre, Paris mit der Miene des Hectors, oder Hercules, der mit schlaffen Muskeln den Antäus erdrückt." Schriften, II, pp. 157-158.

être arbitrairement modifiée pour créer une forme intermédiaire. Othello ne peut s'exprimer en alexandrins !

Sturz cependant ne va pas jusqu'au bout de sa pensée, lorsqu'à propos des règles, il recommande cette voie médiane qu'il vient justement de condamner chez Weisse. Il faudrait, selon lui, trouver un moyen terme entre la "hardiesse" anglaise et la "timidité" française, les changements de lieux excessifs et l'absence totale de mouvement. Sturz n'a pas, dans ce domaine, dépassé le point de vue de Schlegel et paraît en retrait par rapport à Gerstenberg. Ce dernier, pour sa part, avait su discerner sous l'apparente monstruosité des histories de Shakespeare une "forme intérieure", qui donnait un sens à ce qui pouvait au premier regard sembler arbitraire (47). Le problème des unités perdait ainsi toute importance, l'oeuvre se créant ses propres lois.

Sturz visiblement recule devant une telle audace et préfère insister sur le respect des lois de l'illusion et celui de la vérité historique. Il ne faut pas travestir les héros antiques en les réduisant aux dimensions de l'époque moderne, mais plutôt se tourner vers les sujets nouveaux. Le vaste champ que constitue l'histoire des anciens peuples nordiques et le Moyen Age allemand attend encore d'être exploité et pour le poète "qui a le sens du vrai sublime", nul doute qu'il n'ait plus de prix que l'histoire grecque elle-même. Il faut donc s'engager dans la voie de la "tragédie nationale" qui permet d'éveiller un intérêt beaucoup plus vif chez le spectateur moderne :

(47) "Ich sehe durchaus ein gewisses Ganze, das Anfang, Mittel und Ende, Verhältniß, Absichten, contrastirte Charakter, und contrastirte Gruppen hat." Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, op. cit., lettre 18, p. 161.

"Les malheurs et les exploits de nos ancêtres ont pour nous un tout autre intérêt que la fureur de Médée ou le crime atroce d'Atrée, nous voyons la vérité de ce fait encore chaque jour confirmée sur la scène anglaise et qui ne connaît le puissant effet produit par la tragédie de de Belloy ?"(48).

Depuis l'Arminius de Schlegel, la question du sujet national courait comme un fil rouge à travers la théorie de la tragédie sans jamais cependant venir au premier plan. A l'époque où Sturz écrit et dans le cercle qu'il fréquente, on commence à lui accorder une plus grande importance. L'intérêt pour le passé nordique venait d'être ravivé par les Reliques of ancient English Poetry de Percy et la traduction de l'Edda ; Gerstenberg avait publié en 1766 son Poème d'un Scalde (Gedicht eines Skalden) ; les prétendues poésies d'Ossian rencontraient un vif succès ; Klopstock depuis longtemps s'intéressait au thème d'Arminius. Par ailleurs, Herder avait déjà attiré l'attention des auteurs tragiques sur le Moyen Age comme réservoir de sujets nouveaux (49).

La meilleure connaissance des drames historiques de Shakespeare par la traduction de Wieland, le succès qu'ils rencontraient à Londres, grâce à Garrick, incitaient également à puiser dans le passé national. En France aussi, les tragédies médiévales étaient à la mode, Voltaire avait donné l'exemple et de Belloy venait de triompher avec son Siège de Calais. La pièce de de Belloy avait, en outre, la particularité d'être une tragédie patriotique ; née dans l'atmosphère de la guerre de Sept Ans, elle proclamait l'amour de la patrie et l'attachement au Trône Aussi reçut-elle un soutien officiel. Mais son succès témoigne surtout d'un certain raidissement de l'orgueil national après l'humiliation du Traité de Paris. Le public

(48) "Die Unglücksfälle und die Thaten unserer Vorfahren haben für uns ein ganz anderes Interesse, als die wüthende Medea, und der abscheuliche Atrous, wir sehen diese Wahrheit noch täglich auf der Englischen Bühne bestätigt, und wem ist die mächtige Wirkung der Tragödie des Belloy unbekannt ?" Schriften, II, p. 160-161.

(49) Haben wir eine französische Bühne ?, Suphan, II, p. 232.

parisien en applaudissant de Belloy le remerciait de lui redonner confiance dans le destin du pays après les déceptions d'une guerre perdue. Le passé consolait du présent (50).

Sturz n'est pas le seul à évoquer avec sympathie une pièce assez médiocre sur le plan littéraire. On est frappé des éloges que lui accorde Lessing dans la Dramaturgie (51). Il est vrai que ceux-ci vont davantage au public français qu'à la pièce elle-même et qu'ils sont destinés à faire honte aux Allemands. L'accueil fait à de Belloy révélait, selon Lessing, chez les Français une conscience nationale qui faisait totalement défaut aux Allemands. Or, les événements récents, avaient justement contribué en Allemagne aussi à renforcer le sentiment national. Ce n'est pas par hasard que les ouvrages de Zimmermann, d'Abbt et de von Moser paraissent durant ou après la fin de la guerre de Sept Ans (52). Ils témoignent par leur existence même de l'actualité du problème et de la conscience aiguë d'un manque. La réapparition du thème de la tragédie nationale vers 1767, ne s'explique donc pas seulement par une modification du paysage littéraire, mais aussi par les conséquences idéologiques de la guerre de Sept Ans (53).

Sturz est plus pessimiste sur les chances de développer la comédie en Allemagne qu'il ne l'est pour la tragédie. Les raisons qu'il donne sont tout d'abord celles que nous avons déjà analysées : particularismes régionaux, absence d'une capitale, rusticité des moeurs. Le ton de la comédie saxonne ne convient pas à l'ensemble des provinces allemandes où on le trouve efféminé et frivole. C'est pourtant en Saxe que les formes de la vie sociale se rapprochent le plus de celles

(50) Sur Le Siège de Calais cf. la notice de Jacques Truchet (Théâtre du XVIIIème siècle, 2 t., Paris, 1974, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, pp. 1435-1439).

(51) Livraison 18, p. 74 (éd. Otto Mann).

(52) Johann Georg Zimmermann, Von dem Nationalstolze (1ère éd., 1758), Thomas Abbt, Vom Tode für das Vaterland (1761), Friedrich Karl von Moser, Von dem deutschen Nationalgeist (1765).

(53) Cf. le volume Der Siebenjährige Krieg im Spiegel der zeitgenössischen Literatur, hg. von Fritz Brüggemann dans la série Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, Bd. 9, Leipzig, 1935.

d'une société policée, alors que la plus grande partie du pays, selon le mot de von Moser, cité par Sturz, n'est encore sur le "plan moral que forêts et landes" (54). Le mot même d'urbanité manque dans la langue allemande. L'Allemagne n'a pas atteint le degré d'affinement des moeurs, de l'esprit, de la satire souriante qui seul permet la naissance de la bonne comédie. Des peuples barbares peuvent avoir des Ossian, il a fallu le siècle de Louis XIV pour produire Molière.

Les Allemands ont, certes, en Hanswurst une caricature qui ne manque pas de traits heureux - Sturz a dû lire l'apologie de Möser - mais dès qu'ils essaient de se hausser vers le comique fin, ils deviennent "fades ou artificiels". La comédie mondaine ne peut guère espérer de réussites, car la bonne société ne fait que singer les moeurs étrangères et celui qui la représente ne fournit qu'une "copie d'une copie" (55). A ces réflexions sur l'état de la société allemande, Sturz ajoute une observation de nature directement politique qui renouvelle une analyse passablement éculée. Il s'agit d'expliquer la pauvreté de l'Allemagne en types humains à la personnalité marquée :

"Incontestablement, la forme de gouvernement en Allemagne contribue pour une très grande part à la stérilité de nos caractères ; la liberté allemande n'est guère plus qu'une locution vide de sens, bonne pour les assemblées du Reich et des Cercles ; nous ne sentons que trop peser sur nous la lourde main de nos souverains, dont le pouvoir s'étend jusqu'aux frontières de leurs Etats qu'ils emplissent entièrement de leur présence ; on nous apprend à nous soumettre aux usages de leurs cours, on nous éduque pour de médiocres ambitions, on nous taille, tels des arbres dans les parcs de mauvais goût, pour nous donner des formes contournées et nous ne sommes que très chichement rafraîchis par la pluie fine de leurs bienfaits.

(54) Sturz, Schriften, II, p. 161.

(55) Ibid., p. 162.

Quoi d'étonnant si on ne voit pousser sur le sol allemand que de chétifs arbustes et des broussailles ?" (56).

Les anciennes libertés germaniques ne sont plus qu'un souvenir pieusement entretenu, la réalité politique de l'Allemagne, c'est l'absolutisme, un absolutisme dont les effets sont renforcés par la taille réduite des territoires. Rien, ni personne n'échappe au contrôle du principicule dont les sujets, condamnés à une existence obscure, subissent, en outre, le poids d'une autorité omniprésente et de conventions surannées. Sturz trace ici un tableau de la "misère allemande" qui annonce les imprécations de Karl Moor ou la désolante esquisse d'une destinée bourgeoise typique proposée par Lenz dans un de ses textes critiques (57).

Pour Sturz, le résultat de l'absence de liberté, ce sont ces personnalités rabougries, toutes semblables les unes aux autres, qui ne fournissent au peintre de moeurs qu'est l'auteur comique, aucun sujet ayant quelque relief ou quelque pittoresque. Il en est tout autrement en France et en Angleterre. Sturz partage avec la plupart des auteurs allemands la conviction, souvent acquise par la lecture des auteurs français eux-mêmes, que le régime politique de la France est despotique dans sa nature. Mais les dimensions du royaume sont si grandes qu'à condition de ne pas vivre comme les courtisans à l'ombre

(56) "Die Regierungsform in Deutschland trägt unstreitig sehr viel zu der Unfruchtbarkeit unserer Charactere mit bey ; die deutsche Freyheit ist nicht viel mehr als eine Redensart in dem Style der Reichs- und Kreistage ; wir empfinden nachdrücklich genug, die schwere Hand unserer Beherrscher, die bis an die Grenzen ihrer Staaten herum reichen, und sie durch und durch mit Ihrer Gegenwart ausfüllen, wir werden nach dem Ton ihrer Höfe unterthänig erzogen, nach kleinen Aussichten gebildet, wie Bäume in geschmacklosen Gärten in schnörkelartige Gestalten verschnitten, und nur sehr sparsam durch den Staubregen ihrer Wohlthaten erquickt. Was Wunder, wenn man auf dem deutschen Boden nur ungesunde Stauden und Buschwerk wahrnimmt ?" Ibid., p. 162-163.

"
(57) "Über Götz von Berlichingen" in : J. M. R. Lenz, Werke und Schriften, hg. von Britta Titel und Hellmut Haug, 2 Bde, Stuttgart, 1966-1967, t. 1, p. 378.

du trône, il est très facile d'échapper à la foudre de Jupiter. Le philosophe et le simple citoyen "vivent et pensent comme ils l'entendent" (58). Le commerce, le travail, voire les folies de la mode créent la richesse et le luxe qui sont eux-mêmes les sources de "l'indépendance et de la liberté". C'est ainsi que naissent la diversité dans les mœurs, une "végétation haute et parfaite" et ces "nouvelles et extraordinaires variétés" dont l'Angleterre offre les plus beaux exemplaires.

Le nombre de personnalités originales que l'on trouve dans un pays mesure son degré de liberté et le classement que l'on peut ainsi établir, place l'Allemagne tout en bas de l'échelle dont l'Angleterre occupe le sommet. C'est cette dure vérité que Sturz qui est, il faut s'en souvenir, au service du Danemark et qui adresse sa lettre ouverte à des Hambourgeois, rappelle aux sujets des princes allemands. L'absence d'une bonne comédie est le symptôme d'un mal politique grave et d'un retard historique considérable.

Cette première partie de la Lettre est de très loin la plus intéressante. Dans la seconde, qui est consacrée avant tout aux comédiens et à tout ce qui est de nature à assurer la qualité d'un spectacle, on remarquera surtout un certain nombre de critiques qui visent soit la société dans son ensemble, soit plus spécialement les Princes. Les acteurs allemands sont décrits comme de pauvres hères que seule la nécessité a poussés sur les planches ; traités en pestiférés, ils poussent encore le chariot de Thespis d'une ville à l'autre et subissent le mépris général. "Nous les traitons bien plus durement que ne le font les Français, assure Sturz, car ceux-ci "ne les maltraitent qu'après leur mort, alors que nous, nous les maltraitons

(58) Schriften, II, p. 163. Plus tard, Sturz peindra d'Alembert sous les traits d'un de ces philosophes insensibles aux honneurs et uniquement préoccupés de préserver leur liberté intellectuelle. L'indépendance de d'Alembert impressionna également Lessing s'il faut en croire le témoignage de Mendelssohn (Lessing im Gespräch, p. 578).

de leur vivant". Ils leur refusent l'entrée de leurs cimetières et les Allemands leur refusent l'entrée de leurs maisons. La Neuberin, la première qui ait tenté d'introduire la saine raison et qui s'est contentée d'"un petit parterre" plutôt que de rechercher les faveurs de la "populace", est morte dans la misère. Cet hommage à la pionnière du théâtre régulier - un des premiers sous la plume d'un écrivain - est en même temps une plainte de plus sur le peu de soutien que reçoit le théâtre allemand. Car rien n'a changé depuis : "où est le prince allemand qui ne préférera pas appointer cinq danseurs français plutôt qu'un seul comédien allemand ?" (59)

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que le jeu et la déclamation des acteurs allemands soient encore bien imparfaits. Si certains sont capables d'exprimer les passions violentes, aucun n'arrive à se hausser jusqu'à cette sublime simplicité, cette calme grandeur (stille Grösse) qui caractérisaient autrefois l'art grec. Le secret de cette beauté pleine de noblesse naturelle s'est sans doute perdu avec l'époque qui l'a fait naître. Dans la Grèce ou la Rome antique, l'artiste respirait un air tout chargé de grandeur, comment de nos jours pourrait-il retrouver une atmosphère comparable ? Seul le génie transcende les conditions de son époque et arrive à exprimer une nature idéale plus haute que celle qui l'entoure. Klopstock, une fois de plus, peut être considéré ici comme un modèle (60). Dans cette digression, on voit Sturz lier les concepts empruntés à Winckelmann à une théorie du génie en plein essor pour donner à ses propositions destinées à une scène moderne l'arrière-plan idéal du théâtre grec.

(59) "... Wo ist der deutsche Fürst, der nicht lieber fünf französische Tänzer, als einen deutschen Schauspieler besoldet ?" Schriften, II, p. 165.

(60) Ibid., pp. 166-169.

Pour l'heure, Sturz donne aux "Entrepreneurs" de Hambourg quelques utiles conseils pour, au moins, porter remède aux défauts les plus graves. C'est ainsi qu'il recommande de donner à chaque acteur un "emploi", soit dans le genre comique, soit dans le genre tragique. Les Garricks capables de briller à la fois dans le rôle de Richard III et celui de Falstaff sont rares et il est tout à fait préjudiciable à la qualité de leur jeu d'utiliser les comédiens "comme Maître Jacques" pour toutes les tâches (61).

Il était encore tout à fait courant, à l'époque, de voir le comédien chargé d'un rôle tragique dans la première partie du spectacle jouer ensuite dans la petite pièce comique qui terminait la soirée, voire même participer au ballet final. De nos jours, nous serions plutôt tentés de voir dans cette variété une richesse, une preuve aussi de la survivance d'une tradition théâtrale qui utilisait les techniques les plus diverses (chant, danse, mime) pour distraire le public. Pour les écrivains du XVIII^e siècle qui veulent un théâtre littéraire, seul compte le texte dont le comédien doit être le fidèle serviteur et interprète. Il importe donc avant tout de le persuader de bien comprendre son rôle et le sens de la pièce. On lui demande un plus grand approfondissement, davantage d'intériorisation et de réflexion. Ces exigences ne peuvent être satisfaites que s'il se consacre à l'"emploi" qui convient le mieux à ses dispositions et à son physique. L'évolution se fera dans le sens souhaité par

(61) ibid., p. 170.

Sturz, l'illusion en sera renforcée (62), mais d'un autre côté, le théâtre y perdra une partie de son charme et de sa spontanéité.

La manière dont Sturz décrit le jeu des acteurs tragiques jette une intéressante lumière sur leurs faiblesses. Une certaine raideur semble ne pas encore avoir disparu, ni l'usage d'une gestuelle stéréotypée. On reconnaît toujours le héros à la façon dont il s'avance, la tête rejetée en arrière, le poing gauche sur la hanche et le bras droit tendu devant lui. Comme Löwen, Sturz cite François Riccoboni et son plaidoyer pour un style plus naturel (63). Quant aux actrices, Sturz déplore chez elles un ton uniformément "sanglotant et gémissant" ou des mines languissantes par quoi elles croient exprimer une douce tristesse mais qui sont aussi équivoques que l'expression extasiée de la Sainte Thérèse du Bernin (64).

C'est dans les rôles qui mettent en scène des personnages de condition moyenne que les acteurs allemands sont le plus à l'aise et ils réussissent assez bien dans les comédies de Molière dans lesquelles les caractères comiques sont assez chargés. Mais lorsqu'il s'agit d'incarner les héros de Diderot, de Madame de Graffigny ou de Nivelles de La Chaussée, ils ressemblent "à des chevaliers d'industrie qui se font passer pour des personnes de condition" (65). Le ton de la haute comédie ou de la comédie touchante leur échappe, parce qu'ils n'ont aucune expérience des usages du monde. Nous verrons que c'est une critique qui sera reprise avec beaucoup de force par Sonnenfels. Si les femmes ont parfois, dans les rôles simples et naïfs plus de naturel que

(62) Le souci de l'illusion est pour Sturz, comme pour tous les autres théoriciens de l'époque, primordial. Aussi l'emploi doit-il être adapté à l'âge de l'acteur ou de l'actrice. La charmante Gaussin, mère de onze enfants n'est guère vraisemblable en Nanine (Ibid., p. 177).

(63) Cf. Ibid., p. 171.

(64) Ibid., p. 172.

(65) Ibid., p. 174.

les actrices françaises, elles oublient jugement et éducation dès qu'elles essayent d'exprimer une émotion un peu vive, elles crient et gesticulent "à la manière d'une femme de chambre irritée" (66). On retrouve donc chez elles les mêmes limites que chez leurs collègues masculins, limites qui, de toute évidence, ont leur origine dans la condition subalterne dans laquelle la profession reste enfermée.

Vers la fin de sa lettre, Sturz se tourne plus nettement vers la direction du Théâtre National pour lui proposer quelques réformes indispensables. Il compte sur elle pour mettre fin à l'usage, selon lui absurde, de clore la soirée par une petite pièce burlesque. Ce n'est pas au nom de la morale, comme d'autres, mais au nom du bon goût que Sturz réclame la suppression du Nachspiel. Pourquoi faire passer brusquement le spectateur des larmes au rire, d'une vertueuse et douce émotion à une folle gaieté ? En fait, comme les autres théoriciens de l'Aufklärung, Sturz est opposé à tout ce qui est divertissement pur, distraction apparemment gratuite, sans caution littéraire ou culturelle. Löwen, par sa campagne contre les ballets d'Ackermann, pouvait sur ce plan donner quelque espoir aux réformateurs, mais, connaissant son public, il se gardera bien de suivre l'avis de Sturz !

Celui-ci exprime aussi son accord avec la promesse faite par l'Avis provisoire d'améliorer le sort matériel des comédiens, en particulier par la création d'une caisse de retraite. Une telle mesure profite à la fois à l'art et à la morale : elle attire vers le théâtre des talents nouveaux et prive les actrices d'un prétexte pour se montrer vénales si elle ne leur enlève pas la tentation : "Vous pourrez, Messieurs, exiger

(66) Ibid., p. 176.

des moeurs sévères si vous donnez du pain à la Vertu" (67).

Comme Schlegel, Sturz recommande de verser aux auteurs en guise d'honoraires la recette d'une représentation, un avis qui sera suivi plus tard à Vienne (68). Il espère que les "Entrepreneurs" auront à coeur d'améliorer la qualité des décors et des costumes et regrette que les scènes soient généralement d'une taille trop réduite et manquent du faste nécessaire à certaines grandes tragédies. Mais Sturz sait qu'il ne peut trop demander à des personnes privées et qu'il devra, pour avoir satisfaction, attendre le moment encore lointain sans doute où un prince aura l'idée "de consacrer à une scène de son pays la moitié des frais que lui occasionne son opéra (69).

En ce qui concerne les costumes, Sturz plaide pour la vérité historique, comme les hommes de lettres ont coutume de le faire depuis Gottsched, afin d'éviter le ridicule des héros antiques vêtus à la dernière mode, revenant du champ de bataille comme s'ils sortaient d'un bal, les cheveux frisés et poudrés. L'habillement des Anciens ne manquait pas de beauté dans sa noble simplicité et il en est de même de l'ancien costume germanique que Sturz, en fidèle disciple de Klopstock, décrit avec ravissement. Parlant du costume des femmes de l'ancienne Germanie "qui laissait à découvert le bras musclé et la poitrine pleine", Sturz s'écrie même : "Je demande à nos jeunes filles si elles ne veulent pas essayer de plaire dans ce costume ?" (70). Cette

(67) "Sie können strenge Sitten fordern, meine Herren, wenn Sie den Tugendhaften Brod geben." Ibid., p. 177.

(68) A partir de 1777, la recette de la troisième représentation est versée aux auteurs.

(69) Schriften, II, p. 178.

(70) "Ich frage unsere Mägdchen, ob Sie es nicht unternehmen, in dieser Tracht zu gefallen ?" Ibid., p. 181.

proposition quelque peu hasardeuse lui valut les sarcasmes de Klotz (71).

La dernière partie de la Lettre sur le théâtre allemand est consacrée à la présentation de Julie, la pièce que Sturz dépose devant la porte du Théâtre National "comme devant un hospice des enfants trouvés", sans plus s'inquiéter de son destin futur. Il défend cependant son enfant à l'avance contre certaines critiques possibles. Cette justification n'est pas sans intérêt si on la replace dans le contexte littéraire de l'époque, mais pour l'apprécier, il faut connaître le contenu de la pièce. Il n'est pas indifférent, par ailleurs, de voir quel genre d'oeuvre Sturz adressait au Théâtre National comme sa participation personnelle à la "nationalisation" du répertoire. Une courte présentation s'impose donc.

UNE PIECE POUR LE THEATRE NATIONAL : JULIE

Julie est un drame bourgeois dans la lignée de Miss Sara Sampson et de Lucie Woodvill (72), car à la suite de Lessing et de Pfeil, Sturz choisit un dénouement tragique (73) évitant ainsi les fades réconciliations qui deviendront habituelles par la

(71) Dans le compte rendu très défavorable paru dans la Deutsche Bibliothek der Schönen Wissenschaften, Bd. 1, St. 1, 1768, pp. 112-124. (Sur le costume germanique p. 117).

(72) Lucie Woodvill, tragédie en 5 actes, de Johann Gottlieb Benjamin Pfeil (1756).

(73) Le critique des Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen qualifie ainsi la pièce : "Das Trauerspiel selbst ist von der schaudrigen Art und endet aufs allerschrecklichste". (année 1767, p. 1168)

suite. C'est un exemple typique de la jeunesse du genre avant sa dégénérescence en tableaux de famille et drames attendrissants (Rührstücke).

Monsieur de Wohlau, un riche propriétaire, a recueilli dans sa maison un parent pauvre, le jeune Belmont, qu'il a fait élever avec sa fille, Julie. Il a promis la main de celle-ci au fils d'un de ses amis, Woldemar ; lorsqu'il découvre l'amour réciproque qui lie Julie à Belmont, il chasse le jeune homme et veut hâter le mariage de Julie. Telle est la situation au début de la pièce. Julie se montre si opiniâtre dans son amour pour Belmont et son opposition à l'union qu'on veut lui imposer, qu'elle arrive à gagner à sa cause une partie de son entourage. Elle réussit même à persuader Woldemar, qui est un noble coeur, de renoncer à sa main.

Mais le père reste inflexible et, irrité par la désobéissance de Julie, il a la malencontreuse idée de confier à son frère, un ancien capitaine chassé de son régiment, une sorte de matamore brutal, le soin de briser la résistance de sa fille. Affolée par la dureté de son oncle, Julie s'enfuit et se réfugie chez la mère de Woldemar. La douleur de Wohlau à l'annonce de la disparition de sa fille est telle, son soulagement, quand Woldemar la lui ramène, si grand, qu'il met le capitaine à la porte et accepte de donner la main de Julie à un homme sans fortune, "un vagabond". Tout irait bien, si Belmont qui est revenu et se fait informer par un valet qu'il a stipendié de ce qui se passe dans la maison des Wohlau, n'interprétait mal les événements. Il se croit trahi par Julie et provoque en duel celui qu'il pense être un rival heureux, Woldemar. Il est tué, Julie se jette en pleurant sur son corps et le désespoir lui fait perdre la raison.

On a rapproché Julie de Miss Sara Sampson avec laquelle elle a cependant peu d'éléments en commun (74). Une comparaison avec la Nouvelle Héloïse ou Roméo et Juliette donne des résultats nettement plus intéressants. La pièce semble avoir été conçue sous le double signe de Rousseau et de Shakespeare. L'influence

(74) Adalbert Schmidt, H. P. Sturz, op. cit. p. 29.

rousseauiste est déjà présente dans le roman anglais auquel Sturz reconnaît avoir emprunté son sujet et la catastrophe finale, Julie Mandeville de Mme Francis Brook (75), mais Sturz a aussi puisé directement dans la Nouvelle Héloïse. Son héroïne porte le même prénom que le personnage de Rousseau, tandis que Woldemar rappelle le baron Wolmar. Monsieur de Wohlau, ce père qui aime tendrement sa fille, mais ne peut se décider à la marier en-dessous de sa condition, rappelle Monsieur d'Etanges. La distribution des personnages reprend exactement celle du roman et lorsque Woldemar s'efface devant Belmont, il fait preuve de la même grandeur d'âme que Wolmar. Le thème principal même, celui du conflit entre l'inclination naturelle et les conventions sociales, est commun aux deux oeuvres (76).

Mais Sturz semble aussi se souvenir de Roméo et Juliette. Le duel qui oppose Belmont et son rival supposé, rappelle celui qui met aux prises Roméo et le comte Paris, auquel la famille Capulet destine Juliette. La catastrophe finale de la pièce de Sturz, critiquable en ce qu'elle est provoquée par un simple malentendu, ressemble à celle de la tragédie anglaise : Shakespeare aussi fait mourir ses amants à la suite d'une méprise.

Le double parrainage de Rousseau et de Shakespeare confère une importance historique certaine à une pièce que son auteur estimait si peu réussie qu'il ne l'a pas reprise dans le premier volume de ses oeuvres, le seul dont il ait assuré la responsabilité. Il est possible aussi que la sévérité dont la critique du temps fit preuve à l'égard de sa première et unique

(75) La traduction allemande paraît sous le titre Die Geschichte der Julie Mandeville (Leipzig, 1764). Sur ce roman et son influence sur Julie, cf. Max Koch, H. P. Sturz, op. cit., pp. 147-150.

(76) La pièce peut également faire penser au Père de famille de Diderot. Le personnage du capitaine a, chez Sturz, la même fonction dramatique que le commandeur dans le drame de Diderot.

tragédie l'incita à prendre cette décision. Les reproches faits à Julie paraissent aujourd'hui excessifs. Certes, la tragédie bourgeoise de Sturz ne manque pas de défauts : l'action est pauvre, les personnages en général assez pâles, l'observation très stricte des trois unités conduit à des invraisemblances et nous prive des épisodes les plus dramatiques. La pièce toute entière baigne dans une sensibilité à la Richardson : on y pleure beaucoup et Albrecht Wittenberg dans le Correspondant Hambourgeois n'a sans doute pas tout à fait tort lorsqu'il décrit l'héroïne comme une "jeune fille geignarde, mortellement amoureuse, qui toujours soupire et toujours se lamente"(77), mais ce ne sont pas ces faiblesses trop réelles que la critique de l'époque relève mais bien, au contraire, les traits qui font l'intérêt et la nouveauté de Julie !

Le critique de Göttingen (78) qui déplore que "la fougue juvénile" de Belmont et l'"excessif attachement de Julie à un amant en-dessous de sa condition" soient trop durement punis et qui trouve injustifiés les reproches que le "généreux Woldemar" se fait à la fin de la pièce applique visiblement à l'oeuvre un schéma d'interprétation moralisant qui lui convient très mal. Les fautes punies sont celles des parents, non des jeunes gens ! C'est l'entêtement de Wolhau qui est la cause de la mort de Belmont et de la folie de Julie et cet entêtement n'a d'autre origine que l'orgueil de la fortune. Les conventions sociales ont beau cependant en appeler à l'autorité de la raison et de l'usage, elles sont incapables d'étouffer la voix des sentiments. Ceux-ci résistent à tous les arguments du bon sens (79). Le père de Julie en

(77) Hg. Cor., N° 100 du 24.6.1767. "Ein winselndes sterblich verliebtes Mädchen, das immer seufzt, immer klagt..."

(78) Göttingische Anzeigen, 1767, p. 1168.

(79) Cf. la première scène entre Julie et sa tante, Schriften, II, pp. 187-192.

conclut que sa fille est "ivre d'amour" ou "grisée par la passion" (80) : il exprime ainsi son désarroi devant un sentiment qui a le caractère absolu et inéluctable d'un phénomène de la nature.

Belmont, de son côté, répond à son confident qui lui donne des conseils de sagesse par ces mots :

"Ordonnez à la tempête de murmurer - et à la flamme de ralentir sa course - c'est à moi que vous ordonnez de rester calme ?
ô Werneck - Vous êtes froid - Vous ne savez pas ce qu'est la passion -" (81).

Aux paroles de Belmont répondent celles de Julie à son ancienne gouvernante qui lui demande de moins se désoler : "... être calme, très chère, n'est pas en notre pouvoir" (82). La Gelassenheit, dont il est question deux fois ici, avec ses connotations stoïques et chrétiennes, n'est plus considérée comme un idéal de vie acceptable parce qu'elle impliquerait la résignation devant l'inévitable, l'acceptation des contraintes. Elle est remplacée par une forte affirmation du sentiment, un subjectivisme qui ne veut plus connaître d'autre loi que celle du coeur. Ainsi Belmont peut-il s'écrier, lorsqu'il croit Julie enlevée par Woldemar : "Qu'est-ce que la vertu ? Maudite soit la vertu - sans elle je me serais également livré à un rapt, un enlèvement, et Julie serait à moi." (83) Et Julie de son

(80) Acte 1, sc. 6, Ibid., p. 205.

(81) "Gebieten Sie dem Sturmwind zu säuseln - und der Flamme zu säumen ; mir gebieten Sie Gelassenheit ? O Werneck - Sie sind kalt - Sie kennen die Leidenschaft nicht -" Acte 1, sc. 10, Ibid., p. 212.

(82) "... Gelassen zu seyn, meine Beste, das steht nicht in unserer Macht..." Acte 2, sc. 1 (Ibid., p. 216).

(83) "Was ist Tugend ? verflucht sey die Tugend - ohne sie hätte ich auch geraubt, auch entführt, und Julie wäre mein -" Acte 4, sc. 2 (Ibid., p. 266).

côté peut rejeter les privilèges de sa condition :

"Ô que ne suis-je née dans une chaumière, habituée au travail et à la souffrance, je n'aurais pas un coeur aussi sensible, on ne me torturerait pas avec l'orgueil de la naissance, mon coeur pourrait choisir et je serais heureuse." (84)

Ce subjectivisme peut avoir des conséquences tragiques comme le montre le caractère emporté de Belmont, son absence de sang-froid et de réflexion. Belmont se comporte déjà comme les futurs héros du Sturm und Drang et il en parle parfois le langage.

En effet, au paroxysme de l'émotion, les personnages de *Sturz* parlent en phrases brèves, hachées, haletantes. Non sans habileté, l'auteur introduit un "staccato" dans le rythme de ses répliques, sans toutefois toujours échapper à une certaine platitude. Le monologue au cours duquel Belmont décide de provoquer son rival se termine ainsi :

"Dans deux jours son mariage - Tortures de la conscience vous n'êtes rien comparées à la pensée - Ah, tu trembles - coeur efféminé - Je tremble - de punir le Vice - moi, l'instrument de la vengeance du ciel - je tremble - courage - le meurtre exige du courage - le voici - le front serein de ce démon " (85)

Lorsque Wohlau retrouve sa fille perdue, il exprime son soulagement dans une sorte de balbutiement de joie (86) que Klotz

(84) "O warum bin ich nicht in einer Hütte geboren, zur Arbeit, zum Leiden gewöhnt, so hätte ich keine so empfindliche Seele, so plagte man mich nicht mit dem Stolz der Geburt, so wählte mein Herz, und ich wäre glücklich." Acte 2, sc. 1 (Ibid., p. 218).

(85) "In zwey Tagen Ihr Hochzeitstag - Martern des Gewissens ! ihr seydt nichts gegen den Gedanken - Ha du bebst - weibisches Herz - Ich zittere - Laster zu strafen - ich das Werkzeug der Rache des Himmels - ich zittere - Muth - zum Morde gehört Muth - Ha hier ist er - die stille Stirne dieses Teufels - Acte 4, sc. 11, (Ibid., p. 267).

(86) Cf. Acte 4, sc. 8, pp. 262-263.

dans sa recension trouvera du dernier ridicule (87). La critique conservatrice est incapable d'apprécier le glissement qui est en train de s'opérer, sous l'influence de Shakespeare, dans le style dramatique. L'influence de l'auteur élisabéthain se fait, du reste, particulièrement sentir dans la dernière scène, celle de la folie de Julie, manifestement inspirée par l'épisode correspondant dans Hamlet.

Mais l'aspect le plus controversé de la pièce fut l'introduction d'un élément comique dans une tragédie. Avec le capitaine, Sturz avait réussi la création d'un personnage haut en couleurs, tout droit sorti de la tradition du "miles gloriosus" et du "capitano", jurant et sacrant sans cesse et employant à tout propos un langage militaire truffé de mots techniques français. Ce personnage grotesque est également le "méchant" qui, par sa brutalité et sa sottise, provoque le malheur de la famille Wohlau. La critique est presque unanime pour condamner une telle audace. Pour Albrecht Wittenberg, le capitaine est autant à sa place dans une tragédie, même bourgeoise, que le serait Arlequin. Ce "monstre ridicule et infâme" parle en outre une langue où abondent les jurons et les expressions "populacières" (88). Klotz trouve lui aussi tout à fait inconvenant le style dans lequel Sturz fait parler son personnage et illustre ce reproche par de longues citations. Il soupçonne l'auteur de mépriser les règles les plus élémentaires de la tragédie et de vouloir effacer les barrières entre les genres :

(87) Deutsche Bibliothek, art. cit., p. 123.

(88) Hg. Cor., N° 101 du 25.6.1967.

"Il ne mérite pas que nous lui posions la question : que deviendrait notre théâtre, si chacun, à sa guise, voulait supprimer les frontières entre la tragédie et la comédie et mettre tout sens dessus dessous ?" (89).

C'est bien le fond du problème. Même si la critique de l'excessive bienséance de la scène française est en train de devenir un lieu commun, on n'en est pas pour autant prêt à accepter le mélange des genres, l'alliance du comique et du tragique. Toute atteinte au principe de l'unité de ton est ressentie comme un retour à la barbarie ancienne des Haupt-und Staatsaktionen. La protection de la tragédie contre toute contamination par le comique est restée depuis la réforme de Gottsched un principe intangible. Lessing, encore moins que tout autre, ne songeait à le contester.

Sturz, lui, a lu Shakespeare et surtout son dernier commentateur, Gerstenberg. Prévoyant les reproches qu'on allait lui faire, il a dans la Lettre sur le théâtre allemand présenté à l'avance sa défense. Son plaidoyer s'appuie directement sur les passages des Lettres sur certaines curiosités dans la littérature consacrés à Shakespeare. Gerstenberg y opérait une nette distinction entre l'esthétique de la tragédie grecque et celle de la tragédie moderne incarnée par Shakespeare. Alors que la première veut exciter les passions (éveiller la crainte et la pitié), la seconde prétend offrir une image complète du monde. Elle ne peut donc être jugée en fonction de normes qui ne tiennent pas compte de cette différence de nature (90). Cette approche historique offre pour la première fois une justification théorique solide du mélange des genres pratiqué par

(89) "Er verdient es nicht, daß wir die Frage an ihn thun : was aus unserm Theater werden würde, wenn ein jeder nach Gefallen die Grenzen der Tragödie und Comödie aufheben, und alles durch einander werfen wollte ?" Deutsche Bibliothek, art. cit., p. 119.

(90) Cf. Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur, op. cit., p. 112, p. 139.

Shakespeare : il exprime la diversité de la réalité elle-même.

Sturz reprend la même argumentation pour défendre son "scélérat comique" (91). Les Grecs n'attachaient, selon lui, guère d'importance aux caractères et ils leur donnaient à tous la même sublime simplicité, sans chercher à créer des effets de contraste. Le poète moderne, surtout s'il emprunte son sujet à la réalité quotidienne, ne doit pas seulement émouvoir mais également peindre (92). Un personnage comique peut fort bien jouer un rôle dans les malheurs d'une famille, pourquoi l'auteur l'exclurait-il de son tableau ? Sans lui, la peinture serait incomplète, mais Sturz - et c'est une réserve importante - ne veut pas d'un contrepoint comique, de moments de gaieté dans une action tragique, il défend la possibilité de faire entrer une figure burlesque dans une intrigue sérieuse. Pour lui, le capitaine n'est donc pas une lustige Person, mais un personnage avec des traits comiques qui a une fonction dramatique précise et il ne lui semble pas que le contraste ainsi créé soit préjudiciable à l'émotion.

Il est symptomatique que tous les critiques à l'exception d'un seul (93) aient blâmé l'application encore timide du mélange des genres shakespearien au drame bourgeois. Lessing, pour sa part, a porté un jugement favorable sur Julie (94), sans doute parce qu'il voyait en elle une pièce originale

(91) Schriften, II, p. 184.

(92) Ibid., p. 183.

(93) Karl Lessing dans la Allgemeine Deutsche Bibliothek de Nicolai (t. 8, n° 1, 1768, pp. 269-270), s'il n'aperçoit dans la pièce que peu de traces d'un "génie tragique", ne se montre pas choqué par un mélange des genres dont Shakespeare et les autres auteurs anglais ont déjà fourni des exemples intéressants.

(94) Cf. Lettre de Boie à Gleim, Jaro Pawel (Hg.), Boies ungedruckter Briefwechsel mit Gleim, art. cit., p. 371. Cf. également Lessing im Gespräch, p. 235.

jouable et non un Lesedrama de plus (95). La première eut lieu au Théâtre National de Hambourg le 15 octobre 1767 (96) et l'oeuvre fut jouée quatre fois jusqu'à la fin de l'"Entreprise". Elle fut donnée huit fois par la troupe de Seyler en 1770 et 1771 (97). Des représentations à Brunswick et à Vienne sont attestées (98). En 1781 et en 1786 la pièce de Sturz fut encore jouée (99). Le succès sur la scène a donc été très honorable.

Julie et la Lettre sur le théâtre allemand qui lui sert d'introduction sont sans conteste la réaction la plus intéressante provoquée à l'extérieur de Hambourg par la création du Théâtre National. S'il est vrai que la Lettre, dans sa partie technique, ne contient guère d'idées nouvelles, elle présente cependant de grandes originalités dans les réflexions qui accompagnent les suggestions pratiques. Ainsi, on n'y trouve pas l'habituelle démonstration portant sur les vertus morales et sociales du théâtre, lequel pour Sturz n'a pas à chercher de justifications en dehors de lui-même. L'accent est mis sur la qualité artistique et la recherche de l'originalité. Il est difficile par ailleurs de trouver à l'époque une plus grande

(95) Ibid., Pawel p. 367, Lessing im Gespräch, p. 234. "Mit Entzücken sprach Lessing von dem neuen Trauerspiel. Klopstocks Herrmanns Schlacht mit Bardengesängen und von Gerstenbergs Ugolino. Wir bekommen dadurch ein paar Meisterstücke mehr, aber leider Unsre Bühne wird um nichts reicher."

(96) Les Hamburgische Adress-Comtoir-Nachrichten (82 St., 10.10.1767) font précéder l'annonce de la représentation d'une brève présentation de la pièce, qui est en même temps une défense de celle-ci contre la critique défavorable dont elle a été l'objet. Ce procédé tout à fait inhabituel pour ce journal était-il dû à l'intervention des amis hambourgeois de Sturz?

(97) Rudolf Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767-1779. Dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplans, Hamburg und Leipzig, 1895, p. 67 et p. 70.

(98) Max Koch, Sturz, op. cit., pp. 156-157.

(99) Theater-Journal für Deutschland, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha, 1781, St. 18, p. 89 et Ephemeriden der Literatur und des Theaters, hg. von Christian August Bertram, 6 Bde, Berlin, 1785-1787, t. 5. 1787, p. 154.

audace vis-à-vis de l'absolutisme. Sturz n'attaque pas seulement l'attitude des Princes allemands face à la culture nationale, en n'excluant de sa critique pas même le plus prestigieux d'entre eux, il montre aussi comment la stérilité de la scène allemande dans le domaine de la comédie a son origine dans l'absence de liberté. Les idées esthétiques nouvelles qui s'élaborent dans le cénacle de Copenhague, trouvent également un écho dans la Lettre comme le prouve le plaidoyer de Sturz en faveur de la tragédie nationale. Le drame bourgeois Julie, de son côté, est un document important sur l'évolution de la sensibilité et les modifications dans le style dramatique à une période charnière. Il permet ainsi de découvrir les premières traces d'une influence directe de Shakespeare sur une pièce allemande du XVIIIème siècle.

CHAPITRE V

HISTOIRE D'UN ECHEC

ETAPES DE L'ECHEC. SES CAUSES

Faut-il dire avec Robert Prutz qu'il est superflu de s'attarder à évoquer l'histoire du Théâtre National de Hambourg parce qu'en fait celui-ci n'a pas eu d'histoire mais seulement une fin, et qui plus est, une fin prématurée (1)? Il nous semble au contraire qu'il n'est pas inutile de retracer les étapes d'un échec si cela permet d'en mieux comprendre les causes, d'examiner la manière dont il a été interprété par les contemporains et de rectifier, au passage, un certain nombre d'erreurs encore couramment propagées par les historiens du théâtre et les biographes de Lessing.

Une de ces erreurs porte sur la durée même de l'"Entreprise". Il est faux de dire que celle-ci s'est effondrée au bout de quelques mois, au moment du premier départ de la troupe pour Hanovre. En réalité, le consortium qui avait pris en charge le théâtre n'a renoncé à en assurer la gérance qu'en mars 1769, date à laquelle Ackermann a repris en main les destinées de la troupe. Le Théâtre National a donc vécu près de deux ans, même si très vite on a su que ses jours étaient comptés et qu'il n'arriverait pas à tenir toutes ses promesses..

Des points importants du programme de Löwen n'ont même pas reçu un début d'application: il n'a plus jamais été question du concours d'oeuvres dramatiques annoncé dans l'Avis

(1) Robert E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, Berlin, 1847, p. 295.

provisoire, ni du système de retraite pour les vieux comédiens. L'"Académie théâtrale" dont rêvait Löwen n'a pas non plus vu le jour ou plutôt l'essai qui fut fait tourna court. Or, c'était là un élément très important de la réforme envisagée: Löwen ne concevait pas de scène-modèle sans un enseignement théorique et pratique portant sur l'"éloquence du corps". Selon le témoignage de Löwen lui-même, ce fut la "cabale" des comédiens qui l'obligea à y renoncer (2). Il semble qu'il ne put jamais aller au-delà de la première leçon! (3) Les acteurs, apparemment, n'étaient nullement prêts à accepter les directives d'un théoricien qui n'était jamais monté lui-même sur les planches. Peut-être se souvenaient-ils aussi de la façon dont Löwen les avait critiqués l'année précédente, au moment où il menait sa campagne en faveur d'un Théâtre National.

Ils n'acceptèrent pas non plus son autorité comme régisseur ou metteur en scène et, en le harcelant par d'incessantes et oiseuses questions, ils surent lui rendre impossible l'accomplissement de sa tâche (4). Le rôle que joua Ekhof dans cette révolte des acteurs n'est pas très clair (5); en tout cas, à mesure que Löwen perdit courage, ce fut lui qui le remplaça et dirigea en fait les répétitions et les représenta-

(2) Unterhaltungen, t. 8, 1769, p. 549. De juillet 1768 à décembre 1769 paraissent dans la revue hambourgeoise des comptes rendus des représentations données par le Théâtre National. Le critique anonyme se présente comme le continuateur de Lessing qui venait d'arrêter sa Dramaturgie. Il n'y a aucun doute : il s'agit de Löwen lui-même qui, à ce moment-là, a déjà renoncé à la direction. Les critiques de Löwen, écrites sous le coup de la déception, contiennent une foule de réflexions et de renseignements sur le destin de l'"Entreprise". C'est une source rarement citée, mais à laquelle les premiers historiens du Théâtre National ont largement puisé.

(3) Schmidt, Almanach fürs Theater, op. cit., 1810, p. 12.

(4) F. L. W. Meyer, Schröder, op. cit., I, p. 181.

(5) Les relations avaient dû se refroidir entre Löwen et Ekhof depuis l'époque où le second fournissait au premier les matériaux de son Histoire du Théâtre allemand. En tout cas, on a retrouvé dans les papiers d'Ekhof un poème satirique de lui sur le directeur du Théâtre National. Cf. Karl Waentig, art. cit., pp. 48-49.

tions (6). Löwen ne fut pas le seul à se heurter ainsi aux comédiens, Lessing lui-même fit l'expérience de leur extrême susceptibilité. Dès le début, la jeune Suzanne Mecour, nouvellement engagée et qui devait particulièrement se distinguer dans les rôles de soubrettes, exigea qu'il ne fût pas question d'elle, ni en bien ni en mal, dans la Dramaturgie. Lessing dut s'incliner devant cette interdiction. Lorsque dans la livraison 20, il glissa dans son éloge de Mme Hensel une critique, à vrai dire assez perfide quoique enveloppée dans une flatterie (7), il se créa aussi des difficultés avec une actrice vindicative qui, de plus, était du dernier bien avec Abel Seyler, le plus influent des "Entrepreneurs". On comprend que, dans ces conditions, il ait préféré tout simplement renoncer à juger le jeu des comédiens: la dernière notation se trouve dans le numéro 25 (24 juillet 1767 !).

Cet échec de Löwen et de Lessing dans leur tentative pour faire progresser par l'enseignement ou la critique l'art du théâtre faisait s'écrouler un des piliers de la scène-modèle de Hambourg. Mais bientôt ce fut l'existence même de celle-ci qui fut mise en cause. L'argent très vite vint à manquer. Le fait peut paraître étonnant; certes, le Théâtre National ne recevait aucune subvention du Sénat et nous avons vu que les "Entrepreneurs" dont les noms nous sont connus n'appartenaient nullement à la classe dirigeante de la ville, mais douze négociants ne pouvaient-ils faire ce qu'avait réussi Ackermann: maintenir un théâtre permanent à Hambourg?

(6) Meyer, op. cit., I, p. 181, Schmidt, op. cit., 1810, p. 12.

(7) Lessing écrivit à propos du rôle de Cénie dans la pièce du même nom de Mme de Grafigny: "Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziret. (Dramaturgie, p. 82). Mme Hensel dut trouver l'image d'autant moins à son goût qu'elle était d'une taille imposante et avait une tendance à l'embonpoint !

La lecture attentive de Löwen, Schütze, F.L.Schmidt, conduit à se demander si les moyens financiers du théâtre ne se réduisaient pas aux capitaux fournis par les seuls Bubbers, Tillemann et Seyler, voire uniquement par les deux derniers (8). Löwen assure en effet, dans les Entretiens, que pour couvrir les frais considérables occasionnés par les débuts brillants du théâtre, "il aurait été indispensable de disposer de la bourse de ces hommes dont les Entrepreneurs eux-mêmes avaient laissé croire qu'ils avaient part à cette Entreprise qui paraissait glorieuse pour toute l'Allemagne et singulièrement pour Hambourg" (9). Cela ne signifierait-il pas qu'une partie de ces personnalités restées dans l'ombre et que l'on compte pourtant parmi les membres actifs de l'"Entreprise", ne s'est, en réalité, jamais engagée financièrement?

Cette hypothèse est confirmée par Schütze qui, à la suite de Löwen, écrit que la bourse des négociants, sur le patriotisme et le désir de "participer activement à l'Entreprise" desquels on avait fondé de trop grands espoirs, était restée fermée (10). Schütze ajoute que d'autres personnes se sont retirées en entraînant leur parentèle (11) parce qu'elles considéraient la chose comme une entreprise privée. F.L.Schmidt enfin précise que l'opinion publique mettait en doute la compétence et le désintéressement de Seyler et de ses proches associés qu'elle soupçonnait de considérer le théâtre comme une simple affaire commerciale (12). Dans ces conditions, elle ne

(8) Selon Meyer (I, p. 180), Bubbers n'aurait pas versé un sou.

(9) "Zu einem solchen Aufwand wäre die Casse dererjenigen Männer unentbehrlich gewesen, von denen selbst die Unternehmer hatten glauben lassen, daß sie Theil an dieser, dem ganzen Deutschland, und vorzüglich Hamburg rühmlich scheinenden Entreprise hätten." Unterhaltungen, t. 6, 1768, p. 349.

(10) Schütze, p. 343.

(11) Ibid. Schütze pense-t-il à François Pierre His et Albrecht Ochs qui étaient beaux-frères ?

(12) Schmidt, op. cit., 1810, p. 8.

pouvait croire que c'était la réalisation d'"un rêve patriotique" qui était en jeu. Certains "Entrepreneurs" fortunés n'auraient-ils pas eu la même réaction?

En conclusion, il nous paraît plus que probable que la charge financière du théâtre reposait uniquement sur les épaules de Seyler et de Tillemann, Bubbers se contentant de faire profiter l'"Entreprise" de son expérience d'ancien acteur. Les autres "Entrepreneurs", quant à eux, n'ont sans doute donné que leur nom, fait quelques promesses, ou alors ils se sont très vite retirés quand ils ont vu la mauvaise tournure que prenait l'affaire. Le Théâtre National de Hambourg ne peut décidément pas être considéré comme une entreprise liée à la "montée" de la bourgeoisie négociante, comme une manifestation de sa puissance économique et de ses ambitions culturelles.

Seyler et ses amis ont-ils au moins bien utilisé le capital réduit dont ils disposaient? Il semble que non. Déjà Löwen (13) leur reproche d'avoir commis deux fautes, l'une, "politique", qui est d'avoir gardé dans la troupe l'ancien "principal" Ackermann et sa famille (14), l'autre "économique", qui consiste dans une mauvaise gestion. Il y eut trop de dépenses inutiles pour les décors, les costumes, l'engagement d'acteurs nouveaux, souvent débutants et peu formés. Karoline Schulze, avant de quitter Hambourg dont l'avait chassée sa rivale Mme Hensel, eut la satisfaction de constater que les "Entrepreneurs" jetaient l'argent par les fenêtres et qu'ils ne tarderaient pas à être ruinés (15). De fait, en septembre 1767 déjà, ils avaient épuisé leur capital (16).

(13) Unterhaltungen, t. 6, 1768, pp. 348-349.

(14) A l'exception de Schröder parti de Hambourg. Löwen suggère qu'Ackermann aurait intrigué contre la nouvelle direction, ce qui est vigoureusement nié par les biographes de la famille Ackermann. Cf. Meyer, I, 185, Litzmann, II, p. 36.

(15) Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld, op. cit., t. 1, p. 234.

(16) Meyer, t. 1, p. 285.

Une lettre de Lessing à son frère Karl nous apprend que, dès le mois de mai, il y eut des dissensions entre les "Entrepreneurs" (17). En outre, le partage des responsabilités entre une direction artistique et une direction commerciale, que Löwen défend encore en 1769 (18), n'avait pas que des avantages. Comment le choix du répertoire, qui était du ressort de Löwen, n'aurait-il pas eu de conséquences sur la fréquentation du théâtre et donc sur la santé financière de celui-ci? Le désir de créer un répertoire idéal ne devait-il pas, en l'absence de toute subvention, entrer en conflit avec la sagesse commerciale?

Il faut rectifier à ce propos une des légendes les plus tenaces qui courent à propos du Théâtre National. Il est faux que les "Entrepreneurs" aient, dans un premier temps, licencié le jeune et talentueux Schröder et supprimé le ballet pour ensuite, sous la pression du public, le rétablir et engager pour le diriger un vieux danseur usé, l'Italien Curioni. Cette inconséquence est présentée comme un trait caractéristique de l'incohérence de la politique artistique suivie par Löwen. Or, aussi bien les "affichettes" publiées par Thiele (19) que les annonces parues dans les Address-Comtoir-Nachrichten prouvent qu'on n'avait jamais renoncé au ballet (20). Seules les deux premières représentations ne comprenaient pas ce divertissement, mais dès le 24 avril fut donné un ballet-pantomime, L'Aubergiste sur la montagne (Der Wirth auf dem Berge) de Curioni. Löwen, qui ne s'était jamais prononcé pour la suppression complète du

(17) "Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist." L. M., XVII, p. 232. La lettre est datée du 22 mai.

(18) Unterhaltungen, t. 8, 1769, p. 551.

(19) Richard Thiele, Die Theaterzettel der sogenannten Hamburgischen Entreprise, op. cit., p. 11.

(20) Il est cependant possible qu'on ait fait courir le bruit de sa suppression pour se débarrasser de Schröder et de Karoline Schulze dont le frère était danseur.

ballet mais n'avait critiqué que l'importance abusive que lui accordait Ackermann, ne mérite donc pas le reproche qu'on lui fait.

La nécessité de satisfaire le public poussa même la direction à faire de plus grandes concessions au goût du divertissement. Celles-ci sont moins graves que ne pourrait le faire penser la lecture des premiers historiens du théâtre, toujours très sourcilleux sur la qualité littéraire du répertoire, puisqu'elles ne portent que sur la seconde partie du programme, de toute manière sans prétention culturelle. On est cependant surpris de voir la direction annoncer dans les journaux la création d'une pantomime La Naissance d'Arlequin ou Arlequin sortant de l'oeuf (Die Geburt des Harlequins aus einem Ey) comme une grande sensation (21) ou encore de voir une soirée commencée avec Minna von Barnhelm se terminer par un numéro d'acrobates (22). Il s'agit là de signes manifestes de désarroi: devant l'impossibilité de retenir le public par un répertoire de qualité, on a recours aux vieilles recettes naguère dénoncées chez Ackermann (23). La crédibilité de l'"Entreprise" comme scène-modèle a dû souffrir de telles pratiques.

L'arrivée d'une troupe de comédiens français porta un nouveau coup au Théâtre National. Ce n'était pas la première fois que des acteurs étrangers, Italiens ou Français, venaient donner une série de représentations, mais cette fois ils faisaient directement concurrence aux Allemands. Il est tout à fait symptomatique que le Sénat leur accordât sans hésiter l'autorisation de jouer et, à partir du 16 novembre, les Address-Comtoir-Nachrichten annoncèrent à côté des représentations du "théâtre allemand" celles du "théâtre français" de Hambourg.

(21) Address-Comtoir-Nachrichten N° 85 du 26.10.1767.

(22) Schütze, p. 344. Il s'agit de la soirée du 20 novembre 1767.

(23) Ceci incite à penser qu'une partie du public ne venait que pour le divertissement de la seconde partie de la soirée qui la dédommageait de l'ennui que lui inspirait la pièce sérieuse.

L'attrait de la nouveauté s'ajoutant à un goût des choses françaises resté très vif fit qu'une partie du public se porta vers "une misérable société de comédiens français ramassés aux quatre coins du pays" (24). Mais les Allemands n'ont pas été obligés de fuir en laissant le champ libre aux étrangers comme le prétend Löwen, créant ainsi une nouvelle légende. Si le Théâtre National arrête ses représentations le 4 décembre 1767, c'est parce qu'il est interdit de jouer la comédie à Hambourg durant les quatre semaines de l'Avent. Il est donc assez naturel que la troupe aille prendre ses quartiers d'hiver à Hanovre où n'existe pas la même limitation. Ce départ est cependant ressenti comme un échec, tant la faveur du public a fait défaut dans les semaines précédentes. Aussi est-ce avec "une expression ironique" (25) que Mme Löwen prononce les remerciements d'usage au public. C'est ce texte déjà évoqué qui se termine par le vers souvent cité: "Allemands, encore un mot: ne nous oubliez pas, nous autres Allemands" (26).

Le fait que les comédiens allemands laissent leurs concurrents français derrière eux à Hambourg n'est sans doute pas étranger à cette prière. Le Théâtre National s'attarde à Hanovre jusqu'en mai 1768 et à son retour les spectateurs sont de nouveau invités à "être patriotiques et allemands" par la bouche cette fois-ci de la fille du directeur (27). Les créanciers assiègent la caisse pour se saisir des recettes, les comédiens doivent être payés à tour de rôle en fonction des entrées, parfois ils refusent de jouer (28). En avril, Lessing a arrêté une Dramaturgie qui a depuis longtemps perdu le contact avec la vie de la troupe. En juin, Löwen démissionne et son dé-

(24) Löwen dans les Unterhaltungen, t. 6, 1768, p. 350.

(25) Ibid.

(26) "Ihr Deutschen, noch ein Wort : Vergeßt uns Deutsche nicht !" Ibid. p. 354. Cf. texte complet APPENDICE (document N° 6)

(27) Unterhaltungen, t. 6, 1768, p. 442. Cf. APPENDICE (document N° 6)

(28) Meyer, I, p. 192.

part entraîne aussi celui de sa femme, irremplaçable dans les rôles touchants. Cette seconde saison à Hambourg voit se multiplier pantomimes, intermèdes et farces. Ce qui, selon Schütze, fait fuir le public cultivé et attire la "populace". Le théâtre doit parfois rester fermé plusieurs jours (29). Au mois de septembre, Bubbers décide Ackermann à signer un nouveau contrat par lequel ce dernier s'engage à racheter costumes et décors. Le Théâtre National donne sa dernière représentation à Hambourg le 25 novembre. Le poème d'adieu récité par Mme Hensel dit avec raison que le destin de la scène allemande est de beaucoup souffrir: "Pour elle, il n'est point de Paris, de Londres, d'Athènes" (30). La fin officielle de l'"Entreprise" se situe le 3 mars 1769 à Hanovre. Ackermann reprend la direction de la troupe qu'il conduit à Brunswick, mais bientôt une sécession le prive de ses meilleurs acteurs. Seyler, qui a décidé de devenir "principal", obtient le privilège hanovrien et débauche Ekhof, Boek, les Brandes, etc. Cette nouvelle troupe va jouer un rôle très important dans la suite de l'histoire du théâtre allemand puisque, de Weimar à Gotha et de Gotha à Mannheim, elle est liée à la création des premiers théâtres de cour allemands et même, dans le cas de Mannheim, à celle d'un "théâtre national". Pour le moment cependant, les "patriotes" à Hambourg, avec Löwen, déplorent le retour des "principaux routiniers" (31) à qui on ne peut même pas donner entièrement tort de ne pas penser à un "théâtre national" puisqu'il faut bien qu'eux-mêmes et leurs comédiens mangent et que les raisons qui viennent de l'estomac étouffent toute critique (32). C'est donc le procès du public qu'il convient de faire et non le leur.

(29) Schütze, p. 362.

(30) "Für sie ist KEIN PARIS, KEIN LONDON, KEIN ATHEN." Unterhaltungen, t. 6, 1768, p. 545. Texte complet APPENDICE (document N° 6)

(31) Unterhaltungen, t. 6, 1768, p. 544.

(32) Ibid., t. 8, 1769, p. 552.

LE PROCES DU PUBLIC ET DE LA NATION

Une affaire aussi mal engagée, aussi mal menée que celle du Théâtre National pouvait difficilement réussir et nous avons vu que les raisons qui ont conduit à l'échec ont été diverses. Il est d'autant plus frappant de constater que publicistes et écrivains n'ont instruit que le procès du public, rendu seul responsable du désastre. L'amertume est à la mesure de l'espoir évanoui et elle a trouvé son expression la plus forte dans une phrase célèbre de Lessing:

"Le doux rêve de fonder ici, à Hambourg, un théâtre national s'est déjà dissipé et autant que je puis maintenant connaître cette ville, elle est probablement le lieu où un pareil rêve se réalisera le plus tard" (33)

Il est à peine nécessaire de souligner l'injustice de la dernière formule, mais elle exprime bien la déception de la classe intellectuelle et son isolement. Les projets "patriotiques" qu'elle élabore ne rencontrent qu'un faible écho dans le corps social et c'est ainsi que le Théâtre National n'a été vraiment soutenu que par une poignée de "connaisseurs" recrutés pour l'essentiel dans ses propres rangs. Comme nous l'avons montré, ni les instances politiques, ni la haute société négociante, n'ont eu une claire conscience de l'enjeu.

On ne cesse de dénoncer le caractère inconstant et futile d'un public toujours avide de nouveautés mais qui se lasse vite de ses engouements successifs. Les deux reproches les plus graves qui lui sont faits portent cependant sur son

(33) "Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden : und soviel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird." Dramaturgie, p. 397.

manque de goût et son absence de patriotisme. C'est ainsi qu'un ouvrage daté de 1771 et paru sous le pseudonyme d'Anton Freyenberg, Observations sur le théâtre hambourgeois (34), fait un retour sur le passé pour demander pourquoi les splendides promesses et les louables intentions de la direction du Théâtre National n'ont pu être réalisées. La réponse est que, pour réformer la scène, il faudrait disposer d'un talent supérieur à celui de Prométhée pour "créer non seulement des hommes - de ceux-là, il y en a assez à l'extérieur du théâtre - mais des spectateurs de goût" (35).

On fait même au public de Hambourg le grief de préférer les mauvais spectacles étrangers à ceux de la scène allemande pourtant bien meilleurs. Le succès remporté par les comédiens français à la fin de l'année 1767 est ressenti comme une insulte à l'art national. Löwen dans les Entretiens, comme nous l'avons vu, considère la présence des Français comme la principale cause du départ des Allemands. Lorsqu'en 1769, une nouvelle troupe vint jouer à Hambourg (36) et qu'il se trouva quelqu'un pour proposer dans une brochure un système de souscription qui aurait permis la création d'un théâtre permanent français (37), l'ancien directeur du Théâtre National trouva une nouvelle occasion de fustiger ses concitoyens. Il rédigea une parodie de l'écrit en question qu'il fit paraître dans la revue de C.H.Schmid Le Parterre (Das Parterr) (38)

(34) Anton Freyenberg, Über die Hamburgische Bühne. An den Herrn Professor S. in G. Erste und zweites Schreiben, Hamburg, Berlin und Leipzig, 1771. Un exemplaire de ce livre très rare (cf. Eichhorn, p. 1) se trouve à la Staats- und Universitätsbibliothek de Hambourg (cote A/209111).

(35) Über die Hamburgische Bühne, p. 16.

(36) Il s'agit de la troupe qu'avait formée Hamon, qui avait déjà participé comme acteur à la compagnie française, qui avait joué à Hambourg en 1767. Hamon donnait surtout des opérettes.

(37) An das Hamburgische Publicum zur Beförderung des französischen Schauspiels, Hamburg, 1769. Cf. le compte rendu très hostile des Unterhaltungen (t. 7, 1969, pp. 284-286).

(38) "Parodie der Schrift, an das Hamburgische Publicum zur Beförderung des französischen Schauspiels" in : Das Parterr, hg. von Christian Heinrich Schmid, Erfurt, 1771, St. 1, pp. 9-16.

Ironiquement, Löwen propose au public de Hambourg qui a laissé partir les "comédiens vivants du Gönsemarkt" de soutenir les "comédiens morts du Neumarkt" (39), c'est-à-dire le spectacle de marionnettes. Certes, reconnaît Löwen, un petit nombre de gens (ein kleines Häuflein) qu'on nomme parfois le parterre préfère la comédie régulière et, "répétant convulsivement le terrible mot du théâtre national" qu'il a appris dans l'Avis provisoire (40), ne veut pas entendre parler de marionnettes. Ces gens-là ont tort: ne voit-on pas ailleurs "maint prince allemand comme maint payson préférer rire au théâtre de marionnettes plutôt que devant une scène régulière" et va-t-on nier le bon goût de l'un ou de l'autre? (41) Dans l'énumération des mérites du spectacle de marionnettes, Löwen multiplie les allusions à la grande bourgeoisie négociante et à son style de vie. La pièce ne durant qu'une demi-heure environ, il ne faut soustraire qu'un court moment au jeu et aux soirées mondaines. Comme elle ne se prolonge pas tard dans la nuit, il reste assez de temps "pour la bouteille et les bruyantes réunions" (42). Autant dire que les marionnettes s'intègrent harmonieusement dans l'ensemble des distractions du patriciat hambourgeois et qu'elles en respectent le niveau!

Mais Löwen quitte le ton ironique pour évoquer une dernière fois le destin du Théâtre National et examiner les causes de sa fin rapide. N'a-t-on pas eu confiance dans la solidité de l'"Entreprise"? demande-t-il. Dans ce cas, il eût suffi qu'un plus grand nombre de gens fortunés apportassent leur contribution, mais il n'a pas été possible de les en convaincre. N'y avait-il pas dans la ville entière soixante personnes dont chacune aurait pu facilement participer à la constitution d'un petit fonds, ou du moins aider au maintien d'une scène permanente par une fréquentation régulière des spectacles?

(39) Das Parterr, p. 10.

(40) Ibid., p. 11.

(41) Ibid., p. 13.

(42) Ibid., p. 14.

Mais les vraies raisons de l'abandon dans lequel est rapidement tombé le Théâtre National sont à chercher, selon Löwen, dans l'absence de moralité publique et dans le mauvais goût qui règne à Hambourg. La première explique la violence des cabales qui ont contribué à ruiner une oeuvre d'utilité générale, le second fait qu'on a "laissé mourir de faim ses propres comédiens parce qu'ils n'étaient que des Allemands et qu'on a rempli les poches de troubadours venus...de toutes les provinces françaises, les mains vides" (43).

En fait, Hamon, pas plus que les comédiens allemands, ne réussit à maintenir une scène permanente à Hambourg (44). Mais c'est le fait que l'on ait pu, dans certains milieux proches sans doute du grand négoce, donner la préférence à des opérettes françaises sur le théâtre régulier et "purifié" des Allemands qui suscite la réprobation des "patriotes" (45). Ce-

-
- (43) "... und vermöge des herrschenden Geschmacks mußte man die eigenen Komödianten, weil sie nur Deutsche waren, hungern lassen, und den aus allen Provinzen Frankreichs mit leeren Händen zu uns gekommenen Troubadours die Börsen füllen..." Ibid., p. 15.
- (44) Il dut fermer son théâtre le 2.3.1770, "aus immer anhaltendem Mangel an Zuschauern" selon les Unterhaltungen (t. 9, 1970, p. 83) qui, l'année précédente déjà, avaient prévu que les Français deviendraient à leur tour victimes de l'inconstance du public (Ibid., t. 7, 1969, p. 474).
- (45) Hamon reviendra à Hambourg. En 1776, Albrecht Wittenberg rédigea des Briefe über die Ackermansche und Hamonsche Schauspieler Gesellschaft (Berlin und Leipzig, 1776) où il exprimera sa préférence pour les Français. La réplique prit la forme d'une brochure anonyme : Benedickt Treumunds Anmerkungen über die Parallel der Ackermanschen und Hamonschen Gesellschaft an Conrad Wehrtschütz (o. O., 1776) qui accusa Wittenberg de manquer de patriotisme. Celui-ci avait répondu à l'avance à cette critique en expliquant qu'en la circonstance la qualité artistique lui semblait devoir l'emporter sur les considérations patriotiques. Or, c'était justement l'époque la plus brillante de Schröder, celle où il jouait les drames du Sturm und Drang et Shakespeare ! La position de Wittenberg, en qui nous sommes tenté de voir un porte-parole assez fidèle des milieux du grand négoce, prouve la permanence de fortes préventions contre le théâtre allemand, préventions qui ne sont pas sans rappeler celles de l'aristocratie francisée de certaines cours (Les deux brochures font partie de la collection Theater bis 1800 du Staatsarchiv de Hambourg).

pendant, l'analyse de l'échec déborde généralement le cadre local. Ce qui vient de se passer à Hambourg prend valeur de symbole: le procès du public hambourgeois se transforme en procès de la nation tout entière. C'est encore Lessing qui trouve les mots les plus durs dans la conclusion de sa Dramaturgie; c'est chez lui aussi que le glissement d'un procès à l'autre apparaît le plus clairement:

"Si le public demande: 'mais enfin que s'est-il passé?' et répond lui-même sarcastiquement: 'Rien', je demanderai à mon tour: 'Mais qu'a donc fait le public pour que quelque chose puisse se passer?' Rien non plus, ou plutôt il a fait plus que de ne rien faire. Non seulement il n'a pas favorisé les progrès de l'oeuvre, mais il ne l'a même pas laissé suivre son cours naturel. La plaisante idée de vouloir donner aux Allemands un théâtre national alors que nous autres Allemands ne sommes pas encore une nation! Je ne parle pas de l'organisation politique, mais uniquement du caractère moral. On serait presque tenté de dire que notre caractère à nous est de ne pas vouloir en avoir. Nous sommes encore les imitateurs jurés de tout ce qui vient de l'étranger et restons en particulier les humbles admirateurs de ces Français qu'on n'admire jamais assez. Tout ce qui nous vient de l'autre côté du Rhin est beau, charmant, délicieux, divin; nous préférons démentir le témoignage de nos yeux et de nos oreilles plutôt que de changer d'opinion; nous aimons mieux nous laisser persuader de prendre la lourdeur pour du naturel, l'effronterie pour de la grâce, la grimace pour de l'expression, un cliquetis de rimes pour de la poésie, des hurlements pour de la musique plutôt que de douter le moins du monde de la supériorité que cet aimable peuple, le premier du monde (comme il a coutume de se nommer lui-même en toute modestie) a reçue en partage des mains de l'équitable destinée dans tout ce qui est bon, beau, sublime et décent." (46)

(46) "Wenn das Publikum fragt : was ist denn nun geschehen ? und mit einem hönischen Nichts sich selbst antwortet : so frage ich wiederum : und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte ? Auch nichts ; ja noch etwas Schlimmers, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht gefördert : es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. - Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind ! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei : keinen eigenen zu haben wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen ; alles was von jenseits dem Rheine kömmt,

L'indifférence du public hambourgeois, l'hostilité d'une partie de l'opinion reçoivent l'interprétation la plus défavorable qui soit. L'échec du Théâtre National prouve, selon Lessing, que l'Allemagne, malgré tout ce que l'on dit,, ne s'est toujours pas constituée en nation sur le plan culturel. Comme elle n'a pas encore trouvé son identité, elle continue à admirer et imiter sans discernement ce qui vient de l'étranger au lieu de rechercher une voie qui lui soit propre. La scène-modèle de Hambourg est donc une nouvelle victime de ce "mal allemand" que les écrivains ne cessent de dénoncer depuis trente ans. Lessing sait, du reste, lui-même qu'il exprime un vieux sujet de regret et il s'interrompt en disant qu'il ne veut pas développer davantage un lieu commun bien usé. De fait, la condamnation de la francomanie occupe déjà une place importante dans les écrits de Gottsched et la constatation de l'absence d'un "caractère national" allemand comparable à celui des peuples voisins se trouve aussi bien chez Nicolaï que chez Löwen, voire même chez le jeune Lessing. L'auteur de la Dramaturgie donne cependant à un thème connu une force nouvelle en affirmant qu'il est chimérique de vouloir créer un théâtre national en l'absence d'une nation. Le théâtre, art social par excellence, implique un minimum d'esprit collectif. On n'ose plus rêver aux foules immenses que déplaçaient les spectacles antiques, on se contenterait du public des théâtres de Londres ou de Paris, mais on est bien obligé de constater que les acteurs allemands jouent bien souvent devant des bancs vides. Par ailleurs, la littérature dramatique et plus particulièrement la comédie est

ist schön, reizend, allerliebste, göttlich ; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten ; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingel von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im Geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat." Dramaturgie, p. 392.

censée exprimer la spécificité de chaque peuple. Comment le pourrait-elle dans une nation qui s'obstine à ne pas en avoir? On sait que plus tard Schiller retournera la formule de Lessing en attribuant à la scène le pouvoir de créer la nation, toujours sur le plan de la culture et de la conscience collective (47). Lessing n'attribue pas au théâtre le même pouvoir dynamique, il le considère d'une manière statique comme un miroir des faiblesses nationales.

Mais Lessing n'est pas le seul à ainsi attribuer un caractère exemplaire à l'échec du Théâtre National. Dès décembre 1767, Boie écrivait: "Desperandum est de re publica!" (48), et un an plus tard il ajoutait: "Mais l'Allemand ne veut pas d'un théâtre allemand... O ma Nation! aveugle à ses propres supériorités, enthousiaste pour les farces étrangères!" (49). Löwen, de son côté, englobe l'Allemagne entière dans sa déception et sa colère:

"Si notre indifférente patrie ne montrait pour ses génies que la moitié du zèle que les étrangers montrent pour les leurs; alors...mais à quoi bon tous les 'si!' et tous les 'alors!' C'est une honte pour l'Allemagne qu'une de ses villes les plus considérables laisse périliter un bon théâtre allemand et que le Garrick des Allemands ait dû sortir des murs de la ville sur le chariot de Thespis." (50)

(47) Cf. Infra, p. 772.

(48) Lettre de Gleim, Pawel, art. cit., p. 372.

(49) Lettre à Jessen. Daunicht, Lessing im Gespräch, op. cit., p. 268. "Aber der Deutsche will ja kein deutsches Theater... O! meine Nation! blind für eigne Vorzüge, heiß für ausländische Possen! -" La dernière phrase est sans aucun doute une allusion aux comédiens français et il est possible que ce soit ceux-ci qui inspirent à Lessing la fin de sa diatribe.

(50) "Wenn unser kaltes Vaterland für seine Genies nur halb so viel Eifer blicken ließ, als die Ausländer für die ihrigen; so - Doch was hilft alles Wenn - und alles so! Schimpf genug für Deutschland, daß eine seiner angesehensten Städte ein gutes deutsches Schauspiel scheitern lässt, und der Garrick der Deutschen auf dem Karrn des Thespis aus den Mauern dieser Stadt wandern müssen." Unterhaltungen, t. 7, 1769, p. 474. Le "Garrick des Allemands" est, bien sûr, Ekhof. La même évocation se trouve dans un autre article des Unterhaltungen: "Von dem Verfall des Komischen im Lustspiel" (t. 8, 1769, pp. 6-15), p. 15. Nous pensons qu'il faut aussi attribuer la paternité de cet essai à Löwen.

Le découragement saisit les deux écrivains qui avaient été le plus étroitement liés à l'"Entreprise" et l'un et l'autre déclarent ne plus rien vouloir avoir à faire avec le théâtre allemand. Tous deux sont déçus dans leurs espoirs matériels (51), plus encore dans leurs ambitions littéraires et artistiques. Löwen livre au feu le texte de ses cours sur "l'éloquence du corps" et renonce à sa traduction de Dorat. (52) Lessing, pendant la rédaction même de la Dramaturgie, exprime déjà sa lassitude devant un travail ingrat et sans doute inutile (53). En 1769, son irritation est telle qu'il souhaite que le pasteur Goeze obtienne satisfaction et qu'on ferme tous les théâtres pour vingt ans! (54) Le désastre du Théâtre National laissera chez Lessing des traces profondes. Plus tard, lorsqu'à Vienne ou à Mannheim, on envisagera de créer des théâtres permanents, on engagera à plusieurs reprises des négociations avec Lessing. Si celles-ci tournent court à chaque fois, la faute n'en revient peut-être pas uniquement aux autorités politiques: Lessing lui-même n'envisage désormais qu'avec la plus grande répugnance une nouvelle participation à la vie pratique

-
- (51) Rappelons que Lessing se promettait "quelques années d'une vie calme et agréable" à Hambourg et qu'il y pensait terminer plusieurs de ses pièces (Lettre à Gleim, LM 17, p. 227). La fin du Théâtre National le laisse de nouveau sans ressources. Löwen, quant à lui, est obligé de reprendre un poste de secrétaire très mal rétribué, à Rostock cette fois-ci. Il meurt peu de temps après, en 1771.
- (52) Cf. Briefe deutscher Gelehrten an den Herrn Geheimen Rath Klotz, op. cit., zweiter Theil, p. 8 et p. 13. (Lettre de Löwen à Klotz du 22.10.1769 et du 22.4.1770).
- (53) Lettre du 4.8.1767 à Nicolai (LM., 17, p. 234), du mois d'août 1767 à Weiße (Ibid., p. 235), du 28.9.1768 à Nicolai (Ibid., p. 262).
- (54) Lettre à Nicolai du 11.10.1769 (Ibid., p. 301).

du théâtre. Dans plusieurs de ses lettres, il exprime son éloignement envers le théâtre (55). En 1775, il prétend même éprouver un dégoût tel qu'il ne peut plus se résoudre à écrire pour lui (56). On sait que seules des circonstances tout à fait exceptionnelles l'ont conduit à rompre sa promesse en écrivant son Nathan le Sage.

Il ne faudrait pas cependant attribuer aux réactions de Löwen et de Lessing une valeur trop générale. L'attitude la plus commune consiste à se demander à quelles conditions l'idéal du théâtre national pourrait être préservé. L'échec de Hambourg a eu, selon nous, pour conséquence de renforcer l'idée qu'il fallait convaincre un prince de soutenir le théâtre. C'était, à vrai dire, un espoir qui n'avait jamais disparu. Mais puisque la plus importante des républiques bourgeoises s'était révélée incapable d'entretenir une scène permanente, le recours aux Princes s'imposait d'autant plus. Si seulement Frédéric était "un roi allemand", soupire Boie, nous toucherions au but, car:

"Berlin est la seule ville qui puisse nous donner un théâtre national. Si l'on faisait l'essai à Berlin, avec quelle rapidité d'autres princes allemands suivraient l'exemple!" (57)

C'était exactement ce qu'écrivait l'année précédente Löwen à la fin de son Histoire du théâtre allemand! Le Théâtre National de Hambourg n'a été qu'un court intermède, une tentative pour réaliser une scène-modèle sans le soutien de l'Etat par-

(55) Cf. Lettre du 13.4.1769 à Nicolai (LM., 17, p. 287), du 10.7.1770 à Eva König (LM., 17, p. 326), du 2.2.1774 à Karl Lessing ("... der äußerste Ekel gegen alles, was Theater und theatralisch ist und heißt... LM., 18, p. 102.

(56) Lettre à Bode du 9.3.1775 (LM., 18, p. 131).

(57) " Berlin ist der einzige Ort, der uns eine Nationalbühne geben kann. Finge man in Berlin nur an, wie geschwind würden auch andre deutsche Fürsten nachfolgen !" Pawel, art. cit., p. 372.

ce que les circonstances incitaient à le faire. L'illusion dissipée, on revient aux considérations d'autrefois. Une scène idéale ne peut survivre que sous la forme d'un théâtre subventionné, et même le modeste objectif d'une scène permanente ne peut être atteint sans un soutien officiel. Puisqu'il s'était avéré qu'il n'y avait rien à attendre des autorités bourgeoises, quelle autre solution restait-il aux intellectuels allemands que de se tourner à nouveau vers un prince à la fois éclairé et "national"? Même Lessing, dont on souligne à juste titre le souci d'indépendance vis-à-vis des Grands, écrit à propos du théâtre de Vienne qu'il n'a nulle envie de s'en occuper en ajoutant cette précision: "du moins tant qu'il sera dirigé par un impresario et ne dépendra pas directement de la cour"(58). L'intellectuel bourgeois Lessing préférerait travailler sous l'autorité du Prince plutôt que d'être soumis à la loi du profit imposée par un homme d'affaires!

LE BILAN

Il convient pour finir de voir de plus près l'oeuvre réalisée par le Théâtre National. Ce bilan se réduira principalement à l'étude du répertoire puisque les diverses réformes projetées n'ont jamais vu le jour. Deux questions se posent: Löwen, qui est responsable du choix des pièces, a-t-il pu rendre le théâtre de Hambourg "aussi national" qu'il promettait de le faire? Le répertoire présenté était-il à la hauteur d'une scène-modèle?

(58) Cf. Lettre à Eva König le 15.11.1771 (LM., 17, p. 408).

On a depuis longtemps remarqué que la majorité des pièces commentées dans la Dramaturgie étaient des traductions et des adaptations et que les auteurs français dominaient largement le répertoire. Sur les 52 oeuvres traitées par Lessing seules 18 peuvent être considérées comme des productions originales. Lorsque l'on examine l'ensemble du répertoire joué durant les deux années qu'a duré le Théâtre National, on arrive à un résultat à peu près identique: les pièces allemandes ne constituent qu'un peu plus du tiers de l'ensemble. Il n'était sans doute pas possible de faire mieux, la création du Théâtre National se situant à un moment où l'on publiait encore davantage de traductions que d'oeuvres originales.

Encore faut-il procéder à une comparaison avant de porter un jugement sur ce point précis. Nous connaissons, grâce à la monographie d'Eichhorn, les pièces jouées par Ackermann de 1764 à 1767 à Hambourg et, grâce au travail de Rudolf Schlösser (59), nous disposons également du répertoire complet du Théâtre National de 1767 à 1769. On peut donc voir si la direction du nouveau théâtre a réussi à "germaniser" le répertoire de son prédécesseur. Sur les 382 représentations données par Ackermann, 225 (58,90 %) étaient consacrées à des auteurs français (60). Lors des 396 soirées données à Hambourg et à Hanovre par l'"Entreprise", 237 (59,84 %) pièces françaises sont représentées. La même stabilité apparaît en ce qui concerne la part faite aux oeuvres originales allemandes, elle n'augmente que légèrement, de 28,01 % (107 soirées) à 30,55 % (121 soirées). Dans les deux cas, on constate la place infime faite au théâtre anglais, respectivement 20 (5,23 %) et 17 (4,29 %) représentations. Ce résultat n'a rien d'étonnant et

(59) Rudolf Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne, op. cit. Le travail s'appuie sur la collection d'"affichettes" d'Ekhof conservée à Gotha.

(60) Nous ne tenons compte que des pièces principales et non des Nachspiele.

correspond aux possibilités qu'offrait la littérature dramatique disponible (61).

La tragédie, au XVIII^{ème} siècle, occupait le sommet de la hiérarchie des genres. Un théâtre qui avait des ambitions littéraires et morales devait donc lui consacrer une place importante. Chez Ackermann, la tragédie et le drame ne remplissaient que 84 soirées (21,98 %), alors que Löwen leur accorde 129 représentations (32,57 %). Cette augmentation sensible constitue indubitablement la principale originalité du répertoire du Théâtre National. Elle prouve qu'on a sérieusement tenté de donner une dignité nouvelle à la scène en réduisant la part du divertissement. Il est douteux que le public ait apprécié cette politique! En tout cas, la comparaison entre le répertoire des deux saisons à Hambourg, en 1767 et en 1768 (62), montre à l'évidence, qu'au moins en ce qui concerne les pièces principales, la direction a maintenu son cap jusqu'à la fin. Sur ce point, la pratique est en accord avec les intentions théoriques.

Mais on peut envisager le répertoire de l'"Entreprise" sous un autre aspect, celui de son ouverture aux nouveautés. Schlösser a fait la remarque que ce répertoire avait un caractère vieillot (63): certaines comédies ont paru dans le Théâtre Allemand de Gottsched et, dans la tragédie, l'alexandrin l'emporte encore sur le nouveau vers iambique. Le grand renouvellement du répertoire allemand ne se fera, du reste, que dans les années 1770: 1/5 seulement des pièces jouées à Hambourg le sera encore par Ekhof à Gotha en 1775. En 1767,

(61) On trouvera en annexe une mise en parallèle chiffrée du répertoire d'Ackermann et du Théâtre National (document N° 7). L'absence de Shakespeare, malgré l'existence de la traduction de Wieland, n'est pas tellement étonnante: son oeuvre était encore considérée comme injouable sur la scène allemande.

(62) Cf. la liste des pièces jouées durant les deux saisons retrouvée dans les papiers de Lessing (LM., 15, pp. 48-59).

(63) Schlösser, op. cit., p. 16 sq.

on se trouve pour ainsi dire au creux de la vague. L'impulsion donnée au drame bourgeois par Le Marchand de Londres et Miss Sara Sampson n'avait été que de courte durée et les résultats sur le plan quantitatif avaient été médiocres. La seconde vague, de nature très différente, n'en est qu'à ses débuts. Mais il est remarquable que c'est dans ce genre nouveau que le Théâtre National obtient quelques-uns de ses plus grands succès. Parmi les pièces françaises, Eugénie de Beaumarchais (10 représentations) et surtout L'Honnête Criminel (Der Galeerensklave) de de Falbaire (7 représentations) sont des exemples typiques de ces drames larmoyants et faciles qui annoncent les populaires mélodrames du XIX^{ème} siècle. Parmi les oeuvres allemandes, il faut surtout signaler la création des premières pièces de Brandes, L'Apparence est trompeuse (Der Schein betrügt) qui fut jouée 7 fois, et Le Comte d'Olsbach (Der Graf von Olsbach) qui fit ensuite une brillante carrière sur toutes les scènes allemandes. Or, Brandes est le premier représentant de cette génération d'auteurs-comédiens (Iffland et Schröder viendront s'ajouter à lui) qui adaptent étroitement leurs pièces au goût du public. Toutes les pièces citées, auxquelles il faudrait joindre le fameux Philosophe sans le savoir (Der Weise in der Tat), de Sedaine (7 représentations), se maintiendront sans difficulté au répertoire (64).

Le Théâtre National est donc bien ouvert aux nouveautés et mêle à l'ancien répertoire, souvent ambitieux sur le plan littéraire, les premiers exemplaires de ces pièces fabriquées sur mesure pour plaire au public, selon une dramaturgie qui vise uniquement à l'efficacité. Ces pièces ne sont pas encore assez nombreuses pour que l'on puisse bâtir à partir d'el-

(64) Le Père de Famille de Diderot fut donné 12 fois. Bien que l'auteur le plus joué fût Voltaire (40 représentations en tout), le succès de Beaumarchais, Diderot, Sedaine, Brandes, de Falbaire est un signe de l'évolution qui commence à se dessiner.

les un programme attrayant, et ce fait constitue peut-être une raison supplémentaire de l'échec du Théâtre National. Par ailleurs, elles représentent incontestablement sur le plan littéraire une dégénérescence du drame bourgeois original et n'auraient pas été, à la longue, compatibles avec l'idéal artistique et moral d'un Théâtre National. L'"Entreprise" de Hambourg est morte aussi pour être restée fidèle - même si c'est par nécessité - à une partie de ses ambitions.

Un des grands titres de gloire du Théâtre National de Hambourg est d'avoir le premier porté à la scène Minna von Barnhelm. La création eut lieu le 30 septembre 1767 après que le Sénat, qui craignait des difficultés de la part de la cour de Berlin, eut enfin levé son interdiction (65). Le succès, qui ne fut pas aussi triomphal qu'à Berlin l'année suivante (66), permit cependant 16 représentations: la comédie de Lessing fut la pièce la plus jouée durant tout le temps de l'"Entreprise". L'écho qu'eut la pièce à Hambourg et à Hanovre est d'autant plus remarquable qu'il ne peut pas s'expliquer, comme à Berlin, par l'actualité du sujet ou les piques contre le régime fédéricien. Dans l'impossibilité de connaître les réactions du grand public, nous en sommes réduits à étudier à travers la critique l'opinion des "connaisseurs". Celle-ci s'est exprimée dans les termes les plus flatteurs aussi bien au moment de la parution de la pièce dans le second volume des comédies de Lessing qu'au moment des diverses représentations. Minna von Barnhelm est un des exemples rares d'un événement littéraire devenu également un événement théâtral. Nous pouvons donc, au moins partiellement, reconstituer à partir des

(65) Sur l'interdiction temporaire de la pièce cf. la documentation réunie par Daunicht, Lessing im Gespräch, op. cit., pp. 230-232.

(66) Sur la réception de la pièce cf. Lotte Labus, "Minna von Barnhelm" auf der deutschen Bühne, Diss., Berlin, 1936.

éloges de la critique littéraire, les raisons d'un grand succès public (67).

On connaît la célèbre caractérisation de Minna par Goethe comme un produit de la guerre de Sept Ans, une oeuvre tirant son sujet de l'actualité et sa substance du destin national même, son interprétation de l'union de la Saxonne Minna et du Prussien Tellheim comme un symbole de la réconciliation entre Allemands, bref la mise en valeur du "contenu national" de la pièce (68). Cet aspect est cependant totalement passé sous silence par la critique du temps. Celle-ci, peut-être par prudence, considère la pièce en dehors de son rapport à l'histoire et à la politique de la nation.

Eloges et critiques sont caractéristiques des attentes de l'opinion intellectuelle. Les louanges soulignent avant tout le caractère parfaitement national, non du sujet, mais des moeurs et des caractères. Les personnages sont si vrais qu'on croirait "les avoir déjà vus quelque part", ce sont de "vieilles connaissances" avec qui on croit renouer (69). Ils sont "parfaitement allemands" et la moindre nuance de leur personnalité est fondée sur les moeurs du pays (70). Il y a des degrés dans la satisfaction de la critique et ce ne sont pas les personnages principaux qui rencontrent le plus de compréhension: on est insensible au tragique caché du caractère de Tellheim et plutôt agacé par la "coquetterie" de Minna (71).

(67) Nous privilégions, bien sûr, la presse de Hambourg, mais il règne une telle unanimité dans les jugements qu'il est possible de se fonder aussi sur d'autres sources.

(68) Dichtung und Wahrheit, 2ème partie, livre 7, Hamburger Ausgabe, t. 9, p. 281.

(69) Unterhaltungen, t. 4, 1767, p. 815. Cf. également Braun, Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen, op. cit., t. 1, p. 191.

(70) Deutsche Bibliothek, t. 1, 1767. Cité d'après Braun, op. cit., p. 197.

(71) Joseph von Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne (Wien, 1768-1769), Wiener Neudrucke, 7, Wien, 1884, p. 86.

On marque d'autant plus d'enthousiasme devant le simple, le généreux, l'honnête Werner, la plus belle figure de toute la pièce (72). Il est certain que Werner offrait au spectateur de très grandes possibilités d'identification et que le personnage permettait de renforcer l'image positive des "vraies vertus allemandes". Il ne faut pas chercher ailleurs la raison du succès que remportèrent les premiers titulaires du rôle. A Hambourg, l'interprétation qu'en donna Ackermann fit beaucoup pour la popularité de la pièce.

Les traits qui firent l'objet des jugements les plus favorables sont également révélateurs: c'est, dans l'acte I, le récit que fait Just de la fidélité que lui manifeste un caniche abandonné (sc. 8), et le beau geste de Tellheim envers la veuve Marloff, la dame en noir (sc. 7); c'est, dans l'acte III, le désintéressement de Werner offrant toute sa fortune à son ancien officier. Bref, tous les épisodes émouvants, ceux où les personnages peuvent faire la preuve de leur grandeur d'âme. En revanche, la scène avec l'officier français Riccaut de la Marlinière paraît un hors-d'oeuvre inutile, un intermède comique sans justification dramatique (73). Elle sera, lors de sa création à Vienne, tout simplement supprimée (74). Le comique caricatural est peu apprécié et presque toujours suspecté de favoriser le retour à la farce. Il offense en outre la délicatesse des "connaisseurs". Ceux-ci déplorent évidemment aussi quelques expressions triviales dans la bouche des personnages secondaires (75).

Mais la supériorité du dialogue lessingien sur tout ce qui a été écrit jusqu'ici est reconnue par toute la critique, qui vante le naturel, l'élégance et la précision d'une langue qui atteint enfin le niveau qu'exige la haute comédie.

(72) Unterhaltungen, t. 4, 1767, p. 815.

(74) Cf. Labus, op. cit., p. 31.

(73) Unterhaltungen, t. 4, p. 818.

(75) Unterhaltungen, t. 4, p. 817.

Cette langue est, en outre, toujours juste et caractérise parfaitement chaque personnage et chaque condition (76). Certains déplorent cependant quelques subtilités inutiles, quelques propos alambiqués, de même que l'on trouve parfois les situations un peu forcées, l'entêtement de Tellheim excessif, la comédie jouée par Minna pour amener le dénouement trop longue. Bref, tout ce qui tire la pièce vers la "métaphysique des sentiments" et le jeu, l'aspect qui la rapproche de Marivaux, est mal compris. (77)

On apprécie d'autant plus tout ce qui la rapproche de Diderot: les situations touchantes déjà évoquées et ces personnages tous vertueux sans cependant être parfaits qui se distinguent les uns des autres par de fines nuances dans la manière dont leur vertu se manifeste (78).

En résumé, le succès de Minna von Barnhelm a son origine dans le fait que Lessing satisfait deux exigences qui jusqu'alors paraissaient inconciliables: d'un côté, la peinture de moeurs et de personnages authentiquement allemands, de l'autre, le ton et la langue de la haute comédie. Si certaines "pièces locales" (Lokalstücke) comme le Bookesbeutel du Hambourgeois Borkenstein ou les comédies de Gellert (79) avaient incontestablement un cachet spécifiquement allemand, elles restaient cependant toujours confinées dans le cercle de la petite bourgeoisie provinciale, et l'étroitesse du cadre comme celle des mentalités restreignait leur qualité littéraire. Quant aux comédies mondaines d'avant Lessing, elles joignaient

(76) Ibid., p. 816.

(77) Les ressemblances de Minna avec l'esprit des comédies de Marivaux ont été éclairées par Jacques Lacant, Marivaux en Allemagne, op. cit., pp. 62-80.

(78) Deutsche Bibliothek (Braun, p. 198), Sonnenfels, p. 83.

(79) Cf. le jugement de Lessing sur les comédies de Gellert (Dramaturgie, n° 22, p. 88).

au défaut de n'être, selon le mot de Sturz, que "des copies de copies", celui d'être écrites dans une langue qui hésitait entre la vulgarité, la préciosité et le pathos, et dont on ne rencontrait nulle part l'original. Le ton juste, certes, on le trouvait parfois dans les comédies françaises, mais comment le transposer dans le cadre allemand? La synthèse réussie par Lessing fait aussi la valeur historique de Minna von Barnhelm, la première vraie comédie du nouveau répertoire "purifié". Elle a été rendue possible par l'adoption du moralisme de Diderot qui seul pouvait enlever à la haute comédie sa réputation de futilité et l'adapter "au sérieux du caractère allemand".

Faut-il aussi inscrire la Dramaturgie de Hambourg au bilan du Théâtre National? Cela semble n'être que justice et pourtant la plus grande partie de l'oeuvre de Lessing n'entretient qu'un lien ténu avec l'entreprise qui a été à l'origine de sa rédaction. L'ouvrage, plus théorique que pratique, n'a eu qu'une influence réduite sur la vie théâtrale de Hambourg, et son originalité est moins grande qu'on ne le dit d'habitude (80): même par rapport aux écrits de jeunesse de Lessing, il apporte peu d'éléments fondamentalement nouveaux. L'opposition entre Shakespeare et les classiques français, déjà affirmée dans la "17ème Lettre sur la littérature", est simplement développée dans la Dramaturgie, et le paradoxe selon lequel c'est le dramaturge anglais qui est le plus proche des leçons d'Aristote fait l'objet d'une démonstration peu convaincante. La théorie de la tragédie bourgeoise, déjà élaborée dans la correspondance avec Nicolai et Mendelssohn, n'est sou-

(80) Cette absence d'originalité a surtout été soulignée par Robertson, Lessing's dramatic theory, op. cit.

mise qu'à quelques corrections destinées à la mettre en accord avec la conception de la "sympathie tragique" de Mendelssohn (81) et l'autorité d'Aristote. L'attitude envers Diderot n'a guère changé non plus; Lessing précise simplement ses points d'accord et de divergence avec l'auteur français.

La Dramaturgie n'indique donc pas de nouvelles voies au théâtre allemand, - celles-ci ont déjà été ouvertes - elle s'efforce essentiellement de fournir une justification théorique à des choix stratégiques déjà anciens. C'est ainsi que la longue et subtile exégèse de la "catharsis" aristotélicienne ne sert qu'à fonder la légitimité de la tragédie bourgeoise et à apporter la preuve que Corneille et ses continuateurs sont infidèles à l'enseignement du Stagirite (82). La France n'a pas de théâtre tragique (83).

Sur certains points, la Dramaturgie, bien loin d'innover, reste figée sur des positions anciennes et mène déjà un combat d'arrière-garde. C'est ainsi que Lessing reste obstinément fidèle à l'idée que le théâtre doit amender le spectateur et être "une école du monde moral", alors que la jeune génération commence à prendre ses distances par rapport à cette exigence. De la même manière, l'attitude de Lessing face à Shakes-

(81) Cf. Jean-Paul Meier, L'Esthétique de Moses Mendelssohn, op. cit., p. 787 sq.

(82) Sur l'interprétation d'Aristote par Lessing cf. Max Kommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 4 unver. Aufl., Frankfurt a/M., 1970. Tous les interprètes modernes sont d'accord sur le fait que Lessing lui-même a donné une interprétation toute personnelle de la "catharsis" aristotélicienne.

(83) L'"injustice" de Lessing envers les tragiques français a souvent été soulignée. Cf. Hippolyte Loiseau, Le Pédantisme de Lessing, art. cit., Alexander Aronson, Lessing et les classiques français. Contribution à l'étude des rapports littéraires entre la France et l'Allemagne au 18ème siècle, Montpellier, 1935. Du côté allemand, cf. Hugo Friedrich, "Lessings Kritik und Mißverständnis der französischen Klassik" in : Zeitschrift für deutsche Bildung, 7, 1931, pp. 601-611, et surtout Eugen Lerch, Lessing, Goethe, Schiller und die französische Klassik, Mainz, 1948.

peare semble bien timide (84); alors qu'à la même époque Gerstenberg reconnaît l'originalité irréductible et la "modernité" de l'auteur élisabéthain, Lessing s'efforce encore de le mettre en accord avec les normes héritées de l'Antiquité. La célèbre mise en garde contre les excès de la liberté formelle, dans l'épilogue de la Dramaturgie, éclaire la crainte de Lessing de voir le culte de Shakespeare favoriser un retour à l'anarchie pré-gottschédienne.

Ce qui fait l'importance historique de la Dramaturgie, c'est moins la nouveauté des idées qu'elle défend que l'accueil que ces dernières ont reçu. Certes, on a pu, avec quelque raison, affirmer que Lessing n'a guère été écouté et que la littérature allemande a suivi un cours différent de celui qu'il préconisait (85): ni le Sturm und Drang, ni le classicisme ne suivront les préceptes dramaturgiques du critique de Hambourg. En revanche, l'influence immédiate de la Dramaturgie sur les publicistes et les critiques de l'Aufklärung est considérable. Non seulement l'oeuvre de Lessing, en conférant ses lettres de noblesse à la critique théâtrale, provoque un immense développement de celle-ci, mais les jugements, qu'elle contient deviennent souvent de véritables articles de foi. Inlassablement repris, ils fixent définitivement l'image négative de la tragédie française et finiront par ruiner l'idée de "voie médiane" (86). C'est donc l'aspect polémique et destructeur de la Dramaturgie qui a eu le plus grand écho, et on en

(84) Les contradictions de Lessing sur ce sujet ont été bien analysées par Georg Witkowski, "Aristoteles und Shakespeare in Lessings Hamburgischer Dramaturgie" in : Euphorion, 2, 1895, pp. 517-529.

(85) C'est la thèse défendue avec quelque excès par Robert R. Heitner, "The Effect of the Hamburgische Dramaturgie" in : The Germanic Review, 31, 1956, pp. 23-34.

(86) Ceci ne signifie évidemment pas l'adoption sans réserve du "modèle anglais". L'admiration pour Shakespeare restera longtemps encore très verbale dans le milieu de l'Aufklärung et ne se traduira que rarement dans la pratique théâtrale. Cf. Infra, épilogue, p. 776.

retrouve la trace dans tous les textes de la fin du XVIIIème siècle.

La Dramaturgie va également conserver le souvenir de l'"Entreprise", c'est-à-dire de la première tentative pour réaliser l'idée de théâtre national. Après l'échec de Hambourg, dans quelle autre ville celui-ci pouvait-il enfin trouver les conditions nécessaires à son épanouissement? Quelle "résidence" princière allait réparer l'indifférence de la république bourgeoise? D'une façon un peu inattendue, ce fut Vienne qui reprit le flambeau.

V I E N N E

CHAPITRE VI

LUMIERES VIENNOISES

VIENNE ET SON THEATRE

En novembre 1766, Joseph von Sonnenfels publie dans sa revue morale, L'Homme sans préjugés, le texte complet de l'Avis provisoire, le programme du Théâtre National de Hambourg, qu'il fait précéder de la réflexion suivante :

"Combien j'envie Hambourg pour un honneur que Vienne pouvait acquérir ! Et que doivent ressentir en apprenant cette nouvelle ceux qui pouvaient faire pour notre théâtre ce que sont assez généreux pour faire pour Hambourg de simples citoyens." (1).

Ce fait, peu connu, établit un lien entre l'"Entreprise" de Hambourg et le premier théâtre national d'origine princière, même si dix ans devaient encore s'écouler avant que Joseph II n'élève le théâtre près de la cour (Burgtheater) au rang de "Hof-und Nationaltheater". La remarque de Sonnenfels prouve non seulement l'intérêt qu'il prend à l'expérience de Hambourg, elle exprime aussi une critique et une déception, celle de voir la capitale du Reich supplantée par une simple cité marchande.

L'échec final de l'"Entreprise" devait évidemment redonner toute son actualité à l'ambition de Vienne de devenir

(1) Wie sehr beneide ich Hamburg um die Ehre, die sich Wien erwerben konnte ! Und was müssen Diejenigen bei dieser Nachricht empfinden, die das für unsere Schaubühne thun konnten, was für Hamburg Privatbürger zu thun groß genug sind." Der Mann ohne Vorurteil, Wien, 1765-1767, Bd. 1, p. 771.

le centre de la vie théâtrale allemande en créant à son tour une scène-modèle.

Ce "passage de relais" entre Hambourg et Vienne est d'autant plus significatif qu'on a pu décrire les deux cités comme totalement antinomiques, comme des illustrations parfaites de deux types opposés de villes au XVIIIème siècle (2). Si Hambourg est un exemple de ville libre qui a réussi, de cité négociante prospère, Vienne est avant tout une "résidence". Alors que la première est exclusivement bourgeoise, dans la seconde, l'élément aristocratique joue un rôle essentiel et marque profondément la structure sociologique. La capitale du Reich rassemble une importante partie de la noblesse des états habsbourgeois, et ce sont les palais de la haute aristocratie qui lui donnent son cachet particulier. Elle est aussi le centre administratif d'un Etat en voie de centralisation, de sorte que le fonctionnaire y est une figure aussi typique que l'est le négociant pour Hambourg. La bourgeoisie traditionnelle en revanche ne joue qu'un rôle modeste et la municipalité est privée de toute autonomie. Une "ville de résidence" est dominée par le Prince et reçoit, dans tous les domaines, ses impulsions de lui, de ses conseillers ou de la haute administration. C'est évidemment la cour qui donne le ton dans la vie sociale et la vie mondaine.

Transférée dans ce milieu social et politique entièrement différent, l'idée même de "théâtre national" devait subir un certain nombre de modifications que nous essaierons de déterminer. Nous quittons l'univers des petites villes universitaires ou des cités commerçantes pour celui d'une capitale politique au caractère aristocratique marqué. Nous passons du Nord protestant au Sud catholique et on ne doit pas méconnaître la profondeur du fossé que représentent au XVIIIème siècle encore les différences confessionnelles. Comme l'histoire du théâtre national est intimement liée à celle du développement

(2) Otto Brunner, Hamburg und Wien, art. cit.

de l'Aufklärung, nous allons à la rencontre d'une Aufklärung différée, originale par bien des aspects, à laquelle on a donné parfois le nom "d'Aufklärung catholique". Le décalage dans le rythme du développement de la littérature et de la théorie littéraire, le retard d'environ trente ans que le Sud, au début des années 1760, présente par rapport au Nord, sont également des éléments qui donnent au milieu viennois sa spécificité.

Sur le plan théâtral également, le cas de Vienne est totalement atypique. Le problème de la scène permanente y est réglé d'une manière satisfaisante depuis longtemps : depuis qu'en 1741 on a installé une salle près de la Hofburg, Vienne dispose même de deux vastes théâtres. Le premier -celui près de la porte de Carinthie (am Kärntnertor) - a été construit dès 1708 pour les comédiens allemands, par la municipalité elle-même, ce qui est sans doute un fait unique à cette époque. S'il est d'abord occupé par des comédiens italiens qui ont l'appui de la cour, les acteurs allemands à qui il était destiné purent y entrer sans doute dès 1710 ou 1711 (3) et ils y restèrent. A Vienne, on n'a donc pas à déplorer de voir l'art dramatique allemand condamné à errer de ville en ville sur le légendaire chariot de Thespis.

Il en est de même en ce qui concerne l'attitude du pouvoir politique. On ne peut dire que celui-ci se désintéresse du théâtre. Il existe une sorte "d'autorité de tutelle" (Oberdirektion) des spectacles rattachée à la cour. Nous n'avons pas à entrer dans l'histoire administrative extrêmement compliquée du théâtre viennois (4), mais on peut cependant noter que

(3) Et non pas seulement en 1712 comme on le prétend d'habitude, cf. Eleonore Schenk, "Planung und Pläne des Wiener Kärntnertortheaters" in : Beiträge zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts (Jahrbuch für österreichische Geschichte, Bd. 3), Eisenstadt, 1973, pp. 79-97.

(4) Sur l'histoire administrative des théâtres viennois avant 1776, cf. surtout Oscar Teuber, Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begrün-

les deux salles étaient, soit placées sous l'autorité directe d'un fonctionnaire de la cour, soit mises en gérance et confiées à un entrepreneur (Theatralpachtung). Dans les deux cas, l'"autorité de tutelle" subsiste et on ne compte plus les interventions de la cour dans les affaires des deux théâtres. En outre, les deux souverains, Marie-Thérèse et Joseph II, fréquentent volontiers des lieux qui leur permettent de se montrer à leurs fidèles sujets, de s'en faire acclamer en leur annonçant quelque heureuse nouvelle. Ce sont des endroits où s'établit un contact direct entre le souverain et son peuple.

Certes, le théâtre allemand de Vienne n'est qu'un spectacle parmi beaucoup d'autres et est directement concurrencé par la comédie française, l'opéra italien, le ballet, voire les feux d'artifice et les combats d'animaux. Mais il ne fait pas de mauvaises affaires, et si les différents entrepreneurs, avec une belle régularité, se ruinent les uns après les autres malgré les subventions que leur verse la cour, c'est le plus souvent à cause du théâtre français. Celui-ci est voulu, protégé et fréquenté par l'aristocratie, mais il représente une charge financière considérable, car le public auquel il s'adresse est trop réduit. Il est curieux de voir avec quelle insistance les entrepreneurs d'Afflisio et son successeur, le comte Kohary, plaident pour la suppression d'un spectacle nécessairement déficitaire (5) : les gages versés aux comédiens français sont souvent le double de ceux que reçoivent leurs collègues allemands; à l'inverse, les recettes du Burgtheater où jouent les Français

zung, Wien, 1896 (Die Theater Wiens, Bd. 2, I. Halbband) Gustav Zechmeister, Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776, Wien, 1971 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 3, Wien, Heft 2), Harald Kunz, "Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria-Theresia" in : Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, 9, 1953-54, pp. 3-71.

(5) Zechmeister, op. cit., p. 84.

n'atteignent, en 1758 par exemple, que la moitié de celles obtenues au Kärntnertor (6). Mais le ministre Kaunitz lui-même protège le théâtre français, en assure même pendant un certain temps la direction effective et ce n'est qu'en 1772 que Kohary obtient le droit de dissoudre la troupe française. Si on excepte une interruption entre 1765 et 1768, c'est donc pendant vingt ans (1752-1772) que la noblesse a réussi à maintenir un spectacle qui apparaît comme un élément indispensable de la vie sociale et culturelle d'une élite qui a adopté les normes de "l'Europe française".

L'aristocratie ne néglige cependant pas entièrement le théâtre allemand, même si elle réserve ses largesses au concurrent étranger. Dans l'ensemble, le verdict de Lessing dans la "81ème Lettre sur la littérature" : "nous n'avons pas de théâtre, nous n'avons pas de comédiens, nous n'avons pas de spectateurs", ne s'applique pas à Vienne. Pourquoi alors l'opinion éclairée en Allemagne ne fait-elle pas plus de cas du théâtre viennois, pourquoi dans la capitale du Reich même, un parti se constitue-t-il pour réclamer de profondes réformes ?

C'est la nature même du théâtre que l'on joue à Vienne qui se heurte à l'incompréhension, voire à l'hostilité de l'Aufklärung. La première troupe à prendre possession du théâtre de la Porte de Carinthie était, en effet, dirigée par Josef Anton Stranitzky, le créateur du personnage de Hanswurst. On sait le succès de ce dernier : son légendaire chapeau vert devint plus tard le signe de ralliement de tous les partisans de la comédie improvisée. Son enracinement dans le terroir autrichien - Hanswurst porte le costume du paysan salzbourgeois - explique en grande partie le retentissement et aussi la perennité de ce

(6) Steltz, Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert, op. cit., p. 141.

"masque". Hanswurst est souvent assimilé au théâtre populaire tout entier. On a décrit en détail cette figure aux multiples facettes, la nature du comique qu'elle incarne, les différents moyens qu'elle utilise (7). Il suffira donc de souligner le fait que Hanswurst va jouer un rôle essentiel dans le répertoire de la troupe de Stranitzky : il n'est pas une Haupt-und Staatsaktion où la lustige Person ne fasse de multiples apparitions (8). Une étude récente a montré à ce propos la variété des interventions du bouffon, la complexité des rapports entre les parties comiques et l'action "sérieuse" (9). La fonction de Hanswurst ne peut pas se définir uniquement par le seul procédé du contraste, du contrepoint. En réalité, il y a "interpénétration, plus exactement débordement du burlesque sur l'ensemble.", ce qui conduit à la "neutralisation complète du tragique d'origine baroque" (10). Ce n'est certainement pas l'aspect le moins scandaleux du personnage : par sa seule présence, il détruit le monde héroïque avec ses normes de comportement policé, ses sentiments idéalisés, par le rappel constant des réalités et des besoins les plus physiques.

Prehauser, le successeur que Stranitzky s'était lui-même choisi, assura la continuité du personnage en l'adaptant aux temps nouveaux et à l'environnement urbain. Le nouveau Hanswurst qu'il incarne s'écarte du type traditionnel du paysan ignare et grossier pour s'affiner et devenir un instrument de la satire sociale (11). En même temps, il constitue un duo

(7) Cf. avant tout le grand livre d'Otto Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien, 1952, pp. 206-336 (der Wienerische Hanswurst) et Moritz Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert, 2 Bde, Berlin, 1918/19, erster Teil, pp. 298-412.

(8) Cf. le recueil Wiener Haupt-und Staatsaktionen, hrsg. von Payer von Thurn, 2 Bde, Wien, 1908, 1910.

(9) Joël Lefebvre, " La Haupt-und Staatsaktion viennoise et la querelle du bouffon" in : Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, numéro spécial, mai 1982, Aspects du comique dans le théâtre (populaire) autrichien - XVIIIème-XXème siècle. Actes du colloque de Nancy 20-21 novembre 1981, pp. 11-28.

(10) Ibid., p. 14.

(11) Otto Rommel, op. cit., pp. 362-380.

comique avec une autre figure inventée par Joseph von Kurz : Bernardon. Kurz-Bernardon crée entre 1754 et 1758 toute une série de pièces burlesques agrémentées de féeries et d'effets de machines et fondées sur d'incessantes transformations et métamorphoses (12). Il se créa peu à peu tout un ensemble d'acteurs-personnages comparable au personnel de la comédie italienne : Weiskern-Odoardo, Huber-Leopoldl, Brenner-Burlin, Gottlieb-Jackerl. Bien entendu, l'improvisation était de règle, le spectacle comprenait également des airs chantés et faisait appel à toutes sortes de techniques : mime, pantomime, clowneries et contorsions diverses et ne reculait ni devant l'allusion grivoise, ni devant la franche obscénité.

Le théâtre allemand de Vienne ne pouvait cependant rester entièrement fermé à l'influence de la réforme gottschédienne. A partir de 1747, il fit entrer dans son répertoire quelques pièces régulières. La première d'entre elles fut une très médiocre tragédie d'un disciple de Gottsched : Vitichab et Dankwart, les frères alemaniques (Vitichab und Dankwart, die alemannischen Brüder) de Benjamin Ephraim Krüger (13), d'autres suivirent, souvent empruntées au Théâtre Allemand. Pour jouer ces pièces régulières, il fallut faire appel à des comédiens nouveaux : l'entrepreneur Selliers engagea donc des acteurs qui avaient fait partie de la troupe de la Neuberin : Koch et sa femme, Mademoiselle Lorenz, Heydrich. La Neuberin, elle-même, se produisit entre 1753 et 1755 au Théâtre de la Porte de Carinthie, sans grand succès semble-t-il. Aussi son contrat ne fut-il pas renouvelé. L'acteur Weiskern publia à partir de 1749 les textes des pièces régulières qui avaient été jouées au théâtre allemand de Vienne (14).

(12) Ibid. cf. également Christian Münz, Das "andere" Theater, op. cit., pp. 63-67. et 145-175.

(13) Son Mahomet IV avait paru dans la Deutsche Schaubühne (t. 5), Vitichab und Dankwart avait été publié en 1746 à Leipzig. Benjamin Ephraim ne doit pas être confondu avec Johann Christian Krüger, l'auteur comique.

(14) Die deutsche Schaubühne zu Wienn nach Alten und Neuen Mustern, 12 Bde., Wien, 1749-1764.

Ces faits ne doivent pas faire croire à une victoire de la scène "épurée" et "raisonnable" sur les "folles bouffonneries" de Hanswurst et de ses semblables. Le registre chronologique établi par Zechmeister montre à l'évidence que les pièces régulières (oeuvres originales et traductions) restent peu nombreuses par rapport aux comédies improvisées (15). Les comédiens allemands avaient d'autant plus intérêt à rester fidèles à leur manière habituelle qu'ils y excellaient et n'avaient pas à craindre la concurrence de la troupe française installée à quelques centaines de mètres d'eux et qui donnait parfois dans la langue originale ce qu'eux-mêmes étaient obligés de présenter dans de médiocres traductions.

Finalement, il s'établit une sorte de compromis entre les deux sortes de répertoire : deux jours furent réservés aux pièces régulières, le reste de la semaine fut consacré aux pièces burlesques et à l'opéra (16). Il semble que le public n'appréciait pas particulièrement les produits qui sortaient des ateliers gottschédiens, mais les comédiens durent faire cette concession aux goûts de la cour et des partisans de l'Aufklärung. Ceux-ci bientôt ne se contentèrent plus d'une répartition qui faisait quand même la part trop belle à la comédie burlesque. À partir de 1760 commence à Vienne une violente campagne contre la farce qui ne s'arrêtera que lorsqu'aura triomphé la scène "épurée". La querelle du bouffon - Hanswurst sera bien entendu au centre du débat - ne doit pas faire oublier que le véritable enjeu est la création d'un théâtre national, car celui-ci, selon l'Aufklärung viennoise, ne pourra se constituer que sur les ruines du comique populaire et de la tradition locale fondée par Stranitzky. L'importance accordée à ce thème est une des caractéristiques de la discussion esthétique qui se déroule à Vienne et elle est le reflet de la situation concrète de la scène

(15) Zechmeister, op. cit., p. 399 sq.

(16) Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, 5. Bd. : Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil), Salzburg, 1962, p. 32. Il arrivait aussi qu'on mélangeât les deux genres, ainsi on joua en 1763 Miss Sara Sampson avec Hanswurst dans le rôle de Norton, le serviteur de Mellefont.

viennoise comme elle traduit certains caractères spécifiques de l'Aufklärung autrichienne.

LA FORMATION DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE VIENNOISE ET
LES PREMIERS ÉPISODES DE LA LUTTE CONTRE LA COMÉDIE IMPROVISÉE

Le premier écrit dans lequel est clairement formulée l'idée d'une réforme approfondie de la scène viennoise est dû à un professeur d'économie, auteur de divers ouvrages politiques ou économiques qui, en outre, a occupé d'importantes fonctions administratives, Johann Heinrich Engelschall. Celui-ci publie en 1760 les Pensées fortuites à propos du théâtre allemand de Vienne par un fervent adepte du bon goût et des bonnes mœurs (17) dont il a déjà été question à propos de la défense d'Arlequin par Möser. La pensée d'Engelschall n'est guère originale et elle est d'une stricte orthodoxie gottschédienne, mais son opuscule présente, outre l'intérêt historique de l'antériorité sur les divers textes de Sonnenfels, l'avantage d'établir le schéma, presque inchangé par la suite, de l'argumentation en faveur d'une épuration radicale du théâtre viennois.

Le point de départ est constitué par l'affirmation selon laquelle de bonnes mœurs sont indispensables au bonheur d'un Etat, mais comme mauvais goût et mauvaises mœurs sont étroitement liés, il est important pour la moralité publique que le bon goût soit aussi répandu que possible. Un bon théâtre conforme aux règles des Anciens et à la pratique des Français paraît donc nécessaire ; aussi bien l'Antiquité que Louis XIV ont dans le passé compris la fonction morale

(17) Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten, Wien, 1760.

et politique de la comédie comme de la tragédie et ont, par le soutien qu'ils ont accordé à la scène, permis à celle-ci d'atteindre un haut degré de perfection.

C'est à partir de ces principes qu'Engelschall considère plus particulièrement la situation viennoise. Il n'admet pas que puissent continuer à subsister côte à côte un répertoire régulier et l'ancienne comédie burlesque. S'adressant à un interlocuteur imaginaire qui prétend vouloir aller à la comédie pour rire et non pour entendre des sermons, il lui explique qu'on ne peut à la fois se commettre en assistant aux pitreries de Hanswurst et de Bernardon et afficher par ailleurs son admiration pour le théâtre français : les deux choses s'excluent mutuellement comme s'excluent le bon et le mauvais goût (18). Aussi soupçonne-t-il fort l'amateur de farces d'aller s'ennuyer par snobisme à la comédie française alors qu'il n'apprécie véritablement que les divertissements de la "populace". Ce passage vise sans aucun doute la façon dont l'aristocratie considère l'un et l'autre théâtre, la fonction qu'elle a attribuée à chacun : on vient se montrer chez les Français, on va s'encaïllier chez les Allemands. Le "patriote" ne peut être d'accord avec le rôle subalterne concédé à l'art national dans ce partage, ni le moraliste accepter que Prehauser et Kurz, dans leurs plaisanteries, continuent à braver la morale. Par ailleurs, pour un partisan de l'Aufklärung le théâtre n'est ni un rite social ni un lieu de distraction, mais bien une "institution morale".

Engelschall insiste même particulièrement sur ce dernier point et range le théâtre parmi les moyens dont l'Etat dispose pour introduire de bonnes moeurs ; il le considère à côté de l'école, de la religion et de la loi comme un outil supplémentaire de la moralisation des foules (19). Il est d'autant plus sévère pour condamner tous ceux qui détournent la scène de sa vocation naturelle et il est particulièrement hostile

(18) Zufällige Gedanken... pp. 8-11.

(19) Ibid., pp. 18-19.

à Kurz-Bernardon, le favori de l'aristocratie viennoise(20) en qui il voit un véritable danger (21). Engelschall, comme plus tard Sonnenfels, dénonce comme une atteinte à la loi et à l'ordre la moindre allusion grivoise, le plus petit manquement aux tabous sexuels ; l'Aufklärung a pris l'habitude de considérer la liberté de langage héritée du passé comme une invitation à la débauche. Dans cette attitude se conjuguent un moralisme rigoureux, sans doute inhérent au mouvement, et un sentiment que la "délicatesse" propre à un siècle éclairé et civilisé ne peut plus tolérer les grossièretés des temps "gothiques".

La manière dont Engelschall décrit Bernardon suggère encore une autre explication. Rendons-nous dans un asile d'aliénés, propose-t-il. La conduite insensée des malheureux qui y sont enfermés, bien loin de provoquer le rire, inspirera la pitié. De là, gagnons le théâtre allemand, nous y verrons Bernardon se livrer à des folies semblables. Comment un être raisonnable pourrait-il en rire ? (22). Ce passage est très révélateur du discrédit que l'Aufklärung attache à la folie carnavalesque ici entièrement assimilée à la folie médicale : elle n'est plus l'expression d'une liberté, mais, au contraire, le signe d'une aliénation. Toute signification lui est refusée : elle est "insensée". Les contorsions de Bernardon peuvent faire rire pour ainsi dire mécaniquement, mais ce rire qui n'est pas "raisonnable" et qui ne peut "avoir aucune utilité" est bien éloigné de ce que doit être le véritable comique : un correctif moral.

(20) Kindermann, p. 28. La prude Marie-Thérèse l'avait certes exilé en 1752, mais c'est à son retour en 1754 qu'il connut ses plus grands succès.

(21) "Die Zoten eines Bernardons und unsrer Schaubühne sind daher offenbar wider die guten Sitten, machen lasterhafte Bürger, streiten mit einer guten Polizey, und hemmen die vernünftige Beförderung guter Sitten." Zufällige Gedanken, pp. 24-25.

(22) Ibid., p. 23-24.

Engelschall est cependant assez perspicace pour comprendre que l'improvisation burlesque donne au comédien une liberté dont ne dispose pas l'écrivain. Alors que le "plus grand savant" doit soumettre ses écrits à la censure, même s'ils ne sont lus que par quelques centaines de personnes, le comédien jouit d'une entière liberté dans ses paroles. Selon Engelschall, cela conduit à ce paradoxe que des milliers de citoyens peuvent entendre en une soirée plus de propos licencieux qu'ils ne pourraient en trouver dans dix livres interdits (23). C'est avec le même argument que Sonnenfels, quelques années plus tard, proposera la suppression de l'improvisation et la création d'une censure théâtrale efficace (24). Au nom de la morale, il permettra ainsi à l'Etat absolutiste de supprimer un des derniers espaces de liberté subsistants, les tréteaux où le "fou" dit la vérité aux puissants sous le masque du rire.

Engelschall connaît les arguments par lesquels on tente de justifier le maintien des farces : la force de la tradition locale ("ce qui est possible dans un État ne peut se faire dans un autre. Chaque peuple a sa manière de penser.")(25), la nécessité de conserver un divertissement approprié à l'homme du commun, l'impossibilité pour les entrepreneurs de faire vivre le théâtre uniquement avec des pièces sérieuses. Les raisons citées sont très éclairantes pour nous, car elles montrent l'attachement du public aux comédies burlesques et le peu d'attrait que présentait pour lui le nouveau répertoire qu'on voulait lui imposer. Mais Engelschall balaie tous ces arguments au nom de l'intérêt de l'Etat et de l'universalité du goût.

(23) Ibid., p. 46.

(24) Marie-Thérèse avait, en interdisant les "bernardoniades", menacé de sanctions les comédiens qui offenserait la morale par des propos licencieux ; son intervention n'eut guère d'effet. Cf. Karl von Görner, Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels, Wien, 1884, pp. 4-5.

(25) Zufällige Gedanken, p. 17.

En effet, celui-ci ne connaît ni frontière nationale ou sociale, ni spécificité locale. La discussion sur les particularités nationales et leurs conséquences esthétiques n'a manifestement eu aucune influence sur l'auteur des Pensées fortuites qui reste attaché aux leçons de Gottsched.

La seconde partie du traité contient un certain nombre de propositions pratiques (relèvement de la condition du comédien, nécessité pour celui-ci de se spécialiser dans un "emploi", rétribution des auteurs) que l'on retrouve dans presque tous les ouvrages qui ont des ambitions réformatrices. Plus intéressante est sa proposition - quatre ans avant la publication des oeuvres complètes de Schlegel - de confier la direction du théâtre allemand à un "surveillant" (Aufseher) (26), car elle énonce un principe d'organisation qui est indissociable de l'idée de théâtre national. Nous avons vu par ailleurs qu'il convient de prêter la plus grande attention à la manière dont ce personnage est décrit dans les divers programmes, parce qu'elle permet de faire des distinctions entre les différents projets, qui vont de l'utopie théâtrale à des plans très pragmatiques d'amélioration de la qualité littéraire et artistique. En outre, la personnalité de l'Aufseher est toujours définie en fonction du cadre social dans lequel il doit exercer son activité. Engelschall nous en offre la variante viennoise. L'homme qu'il veut mettre à la tête de son théâtre réformé devra être un "savant" versé dans les belles-lettres, mais qui ait en même temps ses entrées dans le grand monde. Ses connaissances théoriques lui permettront de bien choisir et de bien juger les pièces régulières qu'il fera exclusivement représenter, l'usage du monde le débarrassera du pédantisme qui caractérise encore les savants allemands. L'idéal esquissé par Engelschall tient donc compte du rôle prépondérant joué par l'aristocratie dans la société viennoise. Il montre aussi qu'il cherche une synthèse

(26) Le terme est employé p. 51. Il a pu être emprunté à Gellert.

entre les valeurs intellectuelles bourgeoises et les formes extérieures de la vie aristocratique. Ce sera un des thèmes de Sonnenfels plus tard, un des éléments qui entreront dans le modèle culturel qu'il élaborera pour Vienne.

La fin de l'essai aborde la question du théâtre national sous l'aspect économique. Conformément aux principes mercantilistes, elle présente l'engagement d'artistes étrangers comme une perte de substance puisque ceux-ci, à la fin de leur contrat, rapporteront dans leur pays ce qu'ils auront gagné dans les pays allemands. Cet argument qui sera souvent réutilisé par la suite (27) incite Engelschall à proposer qu'on crée des écoles dans lesquelles de jeunes enfants pauvres "seront formés pour la scène". En échange de l'éducation gratuite qu'ils auront reçue, ils serviront quelques années "contre une rétribution réduite" sur la scène nationale, avant d'aller à leur tour faire fortune à l'étranger ! C'est sans doute pour trouver une utilisation immédiate de ces enfants qu'Engelschall se lance dans un étonnant éloge des pantomimes d'enfants dont l'Italien Nicolini avait lancé la mode. Il est certain que ce n'est pas précisément la preuve d'une grande rigueur dans la pensée esthétique, mais l'Aufklärung viennoise se laisse ainsi souvent guider par des considérations politiques ou économiques au détriment parfois de la cohérence théorique.

La publication, en 1761, d'une tragédie régulière en cinq actes, précédée d'une intéressante préface (28) montre qu'Engelschall n'était pas le seul à Vienne à défendre les principes de la scène "épurée". L'auteur de la préface, en effet, ne voit pas non plus d'autre solution pour soustraire le théâtre

(27) Il a son origine dans les manuels de caméralistique qui, comme Wolfgang Martens l'a montré dans une étude récente, ont très tôt considéré le théâtre sous l'angle politique et économique. W. M., "Obrigkeitsliche Sicht : Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policy und Cameralistik des 18. Jahrhunderts" in : Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 6 Bd., 1981, pp. 19-51. Cf. Infra, p. 689 et p. 716.

(28) Penelope, Trauerspiel in Versen von fünf Handlungen, Wien, 1767. La pièce est attribuée à Ludwig Jacob Heyden, la préface à Ernst Gottlieb von Petrasch, le neveu de Joseph v. Petrasch. Cf. Haider-Pregler, op. cit., pp. 317-322 et pp. 477-478.

viennois à la domination de la comédie improvisée que l'adoption des strictes normes gottschédiennes et le bannissement du bouffon. A ces conditions, il pense même que Vienne aurait vocation pour devenir le principal centre du théâtre allemand.

Il est intéressant d'examiner la manière dont l'opinion réagit à ces premiers écrits réformateurs. Nous ne citerons que pour mémoire un opuscule anonyme fort médiocre (29), hostile à Engelschall, qui s'y voit reprocher ses lieux communs, ses fautes de style et surtout son excessive sévérité envers le goût de ses concitoyens. L'ouvrage nous éclaire peu sur le propre point de vue de son auteur ; il a cependant le mérite de nous renseigner sur l'écho rencontré par Engelschall. Contrairement à ce qui est parfois affirmé, le retentissement, selon ce témoin nécessairement impartial sur ce point, a été considérable et les Pensées fortuites ont véritablement été au centre des conversations dans tous les milieux de Vienne (30).

Plus importante est la réaction du jeune Philipp Hafner, ne serait-ce que parce que ce dernier allait être quelques années plus tard le véritable créateur de la comédie locale viennoise (31). Dans une brochure intitulée L'Ami de la vérité (Der Freund der Wahrheit) (32), il rejette les outrances d'Engelschall, son rigorisme moral et esthétique. Mais d'une manière caractéristique, il se garde bien de se ranger totalement du côté de Hanswurst et de Bernardon, c'est-à-dire de la comédie

(29) Briefe, die so genannten zufälligen Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien betreffend, Wien, o. J., 23 S. (Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, cote : Poet. Dram. I, 1230 - à la suite des Zufällige Gedanken...

(30) Ibid.... pp. 3-4.

(31) Sur Hafner, cf. Otto Rommel, op. cit., pp. 389-399.

(32) Der Freund der Wahrheit, eine Criticke der zufälligen Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einer unpartheyischen Feder geschrieben, Wien, 1760. Cf. analyse in : Philipp Hafners Gesammelte Werke, eingeleitet und hrsg. von Ernst Baum, 2 Bde., Wien, 1914 u. 1915, t. 1, pp. 29-39.

improvisée avec sa technique, son langage, son esprit propres, mais il plaide pour une "littérisation" et "une épuration" de la farce, qui en laisseraient subsister la gaieté mais en supprimeraient les "absurdités" et ces "équivoques" qui avaient déjà provoqué la colère de Marie-Thérèse. Il adopte donc une position qui paraît proche de celle que défendra Möser l'année suivante. Pour Hafner lui aussi, Hanswurst n'est acceptable que dans les limites de l'Aufklärung.

La réception des Pensées fortuites à l'extérieur de Vienne est un assez fidèle reflet des positions esthétiques en présence à cette époque. Gottsched s'empresse de publier la brochure d'Engelschall dans la revue qu'il dirige à ce moment-là (33) et dans un texte introductif, il exprime sa satisfaction devant l'éveil du bon goût à Vienne, dans lequel il voit une promesse pour l'avenir de la littérature nationale. Si la Raison trouve enfin protection et soutien auprès de la "plus haute cour" et "dans la ville la plus peuplée de la patrie" (unseres Vaterlandes), la bonne cause est assurée de triompher (34). La critique berlinoise est nettement plus réservée. C'est Nicolai qui, dans les Lettres sur la littérature, rend compte à la fois du livre d'Engelschall et de la préface à Pénélope (35). Il reconnaît les bonnes intentions des réformateurs viennois, mais exprime son désaccord avec eux sur plusieurs points. Pour lui -conformément à la conviction déjà exprimée dans le Traité sur la tragédie- la transmission d'un message moral ne peut faire l'essentiel d'une pièce de théâtre ; elle n'en est jamais qu'"un but secondaire". Il détruit ainsi un point capital de la démonstration d'Engelschall. Pour le reste, il est d'avis que "la plus grande erreur" du "grave gottschédien" consiste à croire qu'il suffit de remplacer Hanswurst par

(33) Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, 12 Bde., Leipzig, 1751-1762 (dans plusieurs numéros au cours de l'année 1760).

(34) Ibid., 1760, 5, pp. 368-371.

(35) Literaturbriefe, 1761, lettres 201 à 203.

de médiocres et ennuyeuses tragédies régulières pour poser les fondations d'un théâtre national. Il souligne avec cruauté le retard de Vienne sur la Saxe ou Berlin en ce qui concerne le niveau de la réflexion esthétique et les exigences des lettrés. Comment peut-on encore croire que le fait d'être en 5 actes et de respecter les trois unités est déjà pour une pièce un critère de qualité ? Comment prêter foi à l'affirmation selon laquelle les spectateurs ont été émus aux larmes par les Frères alémaniques de Krüger ? Ce ne serait possible que si le public autrichien était privé de tout discernement et de toute intelligence (36). Il est vrai que l'on joue encore à Vienne des auteurs que l'on siffle partout ailleurs (37) et que les circonstances n'ont pas encore permis à la littérature d'y faire autant de progrès que dans d'autres provinces allemandes.

Le décalage ainsi mis en lumière par Nicolai est un fait irrécusable : les Viennois défendent à cette époque des positions que la critique berlinoise, en particulier, a déjà dépassées. Mais ce retard dans l'évolution ne doit pas faire oublier les convergences qui forment la base théorique commune à l'ensemble de l'Aufklärung. Ainsi Nicolai donne raison sur le fond à Engelschall de condamner les pitreries de Hanswurst et de Bernardon, même s'il est irrité de le voir défendre aussi maladroitement une idée juste (38). Le désaccord porte plus sur la méthode que sur le but à atteindre : un théâtre littéraire à ambitions culturelles et morales (Bildungstheater) propre à la nation allemande. Il est absurde de vouloir déraciner une tradition locale vivante si on n'a rien de meilleur

(36) Ibid., pp. 325-326.

(37) Ibid., pp. 324-325.

(38) Ibid., p. 311.

à mettre à la place, Nicolai se prononce donc pour "une épuration", "un affinement" de la farce comme premier pas vers une scène plus "digne" (39). Le schéma évolutif condamne lui aussi à la longue la tradition populaire à la disparition.

L'histoire semble se répéter. Au début de l'année 1761 se réunit pour la première fois la "Société Allemande" de Vienne. Elle se fixe les mêmes buts que, trente ans auparavant, son modèle de Leipzig : contribuer au développement de la langue et de la littérature nationales. L'influence gottschédienne y est évidemment prédominante : depuis longtemps, Gottsched était en relations épistolaires avec un certain nombre de "savants" viennois et avait même fait un séjour remarqué dans la capitale du Reich (40). Mais il ne faut pas exagérer l'importance du parrainage gottschédien, ni surtout ne voir dans la société qu'une réunion de gottschédiens attardés; l'essentiel, c'est que l'Aufklärung viennoise, grâce à elle, s'est donné une première forme d'organisation.

Sa composition est très typique du milieu intellectuel viennois : à côté de quelques aristocrates, on y trouve surtout des professeurs et des fonctionnaires impériaux qui seront souvent anoblis par la suite. C'est parmi eux qu'on rencontre les premiers auteurs de pièces régulières, les premiers critiques aussi (41). C'est Sonnenfels qui prononce le discours d'ouverture et de même que Gottsched avait fait connaître l'existence de la "Société Allemande" de Leipzig à Fontenelle, le Secrétaire Perpétuel de l'Académie-Française,

(39) Ibid., p. 326.

(40) Cf. Danzel, op. cit., pp. 298-312. Sur les contacts de Gottsched avec Vienne cf. également Haider-Pregler, op. cit., pp. 271-312 (à partir de la correspondance de Gottsched conservée à Leipzig).

(41) Liste des membres connus : Riegger père et fils, Sonnenfels, Bob, Engelschall, v. Herrl, Khauz ou Kauz, Martini, J. von Petrasch, v. Scheyb, baron v. Sperges, Haslinger, Heyden, Neugebauer, Quandt, le baron v. Senkenberg, Spielmann, Thugut, Wächtler.

il envoie son texte au Journal Etranger de Paris. C'est donc par un journal français que Nicolai à Berlin apprend la création à Vienne d'une nouvelle "Société Allemande"! (42). La même année, Sonnenfels fait paraître un discours De la nécessité de travailler au développement de sa langue maternelle (Von der Notwendigkeit, seine Muttersprache zu bearbeiten).

Celle-ci avait bien besoin d'être soutenue. Concurrencée par le français dans la société aristocratique, elle voyait en plus son emploi limité par celui du latin dans le monde savant et du dialecte dans une grande partie de la population. Mais il ne s'agissait pas uniquement de rendre la pratique de la langue nationale plus courante, il fallait également forger à partir d'elle l'outil dont la littérature avait besoin. Activités linguistiques et littéraires sont toujours liées dans les "Sociétés Allemandes" ; la propagande pour la langue nationale s'accompagne toujours d'une campagne en faveur de la littérature et du théâtre allemands.

On peut voir légitimement dans la "Société Allemande" une institution de l'Aufklärung, car celle-ci qui se veut "patriotique", c'est-à-dire amie du bien public, est nécessairement nationale sur le plan culturel. Développer l'art et la littérature, c'est travailler au bonheur de tous. En outre, la volonté de ne pas rester à la traîne des autres pays joue ici, comme partout ailleurs en Allemagne, un rôle non négligeable. L'Aufklärung viennoise, encore bien davantage que dans le reste de l'Allemagne, est portée et soutenue par des hommes étroitement liés à l'état absolutiste : l'écrivain autrichien du temps

(42) Le détail montre à quel point Vienne était encore peu intégrée dans le système de communication de l'Aufklärung allemande. Il faut cependant remarquer que Gottsched publie également l'annonce de la création de la société dans Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit (Ostermond, 1761, pp. 262-286).

est bien souvent un fonctionnaire impérial (43). S'il fait carrière, il peut espérer être anobli et s'intégrer dans cette "seconde société" que Roger Bauer a définie comme une espèce de "noblesse de robe" (44). Cette "seconde société", contrairement à la "première", celle de la haute aristocratie qui reste largement cosmopolite, est le milieu nourricier de la littérature et de la langue nationales. Elle seule, pour l'instant, accueille l'homme de lettres ou l'artiste allemands dans ses salons.

L'Aufklärung viennoise non seulement est "loyaliste" et ne remet en cause ni la structure sociale, ni la forme de gouvernement, mais elle attend encore de l'Etat absolutiste qu'il réalise le programme de réformes qu'elle-même a élaboré. Le changement doit se faire par la réforme venue d'en haut et le "révolutionnaire sur le trône", Joseph II, incarnera parfaitement son idéal d'action politique. Nous verrons que même dans le domaine du théâtre, elle se tournera vers le Pouvoir pour interdire, réglementer, développer. Cette relation est évidemment ambiguë. A long terme, les objectifs de l'Aufklärung devaient nécessairement entrer en conflit avec la nature même de l'Etat absolutiste (45), mais une alliance est possible pour mettre en route des réformes qui vont dans le sens des Lumières en même temps qu'elles servent les desseins d'un pouvoir monarchique qui cherche à moderniser la société et à bâtir un état

(43) "A la littérature de pasteurs et fils de pasteurs de l'Allemagne du Nord s'oppose en Autriche une littérature de 'Hofräthe' et d'aspirants 'Hofräthe'". Roger Bauer, La Réalité, Royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXème siècle, München, 1965, p. 39.

(44) Ibid., pp. 38-42. Cf. également le chapitre "baroque et josphinisme" (pp. 19-26).

(45) Der Aufgeklärte Absolutismus, hrsg. von Karl Otmar Freiherr von Aretin, Köln, 1974 (cf. 12 Thesen über den aufgeklärten Absolutismus, These 2, u. 10, pp. 42-43. Einleitung).

centralisé, organisé selon les lois de la mécanique. Le théâtre va avoir un rôle à jouer dans cette entreprise.

Sur ce dernier plan, les Viennois ont eux-mêmes le sentiment d'être en retard par rapport à d'autres parties de l'Allemagne. Ils sont confrontés à un double problème de "légitimation" : en tant qu'Allemands, ils sont comme Gottsched trente ans plus tôt, soucieux de voir leur nation prendre place parmi celles qui peuvent être fières de leur littérature ; en tant qu'Autrichiens, ils sont exposés au jugement souvent sans indulgence des Allemands du Nord. La vive réaction de Sonnenfels à l'affirmation de Nicolai selon laquelle l'Autriche ne possède encore aucun auteur qui ait attiré sur lui l'attention du reste de l'Allemagne (46), est la marque d'une susceptibilité dont l'origine se trouve dans le sentiment plus ou moins refoulé d'un manque ou d'une faiblesse. Par ailleurs, les Viennois essaient de trouver le contact avec les cercles littéraires de "l'étranger" et suivent -avec le retard déjà noté- l'évolution des idées esthétiques. Ils remplaceront bientôt le parrainage de Gottsched par celui de Nicolai. La correspondance que le baron Gebler échangea avec ce dernier est sur ce plan très révélatrice : c'est en demandeur que le haut fonctionnaire autrichien s'adresse à l'influent critique berlinois et c'est presque timidement qu'il lui soumet ses ouvrages dramatiques (47).

La "Société Allemande" de Vienne n'aura qu'une brève existence et s'éteindra au bout de quelques années. L'Aufklärung viennoise trouve à ce moment une autre forme de communication entre ses membres et un nouveau moyen de répandre ses

(46) Dans les Literaturbriefe (1761, lettre 203, p. 324). Sur la querelle et la mise au point finale de Nicolai en 1784, cf. Willibald Müller, Joseph von Sonnenfels. Biographische Studie aus dem Zeitalter der Aufklärung in Osterreich, Wien, 1882, pp. 8-10.

(47) Cf. Aus dem josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel während der Jahre 1771-1786, hg. u. erl. von Richard Maria Werner, Berlin, 1888. Gebler tenait aussi beaucoup à l'avis de Lessing.

idées : la revue morale. Là aussi le décalage par rapport à l'Allemagne protestante est frappant : il n'existe dans l'Allemagne catholique aucune publication de ce genre avant 1760, alors que le Patriote de Hambourg commence à paraître dès 1724 (48). Lorsque l'Aufklärung viennoise se saisit à son tour de cette forme, celle-ci donne l'impression d'être passée de mode. Christian Gottlob Klemm, le premier, publie Le Monde (Die Welt) (49) dans lequel on trouve un certain nombre de textes portant sur le théâtre. Comme Gottsched l'avait fait dans les Frondeuses raisonnables, Klemm et ses collaborateurs, tous membres ou partisans de la "Société Allemande", plaident pour une scène "purifiée" (50) et Sonnenfels trouve l'occasion de développer pour la première fois sa conception de la scène comme "école de vertu" (51). Le répertoire du théâtre allemand est violemment pris à partie.

Il est à remarquer que même les pièces de Philipp Hafner comme par exemple la Bourgeoise qui fait la dame (Die bürgerliche Dame) (52) n'échappent pas à la critique des "doctes". Pourtant, il s'agit là d'une pièce non improvisée, dont le schéma est même tout à fait conforme à la théorie de la comédie saxonne : une femme qui, en l'absence de son mari, se laisse entraîner à vivre au-dessus de sa condition et risque de devenir la victime de parasites, est finalement ramenée à la raison et punie par le mari revenu de son voyage. C'est une comédie de mœurs à laquelle il ne manque même pas une fin "morale". Pourtant cette pièce est violemment attaquée dans le Journal de Vienne (Wiener Diarium) devenu un organe de l'Aufklärung ainsi que dans une brochure anonyme, Compliment à l'auteur de la comédie "La Bourgeoise qui fait la dame" (53).

(48) Sur ce décalage, cf. Wolfgang Martens, Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der moralischen Wochenschriften, op. cit.

(49) Wien, 1762-1763. Klemm (1736-1802) vivait à Vienne depuis 1759 et travaillait comme correcteur chez l'éditeur et imprimeur Trattner. Cf. A. D. B., Bd. 16, pp. 151-152.

(50) Cf. v. Görner, op. cit., p. 8 sq.

(51) Ibid., pp. 16-19.

(52) Gesammelte Werke, op. cit., t. 2.

(53) Glückwunsch an den Verfasser des Lustspiels "Die bürgerliche Dame". Wien, 1764. Cf. v. Görner, pp. 21-22.

Est-ce la présence du couple de domestiques, Hanswurst et Colombine, qui provoque ce rejet ? Ce n'est sans doute pas la raison principale. Les jugements ultérieurs de Sonnenfels montrent que la critique reprochait surtout à Hafner de ne pas avoir été à la hauteur de son sujet, d'être resté, dans les dialogues et les effets comiques, prisonnier de la tradition du bas comique. Il fallait supprimer une ambiguïté possible en démontrant qu'une pièce non improvisée n'était pas pour autant déjà une pièce régulière (54).

L'auteur du Compliment... - Sonnenfels nous apprendra plus tard qu'il s'agit de Franz Joseph Bob (55) - critique lui aussi le ton et le style de Hafner qui lui semblent continuellement offenser la bienséance. Le dialogue, selon lui, fourmille d'expressions empruntées à la langue de la "populace", d'insultes de mauvais goût, d'effets comiques dénués de toute délicatesse. Il ne peut reprocher à Hafner aucune atteinte aux bonnes moeurs, aucune allusion grivoise "à la Bernardon", mais l'utilisation des moyens du bas comique lui semble une raison suffisante pour rejeter entièrement sa pièce. C'est une attitude très caractéristique d'une partie de l'Aufklärung viennoise dont l'idéal esthétique est orienté vers la "haute comédie". C'est au nom de considérations autant sociologiques - présence d'une cour, forte influence de la noblesse - qu'esthétiques et morales que ce genre est présenté comme le seul convenable dans le domaine du comique. En lui, se trouvent réunies les exigences de "délicatesse", si caractéristiques d'un siècle qui réprouvait la grossièreté d'un Molière et de moralité. Il est, en outre, en mesure de gagner les partisans du théâtre français à un répertoire allemand.

(54) Briefe über die Wienerische Schaubühne, hrsg. von August Sauer, Wien, 1884 (Wiener Neudrucke, 7), pp. 163-164 et 318-319.

(55) Ibid., p. 319. Bob (1733-1802), membre de la Deutsche Gesellschaft, collabore à Die Welt, Der Osterreichische Patriot et rédige en 1765 et 1766 les "articles savants" du Wiener Diarium. Ce professeur est l'auteur de divers ouvrages sur la langue et l'esthétique. Cf. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Osterreich, von Constant von Wurzbach, 2. Theil, pp. 2-3 (Wien, 1857).

La seconde revue morale de Klemm Le Patriote Autrichien (56) est surtout remarquable par son plaidoyer en faveur d'un soutien actif du théâtre par la noblesse et par les "savants". Nous avons déjà eu l'occasion de la citer comme la première publication à avoir utilisé le terme de "théâtre national" (57). Dans une autre livraison (58), Klemm s'interroge sur les raisons du retard du théâtre allemand. Dès qu'un peuple sort de la "barbarie" il a un théâtre. Les Allemands seraient-ils donc restés des "barbares" ? Comment faire pour sortir de cette situation humiliante ? Klemm qui ne semble pas disposer d'une solution personnelle répond par de longues citations des Pensées sur le progrès du théâtre danois, de Schlegel et de la "312ème Lettre sur la littérature" de Mendelssohn sur le problème de la comédie (59). C'est un témoignage intéressant sur l'ouverture progressive des milieux littéraires de Vienne à la réflexion esthétique moderne, car l'un et l'autre texte cité dépasse l'horizon du gottschédisme.

(56) Der Osterreichische Patriot, Wien, 1764-1766.

(57) Cf. Supra, troisième partie, p. 476.

(58) N° 39 du 10.2.1766.

(59) Literaturbriefe, 1765, pp. 129-138. Cf. Supra, deuxième partie, pp. 362-365.

CHAPITRE VII

LES REVUES DE JOSEPH VON SONNENFELS

LE THEATRE ET L'ETAT : "L'HOMME SANS PREJUGES"

L'Homme sans préjugés (Der Mann ohne Vorurteil (1)) est sans aucun doute la revue la plus importante qui ait paru à cette époque-là dans l'espace politique et culturel de la monarchie des Habsbourg. Bien qu'il s'agisse encore d'une revue morale, elle traite, contrairement à la plupart des autres publications du même genre, ouvertement des sujets politiques et sociaux brûlants. L'ampleur et la variété des thèmes abordés sont tout à fait impressionnants et permettent de saisir quelques traits caractéristiques de la pensée de l'Aufklärung autrichienne (2). La personnalité de l'auteur confère un intérêt supplémentaire à l'ouvrage. Sonnenfels (3) avait suivi les cours de Joseph Paul Riegger et de Carl Anton Martini, deux grands théoriciens du droit naturel, avant de devenir

-
- (1) 3 Bde., Wien, 1765-1767. Rééditions en 1769 et 1775. Nous citerons d'après le texte des oeuvres complètes de Sonnenfels, Gesammelte Schriften, 13 Bde., Wien, 1783-1787.
- (2) Cf. notre article "Une revue de l'Aufklärung autrichienne : "l'Homme sans préjugés" de Joseph von Sonnenfels" in : L'Allemagne des Lumières. Périodiques Correspondances Témoignages Publiés sous la direction de Pierre Grappin, Paris, 1982, pp. 215-233.
- (3) Sur l'ensemble de la vie et de l'oeuvre de Sonnenfels cf. Willibald Müller, Joseph von Sonnenfels, op. cit., Franz Kopetzky, Josef und Franz von Sonnenfels. Das Leben und Wirken eines edlen Brüderpaares nach den besten Quellen dargestellt, Wien, 1882, Karl Heinz Osterloh, Joseph von Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, Lübeck und Hamburg, 1970. Sur son action en faveur du théâtre, v. Görner, op. cit., et Günter Brosche, Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater, Diss., Wien, 1962.

lui-même professeur à l'Université de Vienne dans une chaire spécialement créée pour lui : il y enseigna cette nouvelle science politique et économique (Polizei-und Cameralwissen-schaft) à laquelle l'Etat absolutiste du XVIIIème siècle attachait tant d'importance.

Il dut subir assez vite de nombreuses attaques, en particulier de la part de l'Eglise, et, comme l'indique l'esquisse biographique qui ouvre le premier volume de ses oeuvres complètes, seules de puissantes protections, celle du prince Kaunitz lui-même, mais également celle de réformateurs comme van Swieten et le baron Gebler, lui permirent de se maintenir dans sa fonction. Partisan, comme Beccaria, d'une justice moins cruelle, il influencera les réformes de Marie-Thérèse et contribuera, en 1776, à faire supprimer la torture. Nommé conseiller aulique en 1780, il sera l'un des inspirateurs de la politique de Joseph II et jouera encore un grand rôle sous le règne de Léopold II. Son enseignement, diffusé par un très important manuel (4), sera relayé et mis en pratique par les nombreux hauts fonctionnaires qu'il forme à l'Université, mais également au Theresianum et à la Ritterakademie, deux instituts de création récente destinés à la formation intellectuelle de la noblesse (5).

C'est donc une personnalité de premier plan qui prend la plume en 1765 pour diffuser, sous une forme simple et populaire, ses conceptions. Quel que soit le sujet traité, il est abordé sous son aspect politique. La pensée de Sonnenfels est une pensée de l'Etat. Celui-ci ne peut avoir d'autre but que

(4) Grundsätze der Polizei - Handlungs - und Finanzwissenschaften, 3 Bde., Wien, 1765-1776. L'ouvrage sera utilisé dans les universités autrichiennes et plusieurs universités allemandes jusqu'en 1845.

(5) Sur la réforme de l'enseignement sous Marie-Thérèse et l'introduction de la nouvelle science administrative et économique cf. Osterloh, op. cit., pp. 20-23 et 29-35.

le bonheur et la prospérité des citoyens et le pouvoir n'a d'autre justification que sa capacité à remplir cette mission. En échange, il est fondé à exiger l'obéissance de tous : le respect des lois fait partie de la notion même de citoyen et les préceptes de l'éducation doivent dès l'enfance inculquer le principe de la soumission volontaire. Le souverain lui-même, selon la formule fameuse, n'est plus que le premier serviteur de l'Etat. Toutes les classes sociales sont invitées à participer à l'effort collectif qu'exige la réalisation du but que sa nature assigne à l'Etat. Les nobles sont sommés de justifier par leurs actes les privilèges dont ils jouissent, les hommes d'Eglise sont priés de se soumettre à la loi générale.

La critique sociale fort vive dans le ton et qui a fait surestimer à Lessing la liberté de pensée réelle dont jouissaient les écrivains autrichiens (6), trouve ici à la fois son explication et sa limite. Sonnenfels ne remet en cause ni la structure sociale, ni la nature du régime politique de l'absolutisme. Il dénonce les comportements, les usages, les mentalités qui s'opposent au progrès. L'idée de réforme est centrale dans L'Homme sans préjugés et s'applique aussi bien à l'amélioration de la surveillance nocturne des rues (7) qu'à l'enseignement ou au recrutement des fonctionnaires. Chaque proposition est faite au nom d'un bien commun défini comme la somme des intérêts personnels. Ainsi lorsque Sonnenfels - ce qui est un cas presque unique dans ce genre de revues-plaide pour l'amélioration de la condition du peuple, il le fait en s'appuyant sur des arguments empruntés aux physiocrates, qui fondent la prospérité générale sur celle des classes productrices.

(6) Dans la fameuse lettre à Nicolai du 25.8.1769 dans laquelle il dénonce comme une illusion la prétendue liberté de penser et d'écrire en Prusse, Lessing voit dans l'audacieuse critique sociale de Sonnenfels une preuve du libéralisme plus grand du gouvernement autrichien. (LM., 17, p. 298)

(7) Plus tard, Sonnenfels donnera au mot Aufklärung un sens tout à fait concret en améliorant considérablement l'éclairage nocturne des rues de Vienne ! Ce sont même les mérites acquis en tant que "directeur de l'éclairage" qui lui valurent le titre de conseiller aulique. Kopetzky, op. cit., pp. 244-246.

C'est bien sûr l'Etat, sous la direction d'un souverain sage et éclairé, qui doit faire passer dans la réalité toutes les réformes envisagées. Sonnenfels est à juste titre considéré comme un des principaux théoriciens du despotisme éclairé et ses idées trouvent un écho certain auprès du Pouvoir. Celui-ci est, en effet, engagé dans une vaste entreprise de modernisation et de rationalisation de l'appareil d'Etat et de la société et accueille favorablement les suggestions qui semblent aller dans ce sens. Le résultat de ce mouvement sera le renforcement de l'Etat par la suppression des particularismes et des libertés fondées sur la tradition et les privilèges et par l'élimination des pouvoirs intermédiaires. Lorsque Sonnenfels assure à propos du droit d'asile dans les églises que le clergé doit se soumettre à la loi commune et ne pas se substituer au juge, il se fait certes rappeler à l'ordre par l'Impératrice, mais il exprime en fait tout haut ce que le prince Kaunitz pense tout bas et se prépare à faire : restreindre un usage considéré comme anachronique.

Dans un certain sens, on peut considérer que L'Homme sans préjugés, sans être en rien une publication officielle, préparait les esprits aux changements que Marie-Thérèse et le chancelier Kaunitz commençaient à mettre en oeuvre avant même le début du règne personnel de Joseph II (8). L'Aufklärung avait évidemment un rôle à jouer dans cette "campagne d'explication" et jamais les revues n'ont tant prospéré que durant la période marquée par l'esprit de la réforme jéséphiniste (9).

Si Sonnenfels consacre quatorze numéros de L'Homme

(8) C'est un point sur lequel tous les principaux historiens du jéséphinisme mettent l'accent. Cf. Ferdinand Maß, Der Josephinismus. Quellen seiner Geschichte in Osterreich (Fontes rerum Austriacarum, 2, 71-75), 5 Bde., Wien, 1951-1961, Fritz Valjavek, Der Josephinismus. Zur geistigen Entwicklung Osterreichs im 18. u. 19. Jahrhundert, 2. wes. erw. Auflage, München, 1945, Eduard Winter, Der Josephinismus. Die Geschichte des österreichischen Reformkatholizismus, Berlin, 1962 (ch. 2, en particulier pp. 22-99).

(9) Cf. Helmut W. Lang, "Die Zeitschriften in Osterreich zwischen 1740 und 1815" in : Die Osterreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830), hrsg. von Herbert Zeman, 2 Bde., Graz, 1979, t. 1, pp. 203-227.

sans préjugés aux problèmes du théâtre, c'est qu'il estime que celui-ci a également besoin d'être réformé et que l'Etat devrait trouver là un nouveau champ d'activité. C'est avec lui que s'opère la jonction entre l'idée de théâtre national et le despotisme éclairé, que la première est véritablement intégrée dans un discours sur l'Etat (10). Certes, depuis Gottsched et son apologie de la tragédie (11), nous avons rencontré plus d'une fois l'appel à la compréhension et à la générosité du Prince ou de la République, mais les références à l'Antiquité ou à Louis XIV ne suffisaient pas à donner un sens précis à la relation qui devait unir théâtre et pouvoir politique et l'utilité morale et politique de la scène était définie en termes assez généraux comme, par exemple, sa capacité de transmettre les valeurs chrétiennes, sous une forme laïcisée ou non.

Chez Sonnenfels, les liens entre le théâtre et l'Etat sont définis d'une manière beaucoup plus précise. C'est avec une grande solennité que l'auteur rejette l'opinion de Nicolai selon laquelle vouloir faire de la scène une école de vertu est une "lubie" que l'expérience dément quotidiennement (12). Même si entrepreneurs et acteurs ne sont pas toujours conscients de leurs responsabilités, ils ont des comptes à rendre à l'Etat. A celui-ci, "rien n'est indifférent de ce qui touche ses citoyens". L'Etat - qui ici ne se confond pas avec la personne physique du prince - "doit examiner chaque acte, chaque institution avec les conséquences réelles ou virtuelles, utiles ou nuisibles, qui en découlent" (13). Rien n'échappe à son contrôle,

(10) Cette thèse est confirmée par le fait que dans son manuel de sciences politiques, Sonnenfels consacre plusieurs développements au théâtre. Cf. Haider-Pregler, op. cit., pp. 57-66.

(11) Cf. Supra, pp. 51-53.

(12) Literatürbriefe, 1761, Bd. 3, II. Theil, lettre 201, p. 308.

(13) Werke, t. 3, p. 122-123.

parce que tout a son importance dans la vie de la Cité, y compris les distractions, dont le théâtre fait partie. Ces dernières, en effet, permettent aux hommes "de se remettre de leurs pénibles occupations et de reprendre des forces pour de nouveaux efforts" (14).

Ce schéma utilitariste en même temps qu'il ne considère l'être humain que sous l'angle du travail, prive le divertissement de son caractère de gratuité pour lui donner une fonction dans la vie économique. Mais la nature des distractions offertes n'est pas indifférente : elles ne doivent en aucun cas être un objet de scandale et le moins que l'Etat puisse exiger d'elles, c'est qu'elles ne soient pas contraires aux bonnes moeurs. Appliqué au théâtre, cela signifie que l'Etat doit surveiller de très près la moralité de la scène en créant un système de censure sévère. Celle-ci pourra assurer une sorte de "moralité négative" en supprimant dans les spectacles tout ce qui peut corrompre les moeurs "(15), mais il est évident que Sonnenfels croit également possible de faire jouer au théâtre un rôle positif dans l'éducation morale et civique du peuple. Nous retrouvons chez lui l'argumentation traditionnelle sur les avantages de la scène comme complément de la loi, etc... (16).

Mais on est surtout frappé de la manière dont le réformateur Sonnenfels fait appel au bras séculier de l'Etat pour établir sa scène-modèle et de la rigueur qu'il manifeste dans le choix des pièces tolérables. Le Caton d'Addison a plu aux Anglais à cause des belles sentences sur la liberté et l'amour de

(14) Ibid., p. 123.

(15) Ibid., p. 126.

(16) Ibid., pp. 149-157.

la patrie qu'il contient (17), mais son sujet n'est-il pas de nature à présenter le suicide comme un acte licite dans certaines circonstances ? Toutes les tragédies dans lesquelles le vice triomphe de la vertu sont "équivoques" dans leur structure même. Mais il se peut aussi que dans une pièce utile à la morale se trouve un épisode dangereux. Lorsque, dans le Marchand de Londres, Millwood emploie toutes les ruses de la séduction pour attirer Barnwell dans "les bras de la volupté" et quitte en sa compagnie la scène et que nous retrouvons à l'acte suivant le jeune homme torturé par le remords, il ne s'est certes rien passé d'immoral sur la scène, mais le spectateur, obligé de combler par l'imagination le vide laissé dans l'action visible, ne va-t-il pas évoquer des images indécentes ? (18). Il faudrait supprimer des situations aussi équivoques ! Comme la censure porterait sur un épisode qui n'existe pas, c'est le contrôle des pensées secrètes des spectateurs qui est envisagé ici ! A un autre moment, Sonnenfels propose aussi d'éliminer les expressions qui pourraient blesser l'honnêteté (19). Il fournit donc à l'avance au censeur qu'il appelle de ses vœux tout un arsenal de mesures répressives allant de l'interdiction pure et simple de la pièce, aux corrections de détail en passant par la suppression des scènes jugées inconvenantes.

On remarquera qu'en particulier devront être éliminées "toutes les expressions qui visent une loi, la personne du prince ou ses ministres, des propos trop libres touchant la religion,

(17) Ibid., p. 128. Il est probable que Sonnenfels trouve l'esprit de cette tragédie peu approprié à un état absolutiste comme l'Autriche. cf. sa réflexion sur le personnage de Caton dans Les Lettres sur le théâtre viennois, (p. 170).

(18) Ibid., pp. 133-134. Sonnenfels écrit aussi à ce même sujet : "Im Don Juan, der gleichwohl der Jugend als ein Sittenstück gegeben wird, führt der Bösewicht die Braut beiseite. Ich habe schon erinnert, derlei Entfernungen sind anstößig..." (Werke, t. 3, p. 139). Plus tard, dans les fameuses instructions du censeur Hägelin (1795) on pourra lire : "Die Zensur hat darauf zu sehen, daß nie zwei verliebte Personen allein vom Theater abtreten..." Das alte Burgtheater (1776-1888). Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen, hg. von Richard Smekal, 3 Aufl., Wien, 1916, p. 39.

(19) Ibid., p. 145.

quel que soit le personnage qui les prononce" (20). Sonnenfels pose ainsi les fondations de la censure politique et religieuse qui s'exercera par la suite en Autriche avec une particulière rigueur. Le théâtre n'est certes pas conçu par Sonnenfels comme un instrument de l'émancipation de la bourgeoisie, mais bien comme une école des sujets (Untertanenschule). Le respect de la loi, de la morale, de la religion, des bonnes moeurs fait partie des devoirs que la scène doit sans cesse rappeler au spectateur-sujet. A plus forte raison, doit-elle éviter tout ce qui pourrait inciter celui-ci à s'en écarter.

C'est bien entendu, la comédie populaire, surtout sous sa forme improvisée, qui, selon Sonnenfels, présente les plus grands dangers. Le numéro 25 de la revue contient une violente attaque contre la pièce de Philipp Hafner, Mégère, la terrible sorcière (Mägera, die schröckliche Hexe) (21), attaque que Sonnenfels considère lui-même comme le véritable début de la lutte contre la farce (22). Ne voit-on pas dans la comédie féerique de Hafner "trois honnêtes gens" transformés par une magicienne en lustres accrochés au plafond ? (23). Quoi de plus absurde que ces métamorphoses, ces apparitions d'esprits infernaux, ces vols à travers les airs dans lesquels se complaît "la comédie à machines" ?

C'est tout d'abord le "patriote" éclairé qui se montre choqué. Ces spectacles sont indignes d'une "capitale où est réunie la noblesse la plus distinguée" (24). Des contes tout juste

(20) Ibid., p. 145.

(21) Première partie, Vienne, 1764 (Gesammelte Werke, Bd. 1), seconde partie en 1765 (Gesammelte Werke, Bd. 2).

(22) Note de l'édition des oeuvres complètes t. 1, p. 343. Il est évident que Sonnenfels, pour mettre son rôle en valeur, déforme la réalité historique en s'attribuant le mérite d'avoir entamé la campagne contre la farce.

(23) Cf. Acte 3, sc. 2.

(24) Werke, t. 1, p. 344.

bons à amuser des enfants sont applaudis par une foule d'adultes. Sonnenfels ne conteste nullement le succès des farces, il y voit la preuve de la corruption du "goût national". L'honneur de la nation souffre de cette situation. Sonnenfels aborde à cet endroit un thème que l'on retrouve souvent sous la plume des réformateurs : "Que doivent penser les étrangers qui, par hasard, assistent à de tels spectacles" ? Comme sans aucun doute, il compte parmi ces étrangers les visiteurs venant des autres régions du Reich, c'est aussi le prestige de Vienne face au Nord protestant qui lui semble en jeu. Chez Sonnenfels, il est parfois difficile de faire la part entre le patriotisme "allemand" et un patriotisme spécifiquement autrichien.

Mais c'est avant tout l'influence de la farce féerique sur l'esprit de "l'homme du commun" qui préoccupe Sonnenfels. D'un côté, il redoute un renforcement de la superstition, de l'autre - et c'est un argument qu'il développe bien davantage - l'affaiblissement de la crainte de l'enfer. A force de voir des diabolotins s'ébattre joyeusement sur la scène, la foule (der gemeine Haufen), que sa naïveté rend particulièrement réceptive aux impressions théâtrales ne va-t-elle pas perdre tout respect devant les créatures infernales ? Or, la crainte de l'Enfer reste un des plus sûrs moyens dont la religion dispose pour détourner le peuple du vice. Mais l'Etat est lui aussi concerné, qui utilise la religion comme un complément de la loi :

"La religion ? dira gravement un lecteur. La religion et la peur du diable ? C'est pourtant ainsi. Supprimez, si vous voulez, le nom de diable qui vous paraît trop commun ! Remplacez-le par "esprits vengeurs" ! Est-ce que la religion ne nous ordonne pas de les craindre ? La religion, sous la forme particulière que le législateur doit savoir utiliser pour tenir en lisière le vice là où ses lois ne pénètrent pas, parce que ses sanctions ne peuvent l'atteindre, dans l'obscurité, entre quatre murs, là où on agit à l'abri de tout regard ? " (25).

(25) "Religion ? spricht dort ein Leser ernsthaft, Religion ? die Furcht des Teufels ? - So ist es ! Nehmen Sie also den ihnen zu gemein klingenden Namen Teufel weg ! setzen Sie dafür Rachgeister ! und nun heißt uns die Religion nicht, diese fürchten ? die Religion besonders, wie sie der Gesetzgeber zum Zaume der Laster dort zu gebrauchen wissen soll, wo seine Gesetze nicht hinreichen, weil seine Strafe nicht hinkommen kann, im Finstern, zwischen vier Mauren, wo außer dem Auge eines Zeugen gehandelt wird ?" Werke, t. 1, p. 349.

Cette conception de la religion, exprimée en d'autres endroits de L'Homme sans préjugés, est conforme à l'esprit du joséphisme. Celui-ci estime nécessaire au bonheur des peuples un système de récompenses et de peines dans l'au-delà pour renforcer les lois humaines et fera du prêtre un fonctionnaire de la morale publique. En outre, la religion a pour lui cet avantage d'assurer également la surveillance de la morale privée, des actes les plus secrets et des pensées les plus intimes. Dans la mesure où la scène est assimilée à la chaire, elle se voit attribuer la même fonction : si la religion et le théâtre deviennent des compléments de la loi directement placés sous l'autorité de l'Etat, ils servent avant tout à maintenir et à renforcer la discipline sociale.

L'introduction d'une plus grande discipline dans la vie politique, militaire et économique a pu être définie comme "le résultat politique et social" de l'absolutisme (26). Comme elle se justifie par le souci du bien public, elle a tendance à gagner tous les domaines de la vie. Il semble que l'on peut appliquer cette analyse également à la scène et, par son intermédiaire, à l'ensemble de la vie individuelle. Le théâtre est capable, en effet, d'induire des normes de comportement qui vont tout à fait dans le sens voulu par l'absolutisme : celui-ci a besoin de sujets certes éclairés et "civilisés", mais également obéissants et dociles par intime conviction. Il faut qu'ils aient intériorisé la loi et reconnu eux-mêmes la nécessité d'une autorité qui se fonde sur la Raison et l'intérêt collectif. La discipline, par ailleurs, touche même le domaine de la pensée

(26) Gerhard Oestreich, "Strukturprobleme des europäischen Absolutismus" in : Vierteljahrschrift für Sozial - und Wirtschaftsgeschichte, 55, 1968, pp. 329-347.

et de l'imagination : la fantaisie d'un Bernardon est assimilée à la folie.

La création d'une censure théâtrale est donc dans la logique de la pensée politique et esthétique de Sonnenfels. Elle vise d'abord à mettre fin à une inconséquence déjà relevée par Engelscholl : pourquoi surveiller les écrits si on laisse la parole libre ? Pourquoi accorder à un comédien ignorant un privilège que l'on refuse (à bon droit) au penseur le plus mesuré ? (27). Aussi, si la censure des pièces écrites doit être rigoureuse (28), l'improvisation, elle, doit être totalement supprimée, puisqu'elle ne permet pas un contrôle préalable (29). Par ailleurs, en interdisant l'improvisation, on avait de bonnes chances de détruire par la même occasion un comique populaire qui était considéré comme une source de scandale et d'immoralité.

Cette rigueur doctrinale allait provoquer une vive réaction de ceux que Sonnenfels appelle les "partisans du chapeau vert". Une pièce allégorique et satirique Le Chapeau vert transporté sur le Parnasse (Der auf den Parnass versetzte grüne Hut) (30), due à Klemm, s'achevait sur l'apothéose de Hanswurst et ridiculisait les positions de Sonnenfels. Celui-ci ne réussit pas à faire interdire la pièce, comme il avait pu empêcher la représentation d'une satire de Heufeld qui le visait également (31). Au contraire, la censure saisit même le numéro de L'Homme sans préjugés dans lequel Sonnenfels essayait de mettre les

(27) Werke, t. 3, pp. 136-140.

(28) "Man thue ehe in der Strenge zu viel, als in der Nachsicht !" Ibid., p. 147.

(29) Ibid., t. 1, p. 345.

(30) Wien, 1767.

(31) Die Kritik über den Geburtstag (Wien, 1767). Plus tard, Sonnenfels fut également pris à partie dans une comédie de Stephanie le Jeune Der Tadler nach der Mode (Wien, 1773) où il apparaît sous les traits du pédant Herr von Hader.

rieurs de son côté (32). Celui-ci en concluera plus tard que c'était le "parti de l'immoralité" qui avait ainsi remporté une victoire (33). Les choses sont moins simples et il est impossible de faire de Klemm un partisan de la comédie improvisée. Sa satire est, tout d'abord, très probablement un ouvrage de commande (34). Par ailleurs, la recherche récente a montré d'une manière convaincante que Klemm, contrairement à ce qui était parfois affirmé, ne s'est pas brusquement converti à Hanswurst en abandonnant le camp de la comédie régulière (35). En réalité, il adopte dans Le Chapeau vert, face au comique populaire, la position moyenne de la critique berlinoise et de Justus Möser. L'influence de ce dernier se manifeste, du reste, d'une manière particulièrement claire dans la définition de la caricature et de l'écriture grotesque et dans l'exposé sur les effets bénéfiques du rire sur l'esprit humain. C'est encore une fois un Hanswurst épuré et rendu respectable qui fait l'objet de l'apologie de Klemm.

La pièce présente Sonnenfels sous les traits d'un critique chez qui le pédantisme a étouffé toute compréhension pour la saine gaieté, et la définition du bon goût qu'elle lui prête caricature ainsi son souci d'édification morale :

(32) Il s'agit du numéro daté du 15 février 1767. Il ne parut qu'en 1783 dans les Oeuvres complètes (t. 3, pp. 313-326) avec, en note, le récit de l'incident.

(33) Ibid., p. 315 n.

(34) Sonnenfels le présente comme un "mercenaire" engagé pour l'occasion (Ibid., p. 313 n.). En fait, Klemm était le secrétaire de l'entrepreneur Hilverding qui était sans doute fort irrité par la campagne menée contre la farce. Par ailleurs, L'Homme sans préjugés concurrençait directement Le Patriote Autrichien de Klemm. Sonnenfels se faisait aussi beaucoup d'ennemis par sa vanité et sa volonté de toujours vouloir occuper le devant de la scène (cf. Gebliers und Nicolais Briefwechsel, op. cit., p. 29).

(35) Margret Dietrich, "Der 'Grüne Hut' in der Wiener Aufklärung oder Hanswurst auf dem Parnaß" in : Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer, Tübingen, 1975, pp. 43-58.

- Lysimon : Qu'est-ce que le bon goût ?
- Hanswurst : C'est ce que je donne comme tel. Rien d'amusant,
 (36) mais de longues dissertations morales que l'on peut tranquillement recopier sans qu'il soit besoin de se fatiguer davantage et grâce auxquelles on endort très commodément les gens." (37).

Klemm défend donc contre les partisans trop rigoureux de "l'institution morale" le droit au rire. Si Hanswurst-Prehauser à la fin de la pièce, après s'être glissé dans différents rôles comiques, mérite d'être accueilli par Apollon sur le Parnasse, c'est parce qu'il a su pendant 44 ans divertir "la plus grande cour d'Europe", la noblesse et le public tout entier. Alors que, dans les prologues de la Neuberin, Thalia devait s'effacer devant la scène réformée (38), ici, au contraire, son royaume est glorifié comme "un des plus grands bienfaits de la nature humaine", dont l'existence doit absolument être préservée.

La ligne de partage dans la querelle autour de Hanswurst passe au milieu de l'Aufklärung viennoise elle-même et sépare les partisans d'une élimination radicale de la tradition populaire de ceux qui voudraient l'utiliser pour créer, à partir d'elle, une comédie littéraire. Les véritables tenants d'une commedia dell'arte allemande n'interviennent pas dans un conflit qui est un débat interne de l'Aufklärung. La discussion n'est évidemment pas simplement d'ordre littéraire : chaque parti s'appuie sur une conception propre de la nature du théâtre et de sa fonction dans la Cité. Plus l'importance accordée à la

(36) Au cours de l'action, Hanswurst se déguise en "savant" pour servir les desseins de son maître. L'ironie de la situation renforce l'effet comique des opinions prêtées à Sonnenfels.

(37) "Lysimon : Was ist denn der gute Geschmack ?
 Hansw. : Was ich davor ausbebe. Nichts lustiges, aber lange moralische Abhandlungen, wobey man ruhig ausschreiben kann, ohne daß man sich weiter weh zu thun braucht, und wodurch man recht mit Bequemlichkeit die Leute einschläfert."
 cité d'après Margret Dietrich, art. cit., p. 53.

(38) Cf. en particulier Ein Deutsches Vorspiel, cf. Supra, p. 119.

scène est grande, plus son influence sur les moeurs et la morale est affirmée, plus la condamnation de Hanswurst est vigoureuse. Lorsque, comme Klemm et Heufeld, on ne considère pas le théâtre exclusivement sous l'angle politique et social, on veut bien reconnaître au bas comique le droit de survivre, à côté d'autres formes plus nobles et dans les limites imposées par l'idéologie de l'Aufklärung.

S'il est vrai que ce différend permet de nuancer quelque peu l'image que l'on se fait de la vie littéraire viennoise qui ne se résume pas à la dictature exercée par quelques gottschédiens attardés (39), il n'en est pas moins vrai que l'évolution ultérieure sur les scènes officielles se fera plutôt dans le sens souhaité par Sonnenfels, même si l'utopie de "l'école de vertu" ne reçut pas même un début de réalisation.

THEATRE ET SOCIETE : LES "LETTRES SUR LE THEATRE VIENNOIS"

Publiées entre décembre 1767 et février 1769, les Lettres sur le Théâtre viennois (40) représentent une nouvelle phase de la campagne de Sonnenfels en faveur du théâtre national. Si on y retrouve un certain nombre de thèmes déjà abordés dans l'Homme sans préjugés, on constate également un net changement d'optique et une évolution sensible des idées esthétiques. Sonnenfels a maintenant dépassé le gottschédisme et se laisse influencer par Lessing dont la Dramaturgie a, du reste, servi

(39) C'est un point sur lequel Hilde Haider-Pregler insiste tout particulièrement, Des sittlichen Bürgers Abendschule, op. cit., p. 348 sq.

(40) Briefe über die wienerische Schaubühne. Nous citerons d'après l'édition d'August Sauer, Wien, 1884 (Wiener Neudrucke, 7).

de modèle pour sa propre publication. Les règles auxquelles il attachait autrefois une importance considérable (41) ont presque disparu de son champ de réflexion, les références à la fonction morale et politique de la scène sont devenues moins nombreuses, en même temps que se manifeste un intérêt particulier pour le genre du drame bourgeois.

Ces différences ne trouvent pas uniquement leur explication dans le fait que Sonnenfels aurait adopté des principes esthétiques nouveaux, elles ont aussi leur origine dans la nature même de ces Lettres et la situation concrète de la scène viennoise. Les Lettres sur le théâtre viennois ne sont pas un essai de vulgarisation de thèmes politiques comme L'Homme sans préjugés, mais une série de critiques dramatiques directement inspirées par les représentations données sur les différentes scènes de la ville. Dans les vingt premiers numéros, tant que Sonnenfels maintient la fiction du voyageur français donnant ses impressions sur les spectacles viennois, il rend aussi bien compte des opéras-bouffes italiens ou de l'Alceste de Gluck que des pièces données par les comédiens allemands de la Porte de Carinthie. Plus tard, il restreindra son propos à la scène nationale (42), ce qui ne l'empêchera pas de consacrer deux numéros entiers aux ballets de Noverre (43) ou de parler de tel ou tel spectacle des comédiens français. La place accordée à des spectacles étrangers, pour laquelle Sonnenfels a, du reste, une justification toute trouvée (44) lui attire de la part de la critique berlinoise une remontrance extraordinairement éclairante par sa franchise, sur le rapport de concurrence dans

(41) Cf. Der Mann ohne Vorurteil, Werke, t. 3, p. 166 sq.

(42) C'est la réouverture du théâtre français le 3 mai 1768 qui incite Sonnenfels à renoncer à sa fiction (cf. Briefe p. 336).

(43) Briefe, pp. 294-306.

(44) L'examen des spectacles français peut être une source d'enseignement pour les artistes allemands (Briefe, p. 127).

lequel l'art dramatique allemand est placé :

"A-t-il oublié (Sonnenfels) à quel point ils (les pièces françaises et les opéras italiens) sont préjudiciables à notre propre scène et que tout est perdu si nous nous y intéressons ou si nous les considérons même comme une partie de notre théâtre national. Si nous voulons qu'un jour les Grands reviennent sur leurs préjugés mal fondés en faveur de ces spectacles étrangers, il faut que le public tout entier, bien loin de soutenir ceux-ci, se montre tout à fait indifférent à leur égard, bien plus qu'indifférent encore que ces spectacles en soi le mériteraient et il faut que ceux à qui leurs lumières et leur expérience donnent le droit de parler, parlent contre eux avec hardiesse, force et décision, avec beaucoup plus de hardiesse, de force et de décision qu'ils ne le feraient si ces spectacles étrangers n'opprimaient et ne détruisaient pas notre scène allemande. C'est ce que Lessing a fait pour le théâtre français et il mérite pour cela l'approbation chaleureuse de tout Allemand patriote qui attache du prix à ce que sa nation ait une manière de penser qui lui soit propre et le premier pas dans cette voie est sûrement que nous cessions d'imiter les Français." (45).

La citation ne donne pas seulement une explication, somme toute vraisemblable, de "l'injustice" des jugements de Lessing sur le théâtre français, elle fait aussi, de l'indifférence à l'égard de celui-ci, un devoir patriotique de la

(45) "Hat er vergessen, wie schädlich sie unserem eigenen Theater sind, und daß wir alles verlohren geben, wenn wir uns dafür interessiren, oder sie gar als einen Theil unserer Nationalbühne betrachten wollen. Sollten unsere Großen, jemals von dem ungegründeten Vorurtheile, für diese ausländische Schauspiele zurückkommen, so muß sich das ganze Publikum, weit gefehlt, sie zu befördern, ganz gleichgültig dagegen bezeigen, noch viel gleichgültiger, als diese Schauspiele an sich verdienen möchten, und die, denen Einsicht und Erfahrung das Recht zu reden giebt, müssen dreist, laut, entscheidend, dawider reden, viel dreister, lauter, entscheidender, als es sonst geschehen würde, wenn diese fremde Schauspiele nicht unsere deutsche Schaubühne, unterdrückten und vernichteten. Dies hat Lessing in Absicht auf das französische Theater gethan, und er verdient den herzlichen Beyfall jedes patriotischen Deutschen, dem es darum zu thun ist, daß seine Nation eine eigene Denkungsart haben soll, und dazu ist gewiß der erste Schritt, daß wir aufhören den Franzosen nachzuahmen." Allgemeine Deutsche Bibliothek, t. 10, 1769, pp. 30-31.

bourgeoisie intellectuelle allemande (46). Cette attitude exprime moins la volonté de celle-ci de prendre ses distances par rapport à un art "aristocratique" que celle de favoriser une prise de conscience nationale des princes. Il faut combattre le théâtre français pour que le théâtre allemand puisse s'épanouir sous la protection des souverains. Le point de vue national est donc bien primordial ici.

L'ambition réformatrice n'est naturellement pas absente de la nouvelle publication, mais elle emprunte d'autres voies que dans L'Homme sans préjugés. Comme Sonnenfels le reconnaît lui-même (47), l'expérience lui a enseigné qu'une critique trop acerbe pouvait manquer son but et que plutôt que de porter le fer dans la plaie, il "fallait faire sentir au malade la main apaisante du médecin". La critique doit guider, encourager, instruire auteurs, comédiens et spectateurs. Il est moins question de censure ou d'interdiction et davantage d'éducation progressive du goût, d'élévation graduelle du niveau artistique. Des considérations tactiques peuvent ne pas avoir été étrangères à cette attitude plus conciliante, mais il est probable aussi que le recul de la force - plusieurs fois souligné dans les Lettres (48) - a également joué. L'Aufklärung ne montre quelle indulgence à l'égard du comique populaire que quand celui-ci ne peut plus constituer un obstacle à ses projets.

Dans les Lettres sur le théâtre viennois, comme dans la Dramaturgie de Hambourg, la critique au jour le jour est prétexte à des considérations théoriques qui, sans constituer un corps de doctrine cohérent, fournissent cependant des éléments de réflexion sur les problèmes du théâtre allemand et la littérature dramatique. Les principaux sujets auxquels Sonnenfels

(46) Plus tard, Nicolai écrira à propos du théâtre français de Berlin que seuls les gens de qualité le fréquentaient "aber der zahlreiche Mittelstand, der vaterländisch gesinnt war, besuchte das Schauspiel nicht, bekümmerte sich gar nicht darum, und so gieng es nach und nach ein..." (Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, 12 Bde., Berlin u. Stettin, 1783-1796, t. 4, p. 609).

(47) Briefe, p. 126.

(48) Cf. Briefe, p. 124, pp. 342-343.

consacre des développements importants se rapportent aux divers genres, au dialogue, à l'art du comédien. On peut aussi relever un essai de définition de la notion de théâtre national et des propositions concrètes de réforme. Toutes les observations sont reliées entre elles par l'idée que Vienne est appelée à devenir le centre de la vie théâtrale allemande et elles proposent ce que l'on pourrait nommer un "modèle viennois" de théâtre national.

I. LE MODELE VIENNOIS

Dès l'Homme sans préjugés, Sonnenfels, comme les autres auteurs autrichiens, Engelschall, Petrasch ou Klemm (49), exposait les avantages que présente Vienne pour l'établissement d'une scène permanente : ils tiennent à la taille de la ville et à sa structure sociologique :

"A mon sens c'est par la noblesse qu'il faut tout d'abord commencer. Quel avantage votre Vienne ne possède-t-elle pas par rapport à toutes les autres villes allemandes d'avoir cette noblesse riche, éclairée et généreuse. Les troupes de la Saxe ou du Brandebourg, même si elles ne comprenaient que des Ekhof et des Mlle Schönemann, sur quels spectateurs peuvent-elles faire fond ? Sur un petit nombre d'officiers seulement ... ensuite sur quelques négociants que leurs occupations quotidiennes ont habitués à une certaine parcimonie qui n'est pas très encourageante pour le théâtre. Ajoutez à cela, quand la scène est établie dans des villes de quelque importance, une poignée de fonctionnaires royaux - et c'est tout. A Vienne, en revanche, les spectateurs sont toujours nombreux, les loges, la galerie (50), le parterre sont pleins, les prix d'entrée élevés et donc

(49) Cf. la Wienerische Dramaturgie (Wien, 1768) de ce dernier. Cette revue est devenue si rare qu'elle passe parfois pour perdue. La bibliothèque de Göttingen en possède un exemplaire (8 Poet. Dram. 1, 1232).

(50) A Vienne, la galerie ne désigne pas le "paradis" ou le "poulailler", mais une partie de la salle réservée comme les loges et le "parterre noble" au public fortuné, aristocratique le plus souvent. Cf. Otto G. Schindler, "Das Publikum in der Josephinischen Ära" in : Das Burgtheater und sein Publikum, 1. Bd., hrsg. von Margret Dietrich (Festgabe zur 200. Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater), Wien, 1976, pp. 11-95. Information : pp. 18-19.

la recette importante. Considérez tous les avantages qui en résultent pour le théâtre !" (51).

La possibilité d'engager un plus grand nombre de bons comédiens, d'apporter un plus grand soin aux décors et aux costumes est ainsi tout naturellement donnée. La principale faiblesse du théâtre allemand de l'époque, l'absence d'un public virtuel suffisant pour permettre l'existence d'une scène permanente, n'existe pas à Vienne. La ville est grande, peuplée et riche. Elle possède surtout dans sa noblesse une classe de gens oisifs, avides de divertissement et prêts à consacrer de l'argent aux spectacles. Le théâtre est aussi un luxe et, comme tel, il est étranger à la mentalité des commerçants protestants du Nord alors que l'aristocratie a presque pour vocation de dépenser ce que d'autres ont amassé. Mais le luxe a aussi une utilité sociale et économique et quand il conduit à la protection des arts, il devient un facteur de progrès et de civilisation. Le théâtre allemand peut donc espérer trouver à Vienne un public plus vaste que celui que constitue ce petit nombre d'hommes instruits qui ont jusqu'alors seuls soutenu le théâtre régulier.

Dans Les Lettres sur le théâtre viennois, il est également souvent question de la fonction de capitale de Vienne, de son caractère de "ville de cour", "de siège de la plus haute noblesse", comme de conditions favorables à l'épanouissement du théâtre allemand. Une scène installée dans une capitale dont les habitants peuvent consacrer quelque argent à leurs distractions est favorisée par rapport à une "petite scène de province" dont

(51) "Bei dem Adel, glaube ich, muß der Anfang gemacht werden. Welchen Vorzug hat ihr Wien vor allen übrigen Städten Deutschlands an diesem wohlhabenden, einsichtsvollen, großmüthigen Adel ! Die sächsischen und brandenburgischen Schauspielergesellschaften, bestünden sie auch aus lauter Eckhofen, und Schönemanninen, auf welche Zuschauer können sie Staat machen ? auf wenige Offiziere... - dann auf einige Kaufleute, deren tägliche Beschäftigungen sie an eine gewisse Sparsamkeit gewöhnet hat, welche für die Schaubühne nicht sehr ermunternd ist. Setzen Sie noch, wenn in größeren Städten gespielt wird, einige wenige königliche Beamte - und nun ist die Zahl voll. In Wien hingegen sind beständig die Zuschauer zahlreich, die Logen, die Galerie, das Parterre voll, das Einlaßgeld stark, folglich die Einnahme immer ansehnlich. Erwägen Sie alle die Vortheile, die daraus für das Theater entspringen !" Werke, t. 3, pp. 100-101 (Extrait d'une lettre à la rédaction).

les moyens sont limités par l'indispensable esprit d'économie de ceux qui la fréquentent". Ce n'est pas non plus à Vienne qu'un superintendant pourrait chasser une compagnie de comédiens comme cela a encore été le cas récemment à Leipzig (52) et que des cabales d'étudiants pourraient troubler les représentations : la police de la salle est plus rigoureuse parfois que celle de la scène (53). C'est à la fin de son ouvrage et en réponse à des critiques qui lui ont été faites que Sonnenfels adopte ce ton sarcastique : il s'agit pour lui de rétablir la juste hiérarchie des valeurs. Les écrivains et les comédiens ne doivent pas considérer comme le centre du monde les "petites bourgades" dans lesquelles ils vivent. Les acteurs qui, parce qu'ils ont été encensés dans leur petite ville ont eu ensuite la prétention de se produire "sur la scène d'une capitale" ont été vite obligés "de retourner la tête basse vers les leurs". Ces "Garricks et Clairons de province" font une aussi triste figure dans cette vaste sphère que le hobereau dans l'habit de gala que son grand-père portait à la cour ou que le "ministre microscopique" d'une petite principauté dans l'antichambre d'un ministre d'Etat (54).

Face aux villes universitaires ou commerçantes du Nord protestant, Vienne fait sonner ainsi sa qualité de capitale et prétend fixer pour la "province" les normes de la qualité artistique et littéraire. Elle croit possible de jouer en Allemagne le rôle de Londres ou de Paris. Cette idée a déjà été exprimée quelques années plus tôt par Klemm dans son Patriote autrichien, lorsqu'il écrit à propos de la scène viennoise :

(52) En fait, c'est l'université de Leipzig qui, par une réglementation restrictive, oblige Koch à quitter Leipzig pour Weimar. Cf. H. Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig, op. cit., pp. 160-162.

(53) Briefe, pp. 341-342.

(54) Ibid., p. 342.

"Ne devrait-elle pas donner le ton à toutes les autres scènes allemandes comme celle de Paris le fait pour les autres provinces françaises ? "(55).

L'adoption du modèle culturel français est certainement problématique dans le cadre politique tout à fait particulier du Reich, elle est cependant caractéristique de la conviction des Viennois que leur ville est justement cette capitale dont les auteurs du Nord déplorent l'absence. La distance entre les possibilités et la réalité est cependant grande et toute la campagne de Sonnenfels n'a d'autre but que de la réduire par la critique et l'exhortation.

L'interlocuteur que Sonnenfels veut convaincre est presque toujours "l'homme de qualité", "l'homme distingué". Déjà, dans L'Homme sans préjugés il lui faisait remarquer qu'il était en dessous de sa dignité de s'amuser aux pitreries d'un bouffon, que le plaisir qu'il prenait aux farces empêchait le développement de genres meilleurs, alors qu'au contraire les "honteuses monstruosité" pouvaient être bannies de la scène s'il les blâmait (56). Dans l'esquisse historique sur l'évolution du théâtre à Vienne, qui se trouve à la fin des Lettres, Sonnenfels évoque l'époque où "on ne rougissait pas d'avoir sa loge au théâtre allemand" pour se divertir aux spectacles de Bernardon (57). Que l'aristocratie puisse ainsi, par sa présence et ses applaudissements, apporter son soutien à des spectacles conçus pour "l'homme du commun" (58) est pour l'intellectuel bourgeois Sonnenfels un mystère et un scandale. Il soupçonne dans ce domaine une louche connivence entre la "populace" et la noblesse, une connivence dont le bon goût et la littérature dramatique régulière font les frais.

(55) Der Osterreichische Patriot, op. cit., I, 52. St., p. 394 : "Sollte sie nicht allen andern Bühnen Deutschlands den Ton abgeben, so, wie die Pariser den übrigen Provinzen Frankreichs ?" Cf. également Wienerische Dramaturgie, op. cit., p. 115.

(56) Werke, t. 3, pp. 111-112.

(57) Briefe, p. 315.

(58) Ibid., p. 313. Il est intéressant pour l'histoire du théâtre à Vienne de noter que, selon Sonnenfels, le théâtre de la Porte de Carinthie a été, dès sa construction, destiné au divertissement populaire alors que la cour, avec ses grands opéras baroques, créait sa culture théâtrale propre.

Pour le peuple, l'univers théâtral se réduit à Hanswurst et à Bernardon, pour l'aristocratie, le théâtre allemand est juste bon pour fournir des farces sans prétention, l'opéra italien et plus tard la comédie française étant là pour procurer des plaisirs esthétiques plus raffinés. C'est pour sortir de ce schéma que Sonnenfels essaie de persuader l'aristocratie cosmopolite et fortement francisée de Vienne que le théâtre allemand est capable de remplir les fonctions jusqu'ici assignées aux scènes étrangères.

Il lui faut lutter contre de forts préjugés, car même le "connaisseur" fréquente la scène française avec la "ferme intention de l'admirer" et s'égare au théâtre allemand "avec la ferme intention de le mépriser" (59). La réouverture du théâtre français en 1768 est, dans cette optique, un coup d'autant plus rude que la qualité des spectacles offerts est grande et que, de son côté, le théâtre allemand n'a pas su utiliser la période où il était sans concurrent pour progresser de manière à retenir le public (60). Il nous manque un parterre, dit Sonnenfels, c'est-à-dire un public bourgeois de connaisseurs, et "un spectacle étranger" prive la scène nationale de la faveur des loges, c'est-à-dire du soutien de l'aristocratie (61).

Comme Engelschall, Sonnenfels n'est pas tout à fait persuadé que l'intérêt de la bonne société pour le théâtre français soit fondé sur les mérites réels de ce dernier. Il perçoit fort bien la part de snobisme culturel et social et n'est pas convaincu du bon goût de ceux à qui il s'adresse. Lorsqu'on a donné Le Marchand de Londres, les loges et le

(59) Briefe, p. 193.

(60) Ibid., p. 129.

(61) Ibid., p. 261.

"parterre noble" sont restés vides, parce que le public s'était précipité pour voir un opéra-bouffe italien, prouvant ainsi qu'il était "pour ce qui est étranger et pour la farce". Son "indifférence au théâtre national" reste constante quelle que soit la nature du spectacle joué : donne-t-on une pièce sérieuse ? il lui préfère des bouffonneries, donne-t-on une farce allemande ? - ce qui n'est que trop souvent le cas - il préfère aux grimaces de Hanswurst celles d'Arlequin (62). Les voix qui, à l'Alceste de Gluck, s'élevaient pour exprimer leur mécontentement et leur incompréhension ne venaient pas du "paradis" mais du "parterre noble" (63) et à la seconde représentation de la "tragédie nationale" d'Ayrenhoff, Arminius et Thusnelde (Hermann und Thusnelde) (64), la salle était restée vide (65).

Mais les critiques souvent très vives de Sonnenfels à l'égard de la noblesse ne mettent pas en cause la prééminence sociale et culturelle de celle-ci, elles cherchent à lui faire prendre conscience de ses responsabilités nationales en même temps qu'elles essaient de la gagner à l'idéal de l'Aufklärung.

Ainsi, il faudrait que la noblesse ouvre ses salons aux comédiens allemands comme elle le fait tout naturellement pour les Français. Rien ne montre mieux le mépris dans lequel elle continue à tenir le théâtre de la nation que la manière dont elle traite les uns et les autres : alors que l'acteur allemand attend, humblement mêlé à la domesticité, le moment où il pourra baiser le bord de l'habit du grand seigneur, l'acteur français se présente sans être annoncé et est accueilli en ami (66). Une justification à cette attitude n'est que trop facile à trouver : il est impossible de recevoir à midi à sa table un

(62) Ibid., pp. 119-120.

(63) Ibid., p. 13.

(64) Sur cette pièce cf. Infra, pp. 652-654.

(65) Ibid., p. 30, p. 33.

(66) Ibid., p. 89.

homme qui le soir même peut-être s'enivrera avec des cochers (67). L'absence d'éducation, le manque de bonnes manières semblent écarter à tout jamais le comédien allemand de la fréquentation de la bonne société, alors que, par ailleurs, seul le contact avec celle-ci pourrait l'arracher "à la lie du peuple". Si la noblesse cependant faisait preuve de générosité en accueillant avec discernement les plus dignes parmi les comédiens actuels, une évolution favorable pourrait alors se dessiner.

L'amélioration du sort des comédiens est la principale condition de l'amélioration de leur niveau artistique. Elle seule leur permettrait de dépasser le bas comique et d'incarner avec vraisemblance les personnages d'une comédie sérieuse. Il faudrait pour cela qu'ils perdent leur rusticité et leur raideur empruntée pour prendre les manières aisées de la bonne société. Car, chaque pièce a son ton propre qui dépend du genre auquel elle appartient et du milieu qu'elle décrit. Dans le cas de la comédie touchante, l'unité de ton ne peut être respectée que si tous les acteurs sont capables d'imiter les usages de la bonne compagnie. Comment pourraient-ils faire s'ils n'y ont pas accès ? Il en va de même des écrivains. Tant que la noblesse préférera s'isoler du reste de la nation, la littérature allemande restera une "littérature de professeurs" et ne dépassera pas l'horizon des petites villes universitaires (68). On sait que depuis longtemps tous les désavantages de cette situation ont été énumérés.

Si, dans une pièce dont l'action se passe dans la "haute et moyenne société", l'acteur doit s'efforcer de donner à son jeu la décence et la bienséance (Anstand) qui caractérisent ce milieu, l'auteur, de son côté, doit veiller à ce que le dialogue ait le naturel, la légèreté et la vivacité qu'on est en droit d'attendre d'une conversation entre gens cultivés.

(67) Ibid., p. 90.

(68) Ibid., pp. 4-6, cf. également Der Mann ohne Vorurteil (Werke, t. 3, pp. 114-115).

Or, "la langue de la conversation" en Allemagne a été freinée dans son développement par le fait que la haute société se sert d'un idiome étranger, le dialogue dramatique est donc souvent précieux, contourné et artificiel. La faute n'en revient pas à l'auteur lui-même, mais à ceux dont la vocation naturelle aurait été de créer un code de la conversation mondaine et c'est d'eux également que Sonnenfels attend la solution :

"Dès que nos meilleures maisons se sentiront tenues de s'exprimer elles aussi dans la langue maternelle, dès que notre femme du monde se souviendra que c'est une honte pour elle de parler la langue de la dernière souillon de sa cuisine, dès que notre jeune seigneur sera jaloux de se voir peut-être dépassé par ses valets d'écurie, alors les difficultés cesseront d'elles-mêmes." (69).

Si les écrivains doivent travailler à "donner son cours naturel à la langue de la conversation", celle-ci ne se purifiera vraiment que :

"... lorsque notre langue maternelle, un jour, pénétrera sous les lambris dorés des appartements des Grands, ou lorsque les personnes distinguées de condition moyenne seront capables de se conjurer pour se procurer vis-à-vis de la classe supérieure un vrai avantage par la pureté de leur idiome maternel au lieu de s'exposer journallement à ses railleries en parlant un déplorable français." (70).

(69) "Sobald unsere besten Häuser sich verbunden halten werden, sich auch in ihrer Muttersprache auszudrücken, sobald unsre Dame sich erinnern wird, daß es ihr zur Schande gereiche, die Sprache ihrer letzten Spühlmagd in der Küche zu reden ; sobald unser junger Kavalier eifersüchtig seyn wird, von seinen Reitjungen vielleicht übertroffen zu werden ; so werden diese Schwierigkeiten von sich selbst wegfallen." Ibid., p. 284. A un autre endroit, Sonnenfels recommande à l'homme du monde de prendre lui-même la plume ou du moins de faire profiter les auteurs de ses conseils (Ibid., p. 143).

(70) "...wenn unsre Muttersprache einst auch in den vergoldeten Zimmern der Großen den Eintritt erhalten wird, oder wenn die artigen Leute des mittleren Standes einer Verschwörung fähig seyn werden, sich über den höhern Stand lieber durch den Adel ihrer Nationalmundart einen wahren Vorzug zu verschaffen, als sich durch elendes Französisch seinen Sticheleyen täglich Preis zu geben." Ibid., p. 294.

La noblesse viennoise est donc sommée de renoncer à la fois au français en tant que langue de la conversation mondaine et au dialecte dont elle partage l'usage avec le bas peuple. Si la référence aux valets d'écurie qui parleraient mieux la langue nationale que leur maître est simplement rhétorique, il n'en est pas de même du conseil donné aux élites bourgeoises de compenser leur infériorité sociale par la supériorité qu'elles pourraient acquérir dans le domaine culturel : les mérites ainsi acquis pouvant leur conférer une sorte de noblesse de l'esprit.

C'est dans l'émulation entre aristocratie et élites bourgeoises que Sonnenfels place ses plus grands espoirs pour ce qui concerne l'avenir de la langue nationale. Son exposé sur la création progressive de la langue littéraire allemande montre comment, à chaque fois, l'écrivain peut enrichir celle-ci d'une nuance nouvelle, et la rendre capable d'exprimer des contenus nouveaux (71). Ce n'est pas uniquement son utilisation par l'aristocratie, c'est également le génie littéraire des grands auteurs qui assure le progrès d'une langue. Encore faut-il que les deux mondes entrent en contact l'un avec l'autre.

On voit ainsi se dégager les grandes lignes du "modèle viennois" élaboré par Sonnenfels. Pour des raisons politiques et sociologiques évidentes, il présente des analogies avec certains traits de la vie intellectuelle et sociale française. Selon Sonnenfels, Vienne pourrait facilement reconstituer les conditions qui, à Paris, ont permis la création d'une "culture de salon" où s'opère l'amalgame entre la haute noblesse, la noblesse de robe et la "société littéraire". Le profit pour l'ensemble

(71) Ibid., p. 235.

de la littérature allemande et plus particulièrement pour la littérature dramatique serait immense. L'art du dialogue, jusqu'à présent encore "l'écueil de la plupart de nos auteurs dramatiques" (72), ferait des progrès rapides, ce qui rendrait enfin accessibles les genres de la haute comédie et du drame touchant.

La validité de ce "modèle" n'a pas été acceptée sans discussion par la critique. Le compte rendu de la Nouvelle Bibliothèque des belles-lettres (73), très favorable pourtant dans l'ensemble, reproche à Sonnenfels de trop faire dépendre la naissance d'un "ton de la bonne société" de la présence d'une cour et de l'influence exercée par les femmes (74) parce qu'il s'est exclusivement laissé guider par l'exemple "d'un seul peuple", les Français. Or, le cas de l'Angleterre montre qu'un tel ton peut se créer dans de tout autres conditions. En fait, un style de conversation léger et spirituel peut se rencontrer aussi bien parmi "des gens d'un rang moyen, lorsqu'ils sont fortunés et bien élevés" : l'éducation, la fortune et les loisirs ont partout les mêmes effets. Du reste, Lessing, ce maître incontesté du dialogue, n'a pas eu des fréquentations différentes de celles des autres écrivains (75).

Le critique de la Nouvelle Bibliothèque rejette donc l'idée que seule Vienne puisse créer "une langue de la conversation," et son analyse, en même temps qu'elle rend justice à des villes comme Leipzig ou Hambourg, attribue aux élites bourgeoises un rôle que Sonnenfels semble croire réservé à l'aristocratie. Il conteste donc un "modèle" qui paraît faire la part

(72) Ibid., p. 243.

(73) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste , t. 10, 1770, pp. 262-293.

(74) Sonnenfels avait écrit : "Die französische Sprache ist den galanten Weibern vielleicht mehr schuldig als der Akademie." (Briefe, p. 100).

(75) Neue Bibliothek... pp. 273-275. Sonnenfels avait loué la langue de Lessing ("die feine Sprache des Weltmanns").

trop belle à l'élément aristocratique". Mais ceci correspondait-il vraiment aux intentions de Sonnenfels ?

II. SONNENFELS ET LE DRAME BOURGEOIS

Lorsqu'on examine les jugements portés par Sonnenfels sur les pièces qu'il a vu représenter, on est frappé de l'importance qu'il accorde au drame et à la comédie sérieuse. Le Philosophe sans le savoir de Sedaine, Le Marchand de Londres de Lillo, l'Apparence est trompeuse (Der Schein betrügt) de Brandes sont des oeuvres pour lesquelles il éprouve la plus grande sympathie. Il cite assez longuement la préface d'Eugénie et assure qu'il estime Beaumarchais autant pour sa théorie que pour l'heureux usage qu'il en fait. Il faut se rendre à l'évidence : Sonnenfels est un ardent défenseur du drame bourgeois. Il en démontre même la supériorité sur la tragédie héroïque :

"Il ne fait aucun doute que l'intérêt que je prends au malheur d'un père, d'une mère de ma condition est infiniment plus fort que celui que je prends aux événements qui touchent un héros, une reine." (76).

Certes, quand le spectateur voit un ambitieux s'ouvrir le chemin du trône par le fratricide ou le poison, une princesse amoureuse sacrifiée, contre l'inclination de son coeur, à la raison d'Etat, il ressent de la compassion pour les victimes, mais il n'éprouve nulle terreur puisqu'il n'est pas menacé d'un sort semblable. C'est comme si, d'un rivage sûr, il assistait à une tempête. Tel le roseau protégé des fureurs du vent par sa souplesse, il peut remercier la Providence de ce que la modestie de sa condition le mette à l'abri de passions aussi effrayantes. L'immense distance qui le sépare des personnages héroïques empêche toute identification, les conflits tragiques sont avant tout d'ordre politique

(76) "Ohne Zweifel ist der Antheil an dem Unglücke eines Vaters, einer Mutter aus meiner Klasse unendlich stärker, als der Antheil, den ich an den Begebenheiten eines Helden, einer Königin nehme." Briefe, p. 144.

et sont étrangers à l'univers d'un sujet d'un Etat monarchique (77). Le seul profit moral que le spectateur puisse, dans ces conditions, tirer de la vue des malheurs des Grands est la pensée consolante que l'obscurité évite bien des souffrances, ce qui peut l'inciter à supporter plus facilement ses propres difficultés et à se réconcilier avec son sort (78).

Il n'en est pas de même lorsque les sujets sont tirés de la vie quotidienne et mettent en scène des personnages qui nous ressemblent :

"Mais, quand je vois un fils abuser de l'indulgence de sa mère, quand je vois un tendre père s'efforcer de ramener avec douceur ses enfants dans le droit chemin, quand je vois un homme sage devenir la victime d'un préjugé, quand l'innocence devient la proie de la séduction qui a pris le masque de la vertu, quand je vois de tels événements, alors je détourne les yeux de la scène pour les porter sur moi : j'ai un fils, une fille, ils sont exposés à de semblables dangers. Ici, où il n'est pas rare que je trouve une similitude dans l'action, où j'ai devant les yeux les conséquences de mon indulgence, ici, la terreur peut m'assaillir, quand je vois moi-même et les miens aussi proches de la chute, quand je dois craindre les mêmes conséquences ; cela peut être une terreur salutaire quand il est encore temps de reculer d'effroi." (79).

-
- (77) Il ne fait pas de doute que Sonnenfels est fortement influencé par la défense du genre sérieux présentée par Beaumarchais dans la préface d'Eugénie (Eugénie, drame en 5 actes en prose... avec un essai sur le Drame sérieux, Paris, 1767). Beaumarchais fait également dépendre l'intérêt de la plus ou moins grande distance entre personnages et spectateurs : "Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, et plus son malheur a de prise sur mon âme." (p. XIV). Ce principe fonde la supériorité du drame sur la tragédie héroïque : "Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat Monarchique du dix-huitième siècle les révolutions d'Athènes et de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse ? au sacrifice d'une jeune Princesse en Aulide ?" (p. XV).
- (78) C'est du moins la conclusion que l'on peut tirer de la métaphore du roseau. Celle-ci n'est pas sans rappeler les conceptions de Gottsched (Cf. son discours sur la tragédie, Supra, p. 58), mais la même idée se trouve également chez Beaumarchais (préface d'Eugénie, p. XVI).
- (79) "Aber, wenn ich einen Sohn die Nachsicht seiner Mutter hintergehen sehe ; wenn ich einen zärtlichen Vater bemüht sehe, seine Kinder

Le drame bourgeois, parce qu'il offre des tableaux de la vie familiale concerne "l'ensemble du genre humain", alors que la haute tragédie ne retient l'intérêt que d'un seul état "qui, de plus, n'est pas très nombreux" (80). La distinction ici opérée n'est pas d'ordre sociologique et ne tire pas une ligne de partage entre la bourgeoisie et la noblesse. Elle définit une sphère de la vie privée commune à tous les hommes, à laquelle elle oppose le monde du pouvoir et de la politique. Dans la première, ce sont les relations familiales qui constituent la trame de l'existence et ce sont elles que le drame bourgeois met en scène ; dans le second, elles n'ont qu'une importance réduite. Si les héros de la haute tragédie ont également des mères, des épouses ou des enfants, ces liens familiaux ne constituent pas l'essentiel de l'action qui reste centrée sur des conflits politiques mettant en jeu le destin, non d'une famille mais d'Etats entiers.

Contrairement aux apparences, la théorie du drame bourgeois de Sonnenfels est plus proche des conceptions de Gottsched que de celles de Lessing. L'effet moral n'est pas atteint par la compassion, mais par la terreur. Il ne vise pas à rendre meilleur par une éducation de la sensibilité, mais à détourner du mal par les exemples frappants des malheurs qu'il provoque. La leçon, directement tirée de l'action de la pièce, peut trouver une application tout aussi directe dans la vie du

mit Sanftmuth von ihren Verirrungen abzuziehen : wenn ich einen weisen Mann das Opfer eines Vorurtheils werden sehe ; wenn die Unschuld der Raub der Verführung wird, welche mit der Tugend Mummerey spielt : wenn ich solche Begebenheiten erblicke : dann kehre ich mein Auge von der Bühne auf mich : ich habe einen Sohn, eine Tochter : sie sind eben diesen Fällen ausgesetzt - Hier, wo ich nicht selten eine Aehnlichkeit der Handlung finde, wo mir die Folgen meiner Nachsicht vor Augen stehen, hier kann Schrecken mich befallen, wenn ich mich, wenn ich die Meinigen dem Sturz so nahe erblicke ; wenn ich eben dieselben Folgen zu befürchen habe ; vielleicht ein heilsames Schrecken, wo es noch Zeit ist, zurück zu beben." Briefe, p. 144.

(80) "... der Antheil eines Standes, der dazu nicht sehr zahlreich ist." Ibid., p. 145.

spectateur. Le drame prévient les erreurs ou aide à les réparer, met les enfants en garde contre les dangers de la vie et surtout indique aux parents les moyens de sauver la paix et l'harmonie familiales. Le théâtre est devenu l'école des parents. Mais comme la famille est la cellule de base de la société, la préservation de l'ordre familial est une des obligations d'un "Etat bien organisé" : le drame bourgeois participe de cette manière à l'éducation du citoyen.

C'est le strict moralisme gottschédien qui constitue le noyau de la théorie du drame bourgeois chez Sonnenfels (81). Le genre nouveau que Gottsched autrefois avait rejeté est capable selon le théoricien viennois d'illustrer "un précepte moral" d'une manière sans doute plus efficace que la tragédie héroïque. Sonnenfels démontre clairement ce principe à propos du Marchand de Londres. Cette pièce a eu un très grand succès, dit-il, dans les villes commerçantes, car les négociants envoyaient leurs employés la voir parce qu'ils estimaient qu'elle valait bien un sermon (82). En revanche, le public aristocratique de Vienne l'a boudée, parce qu'il pensait qu'elle n'était pas faite pour lui. Sonnenfels donne tort à ses concitoyens. Pour lui, la condition sociale de Barnwell, le jeune héros, n'a aucune importance. L'auteur anglais, parce que, dans la société dans laquelle il vit, le marchand occupe le rang qu'usurpe en Autriche "l'oisif anobli" (83), a situé son action dans le milieu des riches négociants londoniens. Mais Barnwell, ce jeune homme qu'un unique écart de conduite conduit inexorablement à l'échafaud, pourrait aussi bien être "comte que marchand" et Millwood, qui est l'incarnation de la séduction, pourrait également prendre

(81) C'est pour avoir méconnu ce fait et utilisé des catégories sociologiques inadéquates que Hubert Lengauer dans son article : "Zur Stellung der "Briefe über die wienerische Schaubühne" in der aufklärerischen Dramentheorie" in : Die Osterreichische Literatur, op. cit., t. 2, pp. 587-621, commet à notre sens une grave erreur d'interprétation sur ce point.

(82) Briefe, p. 116.

(83) Ibid., p. 119.

une tout autre apparence. La pièce démontre les dangers auxquels tous les jeunes gens sont exposés. Elle représente un exemple à méditer pour chaque jeune homme quel que soit son état (84).

Sonnenfels dépouille donc la pièce anglaise de ses références sociales pour n'en retenir que le schéma moralisant. Mais on retrouve ainsi l'esprit de l'Aufklärung qui affirme l'universalité des principes moraux. La dignité morale d'un individu est indépendante de sa naissance et Sonnenfels trouve choquante la phrase d'un personnage de Goldoni qui établit un lien entre les deux : "Misérable, est tentée de lui crier l'espèce humaine offensée, la vertu est-elle exclusivement un héritage de la noblesse ?" (85). De même, la considération accordée à une condition devrait tenir compte avant tout de son utilité dans la société. Sonnenfels, ennemi de l'oisiveté sous toutes ses formes, approuve fort le sujet du Philosophe sans le savoir qui lutte contre le préjugé selon lequel le commerce ne serait pas une activité honorable. Qu'une telle démonstration soit encore nécessaire lui semble être une preuve que le siècle tant vanté est bien moins éclairé qu'on ne le prétend. Sonnenfels trouve même Sedaine trop timide dans sa dénonciation et sa pièce lui semble encore faire trop de concessions au préjugé qu'elle combat (86). Sur le double plan de la morale et de la vie sociale, Sonnenfels défend donc des points de vue que nous avons l'habitude de mettre en rapport avec l'idéologie bourgeoise.

Il en est de même du style de vie. Toujours à propos du Philosophe sans le savoir, Sonnenfels expose les agréments

(84) Ibid., p. 118. Le commentaire de Lengauer : "Das Drama betrifft also doch zutiefst nicht 'den Menschen' in uns, sondern bloß den Kaufmann" (art. cit., p. 608) nous paraît en totale contradiction avec le texte de Sonnenfels.

(85) "Elender ! möchte ihm das beleidigte menschliche Geschlecht zurufen : ist die Tugend ausschliessend ein Erb des Adels ? -" Briefe, p. 146.

(86) Ibid., p. 145.

d'une condition qui se situe entre l'orgueil de la noblesse et le comportement vulgaire de la petite bourgeoisie, il décrit avec sympathie un milieu dans lequel la civilité s'unit aux qualités de coeur, le sens des devoirs réciproques à l'affection. Même l'amour filial y a une qualité qui est "un privilège propre à l'heureuse condition moyenne, inconnu des mères des classes supérieures qui tiennent, dès leur jeune âge, leurs enfants éloignés d'elles et qui sont peut-être respectées, mais rarement aimées" (87).

En conclusion, les passages des Lettres consacrés au drame bourgeois, influencés par le moralisme gottschédien (88) et marqués par les idées politiques et sociales de leur auteur, défendent des normes de comportement et des valeurs qui semblent typiquement bourgeoises : apologie des vertus privées, de la famille, de l'activité économiquement et socialement utile. Il ne faut cependant pas oublier que des pièces comme Le Père de famille ou Le Philosophe sans le savoir sont considérées en Allemagne comme des modèles de haute comédie parce qu'elles décrivent un milieu cultivé, distingué, dans lequel a cours le ton de la bonne compagnie (89). En en faisant l'éloge, Sonnenfels ne se met donc nullement en contradiction avec son idéal culturel dans lequel la noblesse joue le rôle que l'on sait. Au contraire, des oeuvres de ce genre ne pourront voir le jour en Allemagne ou y être jouées dans le style

(87) "... ein eignes Vorrecht des glücklichen Mittelstandes, denen Müttern aus höheren Klassen unbekannt, welche ihre Kinder von Jugend an in einer großen Entfernung halten, und von ihnen vielleicht geehrt, aber selten geliebt werden." Briefe, p. 151.

(88) Les jugements sur Gottsched contenus dans les Lettres épousent l'opinion générale de cette époque. Si Sonnenfels se moque de la prétention qu'a eue Gottsched de vouloir régenter à partir de la "charmante bourgade" de Leipzig la vie littéraire allemande et le traite d'"usurpateur du sceptre critique" (p. 101) il défend aussi sa mémoire contre Lessing. Les "manoeuvres" sont eux aussi indispensables dans la construction d'un édifice et Gottsched n'a eu que le tort de croire qu'il pouvait aussi être "architecte" (pp. 172-173). La production littéraire de l'école gottschédienne lui semble en revanche indéfendable. Cf. son jugement sur l'Aurelius de Quistorp (pp. 184-185).

(89) Cf. les Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspielergesellschaft bey Gelegenheit des Hausvaters des Herrn Diderots, op. cit., de Jakob Mauvillon.

qui leur convient, que le jour où le "modèle culturel viennois" aura été réalisé. L'esprit "bourgeois" de ces pièces ne doit pas masquer que leur forme répond aux exigences de la bienséance tout autant que la tragédie classique.

Aussi bien dans le domaine politique que culturel, Sonnenfels recherche le compromis et non l'affrontement avec l'aristocratie et l'absolutisme. Ce qu'il souhaite - et les passages des Lettres et de L'Homme sans préjugés qui critiquent la noblesse viennoise ne doivent pas induire en erreur - c'est une étroite collaboration entre l'aristocratie et les différentes catégories bourgeoises(90). La base de cette collaboration pourrait être constituée par les principes même de l'Aufklärung sur lesquels noblesse "éclairée" et bourgeois devraient s'unir. De son côté, la nouvelle culture des "élites" associerait les éléments positifs du style de vie aristocratique (aisance des manières, ouverture d'esprit) au sérieux et à la moralité bourgeois. Ceci implique une conversion de la noblesse à l'idéal de l'Aufklärung ce qui, dans le domaine qui nous intéresse, signifie l'adoption par elle du concept de théâtre national, en échange de quoi Sonnenfels lui assigne un rôle primordial dans la création d'une culture théâtrale allemande. Mais les conséquences d'une telle osmose dépasseraient de très loin les frontières du théâtre. La scène nationale diffuserait le modèle culturel qui a présidé à sa naissance et c'est toute la société - ou du moins sa partie "éclairée" - qui profiterait des avantages de cet amalgame. Elle deviendrait plus "civilisée" en même temps que plus morale. La scène serait à la fois "une école du bon ton" et "une école de vertu". Là où d'autres, tel

(90) Ceci est sans doute valable pour une grande partie de l'Aufklärung allemande, qui en tant qu'expression idéologique des nouvelles classes bourgeoises, entretient une relation "non antagoniste" avec la noblesse et l'absolutisme. Cf. l'introduction de Franklin Kopitzsch ("Die Sozialgeschichte der deutschen Aufklärung als Forschungsaufgabe") au recueil Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland, op. cit..

Rousseau, verraient une contradiction insupportable, Sonnenfels perçoit une heureuse conjonction.

III. TRAGÉDIE NATIONALE ET DRAME HISTORIQUE

La tragédie héroïque n'occupe qu'une place modeste dans les Lettres : la supériorité de l'Aurelius de Cornelius v. Ayrenhoff sur celui de Quistorp est certes soulignée (91), les représentations de Sémiramis et d'Adélaïde du Guesclin de Voltaire font l'objet de comptes rendus plutôt favorables (92), mais aucune de ces oeuvres ne retient vraiment l'attention de Sonnenfels. Il est d'autant plus frappant de voir l'importance qu'il accorde à la "tragédie nationale" d'Ayrenhoff, Arminius et Thusnelde. Lorsque celle-ci est donnée en janvier 1768 par les comédiens allemands, il ne lui consacre pas moins de quatre lettres, dans lesquelles il analyse et commente l'action presque scène par scène (93). Or, Sonnenfels n'est pas aveugle aux défauts de l'oeuvre et critique sévèrement le plan et la manière dont il est exécuté, les faiblesses du style et de la versification. Pour quelle raison privilégie-t-il alors à ce point une pièce dont il a reconnu lui-même les limites ?

La réponse à cette question est fournie par le sujet de la tragédie. Après Schlegel et Justus Möser, Ayrenhoff met en effet en scène le héros du passé allemand qui semble le mieux se prêter à la création d'une épopée ou d'une tragédie nationales. Pour Sonnenfels, la tragédie nationale n'encourt nullement la critique qu'il fait à la tragédie en général : n'éveiller qu'un faible intérêt chez le spectateur moderne. Elle parle de nous aussi bien que le drame, même si c'est sous une

(91) Briefe, pp. 184-187. Aurelius oder der Wettstreit der Großmuth a été représenté la première fois en 1766.

(92) Ibid., pp. 127-128 et pp. 129-135.

(93) Ibid., pp. 32-57. Signalons que la pièce prendra plus tard le titre de Hermanns Tod.

autre forme et dans un autre but. Cette réflexion se retrouve aussi dans la théorie dramatique française à la recherche d'un renouvellement des sujets et elle est à l'origine du fameux Siège de Calais et de certaines pièces de Voltaire (94). Pour des raisons qui tiennent à la situation historique et politique, l'Allemagne attache cependant une plus grande importance à la question du sujet national : peu de temps auparavant, Sturz, dans la Lettre sur le théâtre allemand, en a de nouveau exposé les avantages.

Oeuvre "d'un soldat et d'un patriote", la tragédie d'Ayrenhoff utilise le thème d'Arminius pour vanter, comme le veut la tradition, les antiques vertus germaniques de simplicité, de vaillance et de loyauté. Le conflit central, celui qui montre le héros pris entre les exigences contradictoires de l'amour conjugal et de l'amour de la patrie, lui permet aussi de donner une leçon de patriotisme à laquelle Sonnenfels est très sensible. Auteur plus tard d'un essai intitulé Sur l'Amour de la patrie qui eut le malheur de lui attirer les sarcasmes du jeune Goethe (95), Sonnenfels attache la plus grande importance à la création d'un esprit civique. Il est conforme à l'esprit de l'Aufklärung que son patriotisme n'ait pas un caractère agressif et qu'il condamne sévèrement tout esprit de conquête. Aussi Sonnenfels trouve-t-il plus à son goût le passage suivant que les tirades belliqueuses, dont la pièce, il faut le dire, ne manque pas non plus :

(94) Sonnenfels après Sturz et Lessing évoque lui aussi à plusieurs reprises le Siège de Calais dans les Lettres (p. 40, p. 131, p. 161) comme un exemple récent de "tragédie nationale".

(95) Über die Liebe des Vaterlandes, Wien, 1771, Reprint Königstein/Ts, 1979. La critique de Goethe a paru dans les Frankfurter Gelehrte Anzeigen (cf. Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, Erste Abtheilung, Bd. 37, pp. 269-273).

"Parle ! qu'y gagnerons-nous si l'Allemagne s'agrandit ?
Le sort de ses citoyens en sera-t-il en rien amélioré ?
Seul l'ordre intérieur peut accroître des Etats la puissance."
(96).

Le dernier vers exprime une idée centrale de la propre philosophie politique de Sonnenfels. La tragédie d'Ayrenhoff répond donc à un vœu souvent exprimé depuis l'époque de Gottsched, celui que la tragédie abandonne les sujets amoureux pour ceux, plus dignes, de la politique. Le mot politique a ici bien sûr, un sens tout à fait différent de celui qu'il avait dans les anciennes Haupt-und Staatsaktionen baroques, et il doit être rapproché de celui de patriotisme. La scène, en présentant des exemples de comportement propres à assurer la prospérité et le bonheur des Etats, est politique et patriotique à la fois. Mais le message de la tragédie d'Ayrenhoff est aussi directement adapté à la situation allemande. Aux dissensions des chefs germaniques face à l'ennemi commun répondent dans le présent des divisions tout à fait comparables. Les paroles qu'Arminius mourant adresse aux autres princes : "Allemands ! Soyez unis entre vous !" sont, elles aussi, citées par Sonnenfels qui ajoute que cette prière est sûre de rencontrer "l'intérêt de toute la nation" (97). Cinq ans à peine après la fin de la guerre de Sept Ans, il est certain que l'évocation des déchirements intérieurs de l'Allemagne avait un incontestable caractère d'actualité. Mais on peut sans doute aller un peu plus loin dans l'analyse.

(96) "Sprich ! was gewinnen wir, wenn Deutschland sich vergrößert ?
Wird seiner Bürger Stand im mindesten gebessert ?
Nur innre Ordnung kann der Staaten Macht erhöhen :"
Briefe, p. 35.

(97) Briefe, p. 45. Il est à remarquer que l'auteur lui-même dans sa préface précise que la "morale politique" de sa pièce est résumée dans les dernières paroles d'Arminius. Cf. Des Herrn Cornelius v. Ayrenhoff Sämmtliche Werke, neu verbesserte u. vermehrte Auflage in 6 Bänden, Wien, 1803, t. 1, pp. 99-104 (plus précisément p. 99). Ayrenhoff présente son oeuvre comme une tragédie politique et patriotique et évoque lui aussi Le Siège de Calais (Ibid., p.102).

Nous y sommes incités par la manière dont au même moment Klemm, dans sa Dramaturgie de Vienne (98), commente la pièce. Lui aussi met l'accent sur son caractère patriotique et la profonde émotion qu'elle doit provoquer "quand elle est jouée devant le peuple allemand, dans la capitale de l'Allemagne, la résidence de son chef suprême" (99). Mais c'est pour aussitôt exprimer le regret que l'effet sur les esprits pourrait être plus grand si les Allemands étaient des Anglais ou des Français au lieu d'être, selon la phrase de Klotz (100), le peuple le moins patriote qui soit. Il tire de cette réflexion la conclusion suivante, qui, du reste, plagie outrageusement la suite du texte de Klotz :

"Il nous faut donc avoir exclusivement des poètes qui tout d'abord nous transformeraient nous-mêmes, qui nous insufflèrent une certaine fierté, un certain sentiment de ce que nous étions et de ce que nous pourrions être, alors - mais quelles difficultés ?" (101).

Klotz, de son côté, avait écrit dans des termes presque semblables :

"Par le théâtre lui-même nous devrions tout d'abord être transformés et une certaine fierté, un sentiment de ce que nous étions et de ce que nous pourrions être devraient nous

(98) Wienerische Dramaturgie, op. cit., 7. Blatt, p. 49 sq.

(99) Ibid., p. 50.

(100) Klemm fait ici allusion à ce que Klotz écrivait au sujet de la proposition de Sturz de donner aux sujets nationaux la préférence sur les sujets antiques : "Dieses würde vollkommen wahr seyn, wenn wir nicht das Volk wären, das den wenigsten Patriotismus besäß." Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, t. 1, 1768, p. 115.

(101) "Wir müssen also lauter Dichter haben, die uns selbst durch das Theater zuvor umbildeten, die uns einen gewissen Stolz, ein Gefühl dessen was wir waren und was wir seyn könnten einflößten, dann - aber welche Schwierigkeiten ?" Wienerische Dramaturgie, op. cit., p. 51.

être insufflés. Quelles difficultés !" (102).

Les propos de Klotz et de Klemm apparaissent suffisamment singuliers pour que nous nous y arrêtions un instant. Généralement, comme nous l'avons déjà dit, le théâtre est présenté comme un reflet des faiblesses nationales. Il est, en revanche, extrêmement rare qu'on lui prête le pouvoir de créer l'esprit collectif, le "patriotisme", qui manque encore pour faire de l'Allemagne une nation, le mot étant pris dans un sens culturel et non politique. Autrement dit, les opinions vont plutôt dans le sens du commentaire de Lessing sur l'échec de l'"Entreprise" de Hambourg : "La plaisante idée de vouloir donner aux Allemands un théâtre national alors que nous autres Allemands ne sommes pas encore une nation", que dans celui du "rêve patriotique" de Schiller, une dizaine d'années plus tard : "si jamais il nous était donné d'avoir un théâtre national, nous deviendrions aussi une nation".

Les théoriciens de l'Aufklärung, n'ont généralement pas sacrifié au mythe d'un public qui serait une anticipation de la collectivité nationale. Ils n'ont guère rêvé de reconstituer⁽¹⁰³⁾ l'unanimité supposée du public grec et ont très rationnellement évalué l'efficacité de la scène, ses avantages par rapport au livre ou à la prédication, en tenant compte, bien sûr, du phénomène de la contagion des émotions. Mais l'essentiel pour eux reste le message que la scène doit transmettre, qu'il soit d'ordre moral ou, ce qui est plus rare, d'ordre politique. Dans cette optique, la tragédie nationale est, dans la grande école du soir qu'est le théâtre de l'Aufklärung, une

(102) "Durch das Theater selbst müßten wir zuvor umgebildet, und uns ein gewisser Stolz, ein Gefühl dessen, was wir waren, und was wir seyn könnten, eingeblöbt werden. Welche Schwierigkeiten !" Deutsche Bibliothek, op. cit., t. 1, p. 115.

(103) Sans doute parce qu'ils étaient trop conscients de ce qui distinguait les sociétés modernes de celles de l'Antiquité. Cf. le fameux discours de Herder (1765) : "Haben wir noch jetzt das Publikum und das Vaterland der Alten" (Sämmtliche Werke, op. cit., t. 1, pp. 13-28) dans lequel il est aussi question du public de théâtre (p. 20).

classe spéciale où le spectateur apprend le patriotisme. Elle agit, du reste, plus en professant de belles sentences qu'en déchaînant des émotions incontrôlées. Son but consiste avant tout, par l'évocation des grands ancêtres, à établir un lien avec le passé commun, à entretenir certains mythes nationaux, tel celui des Germains, qui paraissent utiles pour cimenter une identité collective à laquelle les circonstances historiques et la constitution politique de la nation n'ont pas permis de se consolider. Mais la tragédie nationale n'échappe pas non plus à un cercle vicieux : c'est elle qui doit rendre les Allemands plus "patriotes", afin qu'ils prennent goût aux sujets tirés de leur histoire, mais, pour qu'ils veuillent bien écouter son message, il faut déjà qu'ils ressentent pour elle quelque intérêt, sinon, comme l'interlocuteur du rédacteur fictif des Lettres, ils ne voient pas la nécessité "de bailler au théâtre en l'honneur de la nation." (104).

La représentation au Burgtheater de La Partie de chasse de Henri IV de Collé, par les comédiens français (105), donne à Sonnenfels l'occasion d'établir la différence qui existe, selon lui, entre une tragédie et un drame historique. La très populaire pièce de Collé (106) est hardiment rapprochée des histories de Shakespeare et définie comme une "biographie dramatisée". Celle-ci se propose de décrire "la vie entière d'un homme remarquable, jusqu'à sa mort" (107), alors que la tragédie se contente d'une seule action. Etendant peu à peu sa définition, Sonnenfels en arrive à la notion de "pièce historique de caractère", c'est-à-dire d'un genre qui se propose d'éclairer

(104) Briefe, p. 40.

(105) Cf. Zechmeister, op. cit., p. 533.

(106) Longtemps interdite par la censure, elle devint après Le Mariage de Figaro la pièce la plus souvent jouée à la Comédie-Française entre 1781 et 1790 (Gaiffe, op. cit., pp. 189-190). Son succès en Allemagne fut également très vif et nous la trouvons à la fin du siècle au répertoire des principales troupes. Briefe, p. 220.

(107) Briefe, p. 220.

la personnalité d'un homme du passé en le montrant confronté aux diverses circonstances de la vie humaine. Très justement, Sonnenfels fait la remarque que cette technique se rapproche de celle de la comédie pour qui aussi les différentes actions servent à révéler un caractère. Il se montre très favorable à l'introduction du genre en Allemagne et propose une théorie susceptible de guider le poète qui voudrait s'engager dans cette voie. Il convient de choisir un personnage historique connu, de le mettre en scène dans une suite d'épisodes dont chacun éclaire tel ou tel trait de sa personnalité. L'enseignement que l'on peut tirer d'une telle pièce n'est cependant pas, en premier lieu, d'ordre psychologique mais moral : l'admiration pour les vertus du héros "positif" nous incite à l'imiter, l'aversion pour les vices du héros "négatif" nous écarte de la voie qu'il a lui-même suivie. On voit que l'intérêt moral et politique n'est pas plus absent du drame historique que de la tragédie nationale avec laquelle il présente, du reste, de nombreuses ressemblances. La Partie de chasse de Henri IV, portrait d'un roi modèle, offre ainsi à la fois des exemples de vertus publiques - Henri IV est un "patriote" (108) - et de qualités humaines, car la pièce n'étant pas une tragédie classique, elle a l'avantage de présenter aussi le héros dans sa vie privée (109).

Il faut souligner le fait que, sur certains points, Sonnenfels se montre plus novateur que Lessing. Alors que la

(108) Un des chapitres de Über die Liebe des Vaterlands est intitulé Der Regent ein Patriot (pp. 115-119).

(109) Briefe, pp. 229-231.

Dramaturgie, à la suite d'Aristote, continue à définir la tragédie comme la présentation d'une action, ce qui sauvegarde la règle des trois unités, Sonnenfels enlève à celle-ci toute justification en introduisant la notion de tragédie de caractère. Il anticipe ainsi sur la pratique du Schauspiel et défend des conceptions qui ressemblent à celles que le Sturm und Drang dégagera de sa réception de Shakespeare (110).

Mais Sonnenfels n'en est pas pour autant partisan de l'adoption du modèle shakespearien : c'est à partir du drame historique français qu'il esquisse une théorie qui équivaut à une mise en cause de la tragédie classique. Pour lui, les pièces de Shakespeare restent "monstrueuses en ce qui concerne leur contenu" (111), mais surtout elles lui paraissent inacceptables sur le plan de la langue et du style. Sonnenfels souhaite pour le drame un retour à la noble simplicité de l'antiquité. Il reproche ainsi à Ayrenhoff, outre certains vers inutiles et communs, d'avoir quelque peu sacrifié au clinquant, de s'être laissé aller à des "concetti que le grave Allemand devrait abandonner au frivole Italien" (112). Sous l'influence de Diderot et du drame touchant, Sonnenfels affirme par ailleurs que le dialogue, dans les moments particulièrement pathétiques, devrait être dépourvu de toute rhétorique et que le poète devrait y suivre "les mouvements de la nature et imiter le

(110) Goethe présentera son Götz v. Berlichingen comme une biographie dramatisée et Lenz, inversant les définitions de Lessing, prétendra que le motif principal d'une comédie est toujours une chose alors que celui d'une tragédie est une personne (Werke und Briefe, op. cit., t. 1, p. 361).

(111) Briefe, p. 222.

(112) Ibid., p. 35. Sonnenfels, de la même manière, reproche au devancier d'Ayrenhoff, J. E. Schlegel, d'avoir dans une des scènes de son Arminius (celle de la dispute entre Sigmar et Flavius, Acte 1, sc. 1) abusé de la stichomythie. Il compare le procédé à un échange d'épigrammes et très justement montre par une comparaison que la tradition du dialogue dramatique artificiellement subtil remonte à Sénèque. (Briefe, pp. 275-281). Gottsched, on le sait, avait déjà reproché à Schlegel d'avoir fait un usage abusif de maximes spirituelles (Deutsche Schaubühne, t. 5, préface, p. 15). L'exigence de naturel est une constante de la théorie du dialogue au XVIIIème siècle.

balbutiement incohérent de l'émotion" (113). Ce principe n'autorise cependant pas un réalisme brutal, ni un choquant mélange de tons. Un fou qui, comme dans le Roi Lear, dit les plus cruelles vérités à un maître, qui, de son côté, plaisante lui aussi et fait le bouffon, offre un spectacle "monstrueux". Un héros revêtu de pourpre et d'or qui "en tenant des propos orduriers se dirige vers l'auberge où l'on pêche contre la vraisemblance, les mœurs et la décence", ne représente pas non plus un objet d'imitation. On peut admirer le génie tragique de Shakespeare, on ne saurait suivre les exemples qu'il donne.

Comme la plupart de ses contemporains, Sonnenfels reste donc très attaché à la "décence" et à la "bienséance" du langage dramatique, un des résultats de la "purification" à laquelle, à partir de Gottsched, la scène a été soumise. Une des raisons les plus importantes des résistances que Shakespeare rencontre encore et qui dureront jusqu'à la fin du siècle est constituée par le décalage qu'il y a entre sa langue et l'exigence de "délicatesse" formulée par le public de l'Aufklärung. Tout ce qui est basse plaisanterie et jeux de mots est frappé d'infamie et rangé dans la catégorie du "populacier". Or, Shakespeare s'est rendu trop souvent coupable de fautes contre le bon goût pour être accepté dans sa forme originale. Reconnaître son génie est devenu un lieu commun, son ignorance des règles n'offusque plus guère, mais son "immoralité", "sa grossièreté" restent un objet de scandale. Les tolérer serait remettre en cause l'acte initial qui donna naissance au mouvement

(113) Briefe, p. 51.

du théâtre national : l'exclusion de tout ce qui semble bas, populaire, trivial; ce serait arracher la barrière que l'on a dressée entre le théâtre de l'élite cultivée et celui de la foule ignorante. Le problème n'est pas simplement d'ordre esthétique, il est aussi culturel et social. Le mélange du comique et du tragique n'est pas seulement une offense à la hiérarchie des genres, mais aussi à l'ordre social. Les héros ne doivent pas parler comme des palefreniers, ni ces derniers plaisanter avec des rois. Frédéric II n'était pas le seul à condamner un tel désordre, annonciateur peut-être de désordres plus graves (114) : la plus grande partie de l'Aufklärung partageait son point de vue.

IV. LA COMEDIE

Les Lettres permettent à Sonnenfels de préciser son attitude face au genre comique. Le reproche que lui font les Entretiens de Hambourg d'être ennemi du rire n'est pas entièrement fondé (115). Certes, la haute comédie représente incontestablement un idéal pour lui, mais il est tout à fait conscient du fait qu'il est impossible de passer directement de la farce improvisée à Destouches. Sonnenfels élabore même une sorte de schéma d'évolution du genre comique, applicable à tous les peuples et toutes les époques. Partout, les débuts ont été très modestes et les progrès graduels : le théâtre français qui a

(114) Cf. dans De la littérature allemande, op. cit., p. 23, sa célèbre diatribe contre Shakespeare et Götz.

(115) Les Unterhaltungen publient des comptes rendus des Lettres à mesure qu'elles paraissent (cf. t. 5, pp. 452-455, t. 6, pp. 252-257, t. 7, pp. 82-84). Critique citée : t. 7, p. 84.

produit Le Père de famille et Alzire a commencé par les bouffonneries des Fêtes des Fous médiévales. Des grimaces et contorsions des bouffons, on passe tout naturellement à la farce, puis au bas comique pour atteindre enfin la haute comédie ou la comédie sérieuse ou touchante. Pour Sonnenfels, l'Allemagne n'a pas encore dépassé le stade du bas comique et devra rester sans doute encore longtemps à ce niveau (116).

La ligne de partage entre ce qui doit être rejeté et ce qui peut être accepté se situe entre la farce et le bas comique ou, selon les termes de Sonnenfels, entre la farce (Posse) et la "comédie plaisante" (Scherz) (117). Mais il est à remarquer que sont rangés parmi les farces, les comédies de Hafner, les "opéra-buffa" italiens et les pièces de Goldoni (118), alors que le bas comique est illustré par une pièce de Regnard (119). Les exigences formulées en ce qui concerne la qualité littéraire mais surtout la moralité et le bon goût sont donc telles qu'elles éliminent une grande partie du répertoire contemporain.

Le schéma de Sonnenfels n'est pas neuf, il correspond à l'idée que le progrès des arts est le résultat d'un affinement guidé et encouragé par la critique. Il veut ignorer les conditions sociales propres à chaque époque de l'histoire du théâtre pour ne considérer que le chemin que toute nation doit parcourir pour accéder à la "civilisation". Le but à atteindre est fixé d'avance, c'est la scène "policée" que Gottsched déjà voulait donner à ses concitoyens. Le bas comique est, dans ces conditions, une concession faite au reste de "barbarie" encore vivant dans la nation toute entière ou dans sa partie la plus nombreuse, celle qui n'est pas encore "éclairée". Il faut qu'il

(116) Briefe, pp. 135-136.

(117) Ibid., mais égal. p. 71.

(118) Les critiques des pièces de Goldoni représentées à Vienne sont toutes très défavorables, cf. Briefe, pp. 57-63, pp. 103-115.

(119) Ibid., pp. 139-141.

reste strictement limité à un seul type de pièces et qu'il ne déborde pas sur les genres voisins. L'"élitisme" culturel de Sonnenfels se manifeste clairement dans sa conviction que le succès d'une oeuvre auprès du vulgaire (der gemeine Haufen) bien loin d'être une preuve de sa qualité révèle, au contraire, qu'elle est ratée au point qu'un auteur qui voit jouer sa pièce quatre fois de suite serait bien inspiré de la retirer aussitôt de l'affiche ! (120) La plèbe, avec un instinct infaillible, applaudit ce qui est sans valeur, il ne faut donc pas sacrifier à ses goûts, sous peine de rendre impossible tout progrès. Gottsched, trente ans auparavant, défendait déjà le même point de vue.

Conformément au "modèle culturel viennois", Sonnenfels accorde ses préférences à un type de comédies dont Le Triomphe des honnêtes femmes offre un exemple. La pièce n'est pas sans défauts, selon lui, mais des comédies de Schlegel, c'est celle qui "convient le mieux par son contenu à la scène d'une grande ville" (121), alors que La Beauté muette lui paraît, au contraire, aussi bien par les moeurs décrites que par les personnages, "si provinciale, si bourgeoise et en outre si étrangère" (122) qu'elle n'a pas sa place sur le théâtre viennois. Or, la critique allemande avait porté un jugement tout à fait différent sur les deux pièces : c'est la première qui lui paraissait avoir un caractère peu national (123), alors qu'elle n'a jamais pensé à faire le même reproche à la seconde. Aurait-on à Vienne une autre idée de ce qui est allemand et de ce qui ne l'est pas, que dans le reste du Reich ? L'essai de définition du "théâtre national" proposé par les Lettres peut-elle nous donner une réponse à cette question ?

(120) Ibid., p. 66.

(121) Ibid., p. 293.

(122) Briefe, p. 77.

(123) Cf. la 312ème Lettre sur la littérature de Mendelssohn et Supra p. 364.

V. ESSAI DE DEFINITION D'UN THEATRE NATIONAL

Il faut reconnaître à Sonnenfels le grand mérite de s'être interrogé sur le sens de l'expression "théâtre national", à un moment où celle-ci commençait à devenir d'un usage si courant qu'elle tendait à se transformer en une locution figée, sur le contenu de laquelle on ne se posait plus guère de questions. On répète la plainte stéréotypée sur l'absence d'une scène nationale, affirme Sonnenfels, sans pouvoir donner une définition d'une notion devenue aussi familière qu'une donnée immédiate des sens et aussi difficile à caractériser (124). A lui-même, il ne faut pas moins de quatre lettres (125) pour cerner un concept aussi rebelle à la définition.

Procédant par hypothèses successives, Sonnenfels se demande tout d'abord si un théâtre national ne serait pas celui qui tirerait ses sujets des "Annales de la Nation". Cette première définition s'appliquerait parfaitement au théâtre grec dont toutes les pièces sont "nationales par la matière traitée, mais obligerait à ne retenir des tragédies de Shakespeare que les chroniques historiques (les histories) et éliminerait la plupart des autres bons auteurs dramatiques anglais. Quant aux Français, ils devraient renoncer à citer leurs génies tragiques Corneille, Racine et Voltaire, et se contenter du seul auteur "beaucoup applaudi mais peu admiré" du Siège de Calais (126). On voit que l'éloge qui est fait de la tragédie nationale à un autre endroit des Lettres ne signifie nullement qu'il faille renoncer à puiser "à la source des événements remarquables" de l'histoire grecque et romaine, de même que l'apologie du drame bourgeois n'est pas incompatible, dans l'esprit de Sonnenfels, avec le maintien de la tragédie sur des sujets antiques. L'éclectisme qui est une des principales caractéristiques des

(124) Briefe, p. 160.

(125) Lettres 27 à 30, pp. 160-184.

(126) Briefe, pp. 160-161.

Lettres ne permet pas toujours de dégager, comme chez Lessing, une doctrine esthétique précise.

Lorsque la tragédie prend ses héros dans l'Antiquité, ne pourrait-elle recevoir un cachet original par la manière dont elle les peint en les adaptant aux "moeurs, à la mentalité, au tempérament" de chaque nation ? C'est ainsi que l'on peut changer Ajax ou Achille en "un galant colonel", faire Coriolan "se tirer froidement une balle dans la tête ou sauter dans la Tamise" ou faire tenir à Caton "un cours sur l'immortalité de l'âme à la manière d'un professeur allemand". Cette amusante caractérisation de la "manière" propre à chaque nation indique bien que la seconde solution proposée ne vaut pas mieux que la première. Sonnenfels rappelle d'ailleurs le reproche communément fait aux tragédies françaises de transformer les Grecs et les Romains en Parisiens de la bonne société et assimile les concessions faites aux conventions mondaines contemporaines à un travestissement burlesque (127).

Mais ne pourrait-on du moins définir la comédie comme une représentation des moeurs nationales et comme une peinture des ridicules propres à chaque peuple (das Nationallächerliche) ? C'était là une opinion couramment admise, mais Sonnenfels se refuse également à restreindre de cette manière le domaine de la comédie. Il se met ainsi en contradiction avec lui-même. En effet, s'il est vrai, comme il le prétend ici, que dans les comédies de caractère, l'essentiel est l'analyse du coeur humain en général, le moeurs ne constituant que l'élément extérieur et l'habillement fortuit, on ne comprend pas pourquoi par ailleurs Sonnenfels affirme, après bien d'autres, la nécessité d'adapter et non de traduire les comédies étrangères. En fait, ce sont uniquement les besoins de la démonstration qui l'incitent, à cet endroit des Lettres, à mettre ainsi en doute l'obligation de montrer sur la scène une réalité sociale familière au spectateur.

(127) Sonnenfels évoque à cette occasion le fameux Démocrite de Regnard.

Renonçant à définir le théâtre national par ses sujets, Sonnenfels aborde la question sous l'angle de l'auteur, en se demandant à quelles conditions celui-ci mérite l'épithète de national (Nationaldichter). Il existe trois critères qui permettent de le reconnaître : l'originalité littéraire, le souci de vérité, l'aptitude à agir fortement sur l'âme des spectateurs. Les deux premières qualités sont communes à l'ensemble des poètes, la troisième distingue l'auteur d'une nation donnée de ceux de toutes les autres. Gottsched, rappelle-t-il, avait fabriqué sa tragédie exemplaire avec des ciseaux et de la colle. D'autres, qui empruntent les personnages, l'intrigue et le dénouement de leurs pièces aux étrangers, font "roucouler tendrement" leurs héros comme au théâtre français ou font "mélancoliquement déraisonner" leurs femmes, comme sur la scène anglaise. Il est évident que l'originalité ne peut être revendiquée que par celui qui tire de son propre fonds le sujet, le plan et l'exécution de son oeuvre, par celui qui est un créateur et non un imitateur. Quant à la vérité, elle est définie par Sonnenfels en termes lessingiens comme une vérité, non pas historique, mais poétique, c'est-à-dire qu'elle est subordonnée au but visé par le poète. Les événements retenus doivent donner aux personnages la possibilité de révéler leur caractère et d'agir selon les lois de la vraisemblance psychologique, ce que Lessing, déjà, présentait comme une obligation essentielle de l'auteur dramatique (128).

Reste le troisième trait distinctif. Selon Sonnenfels, les peuples réagissent différemment aux spectacles qui leur sont proposés. La manière de penser de chacun est déterminée par la forme de gouvernement, la religion, les moeurs, les préjugés. La sensibilité elle-même est soumise à des variations historiques : Brutus, qui a fait exécuter son fils, n'aurait certainement pas compris l'indulgence du père de famille dépeint par Diderot, et d'Orbesson, de son côté, traiterait sans doute Brutus de meurtrier; les mères de notre époque ne réagissent pas à la mort de leurs fils tués à la guerre comme les mères

(128) Dramaturgie, Numéro 32, p. 127 sq.

spartiates. On comprendra facilement qu'il sera plus facile d'émouvoir un public moderne, dont les yeux se remplissent de larmes à chaque passage touchant, qu'une salle où il n'y aurait que des Romains ou des Spartiates ! La connaissance du "caractère national" du peuple pour lequel il écrit est donc d'une importance primordiale pour l'auteur dramatique. Ne mérite le qualificatif de "national" que celui qui, à partir de cette connaissance, traite son sujet, de quelque nature qu'il soit, en l'adaptant à la mentalité et à la sensibilité de son public.

Un détour apparent conduit donc Sonnenfels à la solution du problème qu'il a lui-même soulevé. Le théâtre national ne se définit pas par ses sujets, mais par la manière dont ceux-ci sont traités. La Wirkungsästhetik triomphante se combine à l'idée de spécificité nationale pour privilégier la forme par rapport au fond. Même dans le drame bourgeois, qui peint pourtant des situations communes à l'ensemble des hommes ("Le Français, aussi bien que l'Anglais et que l'Allemand, est un père, un époux, un fils") (129), l'auteur doit être conscient du fait que, pour atteindre son but, il lui faut utiliser des moyens adaptés à la mentalité collective du public pour lequel il écrit. Sonnenfels compare la situation à celle du législateur qui, lui aussi, tient compte du caractère de la nation pour laquelle il édicte des lois. Un certain degré de relativité est ainsi introduit dans la théorie esthétique à la suite de celle qui s'est déjà fait jour dans la pensée politique et on saisit très bien ici ce que Sonnenfels doit à Montesquieu. Mais si les moyens doivent être diversifiés, le but reste unique, il s'agit simplement de trouver la manière la plus efficace d'éveiller les émotions, pour ensuite les faire servir à une fin morale. L'auteur, comme le législateur, ne tient compte du caractère de la nation que pour mieux guider celle-ci vers son bien, en aucun cas, il ne se laissera lui-même influencer par les attentes de

(129) Briefe, p. 170.

son public. Son attitude est celle d'un pédagogue avisé qui adapte son enseignement à ses élèves sans cependant jamais perdre de vue son objectif.

On pourrait presque parler en termes modernes de "manipulation" des émotions collectives ou du moins d'un savant dosage des moyens à utiliser pour provoquer l'effet souhaité. On ne s'adresse pas à un public français de la même manière qu'on le fait pour un public anglais. Sonnenfels reprend dans les termes mêmes de la "17ème Lettre sur la littérature" l'opposition maintenant classique entre Anglais et Français (130) et illustre son propos en comparant la fin du Misanthrope de Molière au Timon d'Athènes de Shakespeare. Si Alceste prend congé des hommes par quelques calmes paroles, Timon accumule les hyperboles et les imprécations les plus violentes pour maudire ses concitoyens. Cette différence de ton, révélée d'une manière très frappante par la confrontation de deux citations, s'explique, selon Sonnenfels, par la nécessité dans laquelle l'un et l'autre poète s'est trouvé d'adapter le traitement d'un même thème au tempérament de la nation pour laquelle il écrivait.

Comment les Allemands se situent-ils par rapport à ces deux extrêmes ? Il ne faut sûrement pas les inciter à imiter les Français : l'"éternelle monotonie de leurs intrigues amoureuses", "le ton plaintif de leurs héros", "le ton galant de leurs tyrans" sont froids et ennuyeux. Conformément à l'image de Gottsched que la critique berlinoise a imposée, Sonnenfels reproche à l'ancien "dictateur des lettres allemandes" d'avoir recommandé l'adoption du modèle français et d'avoir engagé ainsi le théâtre national dans une impasse. C'est aussi dans l'esprit de la "17ème Lettre" qu'il souligne les ressemblances qui existent entre le caractère anglais et le caractère allemand. Alors que le stéréotype de la légèreté résume, comme d'habitude, le caractère français, il est dit que le coeur des Allemands

(130) L'Anglais aime ce qui est grand, terrible et mélancolique et préfère la complication à la simplicité, la marche tranquille de la tragédie française l'endormirait. Le goût français est caractérisé par la sentimentalité et la douceur. (Briefe, p. 171).

est harmonieusement accordé à celui des Britanniques. Les deux peuples ont ainsi en commun un certain nombre de qualités comme la profondeur, la constance, l'impétuosité, l'habitude de réfléchir longuement avant toute décision.

Il ne fait pas de doute pour Sonnenfels que ces affinités électives entre les deux nations sont le résultat des facteurs physiques qui déterminent en partie les différents tempéraments : géographie, climat, origine ethnique. Mais les facteurs moraux ont également leur importance et parmi ceux-là, la constitution politique joue un rôle éminent. Or, l'Angleterre présente la grande originalité d'accorder à ses citoyens une liberté qu'on ne trouve nulle part ailleurs et qui leur a donné une inflexibilité dans le caractère, une hardiesse dans la pensée et l'expression qu'on ne peut donner en exemple aux Allemands, qui vivent sous un autre régime. Autrement dit, le facteur politique vient restreindre une similitude qui sinon eût été parfaite (131).

Comme Nicolai avant lui (132), Sonnenfels établit un lien entre la liberté politique des Anglais et le ton, la langue et le plan de leurs pièces. C'est l'excès de liberté qu'il perçoit dans le théâtre anglais, qui le conduit à recommander à son tour une voie médiane à mi-chemin des Anglais et des Français pour la scène allemande. Chercher un compromis entre la politesse française et la rudesse anglaise, la trop grande simplicité des intrigues et l'irrégularité systématique, la trop grande recherche dans le dialogue et l'indécente trivialité (133), c'est adopter une solution sans grande originalité ni audace, qui, en outre, semble en contradiction avec ce qui vient d'être dit des deux peuples qui servent de références. Chez

(131) Briefe, pp. 172-174.

(132) Cf. Supra, p. 271 sq.

(133) Briefe, pp. 174-175.

H.P. Sturz également, nous avons perçu cette hésitation à tirer les conséquences de prémisses pourtant affirmées avec force : faiblesses du théâtre français, affinités des tempéraments nationaux allemand et anglais. Qu'est-ce qui vient, pour ainsi dire au dernier moment, interdire l'adoption sans réserve du modèle anglais et en particulier rendre impossible une attitude claire envers Shakespeare ?

Chez Sonnenfels, les considérations politiques, comme nous venons de le voir jouent incontestablement un rôle. Vient s'y ajouter un sens très vif de la décence et de la bienséance; des pièces dans lesquelles "des rois et des héros très souvent se répandent en injures comme des vauriens" (134) restent inacceptables. Enfin, l'idéal de naturel et de vraisemblance interdit la compréhension de l'esthétique baroque qui marque si profondément le dialogue shakespearien. On sait par ailleurs que l'image que Sonnenfels se fait de la vie culturelle est très nettement inspirée de l'exemple français. Dans l'Allemagne du XVIIIème siècle, le fait qu'un auteur critique les Français ne signifie pas qu'il rejette ce qui vient d'eux. Bien au contraire, après avoir sacrifié à ce qui devient peu à peu un rite et prouvé ainsi son "patriotisme", il peut fort bien au nom de ce même "patriotisme" vouloir faire profiter ses concitoyens des supériorités réelles des voisins. La rhétorique anti-française cache souvent un accord profond sur des points essentiels.

Les oeuvres "nationales" doivent être représentées par des acteurs qui adaptent leur jeu au tempérament des spectateurs (Nationalschauspieler). Le Kain paraîtrait exalté à un public anglais, Garrick semblerait trop froid à des Français (135).

(134) Briefe, p. 175.

(135) ibid., pp. 176-177.

La théorie des climats et des humeurs trouve ici son application la plus immédiate et Sonnenfels a été précédé depuis longtemps par l'abbé Dubos que, du reste, il ne cite pas (136). Dans ce domaine également, la voie médiane paraît être celle qui convient le mieux aux Allemands : à mi-chemin donc de la "chaleur" française et du flegme anglais.

En résumé, l'introduction du facteur national dans la théorie dramatique a pour principal but de donner au théâtre sa pleine efficacité. L'auteur comme l'acteur, s'ils tiennent compte du caractère de la nation, sauront exactement quels moyens mettre en oeuvre pour toucher et influencer leurs spectateurs. Ils pourront, en particulier, mesurer la pression qu'ils doivent exercer sur eux pour déclencher la réaction émotionnelle qui, à son tour, met en branle le retour sur soi-même et le début d'un amendement moral.

La dernière lettre consacrée au "théâtre national" (137) reprend des considérations qui nous sont familières maintenant sur la nécessité de l'adaptation des comédies françaises aux moeurs allemandes, ce qui prouve bien que Sonnenfels ne peut faire entièrement abstraction du contenu des pièces. Comme Jakob Mauvillon, il est persuadé de l'inconvénient qu'il y a à représenter pour en faire rire des types comiques empruntés à la réalité sociale française, types qui pourraient bien devenir, à la suite d'un malentendu, des objets d'imitation. Donc pas de petits marquis sur la scène allemande, mais plutôt des barons, plus gauches et plus lourds et dont le ridicule saute immédiatement aux yeux. Et puis, il faut supprimer ces personnages de serviteurs qui vivent dans la familiarité de leurs maîtres et se mêlent de leurs affaires ; en Allemagne, les domestiques

(136) Cf. Supra p. 185. On remarquera que le flegme des Anglais permet d'expliquer à la fois la froideur de leurs acteurs (toute gesticulation outrée paraîtrait ridicule) et la violence de leurs tragédies (il faut des effets terribles pour ébranler ces âmes d'airain).

(137) Lettre 30, pp. 181-184.

cirent les bottes et ne lisent pas les lettres qu'ils sont chargés de porter !

La manière dont le critique de la Nouvelle Bibliothèque, déjà cité (138), commente les lettres que nous venons d'analyser, montre qu'une définition tant soit peu précise de la notion de "théâtre national" soulève aussitôt des objections, tout essai de définition révélant immédiatement les ambiguïtés d'un concept assez flou. Le compte rendu rappelle tout d'abord très opportunément qu'à l'origine le terme de "théâtre national" désignait une réalité très simple : une scène sur laquelle on jouerait des pièces originales dues à des écrivains de la nation. Cette définition qui historiquement s'applique parfaitement à la tentative de Gottsched, n'appelle pas la discussion. Il en va tout autrement dès qu'on essaie de déterminer la "manière" propre à chaque peuple, ce qui, depuis J.E. Schlegel a été tenté bien souvent. Les risques d'énoncer des jugements stéréotypés et des généralisations abusives deviennent alors très grands. C'est ainsi que le critique de la Nouvelle Bibliothèque reproche à Sonnenfels d'avoir exagéré les différences qui existent entre le théâtre des Anglais et celui des Français. L'Angleterre n'est-elle pas aussi la patrie du drame et du roman sentimental ? Ne trouve-t-on pas dans les tragédies françaises des épisodes terrifiants ? (139). Surtout - et il s'agit là d'une objection fondamentale - les différences constatées, au lieu d'être d'ordre national, ne seraient-elles pas de nature sociale ? L'originalité, mais également les défauts, du théâtre anglais s'expliquent, selon le critique, par l'influence que, dans un pays libre, le goût de l'homme du commun (der gemeine Mann) continue à exercer sur les spectacles. Ailleurs, le poète ne tient nul compte du goût du peuple ou bien celui-ci

(138) Cf. Supra, p. 644.

(139) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 1770, t. 10, p. 282.

"se force à trouver du plaisir à ce qui plaît aux plus distingués et aux plus riches". Or, le goût de la masse inculte est le même dans toutes les nations : il préfère les épisodes surprenants et les effets spectaculaires à l'analyse des sentiments ou à la peinture nuancée des caractères. Corrélativement, ceux qui considèrent les pièces de théâtre comme des "ouvrages de l'esprit" blâment, à quelque nation qu'ils appartiennent, les mêmes défauts : les Anglais distingués, malgré leur vénération pour le génie de Shakespeare, sont unanimes pour déplorer les concessions que leur grand poète national a faites au goût de la populace (140).

Nous reconnaissons ici les arguments que déjà l'auteur anonyme des Lettres sur l'introduction du goût anglais opposait à la "17ème Lettre sur la littérature". Ils visent à nier en grande partie l'existence d'un goût national, pour mettre l'accent sur les conditions sociales et politiques dans lesquelles est exercée l'activité théâtrale. Ils proposent une explication des différences entre les divers théâtres qui ne fait plus appel à la notion de caractère national, mais à celle d'un goût socialement et culturellement déterminé. Ils affirment l'unité des "élites" européennes face à une plèbe qui est, elle aussi, partout la même. Il ne fait pas de doute, dit le critique de la Nouvelle Bibliothèque, que si la populace avait partout la possibilité de faire entendre sa voix, ce qui actuellement ne lui est permis qu'en Angleterre, elle imposerait partout le mauvais goût qui est le sien.

A vrai dire, chez beaucoup d'auteurs se rencontrent côte à côte les deux types d'explication. Sonnenfels lui-même

(140) Ibid., pp. 282-283.

n'affirme-t-il pas que le vulgaire (der Haufen) est partout le même et reste toujours fidèle à ses préférences ? (141). Son entreprise d'"épuration" ne s'inscrit-elle pas dans un schéma d'évolution qui tient finalement assez peu compte des différences nationales et nie entièrement la valeur de la tradition locale ? Même l'auteur de la "17ème Lettre" semble revenir dans la Dramaturgie sur une typologie nationale à la diffusion de laquelle il n'a pas peu contribué :

"On dit il est vrai : l'Anglais profond, le Français spirituel. Mais qui a fait ce partage ? Ce n'est certainement pas la nature, qui distribue tout également entre tous. Il y a autant d'Anglais spirituels que de Français spirituels, et autant de Français profonds que d'Anglais profonds, mais la masse du peuple n'est ni l'un ni l'autre." (142).

Ces contradictions mettent en lumière un trait fondamental du "théâtre national" au temps de l'Aufklärung. D'une part, celui-ci se définit par rapport aux autres scènes européennes, mais de l'autre, il est loin de s'adresser à l'ensemble de la population du pays. Dans la mesure où ses partisans le conçoivent comme un Bildungstheater théoriquement ouvert à tous mais, dans la pratique, réservé à une minorité, il ne mérite que partiellement le qualificatif de national. Il est donc normal que deux discours puissent subsister l'un à côté de l'autre, chacun exprimant une volonté de démarcation différente. La relation entre le point de vue national et le point de vue social n'est jamais éclairci, mais ne peut-on penser que, le peuple étant considéré comme une masse indifférenciée et immuable, ce sont les élites cultivées qui pour l'Aufklärung

(141) "... der Haufen, ist aller Orten, zu allen Zeiten derselbe ; immer in seinem Beyfalle wechselnd ; immer des Täglichen überdrüssig ; immer Haufen in seinem Geschmacke -" Briefe, p. 64.

(142) "Man sagt zwar : der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Teilung gemacht ? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich verteilt. Es gibt ebensoviel witzige Engländer als witzige Franzosen, und ebensoviel tiefsinnige Franzosen, als tiefsinnige Engländer : der Praß von dem Volke aber ist keines von beidem. -" Dramaturgie, livraison 81, p. 317.

incarnent à la fois le devenir d'une culture nationale et sa spécificité ?

Les Lettres sur le théâtre viennois constituent sans conteste le document le plus important que nous possédions sur la situation de la scène allemande à Vienne. Elles nous permettent, en particulier, de voir les difficultés auxquelles celle-ci, confrontée à la double concurrence de la farce et des spectacles étrangers, devait faire face. Mais Sonnenfels ne décrit pas seulement les obstacles qui freinent le développement d'un théâtre "littéraire" de langue allemande, il propose également des solutions. Ses suggestions concernent moins une réforme administrative de la scène - Sonnenfels est très discret sur les responsabilités éventuelles que l'Etat devrait assumer - que la place de celle-ci dans la société. Il voudrait faire du théâtre allemand un lieu de rencontre de la bonne société et le divertissement préféré de l'élite cultivée. Mais il ne renonce pas pour autant à affirmer la vocation de la scène à amender les mœurs et à propager la morale. Des genres comme la comédie sérieuse ou le drame familial sont, du reste, de nature à satisfaire aux deux exigences à la fois. C'est un signe des temps que Sonnenfels leur accorde une attention plus grande qu'à la tragédie, naguère considérée comme le sommet de l'art dramatique. Celle-ci entame son lent déclin en Allemagne. Reste à savoir si ce Bildungstheater, entièrement conçu pour le goût d'une minorité, n'est pas en contradiction avec l'idée d'une "école du peuple" telle que Sonnenfels l'expose dans L'Homme sans préjugés ou son manuel de sciences politiques. Une scène destinée à éduquer et à discipliner une masse ignorante ne devrait-elle pas avoir une forme toute différente de celle qui convient à un public "distingué" ? Ne devrait-elle pas être plus simple et plus directe dans la transmission du message moral en s'inspirant de l'exemple du théâtre médiéval qui, lui, était véritablement une forme d'enseignement ?

A cette première ambiguïté, vient s'en ajouter une seconde. Comme Sonnenfels ne demande pas une prise en charge du théâtre par l'Etat, il doit songer au moyen de le faire vivre en attirant le plus de spectateurs possible, or l'Aufklärung, même si elle le déplore, sait que ceux-ci dans leur majorité veulent simplement être divertis, il faut donc satisfaire cette attente par des pièces comiques, souvent sans aucune valeur littéraire. Ce théâtre de divertissement (Unterhaltungstheater) est-il conciliable avec les ambitions culturelles et morales affichées par ailleurs ?

Dans la pratique, toutes sortes de compromis sont possibles entre les trois formes de théâtre que nous venons de caractériser. Dans les écrits théoriques de Sonnenfels et des autres partisans du théâtre national, l'accent est mis, selon les circonstances, sur l'une ou l'autre conception sans que ces équivoques soient jamais évoquées, faute sans doute d'être perçues. Les discussions qui ont lieu dans les années qui précèdent immédiatement la fondation du Hof-undNationaltheater de Vienne ne vont pas, elles non plus, résoudre ces contradictions.

CHAPITRE VIII
VERS LA FONDATION DU
"HOF-UND NATIONALTHEATER"

LE THEATRE NATIONAL DE BENDER ET LA FIN DE LA COMEDIE
IMPROVISEE

A la fin du mois de février 1769, Sonnenfels peut annoncer deux bonnes nouvelles. Tout d'abord, Prehauser-Hanswurst est mort et cette disparition, venant après celle de Weiskern, signifie pour lui la fin de la farce improvisée. Aussi laisse-t-il éclater sa joie sans nul souci de décence ("Mais il est mort le grand Pan...") et prévoit-il le triomphe prochain d'une révolution du goût dont il s'attribue le mérite. En même temps, il peut communiquer à ses lecteurs le programme que la nouvelle direction du Théâtre Allemand de Vienne vient de publier. En effet, "un noble patriote", le banquier Bender, a décidé de mettre sa fortune au service de la scène nationale. L'entrepreneur d'Afflisio aux abois lui a donné en gérance le théâtre de la Porte de Carinthie et Bender a pris l'auteur dramatique Heufeld comme directeur artistique et le journaliste Klemm comme "dramaturge". Feignant d'avoir oublié les conflits du passé, Sonnenfels souhaite bonne chance à ses anciens adversaires et publie obligeamment l'Avis au public rédigé par Heufeld. Les Lettres se terminent donc sur l'heureuse nouvelle de la création d'un "théâtre national" présenté comme le résultat de la campagne que leur auteur mène depuis tant d'années.

L'Avis au public (1) présente bien en raccourci les principaux éléments d'un programme de "théâtre national." Il promet une scène digne de la "capitale de l'Allemagne" pour laquelle on engagera les meilleurs comédiens venus de toutes les provinces : c'est l'idée de la scène-modèle. Il annonce que pour inciter les auteurs à écrire pour le théâtre, chaque pièce nouvelle acceptée par la direction sera payée 100 florins : c'est l'encouragement à la production dramatique déjà promis à Hambourg. Comme il est précisé que les pièces devront éviter d'avoir un caractère trop local - sauf si elles se rapportent à la réalité viennoise - on perçoit aussi le désir de mettre à contribution l'ensemble des écrivains allemands.

Le principe de la variété dans le choix des pièces est présenté comme une conséquence de l'hétérogénéité culturelle du public. Il faut que non seulement le "docte" mais également "le plus humble citoyen" trouve un divertissement qui lui convienne : le répertoire descendra donc par paliers, de la tragédie jusqu'au bas comique. Cette concession à la partie la moins cultivée du public, même si elle se veut inspirée par un souci de justice ("le plus humble citoyen a droit à un plaisir selon son goût ; chaque homme veut se divertir à sa manière") (2) s'explique surtout par les contraintes économiques auxquelles est soumis le théâtre privé. Pour attirer les spectateurs, on leur promet aussi de donner des ballets (Noverre) et de cultiver le "vrai comique" qui, dans tous les pays, est menacé de disparition à cause du succès des genres touchants (3). En résumé, ce sont des divertissements de bon aloi

(1) Briefe über die Wienerische Schaubühne, pp. 344-346. Cf. APPENDICE (document n° 8)

(2) Briefe, p. 344.

(3) On pourrait être tenté de voir dans cette défense du "vrai comique" un trait spécifiquement viennois si au même moment les Unterhaltungen de Hambourg ne publiaient un article que nous avons de bonnes raisons d'attribuer à Löwen : "Von dem Verfall des Komischen im Lustspiel" (t. 8, 1769, pp. 6-15) et qui défend le même point de vue.

qui sont proposés dans le programme de Heufeld, des spectacles qui tiennent compte du goût du public pour la comédie.

Malgré ces précautions, la tentative de Bender connut très vite le sort du Théâtre National de Hambourg : en six mois, Bender perdit tellement d'argent, qu'il abandonna tout et partit en voyage. Ce nouvel échec d'une scène-modèle privée rappelait une fois de plus la nécessité d'un mécénat de l'Etat. La très brève histoire du Théâtre National de Bender mérite cependant qu'on lui consacre quelque attention parce qu'elle représente une étape importante dans l'évolution du théâtre à Vienne.

Elle a été reconstituée récemment (4) en grande partie grâce aux renseignements fournis par la revue Dramaturgie, Littérature et Moeurs (5) créée par Klemm sur le modèle de la Dramaturgie de Hambourg pour commenter les représentations, juger le jeu des comédiens, bref rendre compte des progrès attendus de l'art dramatique à Vienne. Cette publication est une preuve de plus de l'écho rencontré par l'expérience de Hambourg et du succès de la Dramaturgie. Ses objectifs sont, en effet, présentés dans les termes mêmes de l'Annonce de l'ouvrage de Lessing (6). Comme à Hambourg, on choisit pour la soirée d'ouverture une oeuvre allemande : Le mari aveugle (Der blinde Ehemann) de Johann Christian Krüger et on fit

(4) Hilde Haider-Pregler, "Wien probiert seine National-Schaubühne. Das Theater am Kärntnertor in der Spielzeit 1769-70" in : Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 1974, H. 3-4, pp. 286-349.

(5) Dramaturgie, Litteratur und Sitten, Wien, 1769-1770. La revue couvre, outre l'activité du Théâtre National de Bender-Heufeld (mars-octobre 1769), la période très troublée qui suivit l'échec de celui-ci.

(6) "Eine Dramaturgie soll ein kritisches Register der aufgeführten Stücke enthalten, sie soll jeden Schritt begleiten, den die Kunst des Dichters und des Schauspielers gethan hat ;" cité d'après Haider-Pregler, art. cit., p. 326.

précéder la représentation d'un prologue poétique qui énumérait tout le bien que la Société et l'Etat allaient tirer d'une scène enfin débarrassée des farces indignes qui l'encombrent. Le théâtre national allait propager désormais les vertus privées et publiques et le poème, d'une manière caractéristique pour Vienne, ne manquait pas de signaler qu'il devait inspirer au "citoyen" "l'amour du prince et de la patrie" (7).

Quand on compare maintenant les pièces jouées à cette grandiloquente déclaration d'intentions, on perçoit comme d'habitude un assez grand décalage entre la réalité et une rhétorique morale qui, comme la rhétorique nationale, a tendance à se figer en formules stéréotypées. La réalité, c'est un théâtre qui fait la part belle au divertissement et, dès la soirée d'ouverture, compte beaucoup sur la richesse des costumes et des décors et l'attrait des ballets pour satisfaire les spectateurs (8). L'analyse du répertoire révèle une écrasante domination de la comédie : sur 142 soirées, 115 sont consacrées à la comédie. Si on ajoute les 9 soirées où furent données des opéras-comiques, on arrive même à un total de 124 (87,32 %). La tragédie et le drame sont ainsi réduits à la portion congrue. Avec 18 représentations, Brandes est l'auteur le plus joué et ce succès est bien révélateur de la vogue grandissante de ces pièces touchantes entrecoupées de quelques scènes comiques qui vont dominer le répertoire de la fin du siècle. Une rapide comparaison avec le répertoire du Théâtre National de Hambourg montre un net recul du théâtre littéraire au profit de pièces de "consommation courante". Un grand nombre de celles-ci entreront du reste au répertoire du Hof-und Nationaltheater quelques années plus tard. La direction, conformément à sa déclaration d'intentions, va donc, dans une certaine mesure, au devant

(7) Ibid., p. 301.

(8) Ibid., p. 302.

des désirs de son public et réfrène les ambitions éducatrices qui caractérisaient l'"Entreprise" de Hambourg.

Un deuxième résultat, tout aussi étonnant, se dégage de l'analyse chiffrée des représentations. Alors qu'à Hambourg, les Français dominaient le répertoire, à Vienne, ils n'occupent que 42 soirées (29,57 %) et sont nettement dépassés par les auteurs allemands avec 72 représentations (50,70 %). On notera aussi la forte présence des oeuvres italiennes (Goldoni, opéras-comiques) avec 23 représentations (16,19 %) et l'absence presque totale de pièces anglaises. A une époque où l'on parle tellement de Shakespeare et du "modèle anglais", le Marchand de Londres (au programme de toutes les troupes allemandes depuis 1754) joué deux fois, est seul à représenter la littérature anglaise. C'est un exemple éclatant de divorce entre la théorie et la pratique qui illustre également la différence de perspective qui existe traditionnellement entre l'histoire littéraire et l'histoire théâtrale.

En tout cas, la "nationalisation" du répertoire est en bonne voie, même si elle se fait avant tout grâce à des pièces dénuées de valeur littéraire. Les pièces traduites du français sont, il est vrai, souvent tout aussi médiocres. Les classiques du XVII^{ème} siècle ont disparu et même les tragédies de Voltaire (Alzire et Zaïre n'ont qu'une seule représentation et Semiramis, deux seulement) n'occupent qu'une place modeste. On remarquera, en revanche, la présence de Sedaine et de de Falbaire : le drame est en train de supplanter la tragédie en vers. La "nationalisation" est obtenue grâce surtout au développement de la comédie sérieuse (Brandes, Lessing), au succès de l'"école viennoise" (Heufeld, Ayrenhoff, plus tard Stephanie le jeune) et à la reprise des pièces anciennes de Krüger, Weisse et Schlegel.

Si on juge maintenant ce répertoire par rapport au passé récent du théâtre allemand de Vienne et non selon les critères d'une scène-modèle, on doit souligner un fait d'une importance capitale : toutes les pièces sont écrites et la farce improvisée a totalement disparu. Il s'agit là d'une véritable révolution qui marque le triomphe du parti de la scène

"épurée", donc de la campagne menée par l'Aufklärung depuis près de dix ans. Une réflexion de Klemm, dans sa revue, suggère que cette transformation s'est faite contre l'avis de la majorité des spectateurs. Klemm distingue, en effet, trois parties dans le public : le petit groupe des gens de goût, partisans d'un théâtre littéraire, un second groupe composé de gens qui cherchent un juste équilibre entre la culture et le divertissement et enfin un troisième parti, le plus nombreux, formé par ceux qui, à la fin d'une journée de travail, viennent au théâtre uniquement pour oublier leurs soucis et trouver une occasion de rire. Cette dernière catégorie se recrute en majorité dans les classes les moins aisées de la société et Klemm précise une fois de plus sans ambiguïté aucune que le théâtre réformé n'est pas conçu pour elles : même si les spectateurs du dernier balcon réclamaient le retour de Hanswurst il n'y aurait pas lieu de leur donner satisfaction :

"Les places à dix kreuzer permettent-elles à un théâtre national de vivre ? Et où serait la finalité de la scène ? Donc, Monsieur, nous ne voulons pas entretenir un théâtre pour la populace pour corrompre encore davantage ses moeurs de toute façon déjà corrompues. Que notre théâtre soit consacré à l'homme qui a du goût et des moeurs, à la noblesse, à la partie éclairée de la nation. Ceux-ci seuls peuvent soutenir un théâtre par leurs applaudissements, par leur présence. Que ceux qui sont incapables de sentir le prix d'un spectacle policé d'où Hanswurst est absent fréquentent la "Kreuzerkomödie" (9) ou les combats d'animaux." (10).

(9) On appelait ainsi des spectacles populaires donnés par des comédiens ambulants dans les auberges et qui coûtaient 1 Kreuzer au spectateur. Nicolai les a décrits dans son récit de voyage à travers l'Allemagne (t. 4, pp. 619-622).

(10) "Kann der Zehnkreuzerplatz ein Nationalschauspiel erhalten ? Und wo bliebe der Endzweck der Bühne ? Also mein Herr ! wir wollen kein Theater für den Pöbel unterhalten, und seine ohnehin verdorbenen Sitten noch mehr verderben. Dem Manne von Geschmacke und Sitten, dem Adel, dem aufgeklärten Theile der Nation sey unser Theater geweiht. Diese allein können eine Bühne durch ihren Beyfall, durch ihre Gegenwart unterstützen. Diejenigen, die kein gesittetes Vergnügen ohne Hanswurst zu fühlen fähig sind, können die Kreuzerkomödie oder die Hetze besuchen." Dramaturgie, Litteratur und Sitten, cité d'après Haider-Pregler, pp. 325-326.

Le grand public dont les goûts étaient ainsi battus en brèche a-t-il suivi le conseil de Klemm et cherché ailleurs les plaisirs qu'on lui refusait au théâtre de la Porte de Carinthie ? C'est très possible et ce fut en tout cas la conclusion que l'entrepreneur d'Afflisio et ses associés tirèrent, de l'échec de Bender, après qu'ils eurent repris la direction du théâtre allemand. Ils envisagèrent de licencier une grande partie des comédiens "réguliers" et de faire appel au directeur Menninger qui jouait alors à Leopoldstadt. La troupe de Menninger, qui comptait parmi ses membres le célèbre "Kasperl" Laroche, devait, par des farces improvisées, ramener le public qu'apparemment le théâtre "épuré" avait fait fuir. Cette tentative pour revenir aux pratiques d'antan échoua à la suite de deux interventions. D'une part, les comédiens menacés adressèrent une supplique à l'Impératrice, de l'autre, Sonnenfels réclama une fois de plus l'interdiction définitive de l'improvisation.

Même si elle n'a pas été rédigée par l'un d'entre eux, la "très humble requête" (11) témoigne de la part des comédiens d'un très vif sentiment de leur dignité d'artiste. Pour rien au monde, ils ne voudraient qu'on puisse les confondre avec les "farceurs" qui ont déshonoré si longtemps la scène. Ils assurent avoir soutenu Bender de toutes leurs forces et n'avoir pas reculé devant l'effort que demandait la création en peu de temps d'un répertoire entièrement constitué de pièces apprises par coeur (12). La pensée qu'ils rendaient "quelque service

(11) "Allerunterthänigstes Pro Memoria". Texte chez Oscar Teuber, Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung, *op. cit.*, note 19, p. VII. La paternité en a longtemps été attribuée à l'acteur Stephanie l'aîné. Récemment Hilde Haider-Pregler (Des sittlichen Bürgers Abdenschule, *op. cit.*, note 239, p. 495) a prouvé que c'est Sonnenfels en personne qui a prêté sa plume aux comédiens. Cette rectification ne modifie pas notre analyse, les acteurs ayant signé ce texte écrit pour eux.

(12) Le fait est confirmé par le récit que l'acteur Johann Heinrich Friedrich Müller fait de cette période dans ses mémoires. Cf. Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers, hrsg. von Richard Daunicht, Berlin, 1958, p. 48 (il s'agit d'une version abrégée de : J. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne, Wien, 1802).

aux moeurs et au bon goût" et étaient sûrs de l'approbation des "gens de bien" avait allégé leur peine. Ils avaient aussi prouvé qu'il était possible d'amuser les Viennois sans avoir recours aux basses plaisanteries des saltimbanques : de bonnes comédies avaient eu plus de succès et avaient rapporté davantage d'argent que les pièces burlesques d'outrefois. Le recours à la farce improvisée ne se justifiait donc pas même d'un point de vue strictement économique.

Les acteurs du théâtre de la Porte de Carinthie adoptent maintenant le point de vue des réformateurs, parce qu'ils sont soucieux de marquer la distance qui les sépare des histrions qui divertissent la populace des faubourgs. A Vienne, ils deviennent ainsi des alliés fidèles des littérateurs, qui ont réussi à les persuader que leur dignité artistique et personnelle était liée à la cause du théâtre non improvisé. Il s'agit là sans aucun doute d'une des conséquences les plus importantes de l'expérience de Bender. Les comédiens demandent la protection du souverain non seulement pour eux-mêmes, mais aussi pour "les moeurs, le goût et l'honneur de la nation qui se déshonore par ce retour en arrière aux yeux de toute l'Allemagne" (13).

Si la farce, absurde et immorale, est cultivée dans les faubourgs, il ne faut pas qu'elle refasse son entrée dans la seule salle de Vienne consacrée au théâtre allemand, afin que le comique décent garde un refuge et que "l'honnête homme puisse sans rougir sourire ou être ému". C'est au souverain de préserver cet îlot de culture battu par les vagues de la "barbarie". Il est à remarquer que le texte abandonne le peuple à l'influence pourtant jugée pernicieuse des saltimbanques et

(13) Le terme de "nation" désigne ici l'Autriche, mais, dans d'autres contextes, il peut aussi s'appliquer à l'Allemagne tout entière. Il peut se rapporter aussi bien à un territoire particulier qu'à une entité culturelle et linguistique plus vaste. Cette ambiguïté sémantique illustre parfaitement la singularité de la constitution politique de l'Allemagne et du sentiment national de ses habitants.

se contente de réclamer le maintien d'une scène destinée aux "honnêtes gens". On voit ainsi se dégager les contours de deux théâtres socialement et culturellement très différents, celui des faubourgs et celui de la ville : seul ce dernier intéresse les comédiens signataires de la supplique, dont beaucoup feront partie de la première troupe du Burgtheater devenu en 1776 "théâtre national" (14).

Le texte de Sonnenfels connu sous le titre de Sur la nécessité d'interdire l'improvisation (Über die Nothwendigkeit das Extemporieren einzustellen) (15) a un caractère bien moins défensif. Sonnenfels s'adresse cette fois-ci directement au pouvoir politique pour demander que celui-ci une fois pour toutes mette fin au scandale que représente à ses yeux la survie de la tradition populaire. Mais en publiant sa requête dans un journal, c'est aussi l'opinion publique tout entière qu'il prend à témoin. Cette façon de procéder est tout à fait caractéristique de la technique utilisée par l'Aufklärung viennoise pour réaliser ses objectifs : campagne de presse et action sur les souverains sont souvent habilement liées. Pour parler du comique populaire, l'auteur des Lettres sur le théâtre viennois retrouve le ton et les arguments qui avaient été les siens dans L'Homme sans préjugés. C'est, du reste, en se fondant sur les

(14) Une deuxième supplique un peu postérieure a été publiée par Suzanne Hochstöger ("Gottlieb Stephanie der Jüngere" in : Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, XII, 1960, pp. 3-82, texte pp. 6-8). Elle expose les avantages que présenterait, pour le théâtre allemand de Vienne, une organisation qui laisserait les comédiens décider seuls de leurs affaires. "L'auto-administration" de la troupe, qu'elle propose, est inspirée par l'exemple de la Comédie-Française : "Die französische Bühne, welche es unter den neuern am weitesten gebracht, wird noch zur Stunde auf diese Art geleitet." On peut aussi remarquer qu'est envisagé également un système de pensions pour les vieux acteurs. Aucune suite n'a été donnée à ce texte mais la "république des acteurs" que crée l'élévation du Burgtheater au rang de théâtre national répond au moins partiellement au désir exprimé quelques années auparavant. Sur les deux points, on s'est laissé influencer par le "théâtre national" français.

(15) Il a paru dans la Brünner Zeitung, Intelligenzblatt, 1770, N° 16 et a été plusieurs fois reproduit depuis (v. Görner, Brosche). Nous citerons d'après une version plus longue parue en 1776 sous le titre "Vorstellung des Herrn v. Sonnenfels, das Nationalschauspiel in Wien zu verbessern" dans la revue de C. A. Bertram, Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber, Frankfurt und Leipzig, 1776, 2. St., pp. 3-21. Cf. APPENDICE (document n° 9). Ce texte est signalé par Haider-Pregler, op. cit., p. 495,

droits que lui donnent ses combats passés contre la farce que Sonnenfels justifie son intervention, mais celle-ci lui paraît également découler de sa fonction de professeur de sciences politiques (16). De nouveau, le point de vue politique revient au premier plan lorsque Sonnenfels souligne la très profonde influence que la scène exerce sur l'esprit d'une nation. Elle qui peut être un instrument d'éducation, avoir une influence civilisatrice ne doit, en aucun cas, servir à répondre l'immoralité (17).

Il est du devoir de l'Etat d'empêcher que le poison n'infecte le corps social. Une fois de plus, Sonnenfels rappelle qu'il est paradoxal de censurer les écrits et de laisser la parole libre. Il faut donc interdire à tout jamais l'improvisation ou plutôt comme cette interdiction existe déjà (18) il faut la faire appliquer strictement et promulguer une "loi éternelle et générale" qui éviterait tout retour offensif de la farce. Cette mesure devrait être complétée par la création d'une censure théâtrale à laquelle seraient soumises toutes les pièces avant leur première représentation.

Le censeur ou la commission de censure auraient le pouvoir, non seulement de rejeter celles qui blessent l'honnêteté, mais aussi d'interdire toutes celles "dans lesquelles le bon sens est si lamentablement maltraité", c'est-à-dire les féeries et diableries dont les Viennois faisaient leurs délices. Le rigorisme de l'Aufklärung n'est pas seulement moral, il pourchasse aussi la fantaisie gratuite, le libre jeu de l'imagination considérés comme absurdes, parce qu'ils ne respectent pas les frontières du réel et s'affranchissent des

(16) Allgemeine Bibliothek, p. 4.

(17) Ibid., pp. 10-11.

(18) Sonnenfels fait allusion (p. 18) à une interdiction récente comme le fait par ailleurs la requête des comédiens.

règles de la pensée rationnelle. Le désir de liberté qui s'y manifeste est étranger à une Aufklärung qui est avant tout soucieuse de rappeler les dures exigences de la vie sociale envers l'individu et les lois infrangibles qui régissent le monde physique. Les métamorphoses, sortilèges et enchantements du théâtre populaire ne sont à ses yeux qu'une manifestation de "folie", une aberration qui est un objet de scandale pour la raison (19).

La contrepartie positive de la surveillance exercée par l'Etat sur les spectacles est la protection dont il fait profiter la scène une fois "épurée". Sonnenfels lie d'une manière très étroite l'argumentation qui fait appel au sentiment patriotique à celle qui fait à l'Etat une obligation de fournir à tous ses citoyens un divertissement honnête. Le retour à la farce exposerait la nation autrichienne à la risée des étrangers qui viennent des autres régions du Reich, alors qu'au contraire, Vienne, par la création d'un théâtre national, pourrait "gagner une place dans l'histoire du progrès de la civilisation en Allemagne", elle qui, sur tant d'autres points, s'est laissé distancer par "la moindre petite province allemande" (20). Dans cette optique, le théâtre français, que l'on maintient sous prétexte de fournir à la cour, à la noblesse et aux étrangers une distraction digne d'eux, est un obstacle aussi sérieux au développement de la scène nationale que la farce. Sonnenfels n'a pas de mal à montrer que tous les arguments en faveur du théâtre français sont fallacieux et témoignent surtout de l'abaissement dans lequel on a laissé jusqu'ici la scène nationale. Celle-ci, comme dans les autres pays, a vocation pour s'adresser aussi à la partie la plus distinguée

(19) Allgemeine Bibliothek..., pp. 19-20.

(20) Allgemeine Bibliothek..., p.6.

du pays. Il est anormal que cet honneur soit réservé à une scène étrangère, comme si la scène nationale en était indigne par nature (21).

Mais ce n'est pas seulement à la cour qu'il faut penser lorsqu'on parle de spectacles :

"Le Prince et la haute noblesse sont-ils les seuls objets de la sollicitude publique ? Le citoyen qui ne contribue pas dans une mesure moindre au bien-être général mérite-t-il d'être entièrement ignoré ? N'y a-t-il pas plusieurs classes inférieures de citoyens à qui l'Etat a l'obligation de fournir un délassement après leur journée de travail ?" (22).

Est-il indifférent, demande Sonnenfels, que la partie laborieuse de la population aille se presser devant les tréteaux des saltimbanques ou puisse trouver un lieu où se distraire sans rougir ? C'est à elle que l'Etat doit même penser en priorité :

"L'homme d'une condition moyenne a même beaucoup plus que la noblesse besoin que l'Etat essaie de lui procurer un divertissement honnête, la grande fortune de celle-ci fait qu'elle ne manquera jamais entièrement de distractions, alors que les dépenses limitées que les classes inférieures peuvent faire les réduisent à fréquenter principalement la comédie et si on les prive de ce plaisir, les incitent à songer à d'autres qui sont préjudiciables aux bonnes moeurs et augmentent considérablement les tâches de police." (23).

La pensée que l'Etat a des obligations envers tous ses citoyens est conforme à l'idéal politique de Sonnenfels. Appliquée au théâtre, elle conduit à réclamer des spectacles ouverts à tous à la place de ceux que le monarque organisait traditionnellement pour lui-même et sa cour. Il n'est question ici que de divertissement, mais le divertissement théâtral, outre son rôle prophylactique - préserver des débordements contraires à la morale et à l'ordre public - a une importante fonction.

(21) Ibid., pp. 5-6.

(22) "Ist der Regent, ist der große Adel der einzige Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit ? verdient der übrige Theil der Bürger, welcher zu dem allgemeinen Wohl nicht minder das Seinige beyträgt, daß man seiner ganz nicht gedenke ? Giebt es nicht mehrere Klassen der Bürger, welchen der Staat, nach durchgearbeitetem Tage, eine Erholung zu verschaffen verpflichtet ist." Ibid., p. 7.

(23) "Der Mann aus der mittlern Klasse bedarf es so gar weit mehr, daß

sociale et économique : il délasse du travail de la journée et donne des forces pour de nouveaux efforts. Sonnenfels s'appuie sur les conceptions que lui-même et ses collègues ont déjà développées dans leurs ouvrages d'économie politique, selon lesquelles le pouvoir politique doit, non seulement surveiller les spectacles publics, mais aussi les soutenir et les entretenir (24). Au-delà de l'aspect strictement économique, s'exprime sans doute aussi l'idée que l'Etat, responsable du bonheur de tous, doit aussi prendre en charge cette partie de la vie qui est consacrée aux loisirs.

En face d'un tel enjeu, à la fois national et politique, les arguments, du reste peu probants, des amateurs de farces ne comptent guère. C'est parce que l'on feint de confondre les pièces écrites mémorisées par les acteurs (studierte Stücke), avec les pièces sérieuses (ernsthafte Stücke) que l'on allègue le besoin de divertissement du public. Les premières sont tout aussi capables d'amuser les spectateurs que les absurdités de Bernardon : quand on a donné La Malle-poste et les Officiers recruteurs (25), la salle croulait sous les rires. Sonnenfels considère comme digne de figurer dans un répertoire littéraire toute comédie écrite qui fait rire en restant dans les limites de la décence. Le recours à la farce improvisée n'est pas non plus rendu nécessaire par le petit nombre de pièces que les comédiens connaissent par coeur (26).

der Staat ihm eine anständige Ergötzung zu verschaffen suche, als der Adel. Diesem kann es bey seinem großen Vermögen an Ergötzlichkeiten ganz nicht fehlen, indessen der eingeschränkte Aufwand, den die untern Klassen zu machen fähig sind, sie auf die Schaubühne hauptsächlich herabsetzt, und wenn man sie dieser Ergötzung beraubt, auf solche zu verfallen verleitet, die den Sitten nachtheilig sind, und der Polizei ihre Verrichtungen um ein gutes vermehren." Ibid., pp. 7-8.

(24) Wolfgang Martens a montré qu'à partir de 1760 environ les ouvrages d'économie politique commencent à faire à l'Etat une obligation de créer et de subventionner des spectacles payants destinés au peuple (W. M., "Obrigkeithliche Sicht : Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policey und Cameralistik des 18. Jahrhunderts," art. cité, p. 31 sq).

(25) Der Postzug, comédie d'Ayrenhoff, première le 30 septembre 1769 ; Die Werber, comédie de Stephanie le jeune d'après Farquhar, première le 4 novembre de la même année.

(26) Allgemeine Bibliothek..., pp. 8-10.

Peut-on faire tout à fait confiance à Sonnenfels lorsqu'il affirme que le public s'est entièrement habitué aux pièces non improvisées ? On peut en douter à la lecture du très intéressant document que représente le mémoire (27) que l'entrepreneur d'Afflisio, à son tour, présente à la cour en décembre 1769. D'Afflisio, qui a dû renoncer à faire venir Kasperl sur la scène du théâtre allemand de Vienne, ne se tient pas pour battu et démontre, chiffres à l'appui, qu'il lui est impossible de faire vivre son théâtre si on ne lui permet pas de rétablir les farces improvisées. Comme il est guidé uniquement par des considérations financières, on peut paradoxalement ajouter foi aux informations qu'il nous donne sur l'écho rencontré par le nouveau répertoire : des considérations doctrinales ne risquent pas de fausser le jugement d'un homme avant tout préoccupé de l'état de sa caisse !

Sur 44 "grandes pièces" alors au répertoire, 6 ont été des échecs complets, 10 sont des traductions du français et attirent peu de monde parce que ces pièces étant aussi jouées sur le théâtre français, les spectateurs préfèrent voir l'original que la copie. Restent 28 pièces, dont 9 ont eu un succès moyen et ne peuvent être reprises sans risquer l'échec à la seconde représentation. La situation est encore plus mauvaise en ce qui concerne les "petites pièces" dont 6 seulement rapportent de l'argent. Ni les traductions, ni les comédies écrites dans d'autres régions du Reich n'ayant de succès, l'Entrepreneur ne peut compter que sur les quelques pièces comiques qui se rapportent aux moeurs locales.

Dans ces conditions, le recours à la farce improvisée paraît indispensable, car d'Afflisio ne voit pas de moyen

(27) Texte chez Teuber, op. cit., note 25, pp. 8-9.

d'augmenter rapidement le nombre de pièces susceptibles de plaire au public viennois (28). Il promet un burlesque débarrassé de "toute pasquinade, ordure et indécence" et demande même qu'un censeur assiste aux répétitions et aux représentations pour pouvoir témoigner de la parfaite moralité des spectacles proposés.

La demande d'Afflisio fut repoussée le 11 janvier 1770, sur l'intervention de von Gebler, qui était un membre très influent du conseil d'Etat. L'entrepreneur put cependant faire appel au vieux Kurz-Bernardon et lui confier en février 1770 la direction artistique du théâtre de la Porte de Carinthie. Le retour de Kurz fut considéré par les "partisans du bon goût" comme une insupportable provocation, les acteurs mêmes, s'il faut en croire J.H.F. Müller, furent humiliés de participer à des spectacles qu'ils estimaient maintenant en-dessous de leur dignité (29). La revue Dramaturgie, littérature et moeurs de Klemm fait découvrir une véritable "bataille" entre partisans et adversaires du burlesque ancien. Il n'est pas sûr que ces derniers aient été les plus nombreux, mais à la fin du mois de mai 1770, d'Afflisio ruiné quitte Vienne et abandonne sa concession à l'un de ses principaux créanciers, le comte hongrois Johann Kohary. La tentative pour réintroduire le burlesque prend ainsi fin et elle avait d'autant moins de chance de réussir que depuis mars 1770, une sévère censure théâtrale surveillait de très près les "folies" de Bernardon.

L'intermède Kurz-Bernardon est le dernier soubresaut de la tradition populaire baroque sur la scène du théâtre allemand de Vienne et les années 1769-1770 peuvent être

(28) Il est à remarquer que d'Afflisio ne partage nullement l'opinion de Müller sur le zèle que les comédiens mettent à apprendre rapidement des rôles nouveaux : selon lui, il leur faut au moins trois ou quatre semaines pour étudier une pièce. La critique théâtrale dans toute l'Allemagne se plaint assez souvent du peu de soin que mettent les acteurs à apprendre leur texte.

(29) Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers, op. cit., p. 53.

considérées comme celles qui marquent l'incontestable triomphe du théâtre "purifié" de l'Aufklärung. Même si les problèmes financiers sont loin d'être résolus, sur le plan artistique et idéologique, la situation est maintenant claire : nul retour en arrière n'est plus possible. Ecrivains, journalistes, acteurs, hauts fonctionnaires s'unissent pour prévenir le retour du bouffon. Ils ont trouvé dans la censure un efficace mais dangereux moyen de dissuasion.

SONNENFELS CENSEUR. LE PROGRAMME DE KOHARY

C'est au mois de mars 1770 que Sonnenfels fut nommé censeur du théâtre allemand. Son projet d'organisation de la censure fut transmis au conseil d'Etat où il reçut l'approbation de von Gebler. La résolution impériale à son tour reprit les principales dispositions contenues dans le plan de Sonnenfels (30). Le premier article déjà indique toute l'extension des pouvoirs du censeur qui doit interdire tout ce "qui en quelque manière offense la religion, l'Etat ou les bonnes mœurs ou aussi ce qui est visiblement insensé et grossier et est par conséquent indigne du théâtre d'une capitale et d'une 'résidence'" (31). Sous peine de mise aux arrêts puis de renvoi, il est interdit aux comédiens de rien ajouter à leur rôle ou de modifier leur texte. La surveillance s'étend aux gestes et aux accessoires, toutes les pièces nouvelles doivent être soumises à l'avance au censeur, les pièces anciennes seront examinées à nouveau, même le texte des "affichettes" doit être contrôlé.

(30) Tous ces documents ont été publiés par Günter Brosche dans son travail, Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater, op. cit., pp. 108-113.

(31) Brosche, p. 112.

Ces mesures ne semblèrent pas suffisantes à Sonnenfels, car elles ne s'appliquaient qu'aux deux grandes scènes de Vienne. Aussi, deux jours après sa nomination, déposa-t-il une demande pour que l'interdiction de l'improvisation fût étendue à l'ensemble du territoire des Habsbourg et s'appliquât même aux comédiens ambulants et aux montreurs de marionnettes. Cette requête fut elle aussi soutenue au conseil d'Etat par von Gebler, dont l'avis écrit (opinio) reprit et compléta l'argumentation du nouveau censeur. Pour Sonnenfels, le fait que l'interdiction allait priver de pain beaucoup de petites troupes ne devait pas être pris en considération car, lorsque l'Etat doit choisir "entre la conservation des bonnes moeurs et une racaille qui a l'habitude de chercher tel un troupeau de pourceaux sa nourriture dans la fange" (32), l'hésitation n'est pas permise. Réduire le nombre des comédiens ambulants est une mesure de saine police qui fera peut-être revenir "à leur navette ou à leur aiguille" des artisans ou des ouvrières qui se sont égarés sur les planches. On voit donc qu'il y a deux sortes de comédiens, ceux qui ont acquis une sorte d'honorabilité artistique en se soumettant à la discipline du théâtre littéraire et les autres, à l'égard desquels Sonnenfels adopte l'attitude traditionnelle des autorités civiles et religieuses face aux saltimbanques et autres vagabonds sans feu ni lieu.

Ce fut Joseph II qui sauva le théâtre populaire en repoussant la demande de Sonnenfels ! Il faut souligner ce fait étonnant que c'est l'Aufklärung viennoise en la personne de ses deux plus éminents représentants, le professeur Sonnenfels et le Conseiller d'Etat von Gebler, qui a réclamé et obtenu la création d'une censure théâtrale dont l'extension

(32) Ibid., p. 117. Pour les documents se rapportant à cette nouvelle requête, cf. Brosche, pp. 116-119.

fut freinée par le souverain lui-même.

Ce fut avec une extrême rigueur que Sonnenfels remplit les fonctions de censeur. Lorsque d'Afflisio protesta officiellement contre l'interdiction de deux pièces de Kurz-Bernardon, il dut justifier son action dans un mémoire adressé à Joseph II (33). Sonnenfels n'incrimine pas seulement les équivoques du dialogue encore renforcées par le jeu de Kurz ou les absurdes tours de magie qui constituent l'essentiel de l'action de l'une d'elles, ce sont les sujets mêmes qui lui semblent mettre en danger la morale. Ne voit-on pas des filles "qui mériteraient la maison de correction" s'opposer victorieusement à la volonté de leur père et être récompensées de s'être montrées insolentes et oublieuses de leurs devoirs filiaux ? La jeunesse n'est-elle pas déjà assez portée à la licence ? Faut-il encore que, sur la scène, lui soit enseignée la manière de tromper les parents ? On reconnaît ici le langage des auteurs ecclésiastiques et les reproches, que, dès le XVII^{ème} siècle, ils faisaient aux comédies de Molière, reproches repris par Gottsched et, à sa suite, par une partie de l'Aufklärung.

La similitude que nous avons déjà relevée entre le rigorisme moral d'origine religieuse et celui de l'Aufklärung se maintient donc avec une remarquable permanence à travers tout le siècle. Le censeur Sonnenfels se considère comme le gardien des bonnes moeurs et le défenseur de la morale chrétienne. Cette dernière, dans l'esprit du josphinisme, est sous une forme laïcisée, la base de la société et même de l'Etat et il ne saurait être question de laisser la scène y

(33) Texte chez Zechmeister, op. cit., pp. 57-62. Les deux pièces incriminées sont le "Zauberstück", Die Gelseninsel et une version allemande de la Serva Padrona, Die vier ungleichen Heürathen dont Sonnenfels interdit la reprise.

porter atteinte (34). Aussi Sonnenfels censure-t-il les passages équivoques, les expressions trop hardies des pièces imprimées, selon la règle déjà fixée dans L'Homme sans préjugés. Les pièces où l'on parle d'amour lui semblent particulièrement dangereuses et comme les comédies françaises ne parlent guère d'autre chose, elles lui donnent beaucoup de soucis. Avec un zèle qui finit par devenir suspect, il interdit, barre ou modifie tout ce qui pourrait donner de mauvaises pensées au spectateur (35).

L'influence de Sonnenfels sur le théâtre viennois est à ce moment d'autant plus grande qu'en même temps il est devenu le principal conseiller du nouvel Entrepreneur Kohary. Il intervient dans le choix du répertoire, la répartition des rôles, les nouveaux engagements. Dans le comité créé par Kohary et qui comprend les directeurs des différentes troupes, ainsi qu'un certain nombre de "gens de goût", il représente le théâtre allemand. C'est, sans aucun doute, lui qui a rédigé la proclamation de la nouvelle direction qui constitue, après

(34) Gebler écrivait également à propos des comédiens ambulants : "Ich bin demnach der Meinung, daß, gleichwie auch solches in der Polizei Wissenschaft gelehret wird, kein wohl eingerichteter, viel weniger ein christlicher Staat, dergleichen öffentliche Schulen des Unsinnns, der Grobheit, und des Lasters, dulden sollen (?)" cité d'après Brosche, op. cit., p. 118.

(35) Dans un document justificatif, Sonnenfels décrit ainsi son activité : "Ich ändre an jedem Stücke, auch die schon aufgeführt worden sind, immer noch ab, und ich habe diese Woche neun eingesendete Stücke verworfen, mithin umsonst lesen müssen. Ich gehe zu den Proben und Balletrepetitionen, und ich finde, daß die Reinigkeit der Schaubühne zu erhalten, meine Gegenwart hier nicht überflüssig ist. Nur erst vor wenigen Tagen habe ich eine Figur ändern lassen, welche in der Malerey so ausgeführt war, daß sie auf eine Unanständigkeit gedeutet werden konnte.

Besonders muß ich behutsam mit denjenigen Stücken seyn, welche aus dem Französischen übersetzt, ehe auf dem Burgtheater gegeben, und nun auch bey den Deutschen aufgeführt werden. Eurere Excellenz ist es, wie mir, bekannt, daß, wenn man die französische Komödie eben so streng, als die deutsche beurtheilte, sie nicht zehn Stücke aufführen dürften. Es ist gar nicht neues, sich da küssen zu sehen : alle ihre Stücke malen die Liebe auf die verführerischste Art ; und manche, durch das Spiel unterstützt, sind nicht Zweydeutigkeiten, sondern wahre Schilderungen ; ..." cité d'après Brosche, pp. 131-132.

celle que Heufeld écrivit pour Bender, un second programme de théâtre national pour Vienne (36).

Sonnenfels se félicite de l'intérêt croissant que le souverain et "la partie la plus distinguée" de la société (l'aristocratie) prennent au progrès de l'art dramatique national :

"Nous sommes à Vienne, l'heureuse résidence des monarques allemands, d'une noblesse qui, à raison, se vante de l'ancienneté de ses origines germaniques, d'une nation qui est fière d'être une nation allemande." (37).

Après cette déclaration passablement redondante, Sonnenfels assure que la direction va avant tout consacrer ses soins au "théâtre de la nation". Cette promesse, apparemment innocente, provoquera la colère du prince Kaunitz qui y verra une manoeuvre contre le théâtre français et qui craindra de voir celui-ci dorénavant négligé (38). Dans ce programme qui ressemble beaucoup à celui de Heufeld on peut souligner deux éléments. Tout d'abord, Sonnenfels reste fidèle au modèle culturel exposé dans les Lettres sur le théâtre viennois, lorsqu'il demande à la noblesse de faire en sorte qu'à son contact les comédiens allemands apprennent le ton du grand monde qui leur manque encore.

(36) Texte résumé par Teuber, op. cit., note 34, pp. XVI-XVII, des extraits ont été publiés par Eduard Wlassack, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters, Wien, 1876, pp. 21-22. Nous présentons dans l'APPENDICE (document n° 10) le texte complet de ce programme d'après J. H. F. Müller, Abschied von der k. k. Hof - und Nationalbühne, Wien, 1802, pp. 73-89.

(37) "Wir sind in Wien, dem glücklichen Sitze deutscher Monarchen, eines Adels, der sich der uralten deutschen Abkunft mit Recht rühmet, einer Nation, die darauf stolz ist, daß sie eine deutsche Nation ist." Müller, p. 75.

(38) Cf. sa lettre à Kohary (Teuber, p.XVII). Le programme y est traité (en français) de "belle pièce d'éloquence de Mr. de Sonnenfels", de "tissu de choses inutiles, méchantes et préjudiciables" qui "cherche malicieusement à animer le public contre le spectacle étranger". Sonnenfels doit donc aussi compter avec l'opposition d'un "parti français".

Ensuite, le répertoire annoncé se caractérise par son éclectisme ; la priorité est donnée à la comédie dans toutes ses variétés, du comique fin au bas comique, en allant jusqu'à la frontière de la farce, mais en restant dans les limites de la décence. Pièces touchantes et tragédies doivent jouer un rôle d'"épices dont on use avec parcimonie". Ceci confirme les observations que nous avons pu faire à propos de Bender sur les goûts du public viennois : même un théâtre qui se dit "national" doit en tenir compte et réduire quelque peu ses ambitions réformatrices.

Sonnenfels ne resta censeur que sept mois. A la suite de circonstances mal élucidées (39), il fut brusquement démis de ses fonctions et l'Impératrice lui interdit même de se mêler désormais de théâtre. Sonnenfels dut s'incliner et renoncer à toute activité dans ce domaine. La censure qu'il avait réclamée et obtenue, dont il avait défini les buts et les moyens, survécut à sa disgrâce. L'homme qui lui succéda, Franz Carl Hägelin, allait rester en place pendant plus de trente ans. C'est la censure qui retarda plus tard la représentation des pièces du classicisme allemand ou leur infligea d'incroyables mutilations au nom de la décence ou de la prudence politique (40). Elle sera en grande partie responsable du fait, qu'à Vienne, le répertoire ne fut jamais à la hauteur de la qualité du jeu. Quand on songe qu'elle fut créée pour lutter contre la farce et permettre ainsi la formation d'un répertoire littéraire, on se rend compte à quel point elle a eu un effet contraire à celui qui était espéré.

Mieux encore, lorsqu'à la suite de la Révolution Française, la censure devint ouvertement un instrument de répression politique, le mot même d'Aufklärung avec ceux de

(39) Sur la disgrâce de Sonnenfels cf. Brosche, p. 126 sq. où sont examinées les diverses hypothèses.

(40) Cf. Karl Glossy, Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II, Wien und Leipzig, 1926, pp. 44-49.

"liberté" et d'"égalité" furent bannis de la scène viennoise (41). Rarement une institution s'est aussi visiblement retournée contre ses créateurs ! En outre, par un étonnant paradoxe, la censure n'a pas détruit le comique populaire qui s'est réfugié dans les faubourgs, alors qu'elle a été très pernicieuse pour le théâtre littéraire.

KLOPSTOCK ET GEBLER. LE BURGTHEATER DEVIENT "THEATRE NATIONAL"

Kohary suivit l'exemple de ses prédécesseurs et se ruina en peu de temps. La dissolution du théâtre français, obtenue malgré les efforts faits par la noblesse pour le conserver, ne put le sauver. Le théâtre allemand, quant à lui, survécut tant bien que mal sous la direction des administrateurs des biens de l'entrepreneur en déconfiture. C'est dans ces circonstances que le baron Gebler présenta à Joseph II en 1775, un plan de réforme qui proposait de supprimer le système de la concession pour soumettre le théâtre à l'autorité directe de la cour. La Très humble proposition pour améliorer la scène nationale et le théâtre en général (42) est le dernier projet important précédant la création du Burgtheater. Etant donné la personnalité de son auteur et l'influence qu'il

(41) Instructions du censeur Hägelin (1795). Celles-ci reprennent la trinité : offense à la religion, à l'Etat et aux mœurs, en y ajoutant des remarques portant sur "les circonstances actuelles" (la Révolution Française). Ce sont ces dernières qui incitent à une prudence accrue. Cf. Richard Smekal, Das alte Burgtheater, op. cit., pp. 35-40.

(42) "Allerunterthänigster Vorschlag zur Verbesserung der National-Schaubühne und des Theaters überhaupt" in : Oscar Teuber, op. cit., pp. 196-198. Cf. APPENDICE (document N° 11)

exerçait dans la vie culturelle, il n'est pas exclu qu'il ait contribué à faciliter la fondation d'un "théâtre national" à Vienne. Mais avant d'analyser cet ultime projet, il faut revenir quelques années en arrière pour présenter le plan de très grande envergure que Klopstock avait élaboré pour la cour de Vienne ; ceci nous permettra de replacer les problèmes du théâtre viennois dans le contexte plus large qui leur donne seul leur véritable sens.

Les progrès de l'Aufklärung autrichienne, l'arrivée de Joseph II à la co-régence, en 1765, ont éveillé de nouveaux espoirs parmi les intellectuels allemands. De plus en plus déçus par l'indifférence persistante de Frédéric II envers la culture nationale, certains se sont tournés vers Vienne où ils espéraient trouver le soutien qui leur était refusé ailleurs. Klopstock fait partie de ceux qui voulurent voir dans Joseph II ce protecteur des lettres et des arts si ardemment cherché en vain depuis quarante ans.

En 1768, de Copenhague, il fit parvenir à Vienne un projet de dédicace de son "drame bardique", La bataille d'Arminius (Hermanns Schlacht) (43) à Joseph II en l'accompagnant d'un plan qui prévoyait la création de différentes institutions destinées à encourager et à développer les belles-lettres.

Le "plan viennois" de Klopstock doit sans doute son origine au fait qu'une fois de plus on envisageait de fonder cette Académie des Sciences déjà proposée par Leibniz, mais qui jusqu'ici n'avait jamais pu voir le jour (44). Klopstock envisage cependant plus qu'une simple académie, il veut assurer l'indépendance économique des écrivains par un système de

(43) Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne, Hamburg und Bremen, 1769.

(44) Le voyage de Gottsched à Vienne en 1749 avait pour but de hâter la réalisation d'un nouveau plan dont il était l'auteur. Des raisons confessionnelles - Gottsched était protestant et aurait dû se convertir avant de prendre la direction de l'Académie - firent échouer le projet. Le poids du problème confessionnel dans les relations de l'Autriche avec l'Allemagne du Nord protestante n'a sans doute jamais été estimé à sa juste valeur.

pensions et la création d'une imprimerie impériale. Le projet écarte les inconvénients du mécénat princier traditionnel en confiant le choix des écrivains pensionnés à un petit nombre d'auteurs reconnus. En termes modernes, Klopstock demande à l'Etat d'avoir une "politique culturelle", c'est-à-dire de soutenir la création littéraire et artistique ainsi que les sciences, en mettant à leur disposition une partie des moyens dont il dispose. Ceci implique une reconnaissance officielle de l'importance des sciences et des lettres dans la Cité, mais le point de vue national n'est pas non plus oublié : seul un soutien financier permettra aux "savants" allemands de se mesurer à ceux des autres grandes nations centralisées.

On peut encore envisager le plan de Klopstock d'un autre point de vue. S'il avait été réalisé, il aurait donné à l'Allemagne une "capitale culturelle" en faisant de Vienne le centre de la vie intellectuelle de la nation. La question que Löwen en 1766 posait sous forme d'alternative : Berlin ou Vienne ? aurait reçu sa réponse. Si Löwen finalement écartait la capitale impériale parce qu'elle n'avait pas assez de bons écrivains, le projet de Klopstock était de nature à changer cet état de choses en y attirant de nombreux auteurs de renom. Lessing, très tôt mis au courant par Klopstock, est d'autant plus intéressé que l'échec prévisible du Théâtre National va le laisser de nouveau sans ressources et contrairement au Berlinois Nicolai il ne trouve nullement absurde l'idée qu'une "colonie de savants" du Nord aille s'établir à Vienne (45).

En 1794, Nicolai eut l'occasion d'expliquer l'importance que Lessing attachait au projet de Klopstock (46). Selon lui, Lessing espérait à cette époque une modification radicale de la situation de la littérature allemande grâce à

(45) Première allusion de Lessing dans sa lettre à Nicolai du 21.10.1768 (LM., 17, p. 267) ; cf. aussi celle du 10.8.1769 (LM., 17, p. 296).

(46) Dans le commentaire qu'il donne de sa propre lettre à Lessing du 19.8.1769 dans l'édition de 1794 des oeuvres de Lessing. G. E. Lessings Sämtliche Schriften, 27. Theil, Berlin, 1794, p. 247 sq.

trois facteurs : le Théâtre National de Hambourg (47), l'imprimerie qu'il avait fondée avec Bode pour rendre les écrivains indépendants des éditeurs et "la transplantation à Vienne par Joseph II d'une colonie de savants de l'Allemagne du Nord.". L'échec des trois tentatives aurait fait désespérer Lessing de l'avenir des lettres allemandes et l'aurait incité à se consacrer avant tout à l'érudition ; le projet de voyage en Italie et l'acceptation du poste de bibliothécaire à Wolfenbüttel auraient été les conséquences de sa triple déception.

On découvre ainsi l'immense enjeu culturel et politique lié au projet de Klopstock. Quel aurait été le résultat de la "greffe" de l'Aufklärung protestante sur le tronc de l'Autriche catholique ? Quel gain politique l'Empereur aurait-il pu tirer, dans sa confrontation avec la Prusse, du prestige que lui aurait donné sa qualité de protecteur de la littérature allemande ? Quelle évolution celle-ci aurait-elle suivie si elle avait été organisée d'une manière centralisée ? Ce sont des questions qui resteront sans réponse, car la cour de Vienne n'était pas prête à assurer un mécénat d'Etat (48). Sur les conseils de Kaunitz, Joseph II accepta bien la dédicace de La Bataille d'Arminius après avoir censuré un passage

(47) Nicolai lui donne curieusement le nom de "théâtre académique" de Hambourg. Ibid., p. 247.

(48) Sur l'histoire de la dédicace de la Bataille d'Arminius et le "plan viennois" de Klopstock : cf. les études suivantes : Richard Hamel, "Die Hermanns Schlacht, der Plan zur Unterstützung der Wissenschaften, die deutsche Gelehrtenrepublik" in : Klopstocks "Hermanns Schlacht" und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts, Berlin, 1884 (Deutsche National-Litteratur, Bd. 48), introduction, pp. 3-44. Franz Muncker, Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Stuttgart, 1888, pp. 410-421. Helmut Pape, Die gesellschaftlich-wirtschaftliche Stellung Friedrich Gottlieb Klopstocks. Diss., Bonn, 1961, pp. 108-127. Rose-Maria Hurlebusch - Karl Ludwig Schneider, "Die Gelehrten und die Großen. Klopstocks Wiener Plan" in : Der Akademiegedanke im 17. und 18. Jahrhundert, op. cit., pp. 63-96. Pour replacer le plan dans le cadre des préoccupations nationales de Klopstock on consultera avec profit : Jean Murat, Klopstock. Les Thèmes principaux de son oeuvre, Paris, 1959 (surtout livre quatrième, p. 255 sq.).

critiquant son "cousin" Frédéric (49), mais il ne se sentit pas obligé pour autant de réaliser le plan de l'académie, alors que dans l'esprit de Klopstock l'un n'allait pas sans l'autre (50). L'empereur crut avoir assez fait pour la littérature allemande en envoyant, toujours sur les conseils de son chancelier (51), son portrait dans un médaillon entouré de brillants à l'auteur de la Messiaide ! Le fait a plus qu'une valeur anecdotique. En envoyant un témoignage de sa bienveillance, alors qu'on espère de lui un soutien institutionnalisé des lettres et des sciences, l'Empereur fait la preuve de son incompréhension devant l'attente des écrivains.

Après une vague d'enthousiasme soulevée par le geste de l'Empereur⁽⁵²⁾, il devint bien vite évident que l'affaire allait se perdre dans les sables et Klopstock lui-même, sans pour autant

-
- (49) "Karl der Große ließ die Gesänge der Barden zuerst aufschreiben, und stellte sie in seine Bibliothek, um sie für die Nachkommen zu erhalten. Das thaten Karl, und Joseph, aber nicht Friedrich. Und Deutschland war doch auch sein Vaterland." cité d'après Hurlebusch, Schneider, art. cit., p. 68. Sur l'attitude de Klopstock face à Frédéric II cf. Jean Murat, op. cit., pp. 287-289.
- (50) Klopstock avait cru pourtant forcer la main à Joseph II en faisant allusion dans la dédicace à l'Académie comme à une chose décidée ("Und ich darf That nennen, was beschlossen ist, und bald geschehen wird") et en présentant son projet sous une forme historique (Fragment aus einem Geschichtsschreiber des neunzehnten Jahrhunderts).
- (51) La décision de Kaunitz est de nature politique : il faut accepter la dédicace et récompenser l'auteur à cause de l'autorité dont jouit Klopstock dans le monde des lettres et de son influence sur le public. Un refus pourrait nuire à la réputation d l'Empereur. C'est un signe que les Princes doivent commencer à tenir compte de l'opinion publique. Cf. texte de l'avis écrit de Kaunitz chez Hurlebusch, Schneider, art. cit., pp. 67-68.
- (52) Dans les notes déjà citées de Nicolai, on trouvera des exemples significatifs de cet enthousiasme prématuré tirés de la presse de Hambourg. Nicolai, pour sa part, assure avoir eu une confirmation de son scepticisme initial en lisant dans un journal viennois que l'Empereur avait également honoré d'une médaille un fournisseur de chevaux holsteinien ! Lessings Sämtliche Schriften, op. cit., 27. Theil, pp. 252-254.

renoncer entièrement à son projet (53), se décida en 1774 à publier tout le dossier dans un chapitre de sa République des lettres allemandes (54). C'est ainsi, qu'au-delà du cercle des initiés, l'opinion publique eut connaissance des différents points de son plan : l'un d'eux prévoyait la fondation à Vienne d'un théâtre national.

Sous la forme d'un récit historique, on apprend que Lessing et Gerstenberg ont été nommés sous-directeurs (Unter-aufseher) du théâtre. Ils prennent toutes les décisions dans le domaine littéraire et artistique : ce sont eux qui choisissent les pièces "originales" et celles qu'il faut traduire pour les besoins du répertoire (55), qui engagent et licencient les comédiens. Ils donnent en outre à ceux-ci des cours d'interprétation et les préparent à chaque nouvelle pièce. On voit que ces attributions reprennent assez exactement les fonctions qui avaient été celles de Löwen au Théâtre National de Hambourg. Une influence directe de l'expérience de l'"Entreprise" paraît hors de doute.

Mais Klopstock a aussi tiré des difficultés dans lesquelles celle-ci se débat - son plan a été conçu au début de l'année 1768 - la conclusion qu'il fallait rendre le théâtre indépendant du goût du public, si on voulait qu'il fût autre chose qu'un divertissement. Aussi est-il prévu que la cour couvre le déficit éventuel provoqué par un répertoire trop ambitieux. Klopstock définit ainsi le principe même du théâtre subventionné moderne, mais il l'énonce dans la langue du XVIII^{ème}

(53) Sur les tentatives ultérieures de Klopstock même auprès d'autres princes, cf. Helmut Pape, op. cit.

(54) Die deutsche Gelehrtenrepublik, erster Theil, Hamburg, 1774, pp. 384-395 ("Unterstützung der Wissenschaften, die wir zu erwarten haben").

(55) Il est à remarquer que Klopstock, ennemi juré des imitateurs, ne rejette pas la traduction de pièces étrangères. Il sait bien qu'aucun théâtre ne peut, pour le moment, s'en passer.

siècle : le poète est placé ainsi dans la position d'un pédagogue ; c'est lui et non le public qui impose ses choix. En échange de son aide financière, l'Etat a la haute main sur le spectacle à travers la personne du directeur (Oberaufseher) qui est nommé par lui. Lessing et Gerstenberg choisissent les pièces du répertoire non seulement en fonction de leur "beauté poétique" mais aussi de leur "beauté morale" et dans les cas litigieux, c'est au directeur qu'il appartient de trancher :

"Car ce point très important n'est pas du ressort de l'Art, mais de l'Etat. " (56).

Il serait faux de voir dans ce principe l'indice d'une subordination de l'Art aux objectifs concrets de l'Etat (57), il s'agit là d'un simple rappel d'une idée, qui, au XVIIIème siècle, ne peut faire l'objet d'aucune discussion, celle de la responsabilité ethico-sociale du théâtre.

La Très humble proposition ... du baron Gebler reprend des éléments importants du "plan viennois". Ecrite en 1775, elle est sans doute liée au séjour que Lessing fit cette année-là à Vienne ; une fois de plus la question de son installation dans la capitale autrichienne était posée (58). Gebler propose donc de confier au seul Lessing la responsabilité entière de la scène allemande de Vienne. Il ne dépendrait que de la cour et n'aurait pas même à soumettre à la censure

(56) "Denn dieser höchstwichtiger Punkt ist nicht die Sache der Kunst, sondern des Staats." Die deutsche Gelehrtenrepublik, op. cit., p. 387.

(57) C'est l'erreur commise par Herbert Kittenberg, Die Entwicklung der Idee des deutschen Nationaltheaters im 18. Jahrhundert, op. cit., p. 47.

(58) En 1769 déjà, le baron Bender voulait faire appel à Lessing au moment de son expérience de "théâtre national" (Lettre de Bode à Klopstock du 11.4.69, Lessing im Gespräch, op. cit., pp. 276-277). En 1772, puis en 1775, encore, des négociations eurent lieu au sujet d'un engagement éventuel. Cf. W. Flemming, "Lessing in Wien und das Grundanliegen seines Wirkens" in : Festschrift für Eduard Cas- tle, hg. von der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung u. dem Wiener Goethe-Verein, Wien, 1955, pp. 33-49.

les pièces qu'il voudrait mettre au répertoire. Mais ceci impliquerait que lui-même rejette les pièces contraires à la religion, à l'Etat et aux moeurs et corrige celles qui contiendraient des passages licencieux. Ce qui pouvait apparaître au premier coup d'oeil comme le signe d'un plus grand libéralisme n'est en fait qu'une marque de respect et de confiance envers Lessing. On lui suppose assez de discernement et de goût pour pratiquer une auto-censure !

Lessing paraît bien être l'incarnation idéale de la figure de l'Aufseher perpétuellement évoquée dans les écrits des réformateurs de l'époque. Confier la direction à un homme versé dans les belles-lettres avait souvent été présenté comme la seule solution aux problèmes du théâtre allemand. Gebler reprend ce point de vue en critiquant la cupidité ou l'incompétence des "entrepreneurs" viennois dans des termes qui ne sont pas sans rappeler ceux qu'employait Löwen pour parler des "principaux". A la fois, auteur dramatique, critique et théoricien, Lessing réunit toutes les qualités pour devenir l'éducateur des comédiens et du public. Il jouera ainsi le rôle de professeur (öffentlicher Lehrer) et, une fois par semaine, donnera des cours sur les meilleures oeuvres dramatiques des Anciens et des Modernes et commentera une ou plusieurs pièces représentées dans la semaine, sous l'angle moral et littéraire. Fait remarquable, non seulement les comédiens, mais également les spectateurs sont invités à ces cours. L'idée de l'"académie théâtrale" de Löwen est ainsi étendue au public. Le mot d'académie est, du reste, employé à la fin du texte. En effet, Gebler conseille de confier de la même manière l'opéra à Gluck et le ballet à Noverre (59), la réunion des trois genres constituerait alors une sorte d'académie impériale des spectacles.

Jusqu'ici, on pourrait avoir l'impression que Gebler reprend les principaux éléments qui constituent l'idéal

(59) Ce dernier, très populaire à Vienne, avait vu son engagement résilié l'année précédente.

"classique" du théâtre national, mais il est facile de voir qu'il adapte aussi celui-ci aux besoins de l'état absolutiste et que cette adaptation ne va pas sans une perte de substance. C'est surtout dans les considérations liminaires que les modifications apparaissent clairement. C'est ainsi que les divertissements sont présentés, dans l'esprit des ouvrages d'économie politique de l'époque, comme nécessaires à la reconstitution de la force de travail de la population. Plus précisément encore dans le portrait "du directeur des divertissements publics", transparaît sans ambiguïté la volonté de mettre le théâtre au service du pouvoir :

"Mais pour cela, il faut un homme qui, sans considération d'intérêt personnel et de profit, considère avec l'oeil du philosophe le rapport du souverain à son peuple. Tout sujet qui peut prodiguer des joies et des plaisirs variés garde courage et supporte avec patience, travail et accidents de la vie. Les bals publics, les concerts, les promenades, et plus particulièrement les bons spectacles sont les moyens qui permettent de mettre le peuple de bonne humeur. Celui qui s'efforce de maintenir ses concitoyens de bonne humeur allège la lourde charge du souverain, car il lui sera plus facile de gouverner ses sujets lorsqu'ils sont dans cette disposition d'esprit que s'ils étaient mécontents." (60).

Le théâtre n'est donc pas seulement utile à la santé de la population, il est également "indispensable, pour des raisons politiques, dans une capitale aussi peuplée". Certes, on ne cherche pas encore à influencer directement les pensées des sujets, mais seulement à obtenir une masse docile, facile à gouverner. Nous sommes loin de l'idéal grec de la fête civique

(60) "Doch hiezu gehört ein Mann, der, entfernt vom Eigennutze, ohne Überrechnung seines Gewinnes, mit einem philosophischen Auge das Verhältniß des Beherrschers mit seinem Volke betrachtet. Jeder Unterthan, der abwechselnd Freude und Vergnügen spenden darf, wird beim Muth erhalten und erträgt Arbeit und Unfälle geduldig. Öffentliche Tanzplätze, Concerte, Spaziergänge, besonders gute Schauspiele sind die Mittel, das Volk aufgeräumt zu machen. Derjenige, der sich nun bestrebt, seine Mitbürger bei guter Laune zu erhalten, erleichtert dem Regenten die Regierungslast, denn es wird leichter sein, seine Unterthanen in dieser Gemüthsverfassung zu beherrschen, als wenn sie unzufrieden wären." "Allerunterthänigster Vorschlag" (Teuber, p. 197).

et bien proches des jeux du cirque romains ! L'opium du divertissement et plus largement du bonheur administré aux sujets laisse les mains libres au souverain. Mais s'il s'agit simplement de "maintenir le peuple de bonne humeur" qu'est-il besoin d'un Lessing (61) ? Que devient la notion d'éducation attachée à "l'institution morale" que le théâtre de l'Aufklärung prétend toujours être ? On voit que la notion même de "théâtre national", si on la réduit aux intérêts pratiques de l'Etat absolutiste, perd une grande partie de son sens. Même si le projet de Gebler reprend certaines propositions de Klopstock, il est tout à fait infidèle à l'esprit de ce dernier : le pragmatisme politique a remplacé l'idéalisme moral et artistique.

Gebler s'est-il aussi inspiré comme on le prétend parfois des idées exposées par Johann Georg Sulzer dans l'article "spectacle" de sa Théorie générale des beaux-arts (Allgemeine Theorie der schönen Künste) (62) ? Ce n'est pas sûr. En effet, le texte de Sulzer nous paraît être d'un esprit tout différent. Tout d'abord, parce qu'il est à ranger dans la catégorie des "utopies théâtrales" dont nous avons déjà parlé ou, comme le dit l'auteur lui-même, parce qu'il entre "plus dans la classe des agréables rêves patriotiques que des projets véritablement réalisables" (63). Ensuite, parce que, comme la plupart des utopistes, c'est à l'Antiquité que Sulzer se réfère pour réclamer des spectacles publics organisés et contrôlés par l'Etat. Ceux-ci ne devraient avoir lieu que certains jours et une commission d'hommes sages et intègres déciderait si une pièce est digne ou non d'être représentée. Même si Sulzer

(61) Celui-ci à son retour d'Italie en 1776 avança son départ de Vienne pour ne pas rencontrer le chancelier Kaunitz. Ce départ précipité ressemble singulièrement à une fuite !

(62) Leipzig, 1771-1774. Nous citerons d'après un Nachdruck, (4 Bde., Leipzig, 1773-1775, article Schauspiel, t. 4, pp. 586-596).

(63) Ibid., p. 595.

fait une place aux spectacles simplement divertissants, il accorde avant tout son attention aux tragédies nationales (64) qui ne devraient être jouées qu'en des occasions particulièrement solennelles. C'est la fête civique qui constitue l'idéal de Sulzer et dans toute son utopie théâtrale règne une atmosphère de républicanisme suisse (Rousseau lui-même est cité) qui paraît fort éloignée de la pensée politique du Conseiller d'Etat autrichien Gebler. Les ressemblances entre le projet de Gebler et l'article "spectacle" de Sulzer sont toutes très superficielles (65) et ne peuvent masquer cette différence fondamentale.

L'influence politique de Gebler lui a-t-elle permis de donner à son plan les suites pratiques généralement refusées aux textes de ce genre ? La réforme de la vie théâtrale décidée un an plus tard par Joseph II semblerait l'indiquer.

Mécontent depuis quelque temps déjà de la manière dont étaient administrés les deux théâtres viennois, Joseph II décida, en mars 1776, de mettre fin à la concession des spectacles toujours attribuée au comte Kohary. Par décret, le système du privilège fut aboli, la liberté des théâtres proclamée. Joseph II supprima le ballet et la troupe de l'opéra italien. Le Burgtheater fut confié aux comédiens allemands, le théâtre de la

(64) Sulzer distingue en effet trois sortes de pièces, celles qui sont seulement divertissantes, celles qui peuvent aussi être instructives et enfin celles destinées à être jouées lors de grandes fêtes publiques et qui traiteraient obligatoirement un sujet tiré de l'histoire nationale. Dans les articles Ballet (t. 1, pp. 162-165), Oper, (t. 3, pp. 345-358) et politisches Trauerspiel (t. 3, pp. 441-446), Sulzer marque également sa prédilection pour les thèmes touchant "aux intérêts nationaux du peuple tout entier" (t. 3, p. 351).

(65) Les points communs comme la démonstration de l'utilité des spectacles dans la vie sociale et la demande de leur prise en charge par l'Etat se retrouvent chez beaucoup d'autres auteurs. On peut signaler que Sulzer a aussi écrit un essai intitulé "Philosophische Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst" publié dans ses Vermischte Philosophische Schriften aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, 2 Bde., Leipzig, 1773 et 1781 (t. 1, pp. 146-165). La première version (en français) de ce texte est de 1760.

Porte de Carinthie mis à la disposition de n'importe quelle troupe qui en ferait la demande. Ces décisions changèrent considérablement la situation des comédiens allemands : ils étaient invités à former une "société" et allaient dépendre maintenant directement de la cour.

La recherche récente (66) a montré que le fameux récit de J.H.F. Müller sur l'élévation solennelle du Burgtheater à la dignité de Hof-und Nationaltheater était largement du domaine de la légende (67). En fait, c'est seulement au détour d'une phrase d'un document officiel que le terme de "théâtre national" apparaît. Doit-on pour autant nier l'importance des dates du 22 et 23 mars 1776 ? (68). Certes, le nom même de "théâtre national", comme nous l'avons vu, était depuis longtemps d'un emploi courant. On peut également prétendre avec raison que les années 1769 et 1770, qui voient la défaite du théâtre improvisé à la Porte de Carinthie, représentent une coupure tout aussi importante dans l'histoire du théâtre de Vienne. Mais si nous nous replaçons maintenant dans la perspective générale du "progrès" du théâtre allemand, la décision de Joseph II revêt une importance capitale. Ce n'est pas n'importe quel prince qui a ainsi pris directement à son service une troupe de comédiens allemands, c'est l'Empereur lui-même, dont le prestige reste grand (69), qui semble enfin avoir prêté attention aux demandes formulées depuis cinquante

(66) Cf. en particulier Franz Hadamowsky, "Die Schauspielfreiheit, die "Erhebung des Burgtheaters zum Hoftheater" und seine "Begründung als Nationaltheater" im Jahr 1776" in : Maske und Kothurn, 22, 1976, H. 1/2, pp. 5-19.

(67) Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers, op. cit., p. 53.

(68) Hadamowsky, p. 19.

(69) Même si la réalité du pouvoir politique dans l'Allemagne du XVIIIème siècle revient aux états territoriaux, il ne faut pas méconnaître la force de l'idée d'Empire. L'étude de certains écrivains politiques (v. Moser, J. Möser) révèle même un véritable "patriotisme d'Empire".

pense aussi à l'enrichissement du répertoire ; en février 1777, un appel est lancé pour que soient proposées des oeuvres nouvelles et la recette de la troisième représentation est promise aux auteurs des pièces qui auront été retenues.

Joseph II qui n'a pas voulu devenir le protecteur des lettres allemandes a-t-il pensé à l'avenir du théâtre allemand en général ? Rien n'est moins sûr. Les motivations de l'Empereur n'ont sûrement pas le caractère idéaliste qu'on leur prête souvent. Sa réforme vise avant tout à mettre fin au désordre financier du théâtre de sa "résidence". Dans le composé Hof- und Nationaltheater, l'accent doit être mis sur le premier terme (74). Non seulement les comédiens restent étroitement soumis dans le domaine financier à une Hofdirection, mais ils ne sont même pas vraiment libres dans le choix du répertoire ; Joseph II n'hésite jamais à intervenir directement dans les affaires de "son" théâtre. C'est ainsi qu'il interdit la reprise des Jumeaux (Die Zwillinge) de Klinger parce qu'il lui semble que la pièce pêche contre le quatrième commandement ! Une délibération des comédiens nous apprend qu'après deux représentations de Roméo et Juliette il ne leur paraissait pas souhaitable d'en donner une troisième, l'Impératrice n'aimant pas les scènes lugubres où apparaissent enterrements, cimetières et caveaux (75). Les acteurs vont également au devant des souhaits de la censure : un texte rédigé, en 1778, par Stephanie

(74) Les premières affiches portent l'indication "Nationaltheater nächst der Burg", à partir de 1780 le titre de "Die k. k. National-Hof-schauspieler" s'impose, quelques années plus tard on adopte la désignation "k. k. National-Hof-Theater", puis en 1795 celle de "k. k. Hoftheater nächst der Burg". Au 19^{ème} siècle, on ne parle plus que du "k. k. Hofburgtheater".

(75) Hadamowsky, art. cit., p. 16.

le jeune précise à quels critères de moralité et de bon goût doivent répondre une "bonne" tragédie ou une "bonne" comédie (76). Faut-il s'étonner dans ces conditions que la scène du Burgtheater reste fermée au Sturm und Drang ?

Du moins, Joseph II a-t-il donné nettement la préférence au théâtre allemand sur les spectacles étrangers (opéra italien, théâtre français) et c'est ce choix qui lui vaut les éloges des "patriotes" (77). Mais cette décision peut fort bien avoir répondu à un souci de politique intérieure autrichienne et il n'est pas exclu qu'elle s'intègre dans un programme de "germanisation". La scène, comme l'école ou l'Université, est un très important facteur d'intégration culturelle et linguistique dans un état multinational où s'exercent d'importantes forces centrifuges. Joseph II n'a pas été, du reste, tout à fait conséquent dans ce domaine, puisqu'après avoir incité J.H.F. Müller à créer un ensemble de chanteurs allemands pour le Singspiel, il autorisa quelques années plus tard le retour à l'opéra italien (78).

Il va sans dire que le Burgtheater n'a jamais été "l'école du peuple" si souvent évoquée par les théoriciens du théâtre national. Joseph II avait bien fait baisser le prix des places en 1776, mais le cercle des spectateurs n'a jamais dépassé 12.000 personnes sur une population totale d'environ 200.000 âmes. Le public populaire du "paradis" restait très minoritaire : 7 % de la population constituait 90 % du public (79). L'effet moralisateur de la scène sur le peuple a été au

(76) Cf. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, p. 360. Ces critères répondent assez exactement aux principes déjà exposés par Sonnenfels et reflètent l'esprit de l'Aufklärung autrichienne.

(77) Cf. la lettre de Gebler à Nicolai du 15.5.1776 : "Er wird gewiß so lang keine Franzosen in seinen Sold nehmen, als nicht auch zu Versailles deutsche Schauspiele aufgeführt werden." Aus dem Josephinischen Wien, op. cit., p. 77.

(78) C'est ainsi qu'à L'Enlèvement au sérail de Mozart, Singspiel allemand de 1782, succédèrent ses opéras italiens Les Noces de Figaro (1786) et Don Juan (1788) dont la première eut cependant lieu à Prague et non à Vienne.

(79) Otto. G. Schindler, art. cit., p. 88 sq.

XVIIIème siècle un argument largement utilisé pour justifier l'existence du théâtre, mais les réalisations pratiques n'ont jamais suivi l'énoncé du principe. Un des résultats paradoxaux des décrets de 1776 a été, du reste, par la suppression du "privilège", de favoriser dans les faubourgs la création de petits théâtres qui maintinrent vivante la tradition populaire bannie de la scène officielle. Le peuple leur resta largement fidèle.

Le Burgtheater du XVIIIème siècle n'a, d'autre part, répondu que partiellement aux exigences d'un Bildungstheater. Son manque d'ouverture aux courants nouveaux, le poids de la censure, la large part faite au divertissement ont fait qu'il ne peut, sur ce plan, être considéré comme exemplaire. Aussi bien le théâtre privé de Schröder à Hambourg que, plus tard, le Hoftheater de Weimar sous la direction de Goethe ont eu plus d'audace et d'ambition dans le domaine du répertoire. Finalement, l'importance historique de Vienne dans l'histoire du théâtre allemand ne tiendrait-elle pas avant tout dans la décision de Joseph II de faire, le premier, et ce, dans une grande ville de résidence, de "simples" comédiens allemands des Hof -und Nationalschauspieler et dans la valeur d'exemple que ce geste a eue pour les autres princes de la nation ?

L'IDÉE DE «THÉÂTRE NATIONAL»

DANS

L'ALLEMAGNE DES LUMIÈRES

TOME III

Roland KREBS

ROLAND KREBS

Université de Champagne-Ardenne

FACULTÉ DES LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES
DE METZ

N° d'inv. 60.500

N° de cat. T.D. III

30

L' IDÉE DE «THÉÂTRE NATIONAL»

DANS

L' ALLEMAGNE DES LUMIERES

THÉORIE ET RÉALISATIONS

TOME III

Thèse pour le Doctorat d'Etat
présentée devant l'Université de METZ
sous la direction de M. le Professeur Pierre GRAPPIN

1983

S O M M A I R E D U T O M E I I I

- EPILOGUE
- CONCLUSION GÉNÉRALE
- DOCUMENTS
- BIBLIOGRAPHIE
- INDEX

EPILOGUE

LES PRINCES ET LA SCENE ALLEMANDE

Evoquant en 1785 les progrès rapides réalisés par la scène allemande dans les quinze dernières années, August Wilhelm Iffland propose une explication très simple à ce phénomène. Les princes allemands, qui ont eu à faire face à des dépenses militaires de plus en plus fortes, ont été contraints de faire des économies, ils se sont donc débarrassés de leurs comédiens français qui leur coûtaient d'autant plus cher que le public boudait leurs représentations et que la cour devait supporter seule les frais d'entretien d'un théâtre qui ne servait qu'à son propre usage. Ce sont les acteurs allemands qui ont tiré bénéfice de cette situation nouvelle :

"C'est ainsi que peu à peu dans toutes les cours, en partie par économie, en partie par patriotisme ou à la suite de petites causes contingentes (auxquelles d'habitude on a conféré de grands noms) on a supprimé les théâtres français et introduit les théâtres allemands." (1)

En 1777 déjà, un correspondant de Reichard commençait sa description d'un grand opéra de Métastase donné à la cour de Cassel

(1) "So wurden nach und nach an allen Höfen, theils aus Ökonomie, theils aus Patriotismus oder aus kleinen Nebenursachen, (welche aber gewöhnlich mit großen Namen belegt werden) die französischen Schauspiele abgeschafft und die deutschen eingeführt." Iffland, Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, Gotha, 1785, p. 19.

par ces mots :

"Vous me demandez des nouvelles d'un spectacle que l'esprit d'économie de notre siècle a rendu plus rare en Allemagne." (2)

Les spectacles somptueux pour lesquels on engloutissait des sommes énormes pour le plaisir d'une soirée sont devenus anachroniques. Ils sont condamnés non seulement par la situation financière plus difficile des souverains mais aussi par l'esprit de l'époque. Le temps n'est plus où on faisait au Prince un devoir d'être munificent et de ne pas compter du moment que sa "gloire" était en jeu, les grandes fêtes baroques ne sont plus de mise, cela fait longtemps déjà que les manuels d'économie politique expliquent que si un roi doit entretenir des spectacles, ce n'est pas pour lui-même mais pour son peuple. La nouvelle théorie politique qui fait du souverain le premier serviteur de l'Etat et lui assigne comme rôle d'assurer la prospérité et le bonheur de ses sujets, lui conseille de fonder, en même temps que des écoles ou des hôpitaux; des théâtres. Ceux-ci, pour avoir une utilité publique, doivent être ouverts à tous, et l'emploi de la langue nationale s'impose alors de lui-même.

Des considérations économiques et politiques ont donc joué un rôle dans le renvoi des troupes françaises et italiennes. Reprenant les arguments déjà utilisés par la littérature "camérale", un article du Journal théâtral de Reichard (3) explique du reste que la balance commerciale artistique des pays allemands est en déficit : les cours entretiennent de nombreux

(2) "Sie verlangen von mir Nachricht von einem Schauspiel, daß der ökonomische Geist unsers Jahrhunderts in Deutschland seltner gemacht hat." Theater-Journal für Deutschland, 1777, St. 4, p. 156.

(3) "National-Theater, einmal ökonomisch betrachtet" in : Theater-Journal für Deutschland, 1777, St. 3, pp. 58-60. Cf. APPENDICE (document n° 12). L'auteur de l'article signé G... est sans doute Gustav Friedrich Großmann (1743-1796), acteur, directeur de troupe et auteur dramatique qui est un collaborateur régulier de la revue.

chanteurs italiens et comédiens français, alors que presque aucun Allemand ne va gagner de l'argent à l'étranger. Comme les artistes étrangers ne s'établissent jamais dans le pays, ils l'appauvrissent en remportant dans leur patrie les gages élevés qu'on leur a versés. L'expérience prouve pourtant que les Allemands ne manquent pas de talent pour la danse, le chant ou la comédie pour peu qu'on les encourage et les soutienne. Malheureusement, ajoute-t-il, "la plus grande partie de nos grands seigneurs ont sur la comédie l'opinion que nos dames ont sur la mode." (4). Ils préfèrent les articles de Paris.

Quant au patriotisme, dont Iffland parle également et auquel on peut donner ici son sens moderne, il semble bien avoir aussi contribué à favoriser la création de théâtres de cour allemands. Beaucoup de Princes restent, il est vrai, soumis aux influences culturelles qui ont marqué leur éducation, mais on rencontre de plus en plus souvent dans leur entourage immédiat des "patriotes" gagnés à la cause nationale. Ces personnalités qui occupent des fonctions importantes dans l'Etat, comme le baron von Gebler à Vienne, le baron von Hompesch à Mannheim, ont la possibilité d'utiliser leur crédit auprès de leur maître pour plaider la cause du théâtre allemand. (5) Déjà Gottsched s'était efforcé de convaincre les cercles dirigeants de la société et de l'Etat absolutistes de leurs responsabilités envers l'art national et cette propagande, jamais interrompue depuis, commence à porter ses fruits : une partie de l'aristocratie adopte le mot d'ordre de "théâtre national" lancé par les intellectuels d'origine bourgeoise et met à son

(4) "Aber unsere mehresten große Herren denken vom Schauspiel wie unsere Damen vom Putz." Ibid., p. 60.

(5) Dans la Theatralische Sendung, Goethe a esquissé avec le personnage du baron de C*** le portrait d'un noble gagné à la cause du théâtre allemand : "Seine Liebe für das vaterländische Theater war ganz entschieden. Er ehrte den Stand des Schauspielers nach Verdienst und begegnete auch dem Geringsten mit einer Achtung, die einen jeden entzückte" (op. cit., p. 226). Le Prince, de son côté, est resté fidèle à la scène française : "... wobei er (der Baron) nur immer bedauerte, daß der Prinz vor seine Person eine ausschließende Neigung für das französische Theater habe..." (ibid., p. 228)

service son influence politique.

Le mouvement de reflux du théâtre français commence à la fin des années 1760 et se termine avant 1780. Les théâtres de cour français les plus anciens, comme ceux de Hanovre et de Munich, sont déjà dissous en 1757 et 1758, mais le mouvement ne s'accélère qu'une dizaine d'années plus tard : Stuttgart (1767), Dresde (1769), Mannheim (1770), Vienne et Bayreuth (1772). Cassel, qui garde sa troupe française jusqu'en 1786, fait figure d'exception. La suppression des ballets français et des opéras italiens accompagne ou suit de quelques années ces départs. Ce sont les troupes allemandes qui remplissent le vide ainsi créé. De plus en plus nombreux sont les directeurs qui obtiennent, en même temps que le "privilège", des aides de la cour quand ils jouent dans les résidences. C'est ainsi qu'à Hanovre, dès 1769, Abel Seyler reçoit le titre de directeur des "comédiens allemands de la cour" et se voit attribuer par contrat une subvention, en même temps qu'on met à sa disposition le théâtre, les costumes laissés par les acteurs français et un orchestre. (6) Puis, pendant trois ans, la troupe est accueillie à Weimar (1771-1774). Chassée par l'incendie du château en mai 1774, elle est recueillie par le duc Ernest II à Gotha. Lorsque, l'année suivante, Abel Seyler part pour Dresde, la majorité de sa compagnie décide de rester et constitue sous la direction d'Ekhof et de H.A.O. Reichard, le premier théâtre de cour de langue allemande du XVIIIème siècle. Il subsistera jusqu'en 1779 (7).

Joseph II n'est donc pas le premier à prendre directement à son service des comédiens allemands, mais le geste de

(6) Bruno Heyn, Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover, Hildesheim und Leipzig, 1925 (Forschungen zur Geschichte Niedersachsens, hg. vom historischen Verein für Niedersachsen, Bd. 6, H. 2). Le contrat est publié pp. 145-146.

(7) Cf. Nachrichten, das eingegangene Hof-Theater zu Gotha betreffend de Reichard dans son Theater-Journal (1780, St. 13, pp. 55-71) et Richard Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775-1779, Hamburg und Leipzig, 1894, (Theatergeschichtliche Forschungen, IX).

l'Empereur eut évidemment plus de retentissement que celui du souverain d'une modeste principauté et il a joué un rôle non négligeable dans la décision de fonder un théâtre national à Mannheim.

LE THEATRE NATIONAL DE MANNHEIM. MECENAT PRINCIER, AUFKLÄRUNG
ET PATRIOTISME LOCAL

Le Théâtre National de Mannheim doit sa naissance à une conjonction de forces tout à fait caractéristique du dernier quart du XVIIIème siècle. C'est elle qui donne à cette création sa valeur exemplaire, en même temps qu'elle en marque les limites.

On peut s'étonner de voir justement l'Electeur Palatin, Charles-Théodore, favoriser la création d'un théâtre permanent allemand. Certes, ses multiples intérêts artistiques et scientifiques (8) l'ont, depuis son accession au trône, en 1742, amené à fonder collections et bibliothèques, en même temps qu'il faisait de sa résidence un grand centre de la musique instrumentale. Mais ce mécénat a un caractère tout à fait cosmopolite et, pendant longtemps, favorise sur le plan théâtral "l'opera serio" italien et la tragédie classique française. Les relations particulièrement chaleureuses que Charles-Théodore

(8) Sur cet aspect de la personnalité de Charles-Théodore et sa "politique culturelle", cf. la présentation sans doute trop idéalisée de Stephan Pflicht : Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters. Die Begründung des Mannheimer und des Münchener Nationaltheaters im Zusammenhang wittelsbachischer Kultur - und Bildungspolitik im Zeitalter der Aufklärung, Reichling/Obb., 1976.

entretient avec Voltaire sont bien connues (9). C'est à Schwetzingen, la résidence d'été construite par l'architecte français Nicolas de Pigage, que Voltaire, en 1753, se remet de ses émotions prussiennes. Plus tard, il correspondra avec Charles-Théodore et lui dédiera deux de ses tragédies. La première mondiale d'Olympie eut même lieu au fameux théâtre rococo de Schwetzingen !

Il est d'autant plus frappant de voir l'Electeur suivre l'évolution générale et renvoyer, en 1770, ses comédiens français. Que s'est-il passé ? Plus tard, le libraire Christian Friedrich Schwan (10) s'attribuera le mérite d'avoir provoqué cette décision. Il racontera qu'il a traduit Eugénie, le drame de Beaumarchais et qu'il l'a fait représenter devant Charles-Théodore par des comédiens allemands. L'Electeur, convaincu par cette expérience, aurait alors décidé de protéger, à partir de ce moment, exclusivement le théâtre allemand.(11) Les raisons plus générales, exposées plus haut, ont certainement joué bien davantage. En tout cas, dès ce moment le bruit courut que l'Electeur avait l'intention de fonder un "théâtre national" (12).

(9) Cf. Henry A. Stavan, "Voltaire und Kurfürst Karl Theodor, Freundschaft oder Opportunismus" ? in : Voltaire und Deutschland. Internationales Kolloquium der Universität Mannheim zum 200. Todestag Voltaires, hg. von Peter Brockmeier, Roland Desné, Jürgen Voss, Stuttgart, 1979, pp. 3-12.

(10) Christian Friedrich Schwan (1733-1815) qui protégea le jeune Schiller ne fut pas seulement libraire - on l'a appelé le "Nicolai du Palatinat" - il fut aussi traducteur, rédigea un dictionnaire franco-allemand et publia une revue : Die Schreibtafel (1774-1779, 2 Bde., 7 Lieferungen).

(11) "Von diesem Moment an war die Verabschiedung des französischen Theaters und die Errichtung eines deutschen beschlossen", (Schwan, Kurze Nachricht aus meinem Leben), Cité d'après Luise Gilde, Persönlichkeiten um Schiller. Der Mannheimer Kreis, London, 1973, p. 50.

(12) Cf. la lettre de Lessing à Eva König du 29.11.1770 (LM., 17, p. 352).

Charles-Théodore se contente d'abord de donner à la troupe du directeur Théobald Marchand le titre de "comédiens de la cour", mais la représentation d'oeuvres françaises traduites le persuade à tel point des mérites des acteurs allemands, qu'il fait construire entre 1775 et 1777 un nouveau théâtre et qu'il envisage la création d'un "théâtre national".

La "conversion" de Charles-Théodore, pour importante qu'elle soit, n'explique pas à elle seule le développement qu'allait prendre le théâtre dans le Palatinat, celui-ci est aussi le résultat des progrès de l'Aufklärung. Comme à Vienne, il s'agit d'un mouvement différé qui s'efforce de rattraper le retard pris sur les autres régions et salue chaque étape comme une preuve que la "patrie" sort de l'obscurité où l'ont longtemps maintenue des conditions défavorables. Un fort patriotisme local fait de chaque réalisation, une victoire du Palatinat sur l'adversité. Parmi ceux qui ont joué un rôle important dans cette évolution, il faut surtout citer, à côté de Schwan, Anton von Klein (13). Ce dernier introduisit, non sans mal, au lycée de Mannheim où il enseignait, les bons auteurs de l'Allemagne du Nord, pendant que le premier faisait de sa librairie le centre de la vie littéraire locale.

Une date importante dans l'histoire de l'Aufklärung dans le Palatinat est celle de la fondation, en 1775, de la "Société Allemande", qui reçut de Charles-Théodore le droit de porter le titre officiel de "Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft". Alors que Gottsched n'avait jamais réussi à obtenir un soutien officiel de la cour de Dresde pour "la Société

(13) Anton v. Klein (1748-1810), ancien jésuite, devint, après la dissolution de l'ordre, professeur de poésie et de philosophie à Mannheim ; il a laissé divers ouvrages poétiques, dramatiques et dramaturgiques, mais est surtout connu pour son dictionnaire des provincialismes allemands (1792). Il a lui-même retracé dans un discours l'histoire de l'Aufklärung dans le Palatinat : "Vom Ursprung der Aufklärung der Pfalz in der Vaterlandssprache und von derselben Verbreitung durch die Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft, bei deren öffentlichen Sitzung vorgelesen durch Anton Klein, der Philosophie und schöner Wissenschaften Professor" in : Schriften der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft in Mannheim, t. 1, pp. 3-56, Mannheim, 1787.

Allemande" de Leipzig, celle de Mannheim fut fondée par un décret du Prince-Electeur. (14). Le document proclamait que les sciences et les arts étaient les piliers de la prospérité de l'Etat et du bonheur des sujets, que le premier et l'ultime souci du souverain consistait à assurer ce bonheur de tous et que ce projet était d'autant plus facile à réaliser que les arts et les sciences étaient plus étroitement fondus dans la langue maternelle, pour devenir ainsi accessibles à "tous les fidèles habitants du Palatinat". Aussi Charles-Théodore promettait-il son soutien aux hommes qui s'étaient réunis pour perfectionner et propager la langue allemande.

Ce texte est remarquable à un double point de vue. On y voit d'abord un prince présenter, comme le devoir suprême attaché à sa fonction, la réalisation d'un des idéaux de l'Aufklärung : le progrès des sciences et des arts. Le décret mêle curieusement le langage des Lumières à celui de la monarchie traditionnelle, mais l'orientation générale est bien celle de la philosophie nouvelle qui révèle, une fois de plus, la facilité avec laquelle elle se marie avec l'absolutisme princier, pour peu que celui-ci soit "éclairé". Par ailleurs, le lien très étroit entre propagation des Lumières et développement de la langue nationale y est souligné de la façon la plus nette. Ce point, très souvent méconnu (15), est pourtant capital pour la compréhension de la problématique nationale de l'Aufklärung : en défendant la langue et la littérature allemandes, celle-ci défend aussi les instruments de son action.

Comme à Leipzig ou à Vienne, les hommes qui, à Mannheim, travaillent à embellir et à purifier la langue sont également ceux que nous retrouvons mêlés à l'histoire du théâtre

(14) Texte chez Pflicht, op. cit., p. 132.

(15) L'absence d'une étude d'ensemble sur les "Sociétés Allemandes" constitue une importante lacune dans notre connaissance de l'Aufklärung allemande. Cette lacune est d'autant plus surprenante que depuis quelques années on s'intéresse beaucoup aux formes d'organisation de l'Aufklärung (franc-maçonnerie, sociétés "patriotiques" ou philanthropiques). Serait-ce l'adjectif "allemand" qui fait peur ?

de la ville. Ceci vaut aussi bien pour Klein que pour Schwan ou encore Stephan von Stengel, le premier président de la société (16). Son successeur, en 1778, ne fut autre que le baron Dalberg, alors déjà directeur du Théâtre National. Otto von Gemmingen qui devint plus tard très connu par son drame sentimental Le Père de famille allemand (17) faisait aussi partie de ce cercle.

En 1776, on fit à Mannheim des projets précis pour occuper le théâtre en construction et, comme chaque fois que l'on envisageait la création d'un "théâtre national", on songea à Lessing pour en assurer la direction. Celui-ci déclina l'offre et le voyage qu'il fit au début de l'année suivante à Mannheim pour trouver une solution de compromis, ne donna aucun résultat : Lessing retourna à ses livres et abandonna à son sort une entreprise dont il n'attendait guère. Son séjour l'avait, en effet, très vite persuadé que le titre de théâtre national allemand était usurpé dès lors que l'on considérait qu'un théâtre national allemand était un théâtre sur lequel ne joueraient que des acteurs nés dans le Palatinat (18). L'obstination que l'on mettait à Mannheim à vouloir tout tirer du terroir natal, les oeuvres comme les acteurs, était pour lui la négation même de l'idéal qui avait inspiré jusque-là les réformateurs. Le provincialisme, dans lequel les écrivains de sa génération voyaient un des grands maux de la culture allemande, semblait reflourir sous une étiquette prestigieuse mais imméritée.

La lecture du projet commandé cette année-là par l'Electeur à l'écrivain Friedrich Müller, plus connu sous le nom de Maler Müller, confirme tout à fait les réserves de

(16) Stephan Freiherr von Stengel (1750-1822) fait partie de ces hauts fonctionnaires intéressés par le théâtre et la littérature allemands, il est l'auteur d'un essai sur l'utilité de la scène paru dans la publication de v. Klein, Sammlung zur Aufmunterung des guten Geschmacks in der Pfalz, Mannheim, 1776.

(17) Otto Freiherr v. Gemmingen (1755-1836), participe à partir de 1778 aux travaux de la "Société Allemande" jusqu'à son départ pour Vienne en 1782. Il traduit des pièces pour le théâtre de Mannheim, mais est surtout connu pour sa Mannheimer Dramaturgie (1778-1779) et le Deutsche Hausvater (1780).

(18) "Mit einem deutschen Nationaltheater ist es lauter Wind, und wenigstens hat man in Mannheim nie einen anderen Begriff damit verbunden, als daß ein deutsches Nationaltheater daselbst ein Theater ist, auf welchem lauter gebore Pfälzer agirten." Lettre à Karl Lessing du 25.5.1777 (I.M., 18, p. 245).

Lessing. Les pensées sur la fondation d'un théâtre national allemand (Gedanken über Errichtung eines deutschen National Teaters) et les Pensées sur la fondation et l'organisation d'une école théâtrale (Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Teater Schule) (19) rappellent, par le titre, les programmes de Schlegel pour Copenhague, mais leur esprit est tout à fait différent. Dans leurs considérations générales, elles évoquent bien la patrie allemande, mais les dispositions pratiques montrent à l'évidence que Maler Müller songe avant tout à sa patrie du Palatinat.

Ce programme de théâtre national - le dernier que nous examinerons - révèle un net épuisement de la réflexion théorique sur le sujet. L'emphase rhétorique ne peut cacher l'absence d'originalité et les lieux communs se succèdent au détriment parfois de la vérité historique. C'est ainsi que Müller reprend le vieux thème du théâtre allemand errant de ville en ville et cherchant en vain un refuge, évoque la commisération des étrangers et les vaines plaintes des patriotes, afin que la décision de fonder "un théâtre national allemand dans le Palatinat" reçoive un plus grand éclat.

Oubliant l'exemple de Vienne, Müller présente sa patrie comme "celle qui veut précéder toutes les autres provinces allemandes dans une si magnifique entreprise". (20). La "douce joie patriotique" que l'auteur ressent à cette pensée s'unit à un sentiment de profonde reconnaissance envers

(19) Textes publiés par Bernhard Seuffert d'après le manuscrit : B. S. Maler Müller, Berlin, 1877, pp. 563-568. Cf. APPENDICE (Document n° 13). Les textes qui figurent dans les oeuvres de Müller (Maler Müllers Werke), hg. von Max Oeser, Mannheim und Neustadt a. d. Hdt., 1918, 2 Bde.) sont incomplets.

(20) Seuffert, op. cit., p. 563.

le sage souverain dont le règne assurera une gloire éternelle au Palatinat. L'expression d'un patriotisme local au XVIII^{ème} siècle est toujours en même temps une déclaration de fidélité envers le Prince. Paradoxalement, l'idée même de théâtre national, qui à l'origine exprimait un désir d'unité nationale, au moins dans le domaine culturel, sert maintenant à l'affirmation du particularisme.

Rien de neuf non plus dans la définition de l'originalité nationale. Les problèmes du répertoire ne sont même pas envisagés, Maler Müller ne s'intéresse qu'à la formation du comédien ou plutôt au moyen de donner à l'Electeur une troupe composée d'enfants du pays et qui ne lui coûterait que peu d'argent ! C'est l'idée de "l'école de théâtre" qui constitue le noyau central du projet. Déjà exposée par Louis Riccoboni, reprise par Schlegel, elle connaît à cette époque un regain de faveur (21). La cause de cet intérêt est simple, l'"école de théâtre" applique à la scène le principe mercantiliste de l'utilisation des ressources propres à chaque territoire, elle permet de pratiquer une autarcie artistique fort profitable aux finances du pays.

Müller conseille donc de confier un petit nombre de jeunes gens des deux sexes nés dans le Palatinat à quelques pédagogues expérimentés - le nom d'Ekhof est cité - pour qu'ils soient instruits dans toutes les techniques nécessaires à leur art. Le but de cette éducation ne devrait cependant pas être l'acquisition d'un système conventionnel de signes, mais, au contraire, faire de l'art dramatique un "reflet de la pure nature". Maler Müller révèle à cet endroit ses affinités avec le Sturm und Drang ; il veut que l'acteur apprenne à exprimer toute la gamme des émotions tragiques, de la douce tristesse jusqu'au "cri farouche, inarticulé, animal, de la souffrance, de la peur, de la fureur" (22), et que, dans le comique, il

(21) J. H. F. Müller, dans le récit qu'il fait de sa conversation avec Lessing à Wolfenbüttel, rapporte que celui-ci préconisait également la création de "pépinières théâtrales" (Theaterpflanzschulen). Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers, op. cit., p. 80.

(22) Seuffert, p. 564 "bis zum wilden unartikulierten tierischen Geschrei der Schmerzen, der Angst, der Wut".

aille du "large rire sonore du paysan" jusqu'au "fin sourire satirique de l'homme qui a de l'éducation et des occupations" (23). De même que, dans la théorie dramatique, les Génies prônent la suppression de la notion de "belle nature" pour atteindre une peinture plus réaliste du monde, ils mettent, dans le jeu de l'acteur, l'accent sur l'expressivité au détriment de la "décence" et de l'élégance du jeu. En même temps, ils font tomber l'interdiction qui frappait le comique populaire : le rire tonitruant du rustre retrouve sa place sur la scène littéraire (24). Il est vrai que Müller atténue aussitôt la portée de sa théorie "expressionniste" en vantant la décence et la dignité des attitudes et des mouvements et l'harmonie de la voix comme un dernier vernis que l'Art confère à la Nature.

Les observations concernant le jeu de l'acteur constituent la partie la plus intéressante du projet, Maler Müller définit même d'une manière très moderne la tâche du futur directeur, comme celle d'un metteur en scène qui interprète les intentions de l'auteur, place les accents, répartit ombres et lumière, assure à l'ensemble cohérence et harmonie. Mais, comparé au programme de Löwen pour Hambourg et même aux projets viennois, le plan de Maler Müller représente une réduction considérable de la perspective, c'est un théâtre national adapté aux besoins d'une province qui est présenté, un théâtre national particulariste.

Le Théâtre National de Mannheim a été fondé trois fois et la première date de fondation fut le 6 mai 1777 lorsque le "principal" Theobald Marchand devint directeur du nouveau "Kurfürstliches Hof - und Nationaltheater" sous l'autorité d'un "intendant" désigné par la cour, le comte Savioli. C'est donc un théâtre de cour d'une organisation très classique qui

(23) Ibid. "... bis zum feinen satyrischen Lächeln des Mannes von Erziehung und Geschäften -"

(24) L'étude des apports du Sturm und Drang à la théorie dramatique allemande ne peut pas entrer dans le cadre de ce travail qui veut se limiter le plus possible au point de vue de l'Aufklärung "classique".

voit le jour, sa seule originalité consiste dans l'importance que l'on accorde à la constitution d'un répertoire "national". Fait rare, cette "nationalisation" s'étend même au domaine de l'opéra. L'Electeur lui-même commanda à l'écrivain Anton Klein et au musicien Holzbauer un grand opéra historique et "patriotique" : Günther von Schwarzburg (25) représenté dès le 5 janvier 1777 (26). Depuis l'époque des opérettes de Weisse-Hiller, le "Singspiel" s'était certes fortement développé au point même que certains y voyaient un danger pour le bon goût, mais l'opéra sérieux et noble restait un domaine exclusivement réservé à l'italien. Le premier, Wieland avait écrit un livret allemand pour le compositeur Schweitzer et avec Alceste, fondé la tradition de l'opéra allemand (27). A Mannheim, on fit un pas de plus en créant un "opéra national" conçu comme un équivalent exact de la "tragédie nationale". Le sujet, tiré de l'histoire des empereurs germaniques voulait ressusciter des "héros allemands" qui, comme le prétend la préface de Klein, avaient été laissés dans l'oubli par une regrettable méconnaissance des ressources de l'histoire nationale. Le patriotisme local trouva également son compte dans une histoire qui faisait intervenir un prince de la famille des Wittelsbach, la famille régnante du Palatinat.

(25) Le texte a paru en 1777 à Mannheim sous le titre Günther von Schwarzburg. Ein Singspiel in 3 Aufzügen für die kurpfälzische Hofsingbühne.

(26) Donc, avant l'ouverture du théâtre, la représentation eut lieu sur la scène de l'opéra installé dans une aile du château. Sur la pratique de l'opéra allemand à Mannheim cf. Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig, 1898, ch. 13.

(27) Alceste (1773), d'abord représenté à Weimar, le fut également à Schwetzingen (1775), puis à Mannheim (1776) et servit de modèle à Klein et à Holzbauer. Wieland lui-même a annoncé à grand bruit le prodige que représentait un véritable opéra en langue allemande. Cf. Deutscher Merkur, 1773, St. 1, pp. 34-72 et St. 3, pp. 223-243, "Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste". La discussion autour de l'opéra allemand mériterait une étude spéciale.

A la fin des années 1770, à Mannheim, on se serait cru revenu à Leipzig du temps de Gottsched ; tous les membres de la "Société Allemande" se mettent, en effet, au travail pour fournir à la scène de leur ville traductions et surtout pièces originales, "patriotiques" de préférence, c'est-à-dire tirées de l'histoire locale. Wieland, qui a été témoin de cette effervescence s'est moqué, dans les parties de son Histoire des Abdéritains consacrées au théâtre, de "la fabrique de comédies et de tragédies" ouverte à Mannheim (28). Lorsqu'il décrit "cette manufacture poétique" dans laquelle "l'esprit abderitain, les sentiments abderitains, les moeurs et les folies abderitaines, comme autant de produits nationaux à l'état brut, devaient être transformés en oeuvres dramatiques" et l'enthousiasme avec lequel le public accueille les médiocres résultats de ces efforts "patriotiques", il vise le provincialisme étroit, le particularisme culturel qui lui semblent marquer les débuts du prétendu Théâtre National installé au Palatinat (29).

Cette première période ne dura qu'un an. Charles-Théodore venait d'hériter du trône de Bavière et songeait à transférer sa cour à Munich. Or, pour une petite ville de résidence, un tel départ représentait une véritable catastrophe économique, tant était grand le nombre de personnes tirant leurs ressources des dépenses de la cour. En outre, il allait de soi que comédiens, chanteurs et musiciens devaient accompagner l'Electeur. Des témoins nous ont laissé le récit de la consternation générale (30). De fait, en l'espace de trois ans, la

(28) Geschichte der Abderiten, (2ème Ed., Leipzig, 1781) Cf. Christian Martin Wieland, Werke, München, 1964-1968, 5 Bde., t. 2, p. 245 sq. (livre 3, chap. 21)

(29) "Als die Abderiten beschlossen hatten, ein stehendes Theater zu haben, wurde zugleich aus patriotischen Rücksichten festgesetzt, daß es ein Nationaltheater sein sollte. Da nun die Nation, wenigstens dem größten Teile nach, aus Abderiten bestand ; so mußte ihr Theater notfolglich ein abderitisches werden. Dies war natürlicherweise die erste und unheilbare Quelle alles Übels." Ibid., p. 245. ("Nähere Nachrichten von dem abderitischen Nationaltheater.")

(30) En particulier, Collini, l'ancien secrétaire de Voltaire, passé au service de Charles-Théodore. Cf. J. J. Olivier, op. cit., t. I, n. 115, p. 107.

ville perdit quatre mille habitants (31). C'est alors qu'un "patriote", le baron Wolfgang Heribert Dalberg, s'adressa au ministre des finances von Hompesch pour demander au nom de la population une compensation : soit le transfert de l'Université de Heidelberg, soit la création d'un nouveau théâtre. Même s'il est fait allusion aux anciens plans destinés à relever l'art dramatique en Allemagne "qui n'ont jusqu'à présent pu être réalisés", les principaux arguments utilisés par Dalberg sont d'ordre économique. Un bon théâtre attire les étrangers fortunés et incite les familles nobles du voisinage à s'installer pendant l'hiver en ville, ce qui augmente la circulation de l'argent. Le ministre approuva le second projet et promit de le soumettre à l'Electeur. Le 1er septembre 1778, un rescrit de Charles-Théodore confia à Dalberg l'organisation de la vie théâtrale à Mannheim et lui accorda une subvention de 5000 florins (32). C'est la seconde étape de la fondation du Théâtre National. La troupe d'Abel Seyler, l'ancien "Entrepreneur" de Hambourg, vint jouer à Mannheim en même temps qu'elle continuait à donner des représentations à Mayence, Francfort et Heidelberg. La troisième et dernière étape se situe en 1779 lorsque, profitant de la dissolution du théâtre de Gotha après la mort d'Eckhof, Dalberg put engager les jeunes acteurs formés par lui, Iffland, Beil et Beck et les réunir à quelques comédiens de Seyler pour constituer la première troupe permanente. Seyler lui-même resta comme directeur artistique, Dalberg remplit les fonctions d'"intendant". A travers Seyler et les élèves d'Eckhof,

(31) August Wilhelm Iffland, Meine theatralische Laufbahn (1798), Stuttgart (Reclam), 1976, p. 51.

(32) Pour le texte de la lettre de Dalberg, la réponse de v. Hompesch et le rescrit de l'Electeur cf. Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779-1839, hrsg. von Friedrich Walter, Leipzig, 1899, 2 Bde., t. 1, pp. 47-50 et pp. 43-44.

le nouveau théâtre était relié à la première tentative de théâtre national, celle de Hambourg. La soirée du 7 octobre 1779, qui vit les débuts de la nouvelle compagnie, peut donc être considérée comme marquant les véritables débuts de Mannheim (33).

On voit que les raisons qui ont conduit à la fondation du Théâtre National de Mannheim : la "conversion" d'un prince éclairé à la littérature allemande et son désir de venir en aide à une ville "sinistrée", s'éloignent considérablement de celles que l'on a coutume de lier à la notion qui est au centre du présent travail. Elles ont un caractère beaucoup plus pragmatique qu'idéaliste. En outre, un très fort particularisme local semble condamner la scène nouvelle au provincialisme. Si Mannheim occupe dans l'histoire du théâtre allemand du XVIIIème siècle la place qu'on lui connaît, elle le doit avant tout à deux facteurs.

Tout d'abord, c'est à Mannheim qu'eut lieu la célèbre "première" des Brigands et que furent également créées les deux pièces suivantes de Schiller : La conjuration de Fiesque et Intrigue et Amour. Même si ces oeuvres ne sont nullement représentatives du répertoire habituel du théâtre, elles témoignent d'une ouverture certaine aux courants littéraires et d'une certaine liberté sur le plan politique.

Ensuite, la personnalité et l'action de Dalberg ont permis, à partir de conditions assez peu favorables, la réalisation de certaines idées traditionnellement liées à la notion de théâtre national.

Dalberg, en effet, répond tout à fait au portrait de l'Aufseher esquissé dès 1747 par Schlegel. Descendant

(33) Pour compléter cette chronologie cf. Anton Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof - und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim, 1879.

d'une ancienne famille, fonctionnaire influent, il est, en même temps, un bon connaisseur de la littérature dramatique, capable au besoin d'adapter ou d'écrire des pièces pour les besoins de son théâtre (34). C'est donc l'homme à la fois considéré et cultivé qui était évoqué dans La Lettre sur la fondation d'un théâtre à Copenhague.

Après le renvoi de Seyler, en 1781, Dalberg fit élire par la compagnie un metteur en scène-régisseur (der erste Ausschuss) auquel il donna un adjoint (der zweite Ausschuss). En outre, un petit comité, composé des acteurs les plus en vue (der grössere Ausschuss ou Ausschuss) se réunissait tous les quinze jours pour proposer des pièces nouvelles à inscrire au répertoire, juger celles envoyées par les auteurs et régler les litiges. Cette organisation reprenait et adaptait des dispositions déjà essayées à Vienne.

Les nouveaux théâtres permanents se distinguent ainsi des troupes ambulantes soumises au seul bon plaisir du "principal". Il est à remarquer cependant que toujours "l'intendant" se réserve la décision et que des "lois théâtrales" aussi strictes que celles de Vienne règlent la vie de la troupe (35). Ce n'est pas "la république des comédiens" de Paris, c'est une monarchie constitutionnelle qui a été choisie à Mannheim.

Les procès-verbaux (36) des séances du comité montrent qu'au-delà des tâches administratives, celui-ci remplissait les fonctions que déjà Ekhof et Löwen assignaient à leur Académie Théâtrale : éduquer les comédiens, en faire des artistes

(34) Cet aspect de l'activité de Dalberg a été plus particulièrement étudié par F. Alafberg, W. H. von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker, Diss., Berlin, 1907.

(35) Elles datent de 1780, cf. Anton Pichler, op. cit., pp. 321-323. Pour la "constitution" du théâtre de Mannheim, cf. ibid., pp. 324-327.

(36) Ils ont été publiés avant leur destruction pendant la seconde guerre mondiale par Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789, Mannheim, 1890.

"pensants" qui s'élèvent au-dessus de l'exécution mécanique d'un métier. Dalberg lui-même joue un rôle essentiel dans ce sens en lisant devant le comité des critiques dans lesquelles les qualités et les défauts des représentations récentes sont examinés, mais surtout il propose des thèmes de réflexion sur les divers aspects du jeu ou l'art dramatique en général, auxquels les membres du comité doivent répondre par écrit. Il s'agit toujours, comme le précise Dalberg lui-même, de trouver les règles qui régissent un art qui ne semble pas en avoir (37).

Deux de ces "questions dramaturgiques" présentent pour nous un intérêt particulier. Malheureusement l'une d'elles est restée sans réponse (38). L'autre soulève le problème apparemment toujours d'actualité de la place de la tragédie française en Allemagne : "Les tragédies françaises peuvent-elles plaire sur la scène allemande et comment doivent-elles être représentées pour obtenir un succès général ?" (39). Dans les trois réponses conservées dans les procès-verbaux, on remarquera qu'est présenté comme une évidence le principe que le théâtre de chaque nation exprime les traits fondamentaux de son "caractère national" et que les scènes française et allemande doivent donc être d'une nature radicalement différente, cette différence s'appliquant aussi bien aux pièces elles-mêmes qu'au jeu des acteurs. S'il est encore nécessaire, faute de posséder un assez grand nombre de pièces originales, de jouer des tragédies françaises, il ne faut le faire que rarement et adapter le style des représentations au goût des spectateurs allemands.

(37) Ibid., p. 77.

(38) "Was ist National-Schaubühne im eigentlichsten Verstande ? wodurch kann ein Theater National-Schaubühne werden ? und giebt es wirklich schon ein deutsches Theater, welches National-Theater genannt zu werden verdient ?" Martersteig, op. cit., p. 259.

(39) "Können französische Trauerspiele auf der deutschen Bühne gefallen und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?" Ibid., p. 131 sq.

C'est ainsi qu'Iffland écrit : "L'acteur allemand ne doit rien avoir de la manière de l'acteur français et celui-ci rien non plus de celui-là" (40). Son collègue Rennschüb affirme de son côté :

"Nos tragédies nationales qui sont les meilleures preuves du haut niveau qu'atteint maintenant l'art dramatique allemand sont si éloignées des tragédies françaises, qu'à mon avis aucune comparaison entre les deux n'est possible." (41).

Et Heinrich Beck reconstitue déjà dans une perspective historique l'évolution du théâtre allemand, de l'imitation des Français à l'adoption du modèle anglais, maintenant sans ambiguïté identifié à Shakespeare, et qui paraît mieux approprié "car le caractère national de l'Allemand se rapproche bien davantage de celui de l'Anglais que de celui du Français." (42).

Influencés par le Sturm und Drang, les jeunes acteurs de Mannheim ne cherchent plus de voie moyenne entre les Français et les Anglais. La Dramaturgie de Hambourg a détruit le prestige de la tragédie classique, alors que Shakespeare, que l'on commence seulement à jouer, offre un modèle positif. La caractérisation du jeu français est d'autant plus stéréotypée qu'on n'a plus guère l'occasion de le voir. Iffland annonce dès son introduction qu'à l'exception de quelques représentations données par Hamon ou des drames d'amateurs, il n'a jamais vu de pièces françaises, il se fondera donc sur les témoignages dignes de foi de quelques hommes d'expérience ! (43).

(40) "Der deutsche Schauspieler darf nichts von der Art des französischen haben, dieser nichts von jenem." Ibid., p. 132.

(41) "Unsere National-Trauerspiele, die von der hohen Stufe, auf der nunmehr die deutsche Schauspielkunst stehet, die größten Beweise sind, sind von den französischen Trauerspielen so gewaltig unterschieden, daß meiner Meinung nach gar keine Vergleichung zwischen beiden stattfinden kann." Ibid., p. 135.

(42) Ibid., p. 136.

(43) Ibid., p. 131.

Le système d'oppositions ne se renouvelle plus et reprend les antithèses bien connues : élégance, grandiloquence, artifices d'un côté, vérité et naturel de l'autre ; à la rhétorique et à la monotonie, s'opposent la richesse et la variété de l'action.

Il ne faudrait cependant pas croire à une conversion de Mannheim au style anglais et au Sturm und Drang. Sous l'influence de Dalberg en particulier, le répertoire s'oriente toujours davantage vers le drame sentimental et les tableaux de famille et Iffland lui-même fournit un grand nombre de pièces de ce genre. La même année qu'Intrigue et Amour fut jouée avec un grand succès sa pièce Criminel par excès d'honneur (Verbrechen aus Ehrsucht) (44) qui fut bien plus au goût du public et de l'"intendant" que le drame de Schiller. Dalberg assure même qu'elle fait beaucoup d'honneur à la scène qui l'a représentée parce qu'elle permet à celle-ci d'être "une véritable école des moeurs" en rappelant aux hommes leurs devoirs par de vivants exemples (45). Le style de jeu pratiqué est adapté à un répertoire qui fait la part belle à la représentation de la vie quotidienne ; dans les meilleurs cas, il atteint cette grande finesse dans les nuances que les contemporains admirent tant chez Iffland, mais il est aussi menacé de tomber dans une sorte de platitude naturaliste (Konversationston).

Dalberg dirige le Théâtre National de Mannheim jusqu'en 1803, mais le départ d'Iffland pour Berlin en 1796 marque déjà la fin de la grande période de son histoire. Mannheim est donc la première de ces scènes qui, durant une courte période, à la faveur de circonstances favorables (personnalité de "l'intendant", réunion de plusieurs comédiens de valeur, rencontre avec un grand auteur dramatique), échappent à la routine

(44) Ein Familiengemälde in fünf Aufzügen. La pièce fut jouée 21 fois jusqu'en 1803 alors que l'oeuvre de Schiller n'eut que 7 représentations jusqu'en 1792, date à laquelle elle disparut du répertoire pendant près de dix ans. Sur le répertoire de Mannheim cf. Armas Sten Fühler, Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters im Geschmackswandel des 18. und 19. Jahrhunderts (1779-1870), Diss., Heidelberg, 1935, ch. 13.

(45) Martersteig, op. cit., p. 246.

provinciale pour faire date dans l'histoire du théâtre. Mais un théâtre national ne devrait-il pas servir constamment de modèle ? C'est une question que les contemporains se sont déjà posée et la prolifération des "théâtres nationaux" ne la rendra que plus justifiée.

THEATRES NATIONAUX, THEATRES DE COUR, THEATRES PRIVES,

THEATRES D'AMATEURS : LA "THEATROMANIE" ALLEMANDE

Dans le dernier quart du XVIIIème siècle, l'Allemagne se couvrit de théâtres permanents dont beaucoup adoptèrent le nom de Théâtre National.

En 1786, Frédéric II répondit enfin au souhait de Klopstock (46) et mourut. Aussitôt, son successeur Frédéric-Guillaume II confia au directeur Carl Theophil Doebbelin le théâtre "am Gendarmenmarkt" laissé libre par le départ de la dernière troupe française en 1778 et lui accorda une subvention (47). C'est ainsi que s'ouvrit, le 5 décembre 1786, le "Théâtre National Royal" de Berlin. L'événement fut fêté comme il se doit par un discours de Doebbelin qui donna libre cours "au sentiment sacré de sa joie patriotique" et un poème du professeur Ramler (48). Ce dernier ne manqua pas d'évoquer l'âge d'or des siècles de Périclès, d'Auguste et de Louis XIV. Chacune de ces grandes époques avait eu, selon lui, une scène sur laquelle on entendait la langue nationale. Le fait qu'une

(46) "Der Unpatriot kan dan doch nicht ewig läben", cité d'après Pape, op. cit., p. 123.

(47) Depuis la mort de Koch en 1775, Doebbelin avait le "privilège" prussien et entretenait un théâtre permanent à Berlin.

(48) Les deux textes ont été publiés par Bertram dans les Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berlin, 1785-1787, 6 Bde., t. 6, pp. 225-231. Seul le discours de Doebbelin a été vraiment prononcé.

troupe allemande occupait maintenant l'ancien théâtre français revêtait un caractère symbolique. Désormais, on entendrait dans ce lieu les meilleures pièces des Anciens et des Modernes dans la langue du pays. Non seulement les oeuvres allemandes, mais également celles de toutes les autres nations seraient les bienvenues (49). Cette ouverture d'esprit qui tranche avec le particularisme pratiqué à Mannheim sonne comme la promesse d'un Welttheater en langue allemande. (50).

Cette promesse ne fut pas tenue. Certes, la direction fut enlevée au bout d'un an à Doebbelin et confiée à un triumvirat composé de Johann Jacob Engel, professeur, théoricien et auteur dramatique, de l'écrivain et professeur Karl Wilhelm Ramler et d'un fonctionnaire des finances, mais cette mesure ne suffit pas pour faire de Berlin une scène-modèle. Il fallut attendre l'arrivée à la direction d'Iffland, en 1796, pour que le théâtre royal connût, à son tour, une période brillante. La preuve était ainsi faite qu'une direction assurée par des Aufseher littéraires n'était pas toujours préférable à celle assurée par un comédien : la réussite d'Iffland donnait tort aux principaux théoriciens du théâtre national.

Herbert Kittenberg distingue trois sortes de théâtres nationaux à la fin du siècle (51). Le premier groupe comprend les fondations princières : Vienne, Mannheim, Berlin, et Munich (qui, avec l'installation de Charles-Théodore dans sa nouvelle résidence, a dès 1778 sa Kurfürstliche Nationalschaubühne). On peut y ajouter, Bonn (1779) et Mayence (1788). Le deuxième

(49) "...und so wird dieser Ort in der Zukunft /Außer den Vaterlandsdichtern, die besten Werke der Alten/ Und vom Tagus und Arno, der Themse und der Seine Neuern /In der Sprache Germaniens hören..." Ibid., p. 226.

(50) Ramler attend aussi bien sûr un essor de la littérature dramatique allemande, dans laquelle il voudrait voir l'émotion et le naturel anglais liés "à l'ordre, à une langue sans grandiloquence et à la décence". C'est encore une fois l'idéal du réalisme tempéré cher à l'Aufklärung allemande.

(51) Die Entwicklung der Idee des deutschen Nationaltheaters, op. cit., p. 79 sq.

groupe comprend les scènes qui, dans les différentes provinces autrichiennes, ont pris le nom de théâtres nationaux: Linz (1782), Graz (1783), Prague (1784), Innsbruck (1786), Brünn(1787). Elles ont souvent été fondées par des nobles qui veulent imiter l'exemple de Joseph II et affirmer en même temps leur appartenance à la nation allemande (52). Un troisième type est constitué par les théâtres permanents que des aristocrates ou des bourgeois créent en se réunissant en sociétés par actions : à Francfort (1792), Magdebourg (1792), Augsbourg (1795), Altona (1796), Breslau (1798), Nuremberg (1798). Certains de ces théâtres n'ont eu qu'une assez brève existence, ils témoignent cependant de la possibilité que possèdent maintenant certaines villes d'entretenir un théâtre permanent sans l'appui d'une cour.

Il est évident que le terme même de théâtre national recouvre des formes d'organisation maintenant très diverses et n'est plus toujours un gage de qualité : il est de moins en moins une "appellation contrôlée". D'autant plus que d'autres théâtres, qui se contentent du nom plus modeste de théâtre de cour, comme celui de Weimar, qui s'ouvre en 1791, sous la direction de Goethe, pourraient prétendre bien plus à ce nom. Pour avoir un tableau complet des scènes permanentes en Allemagne, il faut prendre en ligne de compte tous les Hoftheater, ceux des grandes résidences comme Dresde (53), aussi bien que ceux installés dans de minuscules principautés. C'est ainsi que le margrave de Brandebourg-Schwedt eut, en 1783, son théâtre. Un correspondant de Reichard lui annonce, en 1778, la bonne nouvelle qu'un certain baron de Berberich a été assez patriote pour persuader le duc de Thurn et Taxi de remplacer à Ratisbonne son opéra italien par

(52) Cf. "Bekanntmachung eines deutschen Großen zum Besten der deutschen Bühne zu Prag" in : Theater-Journal für Deutschland, 1782, St. 20, pp. 70-73.

(53) Sur la fondation du théâtre de cour de Dresde Cf. Theater-Journal, 1777, St. 3, pp. 52-55 et les Mémoires de Brandes.

une compagnie de comédiens allemands et qu'une "princesse" animée du plus actif patriotisme" honora aussitôt le théâtre d'un drame original" (54). Ces exemples montrent la progression irrésistible du mouvement en faveur du théâtre allemand chez les princes. Ces nouveaux Hoftheater sont très différents de ceux qu'ils entretenaient naguère à leur propre usage : destinés à un public payant, ils doivent tenir compte du goût de celui-ci. Ils ne se distinguent donc pas fondamentalement dans leur répertoire des autres scènes, ils ne sont pas plus "aristocratiques" même si la cour conserve la haute main sur le choix des pièces.

A côté des théâtres de cour existaient également des théâtres privés permanents. Le plus célèbre sans aucun doute fut celui de Friedrich Ludwig Schröder à Hambourg, dont la première période, de 1771 à 1780 fut particulièrement brillante et fut marquée par des représentations des grandes pièces de Shakespeare. Des troupes ambulantes continuaient à sillonner le pays, les plus grandes se contentant de jouer alternativement dans deux ou trois villes seulement. Même à l'extérieur des frontières, il y eut des théâtres allemands permanents comme à Amsterdam, Riga et Saint-Pétersbourg(55). Dans une lettre au baron von Knigge, le directeur Grossmann cite, en 1788, le nom de 31 villes qui possèdent un théâtre (56).

On peut suivre le développement du théâtre allemand à travers les prologues et épilogues en vers dont les comédiens entretiennent la tradition. Alors qu'autrefois ces poèmes, à côté des habituelles flatteries envers le public local, évoquaient la misère d'une scène laissée sans soutien, leur contenu commence à changer à partir de la fin des années 1770. Le poème de Grossmann, dit par Madame Seyler lors de l'ouverture du

(54) "Nachricht von der Fürstl. Thurn und Taxischen neuerrichteten Schauspielergesellschaft zu Regensburg" in Theater-Journal, 1778, St. 8, pp. 24-31.

(55) Sur les théâtres de Riga et de Saint-Pétersbourg, on consultera avec profit les Mémoires de l'acteur Joseph Anton Christ, Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert, hrsg. von Rudolf Schirmer, München und Leipzig, 1912.

(56) "Brief an den Herausgeber dieser Blätter" in : Adolph Freyh von Knigge, Dramaturgische Blätter, Hannover, 1788-1789 (Photom. Nachdr., Nendeln, Liechtenstein : 1978, Knigge, Sämtliche Werke, Bd. 18), pp. 183-186.

théâtre de Mayence, décrit les progrès de l'art dramatique, de Schlegel à Goethe, comme une victoire sur la barbarie ancienne : les Haupt-und Staatsaktionen, hanswurstiades et bernardoniades appartiennent maintenant au passé comme le légendaire chariot de Thespis ou le papier doré dont on faisait les couronnes des rois de tragédie.

Maintenant les villes allemandes construisent des théâtres en pierre ou en bois selon que leur enthousiasme pour "l'art national" est plus ou moins grand et les nobles eux-mêmes, que le poème salue tout particulièrement, se pressent en "loyaux Allemands devant une scène allemande" (57).

Un autre poème de la même facture, prononcé quelques années plus tard, fait le même retour historique sur un passé considéré comme révolu, où seuls l'esprit étranger du "Gaulois" ou même la "farce welsche" retenaient l'attention du public, alors que maintenant "les brumes se sont dissipées" et que "l'homme de bien allemand" regarde avec sympathie la Thalie allemande (58). De tels accents de confiance rompent entièrement avec la tradition créée par la Neuberin et sont le meilleur témoignage du changement intervenu dans les conditions matérielles de la scène allemande.

Le goût pour le théâtre qui s'empare d'une très grande partie de la population allemande trouve son expression la plus typique dans la multiplication des représentations d'amateurs. Des théâtres de société se créent dans un certain nombre de cours pour compenser l'absence d'une troupe régulière. Dans ce cas, le souverain et sa famille n'hésitent pas à monter sur les planches pour jouer, chose nouvelle, des oeuvres allemandes. C'est le cas à Weimar pendant plusieurs années. Le correspondant qui annonce à Knigge la création d'un tel théâtre à Sarrebruck ne manque pas de faire l'éloge d'un souverain qui marque sa préférence pour "l'art et les artistes nationaux" et qui, bien que

(57) Theater-Journal, 1777, St. 3, pp. 9-13.

(58) Ibid., 1781, St. 18, pp. 48-49 ("Über die Schmidtsche Gesellschaft in Rostock".)

lié à la politique française, préfère résider dans son pays en bon Landesvater au lieu d'épuiser les ressources de son état "dans la prétendue capitale du monde". Le fait que, durant ses loisirs, il joue avec d'autres personnes de la cour et de la ville de "bonnes pièces allemandes" est une manifestation supplémentaire de son patriotisme (59).

De tels théâtres de société se mirent à proliférer aussi bien dans l'aristocratie que dans la bourgeoisie, au point que des mises en garde contre la "théâtromanie" ambiante se firent entendre.

Toujours vigilante sur le plan de la morale du travail, l'Aufklärung s'inquiéta de la trop forte fascination que la scène pouvait exercer sur des jeunes gens de condition modeste. La pratique du théâtre en amateurs ne risquait-elle pas de les inciter à abandonner un métier sûr pour l'existence pleine d'aléas du comédien professionnel ? Il valait donc mieux ne pas trop encourager la généralisation de cette sorte de divertissement (60).

Cette inquiétude n'était pas sans fondement et la psychologie sociale aurait son mot à dire dans l'explication du phénomène. Pour un grand nombre de jeunes bourgeois, le théâtre représentait une possibilité d'échapper à une vie étroitement bornée par la tradition et les devoirs sociaux. Ce n'est pas seulement la vie supposée plus libre des comédiens qui les attire mais aussi le monde même que montre la scène, illusoire certes, mais infiniment plus riche et plus brillant que celui de la vie quotidienne. Deux exemples romanesques permettent d'éclairer cet aspect des choses.

Le monde du théâtre est pour le Wilhelm Meister de Goethe un moyen de s'évader de sa condition bourgeoise. Alors

(59) Knigge, Dramaturgische Blätter, op. cit. pp. 241-248. ("Nachricht von dem gesellschaftlichen Hof-Theater in Saarbrücken ; Auszug aus einem Brief.")

(60) Dramaturgische Blätter, pp. 346-348. La création d'un théâtre d'amateurs à Hanovre auquel participaient des artisans fut à l'origine de cette mise en garde très typique.

que, dans la vie sociale, seul le noble a la possibilité de développer librement sa personnalité, en montant sur les planches, le bourgeois peut lui aussi trouver le champ d'action plus vaste qui lui permet de se former. En jouant les rôles que la vie lui refuse, il se rend semblable à ceux dont la société favorise l'épanouissement personnel (61).

Pour le héros du roman autobiographique de K.P. Moritz, Anton Reiser (62), le théâtre fait l'objet d'une véritable quête. S'il traverse toute l'Allemagne dans l'espoir toujours déçu de se faire engager par une troupe, c'est qu'il espère trouver dans le monde imaginaire de la scène, une compensation aux misères et aux humiliations de sa vie réelle. Sa passion du théâtre est l'expression d'un besoin d'être aimé et admiré qui ne trouve pas d'autre voie. Elle est une conséquence du malheur et de l'absence d'intégration dans la société en même temps qu'un moyen de fuir une réalité insupportable. Les deux héros devront l'un et l'autre reconnaître que leur vocation n'était qu'une illusion, qu'elle répondait plus à un besoin psychologique qu'elle n'était fondée sur un don artistique (63).

Le goût généralisé pour le théâtre provoqua, en même temps que la multiplication des troupes, une augmentation considérable du nombre de pièces publiées, des dramaturgies, journaux critiques, almanachs et chroniques, dont la qualité ne fut, du reste, pas toujours à la hauteur des ambitions. Cette "fureur théâtrale", selon l'expression d'un observateur (64) n'était-elle pas la meilleure preuve que, malgré les résistances des

(61) Wilhelm Meisters Lehrjahre (ch. 2 et ch. 3 du livre 5 surtout). Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 7, Hamburg, 1957, P. 290 sq.

(62) Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, 4 Teile, Berlin, 1785-1790.

(63) Cf. Eckehard Catholy, K. P. Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft, Tübingen, 1962.

(64) Johann Kaspar Riesbeck, Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland, Auswahl, Berlin, 1976, p. 41. (1ère éd. Zürich, 1783). Cette passion nouvelle pour le théâtre avait déjà été notée en 1775 par Wieland dans le Teutscher Merkur (1775, 3ème trimestre, pp. 166 sq.)

traditionalistes et parfois celles, nouvelles, des milieux de l'Aufklärung quelque peu alarmés par l'ampleur du phénomène qu'ils avaient fait naître, l'Allemagne avait enfin un "théâtre national"?

LES PROGRES DE L'ART DRAMATIQUE EN ALLEMAGNE DEPUIS GOTTSCHED

C'est sous le titre : "Sur les progrès de l'art dramatique en Allemagne depuis Gottsched" que Christian Heinrich Schmid, en 1783, résume l'évolution du théâtre allemand dans les cinquante dernières années (65). En quatre rubriques : littérature dramatique, acteurs, éléments extérieurs des représentations, critique théâtrale et théorie dramatique, l'article retrace le chemin parcouru par étapes successives. C'est ainsi que l'on va des pièces du Théâtre Allemand de Gottsched à celles de Lessing et de Goethe. De ce dernier, il est dit :

"Goethe parut. L'histoire nationale du moyen âge fut utilisée, les entraves des règles brisées ; la Nature et Shakespeare, la Poésie et la vie quotidienne, le comique et le tragique, le tumulte de l'action et la concision de la langue liés, les passions s'exprimèrent avec plus de feu." (66).

De fait, la parution de Götz von Berlichingen est après celle de Minna von Barnhelm ressentie par les contemporains comme

(65) "Über die Fortschritte der dramatischen Dichtkunst in Teutschland seit Gottsched" von Chr. Heinr. Schmid in : Theater-Kalender auf das Jahr 1783, pp. 82-102.

(66) "Goethe erschien. Die Nationalgeschichte mittlerer Zeiten ward benutzt, die Fesseln der Regeln zerbrochen ; Natur und Shakespear, Poesie und gemeines Leben, Komisches und Tragisches, Handlungsgetümmel und Kürze der Sprache verbunden, die Leidenschaften sprachen heißer." Ibid., p. 94.

le second grand événement de l'histoire du répertoire allemand. Même si l'écho n'est pas pour Goethe aussi unanimement favorable que pour Lessing-beaucoup de critiques, en effet, voient dans Götz une regrettable imitation des "monstres" shakespeariens et la négation de toute forme (67) - il est un point sur lequel l'accord se fait sans peine : si Minna a été la première comédie "nationale", Götz réalise le souhait longtemps déçu d'une tragédie sur un sujet national. Alors que le thème d'Arminius, qu'on avait tant de fois essayé de traiter, s'était finalement révélé peu fécond, l'histoire du moyen âge, plus proche, plus liée aussi aux problèmes politiques du temps offrait des possibilités bien supérieures. Le succès de Götz fut grand non seulement parmi les Stürmer, mais également auprès du grand public comme le prouvent les représentations de Berlin (68).

C'est sans doute Wieland qui, avec le recul historique, a le mieux jugé l'importance de la pièce sur ce plan. Dans la troisième de ses Lettres à un jeune poète (Briefe an einen jungen Dichter) publiées dans le Mercure allemand (69), il replace Götz dans un processus dont le point de départ a été la réforme de Gottsched. Il montre comment pendant longtemps, même lorsque l'époque des simples traductions fut passée, les pièces allemandes semblaient simplement avoir revêtu un déguisement, tant restaient toujours visibles la facture et le sujet étranger : "L'Allemand qui allait au théâtre devait tout d'un coup se transformer en Parisien ou en Vénitien pour pouvoir prendre quelque intérêt à

(67) Cf. les textes réunis par Peter Müller, Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil, Berlin (Ost), 1969, pp. 68-118.

(68) En 1774, Koch avait donné dix-sept fois la pièce à Berlin, ce qui provoqua une réflexion ironique de Lessing (L. M., 18, p. 119) qui n'a jamais caché, par ailleurs, dans ses lettres et sa conversation son peu de goût pour la pièce comme pour tout le Sturm und Drang en général. (Cf. Lessing im Gespräch, op. cit., pp. 340-343, 345-346, 378.)

(69) Teutscher Merkur, 1784, 1er Trimestre, pp. 228-253.

ce qui lui était présenté avec l'apparence de la vérité" (70). Même l'introduction de genres nouveaux comme la comédie larmoyante, le drame bourgeois, le genre sérieux, à propos desquels Wieland fait du reste la remarque que la mode en était venue de Paris, ne changea rien à cet état de choses. Elle produisit aussi une quantité "de bâtards franco-allemands mal venus" et le public finit par se lasser des "romans dramatisés" et "de la banalité des événements quotidiens dialogués". Lessing, il est vrai, avait écrit trois grandes pièces, mais elles avaient un caractère si individuel, elles étaient si étroitement liées à la personnalité de leur auteur, qu'elles n'ont pu fonder une tradition.

Les quelques bonnes pièces originales restaient perdues dans "la masse infinie des copies et des imitations sans génie et sans goût" pour lesquelles toutes les nations de la terre furent mises à contribution" (71), de sorte que les Allemands, bien que possédant une énorme quantité de pièces en tout genre et un grand nombre de compagnies de comédiens ambulants, n'auraient pu se vanter devant des étrangers, sous peine de ridicule, d'avoir une scène nationale (72). C'est alors que parut le Götz. Lu avec passion par la jeunesse, il fut applaudi aussi sur toutes les grandes scènes du pays, de Vienne à Berlin. Or, une nation tout entière ne peut se tromper, il fallut qu'elle reconnût ce qui faisait la singularité de l'oeuvre :

"Dans la plupart des tragédies, comédies, drames, etc. dont on nous divertissait depuis le temps de Gottsched, il nous fallait nous laisser transporter tantôt en Grèce, tantôt en Italie, tantôt en France ou en Angleterre, tantôt à Constantinople, Babylone, Memphis ou Peking. Ces pays étrangers étaient pour ainsi dire la patrie propre à notre tragédie.

(70) "Der Teutsche der ins Schauspielhaus ging, mußte auf einmal ein Pariser oder Venetianer werden, um an dem was ihm vorgemacht wurde einigen Antheil nehmen zu können." Ibid., p. 243.

(71) Ibid., p. 244.

(72) Ibid., p. 245.

L'histoire allemande, des héros allemands, un décor allemand, des caractères, moeurs et usages allemands étaient quelque chose de tout à fait nouveau sur les théâtres allemands. Quoi de plus naturel si des spectateurs allemands durent éprouver le plus vif plaisir de se voir enfin transportés pour une fois comme par un coup de baguette magique dans leur propre patrie, dans des villes et des régions qui leur étaient familières, au milieu de leurs propres compatriotes et ancêtres, dans leur propre histoire et leur propre constitution politique, bref, parmi des hommes chez qui ils se sentaient chez eux et dans lesquels ils reconnaissaient plus ou moins les traits qui caractérisent notre nation." (73).

Pour Wieland, Götz est donc plus qu'une remarquable réussite dans le genre particulier de la tragédie nationale, c'est pour lui la première pièce écrite depuis la réforme gottschédienne dans laquelle le spectateur peut reconnaître la réalité dans laquelle il vit et se voir lui-même sur la scène. Götz a fait école, d'innombrables imitations ont donné naissance au genre nouveau des pièces de chevalerie (Ritterstücke) et Wieland défend même ces oeuvres très décriées pour leur mauvais goût. Elles ont, selon lui, le grand mérite d'intéresser et de passionner par la richesse de l'action et la violence des émotions qu'elles provoquent, alors que tant d'autres plus considérées par la critique laissent froid "parce qu'elles ne conviennent ni (au) tempérament national, ni (aux) moeurs, ni à (la) constitution politique" de l'Allemagne. Bref :

(73) "Bey den allermeisten Trauerspielen, Lustspielen, Dramen, usw. womit wir seit Gottscheds Zeiten unterhalten wurden, mußten wir uns bald nach Griechenland, bald nach Italien, bald nach Frankreich oder England, bald nach Constantinopel, Babylon, Memphis oder Peking versetzen lassen. Diese Ausländer waren, so zu sagen, das einheimische eigentümliche Land unsrer Tragödie. Teutsche Geschichte, teutsche Helden, eine teutsche Scene, teutsche Charakter, Sitten, und Gebräuche waren etwas ganz Neues auf teutschen Schaubühnen. Was kann nun natürlicher sein, als daß teutsche Zuschauer das lebhafteste Vergnügen empfinden mußten, sich endlich einmal, wie durch eine Zauberruthe, in ihr eigen Vaterland, in wohlbekannte Städte und Gegenden, mitten unter ihre eignen Landesleute und Voreltern, in ihre eigene Geschichte und Verfassung kurz unter Menschen versetzt zu sehen, bey denen sie zu Hause waren, und denen sie, mehr oder weniger, die Züge, die unsre Nation charakterisiren, erkannten ?" Ibid., pp. 247-248.

"Si Götz von Berlichingen et ses imitations plus ou moins réussies n'avaient d'autre mérite que de nous avoir indiqué par l'expérience que l'on a eue du grand effet qu'ils produisent, la voie par laquelle nous pouvons arriver à un véritable théâtre national, ce mérite-là serait suffisant." (74).

Le fait qu'un homme comme Wieland, dont l'esthétique est par ailleurs si éloignée de celle du Sturm und Drang, puisse ainsi vanter les qualités "nationales" de Götz prouve que le désir de voir se constituer un répertoire véritablement allemand par ses thèmes et ses personnages reste toujours aussi vif et qu'il vient de recevoir un éclatant encouragement.

Si nous nous plaçons maintenant sur le plan statistique, nous constatons également un très net progrès dans la "nationalisation" du répertoire. La décennie entre 1770 et 1779 voit une augmentation considérable du nombre de tragédies publiées et, pour la première fois, oeuvres originales et traductions s'équilibrent ; à partir de 1780, la situation antérieure s'inverse même et les oeuvres originales l'emportent maintenant nettement ; cette domination ne fera que s'accroître par la suite (75). Un sondage effectué à partir de la bibliographie établie par Reichard en 1781, et portant sur la période de 1770 à 1780 permet de constater l'existence de la même tendance dans les autres genres ; en se limitant aux pièces publiées séparément, on arrive à un chiffre de 557 oeuvres originales contre seulement 263 traductions ou adaptations (76).

Un coup d'oeil jeté sur le répertoire des différentes troupes confirme le phénomène. Certes, il n'existe pas de statistique générale à ce sujet et il faut déjà considérer comme

(74) "Wenn Götz von Berlichingen und seine wohl oder übel gerathenen Nachahmungen kein anderes Verdienst hätten, als daß sie uns durch die Erfahrung, die man von ihrer Wirkung gemacht hat, den Weg gezeigt hätten, auf welchem wir eine wahre National-Schaubühne erhalten können : so wäre es schon Verdienst genug." ibid., p. 249.

(75) Cf. Reinhard Meyer, Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, op. cit.

(76) "Verzeichniß der vom Jahr 1770 an in deutscher Sprache gedruckten Schauspiele und anderer theatralischen Arbeiten." Theater-Kalender auf das Jahr 1781, pp. XXXI-CXXII. La répartition par genre est la suivante : tragédies 255 (183 et 75), comédies et "Schauspiele" 367 (252 et 115), Singspiele 198 (125 et 73).

exceptionnel le tableau publié dans le Calendrier théâtral de 1777 et qui donne la liste des pièces jouées par quatorze compagnies durant l'année précédente (77). K.S. Guthke qui a commenté cette liste, a calculé que, sur les 62 pièces les plus jouées, 34 étaient allemandes et 28 des traductions et qu'elles furent données respectivement 613 et 504 fois. Ceci donne un léger avantage (environ 55 %) aux pièces originales (78). L'étude du répertoire joué par la troupe de Grossmann à Bonn, Francfort, Pymont, Cassel pendant plus de trois ans aboutit à un résultat semblable (79). D'autres sondages indiquent une proportion nettement plus forte de pièces originales qui, dès le début des années 1780, peuvent constituer les 2/3 d'une série de représentations.

La situation a donc bien changé depuis l'époque du Théâtre National de Hambourg. La France reste cependant nettement en tête pour le nombre d'oeuvres traduites, bien que les tragédies classiques aient presque totalement disparu. On peut noter comme une curiosité la représentation de Zaïre, donnée par Grossmann à Bonn en 1782 (80) ou la présence insolite de Rodogune au répertoire du Théâtre National de Mannheim.(81).

(77) "Verzeichniß der bey vierzehn deutschen Bühnen im Jahre 1776 gegebenen Vorstellungen", Ibid., 1777, pp. 258-265.

(78) K. S. Guthke, Literarisches Leben im 18. Jahrhundert, Bern und München, 1975, ("Repertoire : Deutsches Theaterleben im Jahre 1776", pp. 290-296, renseignement : p. 293).

(79) Cf. Theaterjournal für Deutschland, 1782, St. 20, pp.12-57, 1783, St. 21, pp.62-65 ; 1784, St. 22, pp. 51-58, pp. 64-79. Les renseignements très précis sur la vie de la troupe de février 1780 à juillet 1783 ont été fournis sans doute par Grossmann lui-même.

(80) Ibid., 1783, St. 22, p. 56.

(81) Cf. Otto von Gemmingen, Mannheimer Dramaturgie für das Jahr 1779, Mannheim, 1780. C'est à propos de cette pièce que l'auteur soulève la question : "Warum eine aus dem französischen übersetzte Tragödie nicht gefallen könne" (pp. 115-118) et y répond dans l'esprit de la Dramaturgie de Hambourg.

C'est principalement par un flot d'opérettes qu'est remplacée la tragédie en vers française !

La littérature dramatique allemande, de son côté, pénètre en France, grâce surtout à deux recueils de traductions : le Théâtre allemand de Junker et Liébault (82) et le Nouveau Théâtre allemand de Friedel et Bonneville (83) et c'est pour l'opinion publique un motif de fierté d'apprendre que telle ou telle pièce a été représentée sur la scène du "théâtre national" français, c'est-à-dire de la Comédie-Française. Friedel qui est, du reste, un des correspondants de Reichard ne manque pas de le renseigner sur son activité et aussi bien le Journal que le Calendrier sont pleins d'éloges pour un homme qui s'efforce d'abattre les préjugés contre le théâtre allemand en le faisant mieux connaître (84). Les Allemands éprouvent une intense satisfaction de voir ainsi reconnus leurs "progrès" dans un pays qui a pendant si longtemps adopté à leur égard une attitude si condescendante : ni Bouhours ni Mauvillon n'ont été oubliés.

Il est vrai que l'attitude de la critique française, qui souvent manque d'indulgence devant des oeuvres très éloignées des normes classiques, tempère parfois la satisfaction des publicistes allemands qui alors se plaignent de la permanence chez leurs voisins de l'esprit de dénigrement de tout ce qui n'est pas français (85). Même si les blessures de l'amour-propre

(82) Paris, 1772-1785, 4 t.

(83) Paris, 1782-1785, 12 t.

(84) Theater-Journal, 1781, St. 18, pp. 82-84 et 1782, St. 19, pp. 92-94. Theater-Kalender, 1782, pp. 198-201, 1783, pp. 232-233, 1784, p. 193, 1785, p. 168, 1786, p. 236. Cf. égal. Litteratur - und Theaterzeitung, 1782, pp. 52-58 et Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, 1785, St. 49, p. 368 et p. 427 (annonce de la mort de Friedel).

(85) Cf. en particulier la verte réplique attribuée à Knigge parue dans une revue de Mannheim, Pfälzisches Museum, 1783-1790, 6 Bde., sous le titre "Impertinenz eines französischen Schriftstellers" (t. 3, 1786, pp. 494-509). Cette vive réaction à des considérations peu flatteuses sur la situation du théâtre allemand publiées dans un journal parisien prouve que le Selbsbewußtsein allemand s'agace toujours davantage devant des jugements qui ne semblent pas vouloir tenir compte des "progrès" réalisés.

national ne sont pas toutes cicatrisées, le simple fait que l'étranger doive reconnaître l'existence d'une littérature dramatique allemande est déjà, par rapport à un passé tout proche, un incontestable succès.

L'Allemagne possède donc maintenant des théâtres permanents dont certains même sont subventionnés et directement administrés par les cours, de son côté, la nationalisation du répertoire fait des progrès rapides. Qu'en est-il de l'amélioration de la condition du comédien qui, depuis toujours, fait elle aussi partie du programme des réformateurs et des utopistes ?

La sédentarisation des troupes a pour effet de donner aux comédiens une sécurité matérielle inconnue jusque-là. Dans le meilleur des cas, transformés en fonctionnaires de la cour, engagés à vie et jouissant d'un droit de pension, ils sont débarrassés des soucis matériels qui caractérisaient leur condition. Les acteurs du Burgtheater sont, de ce point de vue, particulièrement favorisés, ils touchent les gages les plus élevés versés dans toute l'Allemagne et certains vivent sur un grand pied. Lorsque Joseph II fit exécuter par le peintre Hinkel une série de portraits représentant les principaux acteurs de son théâtre dans leur meilleur rôle et qu'il exposa ensuite ces tableaux dans une galerie spécialement conçue à cet effet, il leur rendit un hommage qui eût été inconcevable quelques décennies plus tôt. Le geste de Joseph II a une valeur de symbole, il honore d'une manière éclatante les comédiens allemands, jugés désormais dignes d'être immortalisés. De fait, à la fin du XVIIIème siècle, certains acteurs comme Iffland, Schröder, Brockmann deviennent de véritables "vedettes" qui ne se contentent plus d'une renommée locale, mais se font applaudir au cours

de longues tournées à travers le pays sur la scène des principaux théâtres permanents. Les interprétations qu'ils donnent d'un certain nombre de grands rôles servent de références aux autres comédiens comme aux spectateurs dont les exigences artistiques augmentent ainsi considérablement. Elles sont abondamment commentées par la critique et le souvenir en est fixé par la gravure.

Cependant, le temps de l'artiste exprimant son originalité par un comportement excentrique ou l'affirmation de sa liberté vis-à-vis de la société n'est pas encore venu. Au contraire, surtout chez les plus grands, on perçoit, à travers les biographies et les mémoires, un très vif souci d'honorabilité et leur vie privée est très exactement conforme aux normes qui ont cours dans le milieu qui les entoure. Les directeurs de troupe s'efforcent de leur côté, comme déjà au temps de la Neuberin, d'éviter tout désordre, tout scandale. Par un comportement moralement irréprochable, l'acteur essaye de gagner définitivement cette place dans la société qui lui a été si longtemps refusée. Il ne cherche pas encore à se distinguer de celle-ci, parce qu'il ne commence qu'à peine à profiter des avantages que lui procure son intégration. Dans ce sens, on peut dire qu'un autre point de la réforme a été réalisé, le comédien veut être un "bon citoyen", "un homme honorable". (86).

Le comédien voudrait également pouvoir envisager le moment de la vieillesse sans soucis matériels. Seul un petit nombre (87) est sûr du lendemain, aussi essaye-t-on de divers

(86) Les Briefe eines Schauspielers an seinen Sohn du Danois Rahbeck (1760-1830) qui ont été publiées en feuilleton dans le Theater-Journal (1779, St. 12, 1780, St. 13, 14, 15, 1784, St. 22) et qui résumant tous les devoirs du comédien énoncent comme première règle : "Sey tugendhaft ! - Dies ist die erste Regel, die ich dir und jedem Schauspieler zu geben habe." (St. 12, p. 44)

(87) Les acteurs des nouveaux Hoftheater ne sont pas tous engagés à vie et tous ne reçoivent pas des "décrets de pension" comme Beil, Beck et Iffland (en 1790 seulement et selon des conditions peu satisfaisantes. Cf. Iffland, Meine theatralische Laufbahn, op. cit., p. 86 et p. 88).

côtés de créer un système général de retraite. En 1778, quelques mois avant sa mort, Ekhof lui-même s'adresse à Schröder pour lui proposer de mettre sur pied une caisse destinée à éviter que la misère, la mendicité ou quelque travail servile chez un paysan ne soient le sort réservé à l'acteur qui ne peut plus exercer son métier (88). Dix ans plus tard, le directeur Grossmann élabora un projet du même type, dans lequel il proposait aux grandes compagnies de créer une caisse de retraite centrale, à partir des cotisations des comédiens, des amendes payées par eux, des dons princiers et du bénéfice de deux représentations. Avec les fonds ainsi réunis, devait être construite une maison de retraite "pour les vieux comédiens méritants blanchis au service du public", qui y trouveraient un asile, tout en surveillant et éduquant "des orphelins ou des enfants de parents indigents". (89). De tels plans n'avaient aucune chance d'être réalisés mais ils montrent comment les comédiens eux-mêmes essaient de résoudre un problème social sur lequel Löwen avait déjà attiré l'attention dans son programme de Hambourg. Dans l'esprit de leurs inventeurs, de tels projets devaient également servir la cause du théâtre national : comment persuader les jeunes gens de bonne famille de se consacrer à la scène s'ils savent que c'est la misère qui les attend à la fin de leur carrière ? Or, il est très important que le souci du lendemain ne retienne pas sur le chemin du théâtre ceux qui auraient la vocation de s'y consacrer. Ce n'est que lorsque les comédiens se recruteront dans les classes aisées et cultivées de la société que le théâtre sera vraiment intégré dans le reste des activités utiles de la Cité.

(88) Le texte de la lettre d'Ekhof se trouve chez Hugo Fetting, Conrad Ekhof, op. cit., pp. 88-90.

(89) Les détails du plan ont été exposés plus tard par Großmann dans son livre : Lessings Denkmal. Eine vaterländische Geschichte dem deutschen Publikum zur Urkunde vorgelegt, Hannover, 1791 (note pp. 82-87). Cf. égal. Knigge, Dramaturgische Blätter, op. cit., pp. 183-188. Lessings Denkmal raconte les vains efforts déployés par Großmann pour élever à Wolfenbüttel un monument en l'honneur de Lessing.

Qu'en est-il de l'accueil des comédiens dans la bonne société, qui constitue une revendication tout aussi importante que celle de l'amélioration de leur condition matérielle ? Sur ce plan-là aussi des progrès ont été faits. Certes, en 1777 encore, un article du Journal Théâtral de Reichard assure que l'on entend encore souvent l'exclamation "qu'il est gauche !" lorsqu'un comédien se présente sous l'apparence d'un gentilhomme. Mais comment quelqu'un qui naguère était encore rivé à son établi, pourrait-il avoir des manières d'homme du monde ? Même au "comédien de talent et d'honnête condition bourgeoise" peuvent manquer l'aisance et le naturel du comportement extérieur et si les Grands ne veulent pas se voir représentés sur scène de façon ridicule, ils n'ont d'autre choix que de lui ouvrir la porte de leurs maisons pour qu'il copie son jeu sur eux. En ces temps éclairés, assure l'auteur, le commerce entretenu par les aristocrates avec les "savants" et les artistes peut à peine être interprété comme une marque de condescendance, et les premiers peuvent tirer sans doute autant d'avantages de ces relations que les seconds (90).

Ce genre d'appel - qui n'est pas nouveau - semble avoir été entendu en certains lieux. Le voyageur français de Riesbeck raconte qu'aussi bien à Munich qu'à Vienne, les comédiens fréquentent le monde de la cour (91). Quant à J.H.F. Müller, il vit lui-même en grand seigneur, habite un élégant appartement dans les beaux quartiers et, l'été, tient table ouverte à la campagne (92). Ce sont certainement là des cas assez exceptionnels. Mais, même si toutes les préventions dont sont victimes

(90) Theater-Journal, 1777, St. 1, pp. 81-82. Ce texte aussi est sans doute de Großmann.

(91) Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland, op. cit., "Die Schauspieler genießen den Umgang der größten Leute des Hofes und haben also Gelegenheit sich auszubilden" (à propos de Munich, p. 49) "Sie (die Schauspieler) verdienen die Achtung, worin sie hier stehn und die ihnen den Zugang zu den ersten Gesellschaften des Hofes öffnet." (Vienne, p. 171)

(92) Ibid., pp. 175-176 ("Er lebt von den großen Herren als ein großer Herr").

les acteurs n'ont pas disparu (93), il n'en est pas moins vrai que leur statut social a bien changé. Par leurs mémoires, nous savons qu'ils ont parmi leurs relations, officiers, négociants et universitaires, car ils mettent quelque ostentation à énumérer ces fréquentations qui les honorent. On les trouve dans les Lesegesellschaften et les loges maçonniques, ce qui leur permet de participer aux institutions typiques de la "sociabilité" de leur époque.

Ne profitent de cette transformation de l'image du comédien que les membres des grandes troupes plus ou moins permanentes, alors que les petites troupes ambulantes continuent à être un objet de suspicion et de mépris. La dénonciation de ces hordes composées d'anciens garçons perruquiers et de ci-devant blanchisseuses est un thème assez fréquent dans les revues de l'Aufklärung pour qu'on s'y arrête un instant. On fait maintenant la différence entre les "vrais" artistes et les malheureux baladins qui sillonnent les routes en quête de pain. Mais la distinction ainsi opérée ne se fonde pas seulement sur le niveau artistique, mais aussi sur le comportement, les moeurs et l'origine sociale. Elle manifeste une fois de plus le souci de l'Aufklärung de tracer une frontière vers le bas et de marquer ses distances envers le Pöbel. On insiste à chaque fois sur la bassesse de l'origine sociale de ces comédiens ambulants: coiffeurs, tailleurs, commis, blanchisseuses, femmes de chambre ou pire encore, et on ne se fait pas faute de les renvoyer à leurs occupations premières, car la modestie de leur condition les rend par avance inaptes au service de l'art.

On ne sera pas trop surpris de voir que les comédiens "arrivés" se montrent eux aussi très sévères envers leurs collègues moins heureux. C'est que l'exemple donné par ces derniers

(93) Il est ainsi curieux de constater que même un auteur aussi "éclairé" que Knigge, dans les paragraphes consacrés aux comédiens dans son célèbre livre Über den Umgang mit Menschen (1ère éd., 1788), exprime encore de grandes réticences devant le métier de la scène. Knigge, Sämtliche Werke, op. cit., t. 10, 3ème partie, p. 115 sq.

leur semble de nature à remettre en cause leur propre honorabilité artistique et sociale. C'est ainsi que Grossmann critique âprement les autorités municipales qui donnent l'autorisation de jouer à des gens qui "profanent le nom d'artiste" et "à chaque représentation outragent Melpomène et Thalie" (94). Un article du Calendrier théâtral de 1782 dessine un noir tableau de l'immoralité des comédiens ordinaires et propose de créer une commission, dans laquelle siègeraient des gens comme Engel et Sonnenfels, qui examinerait la conduite passée, l'apparence présente et la culture générale de chaque nouveau candidat à la profession ; ainsi "aucun vagabond, aucun compagnon artisan, aucun laquais, aucune lascive prostituée ne pourrait plus profaner le temple de Thalie." (95). Les arguments d'ordre artistique ou moral cachent mal que c'est bien d'une discrimination sociale et culturelle dont sont victimes les petites troupes (96). Même si c'est toujours au nom de la dignité de l'art dramatique et de la morale qu'on demande la suppression du scandale qu'elles représentent, on retrouve, sur ce point, une attitude bien connue de l'Aufklärung : il faut réserver aux classes déjà cultivées la pratique artistique et ne répandre que parcimonieusement les lumières sur les classes populaires de crainte de les détourner de leur vocation "naturelle" de producteurs de biens matériels.

(94) Lessings Denkmal, op. cit., p. 104.

(95) "Vorschläge zur Verbesserung des deutschen Theaters" (Theater-Kalender auf das Jahr 1782, pp. 57-65). "Kein Vagabund, kein Handwerksbursche, kein Lakai, keine wollüstige Dirne würde Thaliens Tempel mehr entweihen dürfen." (Ibid., p. 61)

(96) Reichard dans une note (pp. 57-58) précise bien que la description faite par l'auteur ne peut s'appliquer qu'aux "bandes" de comédiens ambulants et non aux troupes des théâtres permanents. Il serait aisé de multiplier les exemples. Riesbek décrit ainsi les troupes qu'il a vues en Souabe : "Sie bestehen meistens aus verlaufenen Studenten und liederlichen Handwerksburschen, die bald auf dem Theater, bald unter den Soldaten, bald im Zuchthaus, bald im Spital sind." (Briefe eines reisenden Franzosen, op. cit., p. 49). Dans les Ephemeriden der Litteratur und des Theaters on peut lire : "Diesen herumziehenden Horden ihre Existenz zu wehren, da sie nichts anderes als Brandschatzung ist, muß einem jeden Freunde des Theaters willkommen seyn." (Bd. 3, 1786, St. 12, p. 188)

Une fois cette restriction faite, il faut reconnaître que le "véritable" artiste, le comédien "qui pense" profite sur tous les plans d'une amélioration sensible de sa condition. La disparition progressive de la concurrence déloyale que représentaient les troupes françaises n'est sans doute pas étrangère à cette évolution : les Allemands occupent les positions abandonnées par leurs prédécesseurs. Mais la diffusion de l'Aufklärung au-delà de sa zone d'influence sociale et géographique d'origine, les progrès de la culture littéraire et théâtrale, constituent de toute évidence un élément d'explication tout aussi important.

On pourrait s'attendre que se manifeste une satisfaction sans mélange devant une modification aussi radicale de la situation antérieure. L'idée même de théâtre national ne semble-t-elle pas triompher, alors que l'on voit se réaliser tant de projets naguère encore du domaine des "rêves patriotiques" ? Or, et c'est l'une des principales surprises que réserve la lecture des écrits sur le théâtre de la fin du siècle, un certain désenchantement est sensible parmi ceux qui comparent les résultats obtenus avec leur idéal. Paradoxalement, l'époque qui voit un développement sans exemple de la vie théâtrale se présente aussi comme le temps des désillusions.

LE TEMPS DES DESILLUSIONS

Les déceptions sont nombreuses et elles conduisent, malgré les progrès déjà réalisés, à mettre parfois en doute l'existence d'un théâtre national allemand, voire même la possibilité d'en créer un.

En 1780, l'Académie des Sciences de Munich met au concours pour l'année suivante la question : "Pourquoi l'Allemagne n'a-t-elle pas encore de théâtre national, c'est-à-dire un théâtre répondant aux moeurs et à la manière de penser allemandes ?" (97). Commentant trois ans plus tard cette question, à la fin de son article pourtant consacré aux progrès de l'art dramatique en Allemagne, C.H. Schmid apporte la réponse suivante :

"Je réponds : parce qu'elle (l'Allemagne) n'a pas du tout d'esprit national et qu'elle n'en aura jamais, parce que c'est plus la langue que la constitution qui fait l'unité de ce grand pays. Aussi longtemps que toutes nos cours ne banniront pas tout ce qui est étranger, aussi longtemps que le scène ne sera pas une mine d'or pour nos poètes, aussi longtemps que des écoles publiques destinées à former des

(97) "Warum hat Deutschland noch kein Nationaltheater, das ist, kein Theater deutscher Sitten und Denkungsart ?" L'annonce du concours a paru dans la revue de Bertram, Litteratur - und Theaterzeitung (Berlin, 1778-1784, 7 Bde.), 1781, erster Theil, No. XII, p. 192.

acteurs allemands ne seront pas fondées, toutes nos tentatives ne seront que des tentatives isolées." (98).

L'oeuvre réalisée est ainsi ramenée à de modestes proportions parce qu'elle est mesurée à un idéal qui reste inaccessible. Les causes de cet échec relatif sont à chercher, selon Schmid, aussi bien dans le particularisme et le manque d'esprit national, que dans l'attitude de certains princes ou les faiblesses constantes du théâtre allemand : rétribution insuffisante des auteurs, absence de "pépinières" pour les futurs comédiens. Or, cette analyse reprend très exactement des éléments que nous avons rencontrés bien des fois au cours des décennies précédentes. Rien n'aurait-il changé en trente ans ?

On pourrait le croire en lisant ce que Nicolai écrit à propos du théâtre de Vienne. Après avoir reconnu les mérites des acteurs du Burgtheater qui sont sans doute les meilleurs de toute l'Allemagne, il ajoute la remarque suivante :

"Mais nous pouvons avoir en Allemagne autant de bons acteurs que nous voulons, nous n'avons pas pour autant un théâtre allemand, un théâtre national, même si à Vienne on a le nom dont on se sert indûment." (99).

Etendant son propos en passant d'un des sens de l'expression "théâtre national" à l'autre, Nicolai explique que la France

(98) "Ich antworte, weil es überhaupt keinen Nationalgeist hat, noch je bekommen wird, weil mehr Sprache als Verfassung dies große Land unter sich verbindet. Solange nicht alle unsre Höfe alles Ausländische verbannen, so lange nicht die Bühne eine Goldgrube für unsre Dichter wird, so lange nicht öffentliche Pflanzschulen deutscher Schauspieler angelegt werden, werden alle unsere Versuche nur einzelne Versuche bleiben." Über die Fortschritte der dramatischen Dichtkunst in Teutschland seit Gottsched", art. cit., Theater-Kalender auf das Jahr 1783, p. 101-102.

(99) "Aber wenn wir auch in Deutschland noch so viel gute Schauspieler haben, so haben wir deshalb doch noch nicht ein deutsches Schauspiel, nicht ein Nationaltheater, ob man in Wien gleich das Wort hat, und es mißbraucht", Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, op. cit., t. 4, 1784, pp. 603-604.

et l'Angleterre ont une scène nationale, qu'il en est de même pour l'Italie qui pourtant elle aussi "est composée de divers pays indépendants les uns des autres". Mais l'Allemagne n'a que peu de pièces originales de valeur (100), on y joue surtout une grande quantité d'oeuvres étrangères parfois maladroitement "arrangées" (zugestutzt) ou des imitations. Ces dernières lorsqu'elles sont bonnes secouent un peu le pesant ennui que les mauvaises pièces originales font si souvent régner, mais elles ne sont "en rien des produits indigènes et ne correspondent en rien aux moeurs et aux manières de penser du pays" (101). Tout ceci est joué d'une façon tout à fait arbitraire par des acteurs, les uns bons, les autres mauvais. Les dramaturgies et les almanachs, de leur côté, en portant aux nues les uns et les autres, les rendent tous uniformément prétentieux. Nicolai en conclut qu'un théâtre qui est dans cette situation est encore dans "l'enfance" et y restera longtemps. On se croirait reporté au temps des Lettres sur la Littérature, voire aux Lettres sur l'état présent des belles-lettres ! (102).

On pourrait objecter que Nicolai répète les jugements qu'il a formulés dans sa jeunesse et qu'il tient insuffisamment compte de l'évolution récente, si on ne trouvait, chez un représentant de la nouvelle génération comme Iffland, un point de vue tout à fait identique. Un des chapitres de ses Fragments sur la représentation de l'homme sur les scènes allemandes, déjà cités antérieurement, soulève la question de savoir si l'on

(100) Il est à remarquer que Nicolai rejette la production dramatique du Sturm und Drang et cite Les Brigands et Simone Grisaldo de Klinger parmi les "caricatures" dont est inondée la scène allemande.

(101) "... die aber doch keineswegs inländische und inländischen Sitten und Gesinnungen entsprechende Produkte sind." Beschreibung einer Reise, p. 605.

(102) On a d'autant plus cette impression que Nicolai illustre son propos sur l'absence d'un "théâtre national" par une citation de Justus Möser sur le provincialisme allemand et l'inexistence d'"un ton national" (cf. supra p. 347). Le thème a une étonnante persistance.

peut vraiment dire que la nation a et entretient son théâtre (103). La réponse est négative. Certes, depuis quinze ans - depuis 1770 donc - l'art dramatique a fait des progrès incomparablement rapides, mais Iffland ne voit pas dans cette heureuse évolution le résultat d'un sentiment patriotique.

"Nous n'avons, somme toute, pas de patriotisme envers les Allemands et l'Allemagne en général, ce que nous appelons ainsi c'est une préférence partisane pour la province dans laquelle nous sommes nés." (104).

C'est de l'émulation entre les différents patriotismes locaux - chaque province a eu son poète ou son poèteureau - qu'est née la littérature dramatique. Lorsqu'ensuite les princes, pour des raisons fort peu idéalistes, ont engagé des troupes allemandes, ils ont à leur tour contribué à l'essor de la vie théâtrale. Mais ces nouveaux théâtres de cour ne sont pas assurés du lendemain : ce qu'un souverain fait, son successeur peut le défaire, aussi Iffland lance-t-il un appel à la bourgeoisie urbaine ; chaque grande ville ne pourrait-elle pas avoir son théâtre permanent placé "sous la surveillance d'hommes dont le bon goût est reconnu" (105) et où l'acteur trouverait enfin la sécurité matérielle qui est nécessaire à l'épanouissement de son art ? Ce n'est que lorsque de tels théâtres existeront, lorsqu'on aura arraché la scène à la prétention des comédiens et à l'égoïsme des directeurs que l'on pourra dire que c'est la nation qui entretient le théâtre. Iffland, en réclamant des théâtres permanents dépendant directement des autorités politiques, bourgeoises

(103) Il s'agit du chapitre deux : "Über die Entstehung der deutschen Bühne und ihren Fortgang nebst einer Berichtigung der Redensart 'Die Nation hat und hält ihr Schauspiel'".

(104) "Wir haben, im Ganzen genommen, keinen Patriotismus für Deutsche, und Deutschland überhaupt, was wir so nennen, ist Eigensinn für die Provinz, deren Eingeborne wir sind." Fragmente über Menschen-darstellung auf den deutschen Bühnen, op. cit., p. 16.

(105) Ibid., p. 29.

et princières, avec des comédiens engagés à vie, reprend une nouvelle fois l'idée de théâtre national.

Si l'idée reste aussi vivante, c'est bien la preuve que la chose n'existe toujours pas. C'est comme si le théâtre allemand dans son évolution se heurtait à une sorte de barrière, ne parvenait pas à dépasser un certain stade. Les obstacles sur lesquels il bute sont cependant d'une nature telle que beaucoup les estiment insurmontables : en dernière analyse, ne tiennent-ils pas à des conditions politiques sur lesquelles on ne peut agir ? Comment les plaintes sur le particularisme ou le manque d'esprit national pourraient-elles cesser sans un changement politique qui permettrait la création d'un état-nation ? Mais ce dernier n'est jamais évoqué d'une manière concrète et la réflexion prudemment s'arrête avant le point où elle remettrait en cause la constitution politique du Reich : tout Allemand est d'abord sujet de l'Etat territorial dans lequel il est né et s'exposerait à l'accusation de trahison envers son prince en réclamant un Etat unitaire.

Cette situation conduit certains publicistes à remettre en cause la notion de théâtre national telle qu'elle était traditionnellement définie. C'est dans les territoires du Sud de l'Allemagne que cette tendance est la plus sensible et elle se nourrit d'un fort particularisme local. Déjà sensible dans le Palatinat, celui-ci se manifeste aussi avec beaucoup d'éclat en Bavière. Un certain professeur Strobel, dans sa revue, Le Censeur dramatique (Der dramatische Censor) (106) après avoir constaté que de nombreuses scènes s'attribuent des titres ronflants, pose aussi la question de savoir si l'Allemagne a jamais possédé une scène méritant le qualificatif de "théâtre national". Sa réponse est sans ambiguïté :

(106) Der dramatische Censor, hrsg. von Johann Baptist Strobel, 6 Hefte, München, 1782, "Allgemeine Begriffe von einer Nationalschaubühne" (H. I., pp. 13-32).

"L'idée d'introduire un théâtre national commun à toute l'Allemagne a, il y a longtemps déjà, été considérée comme un beau rêve. On craignit que la diversité des différentes constitutions et des différents intérêts ne provoquât des conflits entre eux et rendit ainsi une entreprise déjà scabreuse totalement irréalisable." (107).

Ceci doit servir à démontrer sans doute l'impossibilité de la tragédie "nationale" ; en ce qui concerne la comédie, Strobel fait la remarque que les moeurs, dans les diverses provinces, sont si "bariolées" et si "variées" qu'il est impossible d'effacer toutes les nuances pour établir les "moeurs générales de la nation allemande" (108) : Sur un autre plan, Vienne n'a été que la première ville à "usurper le fier qualificatif de théâtre national" (109).

Ce sont donc les conditions politiques qui empêchent la création d'un théâtre national à l'échelle de l'Allemagne tout entière et en attendant "le grand homme dont les épaules sont assez puissantes pour un travail aussi gigantesque", il faut savoir réduire ses ambitions à une seule : "qu'au moins notre patrie, la Bavière, possède un théâtre national, un théâtre bavarois" (110). Un tel théâtre national bavarois, qui traiterait des épisodes tirés de l'histoire de la province, glorifierait les héros qu'elle a produits et, dans la comédie, donnerait un cachet local à la peinture des moeurs, est la réduction à

(107) "Der Einfall, ein allgemeines Nationaltheater für ganz Deutschland einzuführen, ist längst für einen schönen Traum gehalten worden. Man besorgte, die verschiedenen, mancherley Verfassungen und Interessen deutscher Staaten möchten dabey in Kollision gerathen, und also so eine heikle Unternehmung ganz unausführbar machen." Ibid., pp. 15-16.

(108) Ibid., p. 16

(109) Ibid., p. 19.

(110) "... daß wenigstens unser Vaterland Baiern eine Nationalschau-
bühne, eine baierische Schaubühne besitzen möchte !" (Ibid., p. 16). Le mot Vaterland très clairement désigne ici la Bavière. Cet usage se maintint longtemps encore : en 1820 un journal de Westphalie applique à Heine le qualificatif de "vaterländischer Dichter" pour dire qu'il est un poète westphalien (cité par Pierre Grappin, l'Allemagne des Lumières, op. cit., p. 3.

l'échelle d'un des pays allemands d'un idéal qui cherchait à les englober tous. En un certain sens, l'idée d'un théâtre national particulariste représente la négation même de la conception originale, comme elle est aussi le reflet des obstacles qui s'opposent à la réalisation de cette dernière.

Il est vrai que dans la suite de son journal et dans le cadre d'une controverse avec le directeur du théâtre de Munich, Théobald Marchand (111), Strobel nuance quelque peu son propos initial. Il affirme maintenant que de même que les différences dialectales ne détruisent pas l'unité de la langue, les petites différences dans les moeurs et les lois n'empêchent pas l'existence d'un caractère national allemand de sorte qu'une comédie hambourgeoise serait à Munich également une "pièce nationale" et qu'il en serait de même pour une pièce munichoise à Hambourg, Berlin ou Dresde (112). Son adversaire l'ayant accusé de se contredire, il se tire d'affaire en expliquant que chaque théâtre qui décrirait les traits particuliers d'une province apporterait une touche au tableau général des moeurs allemandes. Le théâtre national serait donc constitué par la réunion des différents théâtres régionaux, c'est par la juxtaposition des différentes particularités locales et non par une synthèse qu'il estime impossible que Strobel prétend définir l'"originalité" allemande.

Ceci suppose bien entendu que les ressemblances entre les Stämme l'emportent sur les différences, ce qui n'apparaissait pas d'une manière évidente dans le premier texte assez agressivement particulariste. Dans sa seconde forme, la définition du théâtre national de Strobel se rapproche de celle de son compatriote Lorenz Westenrieder, qui, à la même

(111) Cette querelle commencée dans le numéro 5 (*Dem Herrn M***, hiesigen Schauspieler zur Beherzigung, pp. 193-208), provoque une réponse de Marchand (N° 6, pp. 241-262) et une mise au point finale de Strobel (*Ibid.*, pp. 262-280).

(112) Der dramatische Censor, p. 194.

époque (113), affirme que les Allemands ne pourront jamais avoir un "théâtre d'Etat" (Staatstheater), ce qui, pour lui, désigne un théâtre consacré exclusivement à l'histoire des moeurs d'un Etat territorial donné et qui serait totalement différent des autres (114). Les pièces "patriotiques" doivent être considérées comme autant "d'épisodes du grand théâtre d'Etat" (Episoden des grossen Staatstheaters), c'est-à-dire du théâtre national allemand et, pour la comédie, chaque province n'a qu'à traiter "les caractères et les moeurs qui se rencontrent chez elle pour créer finalement quelque chose de national, quelque chose qui est à sa place dans toute l'Allemagne". (115).

Cette solution qui met l'accent sur l'originalité de chaque région mais maintient quand même le cadre d'un théâtre à l'échelle de l'Allemagne ou même prétend resserrer le lien entre les provinces (116), si elle peut s'appuyer sur des convictions déjà exprimées par Herder, n'en est pas moins à l'écart du courant principal de la réflexion sur le théâtre national,

(113) Cf. "Von dem Zustand des Theaterwesens in München" in : Lorenz von Westenrieders Sämtliche Werke, hg. von E. Große, Kempten, 1831, t. 2, pp. 250-252.

Westenrieder (1748-1829) a été une figure importante de l'Aufklärung bavaroise, surtout connu pour ses travaux historiques, il a publié entre 1779 et 1782 une revue, les Baierische Beiträge zur schönen und nützlichen Litteratur, dans laquelle il a abordé les problèmes du théâtre. Son "Rêve en trois nuits" ("Der Traum in drei Nächten") est une intéressante utopie théâtrale. Cf. A. D. B., T. 42, pp. 173-181.

(114) Herbert Kittenberg à qui nous devons la référence à Westenrieder commet sans aucun doute un contre-sens sur ce terme de Staatstheater, le contexte, à notre sens, montre clairement qu'il n'est pas "identique au théâtre national général de Strobel" (cf. Die Entwicklung der Idee des deutschen Nationaltheaters, op. cit., p. 65).

(115) "Was unsere Komödie betrifft : so darf nur jede Provinz diejenigen Charaktere und Sitten, die bei ihr angetroffen werden, bearbeiten um am Ende etwas Nationelles, etwas, das in ganz Deutschland zu Hause ist, herzustellen." Westenrieder, Sämtliche Werke, t. 2, p. 252.

(116) Strobel écrit ainsi à propos des comédies locales : "Der Deutsche lernte dadurch seinen entfernten Landsmann besser kennen..." Der dramatische Censor, op. cit., p. 270.

son apparition, à la fin du siècle, est donc tout à fait symptomatique d'une crise de l'idée elle-même.

Le fait qu'on continue à élaborer des projets plus ou moins utopiques de scènes idéales montre également que la réalité est loin de correspondre aux espoirs qu'on avait placés dans la fondation des théâtres permanents. Nous ne citerons que quelques uns de ces textes parmi les plus caractéristiques. En 1783, Heinrich Wilhelm Seyfried publie Un rêve dramatique (Ein dramatischer Traum)(117) qui situe dans un royaume imaginaire l'histoire d'un grand prince qui, sur les conseils de son précepteur, un intellectuel d'origine bourgeoise, décide de fonder un "théâtre national" ; il complète ainsi d'autres mesures déjà prises pour développer les arts et les lettres et répandre les Lumières dans le pays. Zelmit, le précepteur, est nommé "intendant" et choisit pour directeur, un homme "de bonne naissance" qui a fréquenté l'Université et, à ses talents d'acteur, ajoute des dons d'écrivain.

On construit un théâtre, on recrute une troupe permanente dont les membres, engagés à vie et pourvus d'un titre officiel, sont reçus à la cour. Le prince oblige les pasteurs qui n'ont pas renoncé à leur hostilité au théâtre à assister à une représentation du Medon de Clodius pour qu'ils se convainquent de leur erreur. Un "dramaturge", officiellement chargé de la critique, incite par ses avis les comédiens à se perfectionner toujours davantage. Un école de théâtre assure la formation de nouveaux acteurs, une sorte de caisse d'assurance-vie (Witwenkasse) est fondée. Bien rétribués, honorés, titrés, tous ceux qui ont la charge du théâtre national se montrent dignes des avantages qu'on leur accorde par une vie moralement irréprochable. Lorsqu'un certain luxe se fait sentir dans leur manière

(117) Theater-Journal für Deutschland, 1783, St. 21, pp. 95-118, H. F. Seyfried (1755-1800) est surtout connu par les nombreuses revues dramaturgiques qu'il a publiées.

de s'habiller, on leur fait même porter un uniforme "simple et net".

Non seulement le théâtre, mais tous les arts atteignent bientôt le sommet de la perfection :

"Heureux pays, où les arts et la nature sont fraternellement unis ! Où le savant, l'artiste sont encouragés, estimés, récompensés. Où, grâce à eux, les sujets deviennent plus éclairés, plus sociables, plus gais et plus charitables"(118).

Mais pourquoi faut-il qu'à ce moment l'auteur s'éveille et en se frottant les yeux doive constater que tout ceci n'était qu'un rêve ?

C'est aussi un "rêve patriotique" que le plan d'un Philantropinum pour comédiens sur le modèle de la célèbre école de Basedow à Dessau proposé par l'acteur J. Friedel (119). Même si Vienne, Hambourg et Berlin sont présentés comme des villes où une telle oeuvre pourrait voir le jour, même si l'auteur entre dans tous les détails pratiques de l'enseignement et des programmes d'études, le projet, par ses ambitions mêmes, est tellement en avance sur son temps qu'il en devient irréalisable. Par le lien étroit établi entre la formation pratique et l'enseignement théorique, l'importance accordée à l'éducation morale, il est cependant très caractéristique du souhait de l'Aufklärung de donner au comédien une instruction qui serait à la mesure de ses responsabilités de "professeur de morale." (120).

(118) "Glückliches Land, in welchem sich Künste und Natur schwesterlich paaren. In welchem der Gelehrte, der Künstler aufgemuntert, geschätzt, belohnt wird. In welchem durch sie die Unterthanen, aufgeklärter, gesellschaftlicher, heiterer und wohlthätiger werden !" Ibid., p. 117.

(119) Theater-Journal für Deutschland, 1781, St. 17, pp. 15-27, St. 18, pp. 16-28. ("Philantropin für Schauspieler")

(120) Cette idée reste à la base de tous les plans d'écoles de théâtre, et de pépinières d'acteurs élaborés à cette époque. Cf. en part. le texte "An die Schauspieler deutscher Nation - Ein Fragment" (Theater-Journal, St. 20, pp. 80-95).

L'assimilation de la scène à une "école de vertu" apparaît aussi très nettement dans la curieuse proposition faite par un auteur anonyme dans une des revues de Christian August Bertram (121). Pourquoi n'enseignerait-on la morale que dans les églises et pas dans les théâtres ? Il conviendrait, explique-t-on, qu'une fois par semaine "un professeur de morale" nommé et appointé par le gouvernement montât sur la scène de chaque théâtre pour tirer les leçons des pièces qui ont été représentées les jours précédents. Ces séances seraient gratuites pour le peuple, mais on demanderait une somme modique aux spectateurs les plus fortunés (122). L'effet de ces leçons sur la morale publique serait considérable et le fonctionnaire qui en serait chargé pourrait même être un pasteur qui trouverait ainsi une chaire d'une incomparable efficacité. L'auteur anonyme précise, qu'ancien pasteur lui-même, il a durant cinq ans parlé devant environ treize paysans et leurs journaliers ; si, durant toutes ces années, il a fait quelque bien, n'en aurait-il pas fait autant en quelques semaines seulement s'il avait prêché du haut d'une scène devant la foule nombreuse d'une grande ville ? Ici aussi les détails pratiques sont nombreux, alors que le principe lui-même appartient au domaine de l'utopie.

Celle-ci donc reste vivante et ne cesse de souligner tout le bien que la scène pourrait apporter aux hommes, même si la réalité paraît toujours aussi éloignée de l'idéal. Le discours prononcé par Schiller, en 1784, devant les membres de la "Société Allemande" de Mannheim : Que peut véritablement une bonne scène permanente ? (Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken ?) (123) apporte la preuve que les thèmes apparus à l'aube de la réforme restent d'actualité cinquante ans

(121) "Vorschlag zur Bestellung eines guten Sittenlehrers auf einem jeglichen Theater" in : Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber, op. cit., pp. 116-143.

(122) Ceci avant tout pour qu'ils puissent dans la salle être séparés de la partie la plus nombreuse du public, sinon il se créerait "un mélange trop désagréable (pp. 136-137). Il est rare que l'Aufklärung renonce à la hiérarchie sociale au profit des vastes foules dans lesquelles les différences s'effaceraient

(123) Séance du 24 juin 1784. Le texte a été publié par Schiller dans le

plus tard. Le texte de Schiller, qui passe parfois à tort pour la première formulation de l'idéal du théâtre comme "institution morale" a ceci de particulier qu'il ne fait rien d'autre que reprendre des idées inlassablement répétées par l'Aufklärung. Déjà J. Minor avait fait la remarque qu'une comparaison précise de l'exposé de Schiller avec ses sources montrerait sa dépendance vis-à-vis de la tradition et qu'il serait difficile d'y trouver une pensée originale ou un trait nouveau (124). Ce jugement peut difficilement être contesté : il est probable que Schiller, adaptant son propos à son auditoire, avait choisi de développer des idées qui étaient déjà familières à celui-ci.

Empruntant largement à Lessing et à Sulzer, mais remontant parfois même à Gottsched et à ses inspirateurs, Schiller énumère, en effet, tous les mérites de la scène sans que, de sa présentation en forme de catalogue, on puisse dégager une conception esthétique précise. Le théâtre est pour lui un précieux auxiliaire des lois et de la religion en ce qu'il présente des images vivantes de la vertu et des vices, du bonheur et du malheur, de la folie et de la sagesse (125) : c'est la vieille idée des avantages de la "représentation sensible". Il est une juridiction qui s'attaque aussi bien à ce qui est au-delà des lois (tragédie) qu'à ce qui est en deçà (comédie) : c'est la pensée développée dans le prologue de Dusch, écrit pour le Théâtre National de Hambourg, et commentée par Lessing (126). Mais il enseigne aussi le Bien par l'exemple des grandes vertus qu'il nous offre, il dit aux Grands de ce monde les vérités qu'on leur cache d'habitude et il nous apprend à supporter avec plus de constance les coups du sort : la notion de Fürstenspiegel et l'Abhärtungstheorie stoïque font penser à Gottsched et aussi

premier numéro de la Rheinische Thalia (Mannheim, 1785). Une seconde version est parue en 1802 sous le titre célèbre de "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". Nous citerons la première version d'après la Nationalausgabe des oeuvres de Schiller, t. 20, Weimar, 1962, pp. 87-100.

(124) J. Minor, Schiller. Sein Leben und seine Werke, 2 Bde, Berlin, 1890, t. 1, p. 289.

(125) Schiller, Werke, NA, 20, p. 91.

(126) Cette notion de "juridiction de la scène" a été analysée par Reinhard Koselleck, Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Freiburg, München, 1959, pp. 82-86.

à la tradition baroque dont ce dernier était l'héritier (127). Mais la scène est aussi l'école de la vie dans laquelle nous apprenons à mieux connaître nos semblables et à éviter les pièges des méchants, elle enseigne la sagesse pratique qui nous guide à travers les aléas de la vie sociale et révèle les rouages secrets des actions humaines (128). Même si cette dernière pensée semble typiquement schillerienne par l'importance qu'elle accorde à la psychologie, elle n'en fait pas moins partie elle aussi de l'arsenal des arguments traditionnels en faveur du théâtre. (129).

La scène est aussi le canal par lequel la "lumière de la sagesse", à partir de la "fraction pensante" de la nation, se répand dans tout l'Etat, elle enseigne la tolérance, dissipe la "brume de la barbarie" et la superstition et pourrait faire connaître de meilleurs principes d'éducation (130). Nous sommes maintenant du côté de Diderot et de sa conception du théâtre comme instrument du combat philosophique et éventuel auxiliaire d'un législateur réformateur.

Les aperçus les plus célèbres du discours se rapportent à la fonction "nationale" de la scène, mais ils ne sont pas neufs non plus. L'"esprit national", d'un peuple est, tout d'abord, défini en des termes tout à fait classiques comme "la similitude et la concordance de ses opinions et de ses penchants concernant des objets sur lesquels une autre nation a une opinion et des sentiments différents" (131) : il s'agit à nouveau du "caractère national" entendu dans son sens le plus

(127) Cf. NA, p. 93, p. 96, p. 97 et supra partie I, ch. 1.

(128) NA, p. 95.

(129) Les exemples de l'avare et du joueur sont même directement empruntés à Lessing (Dramaturgie, N° 29, p. 116).

(130) NA, pp. 97-99.

(131) "Nationalgeist eines Volkes nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet." Ibid, p. 99.

large qui englobe l'accord qui s'établit dans la façon de penser et de vivre d'une communauté. Seule la scène est capable de renforcer cette cohésion culturelle qui semble encore faire défaut aux Allemands :

"Si dans toutes nos pièces il y avait un trait caractéristique, si nos poètes voulaient s'entendre et former une solide alliance pour atteindre ce but, si un choix sévère dirigeait leurs travaux et si leur pinceau ne se vouait qu'à des sujets se rapportant à leur peuple, en un mot si jamais il nous était donné d'avoir un théâtre national, nous deviendrions aussi une nation." (132).

La référence à la Grèce vient à cet endroit tout naturellement sous la plume de Schiller : les cités grecques, si désunies par ailleurs, n'ont-elles pas été soudées ensemble par un théâtre, "national" par ses sujets et tout entier imprégné par l'esprit grec ? On pense ici aussitôt à Sulzer - nommément cité au début du discours - pour qui aussi l'exemple antique servait à démontrer le pouvoir unificateur du théâtre, sa capacité à créer une "nation culturelle". Mais Schiller semble aussi se souvenir de Louis Sébastien Mercier lorsqu'à la fin de son exposé il évoque la victoire de la Nature sur la mode et les conventions, l'abolition de toutes les barrières sociales et la fusion de tous les spectateurs en une communauté simplement humaine grâce au pouvoir sympathique de la scène (133). La vision finale est celle d'une communion mystique dans le sentiment exaltant du caractère divin de l'humanité.

Mais Schiller ne se maintient pas toujours à de telles hauteurs et on retrouve aussi à la fin du texte les arguments

(132) "Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden, und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten - wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte - mit einem Wort, wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation." Ibid., p. 99.

(133) Rappelons que l'ouvrage de Mercier, Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique (1773) a été traduit en 1776 par Leopold Wagner sous le titre Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Briefftasche, Leipzig, 1776, et que les idées de Mercier ont eu une grande influence sur la théorie dramatique du Sturm und Drang.

habituels très terre à terre chers à l'Aufklärung comme celui selon lequel le théâtre favorise l'industrie et "l'esprit d'invention" (134), ou selon lequel il est le plus vertueux et le plus raisonnable des divertissements (135), de sorte qu'on peut dire que nous sommes en présence d'un véritable résumé des diverses apologies de la scène et d'un très impressionnant rappel de l'immense mission assignée par l'Aufklärung à un théâtre national "purifié". Un tel optimisme n'infirmait-il pas notre thèse selon laquelle un certain désabusement se fait jour à ce sujet ?

Il nous semble que non. Schiller expose ici, après bien d'autres, l'heureuse influence qu'une "bonne scène permanente" pourrait avoir sur les mœurs, en restant sur le plan des principes et nous savons que l'utopie de "l'institution morale" reste vivante. La désillusion naît du décalage entre l'idéal et la réalité quotidienne. Aussi, ne faut-il pas pour Schiller en rester au discours devant la "Société Allemande", dont l'optimisme pourrait en outre être quelque peu forcé ; il convient de le comparer à un texte dans lequel il parle du théâtre tel qu'il est. C'est le point de vue adopté par l'article : Sur le théâtre allemand actuel (Ueber das gegenwärtige teutsche Theater (136).

Schiller y note à son tour les grands progrès faits par le drame dans la dernière décennie "dans presque toutes les provinces de la patrie", mais se demande aussitôt si ce brillant résultat présente quelque intérêt. Si le rire satirique, l'émotion tragique ne sont qu'un "superficiel et multicolore jeu de couleurs, semblable au charmant frémissement de la lumière du soleil sur la vague", autrement dit si les spectateurs ne ressentent au mieux qu'un plaisir esthétique, voire "culinaire" pour parler comme Brecht, quel effet peut-on en attendre sur leur comportement futur ?

(134) NA, p. 99.

(135) Ibid., p. 100.

(136) Le texte est de 1782. Cf. NA, t. 20, pp. 79-85.

De fait, Miss Sara Sampson n'a pas réduit le nombre des filles séduites, ni Othello guéri le moindre mari jaloux, aucun prince, après avoir assisté à Emilia Galotti, n'a rendu à son père sa "fille déshonorée" et le Remords tardif (137) n'a jamais persuadé une "mère dénaturée" de ne plus sacrifier la nature aux conventions. Encore heureux, si la pièce n'a pas un effet contraire à celui qui est recherché, si la beauté de l'actrice qui joue la vertu bafouée n'incite pas à des pensées coupables. Le danger est d'autant plus grand que les comédiennes ne sont que rarement des prêtresses de la Vertu et que souvent "les victimes de la volupté sont jouées par les filles de la volupté". (138).

Aussi longtemps qu'il en sera ainsi, et que le théâtre restera un simple divertissement destiné à chasser l'ennui des soirées d'hiver, une distraction pour oisifs élégants, il faudra que "nos écrivains renoncent à la patriotique vanité d'être les éducateurs du peuple" et Schiller enferme une fois de plus le théâtre dans un dilemme :

"Avant que le public ne soit éduqué pour sa scène, il sera difficilement possible à la scène d'éduquer son public" (139)

Pour pouvoir être une école de vertu, la scène doit avoir des spectateurs déjà vertueux, sinon, au mieux, elle sera inutile, au pire, elle sera pour des êtres corrompus une incitation supplémentaire à la corruption. Un certain pessimisme culturel d'origine rousseauvite s'unit à une violente critique sociale pour dénoncer un art détourné de sa nature véritable, perverti

(137) Die Reue nach der Tat, drame de Leopold Wagner (1775).

(138) NA, pp. 80-81.

(139) "Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden." NA, p. 82.

et dégradé (140). L'"institution morale" est une possibilité théorique, un mythe historique aussi, mais elle ne parvient pas à s'incarner dans les conditions sociales du siècle, ni sans doute dans les conditions d'exercice d'un théâtre de cour ou d'une scène privée. Les comédiens et les spectateurs, qui devraient être les maîtres et les élèves de l'"école de vertu", sont chassés par Schiller avec une fureur presque prophétique du temple qu'ils déshonorent.

A défaut d'être véritablement "national" ou d'être une "école des mœurs", le théâtre allemand de la fin du XVIIIème siècle n'a-t-il pas au moins atteint un niveau artistique et littéraire tel que ce succès pourrait consoler de ses autres insuffisances ?

Les avis sur ce point sont loin d'être unanimes et, très souvent, la critique du temps n'exprime sa satisfaction devant quelques grandes oeuvres qui font honneur à la nation que pour mieux se désoler de la médiocrité du répertoire moyen. Les jugements sont d'autant plus sévères que l'Aufklärung se montre très réticente vis-à-vis de la production dramatique des "Génies" ; leurs pièces pleines de bruit et de fureur lui apparaissent comme un regrettable retour à la barbarie ancienne, une sorte de renaissance de l'esprit de ces Haupt-und-Staatsaktionen dont la réforme semblait avoir eu raison. L'absence de toute règle, les fautes contre la décence du langage et du comportement sont sévèrement relevées et on déplore que le bon goût soit sacrifié aux effets violents et aux actions frénétiques.

(140) Le même esprit se manifeste dans la première préface non publiée aux Brigands qui contient une violente satire d'un public mondain peu différent dans ses réactions du Pöbel.

Lorsque le voyageur français fictif de Riesbeck assure que les personnages préférés du public allemand se composent maintenant d'amants déments, de parricides, de brigands, de ministres, maîtresses et grands seigneurs aux poches pleines de poignards et de poisons, de fous de toutes sortes, d'incendiaires et de fossoyeurs (141), il exagère visiblement la popularité des pièces du Sturm und Drang, dont nous savons qu'elles n'occupent qu'une place modeste dans le répertoire du temps. Mais sa lourde ironie, lorsqu'il décrit le dénouement de certains drames où quatre à cinq personnes agitées de convulsions agonisent interminablement sur la scène en tenant des propos incohérents (142), révèle le fossé qui sépare une certaine Aufklärung raisonnable et mesurée de la nouvelle génération littéraire. Le long examen critique auquel Anton Klein, dans une revue de Mannheim, soumet Les Brigands de Schiller (143) montre la même incompréhension devant les audaces d'un style dramatique qui jette par-dessus bord les prudences anciennes. Le désaccord est total et dépasse sans aucun doute le domaine esthétique.

L'opinion "éclairée" percevant mal l'originalité et l'importance de la "révolution littéraire" que représente le Sturm und Drang considère comme des signes de décadence ce qui est en réalité l'amorce d'un renouveau. Le grand modèle des Stürmer, Shakespeare lui-même, n'échappe pas à la critique et son influence est loin d'être toujours considérée comme heureuse. Selon le témoignage d'Iffland, Ekhof, à la fin de sa vie, aurait affirmé que les pièces dans le goût de Shakespeare habitudeaient le public "à de trop fortes nourritures" et risquaient de corrompre le jeu des comédiens. Iffland lui-même ajoute que l'histoire a

(141) Briefe eines reisenden Franzosen durch Deutschland, op. cit., p. 42.

(142) Ibid., p. 43.

(143) Pfälzisches Museum, t. 1, pp. 225-290. Selon Klein, tout homme de goût ne peut que ressentir du dégoût devant le langage des brigands trop abominable même pour pouvoir être cité, les chastes muses ont dû détourner leur face de la scène, etc.. (pp. 246-247).

donné raison à son maître : on a confondu cris et expressivité, grossièreté et force, brutalité et nature et fait de la transgression de toutes les lois de la "décence" un signe d'originalité. Les théâtres actuels ne seraient plus capables de donner les pièces de Destouches ou de Marivaux comme elles étaient jouées vingt-cinq ans auparavant chez Ackermann ou Seyler (144).

Le réalisme tempéré, alliant le souci de la "décence" à la recherche de la nuance psychologique qui constitue l'idéal de l'Aufklärung pour ce qui est du jeu se trouve ainsi menacé par un répertoire nouveau placé à tort ou à raison sous le signe de Shakespeare. Les "pièces de chevalerie", très en vogue au début des années 1780 et dans lesquelles, sous prétexte de peindre la simplicité des mœurs allemandes, on tombait souvent dans une rudesse tudesque, sont elles aussi rangées sous la même bannière.

Les Singspiele et les opéras comiques d'origine italienne ou française sont, de la même manière, considérés comme des genres qui nuisent au développement d'une littérature dramatique de valeur. En revanche, les innombrables tableaux de famille, drames touchants et comédies sérieuses, qui plaisent tellement au public, sont généralement bien acceptés par la critique de l'Aufklärung qui y retrouve les éléments essentiels de son idéal moral et social. Mais ces oeuvres, parce qu'elles tiennent compte du désir des spectateurs bourgeois de retrouver au théâtre une image fidèle de leur vie sont trop marquées par l'étroitesse du milieu qu'elles décrivent, trop conventionnelles aussi pour avoir une valeur autre que celle de documents sur

(144) Iffland, Meine theatralische Laufbahn, op. cit., p. 41. En 1784, Schröder dans une lettre à Dalberg reprochera de la même manière à Schiller d'avoir remis à la mode un style qui, s'il se généralisait, provoquerait la ruine du théâtre allemand. La scène se transformerait en Raritätenkasten (cette expression a toujours un sens péjoratif pour les adversaires des Stürmer) et l'art de l'acteur se perdrait "car ces choses-là se jouent toutes seules". (cité d'après Arthur Eloesser, Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert, Berlin, 1898, p. 146.

la vie sociale et les mentalités de l'époque (145). Leur apport à la littérature allemande ne peut être considéré comme important.

Goethe, dans un saisissant raccourci de l'histoire du théâtre allemand, propose dès 1813 trois explications de "la durable et peut-être inguérissable médiocrité de ce dernier" (146). Le fait qu'il ne se soit pas développé d'une manière naturelle dans le Sud de l'Allemagne où il avait ses vraies racines, mais qu'il ait été le résultat "d'une prétendue réforme" entreprise dans le Nord protestant par de "plats individus incapables de rien créer" (Gottsched et ses élèves) a déjà constitué un mauvais point de départ. Ensuite, la virulente hostilité des pasteurs luthériens a incité les amis de la scène à présenter le théâtre comme une "institution morale" destinée à "enseigner et à rendre meilleur et à être ainsi immédiatement utile à l'Etat et à la société", ce qu'il ne saurait être. Enfin, trois acteurs humainement très estimables, Ekhof, Schröder et Iffland, prenant appui sur une grande tendance de l'époque, ont définitivement orienté le théâtre vers ce qui est moral, décent et respectable. La sentimentalité et un fade esprit de conciliation sont devenus de règle dans des pièces où pères nobles et sages vieillards désamorçaient tous les conflits.

Le triomphe du drame bourgeois affadi apparaît ainsi comme le troisième élément qui enfonce l'art dramatique dans une impasse et qui fait "que selon toute vraisemblance il n'y aura pas du tout de théâtre allemand et qu'il ne peut y en avoir un". Le fait que Goethe ait écrit ces mots après la parution des

(145) Cette dégradation du genre, déjà notée par Arthur Eloesser, a été illustrée par l'analyse de Horst Albert Glaser, Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Stuttgart, 1969.

(146) "Deutsches Theater" (1813). Goethes Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, t. 37, pp. 8-10.

chefs-d'oeuvre de Schiller et des siens propres peut sembler paradoxal. Mais après tout, au théâtre de cour de Weimar dont Goethe était le directeur, Iffland et Kotzebue, comme partout ailleurs, dominaient le répertoire !

L'uniformisation du répertoire, à la fin du siècle, est un trait frappant et elle ne profite nullement aux oeuvres de qualité. En 1787, Christian August Bertram publie le répertoire joué par six grandes scènes permanentes durant l'année précédente (147). Deux d'entre elles sont des théâtres privés (Berlin (148) et Hambourg), trois portent le nom de "Nationaltheater" (Mannheim, Vienne et Munich) et le dernier se contente de celui de Hoftheater (Dresde (149)). Ce document exceptionnel permet de constater qu'il n'y a pas de différence significative entre scènes privées et scènes subventionnées en ce qui concerne la nature et la qualité du répertoire. Partout, la tragédie est réduite à la portion congrue (moins de 18 % des pièces et des représentations), les comédies et les Schauspiele - terme vague qui regroupe toutes les pièces qui ne rentrent pas dans les catégories traditionnelles - sont partout à l'honneur. Si les Singspiele figurent à tous les répertoires, ils font l'objet à Vienne d'un nombre de représentations tout à fait exceptionnel et font partie de 70 % des soirées (150).

Sauf à Berlin, le nombre des représentations de chaque pièce est très réduit et n'atteint jamais huit. Le répertoire est donc très étendu et le nombre de nouveautés toujours très grand. Les théâtres permanents font une grande consommation de pièces vite écrites et vite oubliées. Aussi les oeuvres qui ont survécu sont-elles noyées parmi une masse d'autres qui ont eu une existence tout à fait éphémère.

(147) Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, op. cit., t. 4, 1786, pp. 401-405, t. 5, 1787, pp. 83-91, 154-158, 187-191, 324-328, 409-414.

(148) Le théâtre de Döebbelin n'est devenu "théâtre national" que le 5 décembre 1786.

(149) La période envisagée pour Dresde va du 19.10.1786 au 29.3.1787.

(150) Pour l'ensemble des chiffres, cf. APPENDICE (document N° 14).

On s'aperçoit donc que les prétendus "théâtres nationaux" ont en grande partie renoncé aux ambitions littéraires qui caractérisaient, par exemple, l'"Entreprise" de Hambourg. Même subventionnés par une cour, ils doivent s'efforcer d'être "rentables" et pour cela, ils adaptent leur répertoire au goût du plus grand nombre. La politique artistique d'un "intendant" d'un Hof-und-Nationaltheater ne se distingue donc pas fondamentalement de celle de n'importe quel directeur d'une scène privée : lui aussi doit penser aux recettes et ne pas trop compter sur les largesses de la cour. Les Hoftheater allemands ont été fondés pour faire des économies et le point de vue commercial n'est jamais oublié par ceux qui les gèrent. Comment pourraient-ils dans ces conditions jouer leur rôle de scène-modèle ?

Il ne faut donc pas s'étonner si les doutes sur la légitimité du terme "théâtre national" loin de se dissiper ne font que s'amplifier dans les dernières années du siècle. En 1792, un directeur explique que tous les théâtres allemands sont "nationaux" et qu'il est absurde que certains d'entre eux revendiquent ce nom pour se distinguer des autres. La multiplication même des prétendus "théâtres nationaux" révèle que cette appellation est un non-sens. Un "théâtre national" allemand ne peut qu'être unique ou alors il faut parler d'un théâtre national saxon, autrichien ou bavarois, etc. à chaque fois réservé aux autochtones. Si, dans une ville où il y a plusieurs théâtres, on veut désigner celui qui est de langue allemande, le terme de "théâtre allemand" suffit. Par ailleurs, les "comédiens nationaux" (Nationalschauspieler) ne sont pas différents de leurs collègues, ni meilleurs qu'eux ; seul le titre de "comédien de la cour" (Hofschauspieler) correspond à une réalité (151).

(151) Theater-Kalender auf das Jahr 1792, pp. 35-36.

Ce point de vue est approuvé l'année suivante par un anonyme qui affirme lui aussi que le titre de "théâtre national" est un "non-sens privilégié" (ein privilegiertes Nonsense) et qu'il est préférable de n'utiliser que celui de Hoftheater. De plus, le nom n'est pas un gage de qualité artistique : Schröder ne l'a jamais revendiqué pour son théâtre (152).

On voit que les théâtres de cour, qui ont grandement contribué à donner à l'Allemagne des scènes permanentes, ne sont cependant pas, aux yeux des contemporains, la réalisation de l'idée de théâtre national. Mais celle-ci peut même être remise en cause dans ses aspects les plus essentiels.

Lorsque l'acteur Siegmund Grüner, dans un essai publié en feuilleton dans divers numéros du Calendrier théâtral, expose la thèse bien connue de l'importance du théâtre dans la Cité et plaide pour qu'il soit soutenu activement par l'Etat (153), il provoque une intéressante discussion. Nous n'avons pas à entrer ici dans le détail d'une polémique qui a déjà fait, du reste, l'objet d'une étude très attentive (154), nous nous contenterons d'en relever quelques éléments. Il est, par exemple, très symptomatique que l'exposé d'une conception qui, vingt ans auparavant, aurait fait sans doute l'unanimité de l'opinion "éclairée", se heurte maintenant à une opposition. Un contradicteur anonyme (155) rejette le principe d'une intervention de l'Etat dans la vie théâtrale parce que celle-ci est un luxe, qui n'a pas un caractère d'utilité tel qu'elle peut revendiquer un soutien.

(152) Theater-Kalender auf das Jahr 1793, p. 30.

(153) "Ist der Staat verbunden dem Schauspielstande eine bürgerliche Existenz und Würde zu verleihen, oder sich für die Sache selbst zu interessiren ? Ein Fragment." Theater-Kalender, 1793, pp. 31-46, 1794, pp. 40-62, 1796, pp. 42-68.

(154) Margret Dietrich, "Ob der Staat verpflichtet ist, die Theater zu erhalten. Eine Diskussion im Gothaischen Theaterkalender" in Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1976, Tübingen, 1977, pp. 1-26. L'analyse éclaire en particulier très utilement l'arrière-plan politique de la discussion (la Révolution Française).

(155) En qui Margret Dietrich a cru reconnaître Reichard lui-même. (art. cit., p. 14)

Le théâtre n'est pas une "institution morale" mais un divertissement qui n'a nulle fonction éducative et qui doit fonctionner selon la loi de l'offre et de la demande (156). Il ne fait guère de doute que cette présentation des choses est inspirée par la réalité du temps et que les conclusions théoriques sont tirées d'une pratique théâtrale qui ne répond en rien à un idéal éducatif. L'"école du soir", en se banalisant semble s'être définitivement transformée en une récréation quotidienne après la journée de travail.

Il est à remarquer que Grüner lui-même ne méconnaît nullement les faiblesses de la scène de l'époque et qu'en particulier il ne croit pas que l'Allemagne ait déjà son théâtre national (157). Elle ne pourra pas en avoir tant que les scènes resteront entre les mains d'entrepreneurs privés dont certains jouissent même d'un monopole et tant que la nation, par l'intermédiaire de l'Etat, ne les entretiendra pas sur des fonds publics. Même alors, subsistera une difficulté majeure : s'il existe bien une nation allemande constituée de 27 à 30 millions d'individus, la réalisation pratique d'un théâtre national reste problématique (158). Si l'on s'avisait de réunir sur la scène de Berlin un ensemble formé d'Autrichiens, de Bavarois, de Silésiens, de Souabes, de Saxons etc... c'est-à-dire de représentants des différentes provinces du Reich - ce qui correspondrait à la définition d'un théâtre national - le résultat serait catastrophique. Car trente personnes venues de trente régions allemandes différentes parlent aussi trente dialectes différents et créent une effroyable cacophonie ! Tant qu'un des dialectes

(156) Cf. Theater-Kalender de 1793, pp. 62-68 ("Etwas über Herrn Grüners Aufsatz..."), de 1796, pp. 33-41, et de 1797, pp. 38-47.

(157) Theater-Kalender, 1793, pp. 46-48.

(158) C'est ainsi que Grüner propose pour le Théâtre National de Berlin le titre plus exact de "deutsches Königl. Pr. Kurfürstl. Brand. Hof - und Provinzial-Theater" ! (Ibid., p. 47).

ne se voit pas reconnaître une suprématie sur tous les autres et que les acteurs, qui ont un grand rôle à jouer dans la purification de la langue ne sont pas tenus de respecter les normes ainsi établies, la "notion de théâtre national est inconcevable et n'est qu'un titre sonore." (159).

Parmi les réactions provoquées par Grüner, un texte qui a paru dans une autre revue de Reichard (160) retient plus particulièrement l'attention. Son auteur, qui se présente lui-même comme un comédien, tient le raisonnement suivant : tant que le théâtre restera dans son état actuel, l'Etat n'aura pas d'obligations à son égard, seule une réforme de l'institution tout entière pourrait fonder des droits à un soutien officiel. A l'appui de sa démonstration, il présente une sorte de "coupe" à travers le paysage théâtral allemand, des Hoftheater qui occupent le sommet de la pyramide jusqu'aux misérables troupes ambulantes qui jouent dans les bourgades et les villages, en passant par les théâtres municipaux dont la gérance a été confiée à des entrepreneurs de spectacles.

La situation présente du théâtre allemand est "triste" et "déplorable", telle est la conclusion proposée. La critique n'épargne pas plus le répertoire, d'une affligeante médiocrité, que le public, qui compte, certes, des connaisseurs et de vrais amateurs, mais aussi beaucoup de gens attirés par d'autres motifs

(159) On sait qu'il faudra encore attendre cent ans avant que Th. Siebs n'établisse en 1898 les normes de la Bühnenaussprache.

(160) "Kurze, aber getreue, Schilderung der gegenwärtigen Beschaffenheit des Schauspielerstandes ; Beweis, daß der Staat unter solchen Umständen nicht mehr für denselben thun kann, als er bisher that ; Leichte, aber nothwendig zu ergreifende Maasregeln, um diesen Stand nach und nach von unwürdigen Mitgliedern zu reinigen, die zu große Anzahl der Schauspieler zu vermindern, und der Kunst ihre verlohrene Würde wiederzugeben. - Zuvor aber eine Zuschrift an Hrn. S. Grüner, wegen seines Fragments... Ist der Staat verbunden, etc..." Olla Potrida, 1794, III, pp. 42-76. Ce texte n'a pas été analysé par Margret Dietrich.

que l'amour de l'art dramatique (161). Les principaux reproches s'adressent cependant aux comédiens et aux entrepreneurs eux-mêmes. Les premiers sont le plus souvent "ignorants, sots, vaniteux, grossiers, méchants et vils" (162), la scène reste le refuge des existences brisées et un milieu où règne l'immoralité et le désordre des moeurs. Les seconds - qui ont remplacé les "principaux" - ne pensent qu'au gain et ravalent l'art dramatique à un commerce, ils exploitent sans scrupules leurs comédiens et n'hésitent pas à se servir de leur position pour satisfaire leurs désirs érotiques.

On voit que le tableau est volontairement poussé au noir et ceci sans doute pour donner plus de poids à l'inévitable et mirifique projet qui doit guérir tous les maux : une sorte de Sainte-Vehme de la scène allemande qui frapperait d'infamie les comédiens et les directeurs indignes ! En fait, le théâtre allemand est victime de son propre succès : il y a désormais trop de comédiens, trop de troupes, trop de représentations. Il en résulte une concurrence effrénée qui ne profite pas toujours à la qualité artistique et surtout une extrême banalisation du phénomène théâtral. Intégré dans la vie quotidienne, celui-ci, au mieux, fait partie des obligations culturelles des classes aisées, au pire, est ravalé au niveau d'un divertissement sans importance ou d'une manifestation mondaine. L'utopie de "l'institution morale" paradoxalement paraît plus lointaine qu'au temps de Lessing. La République est toujours plus belle sous l'Empire !

(161) La motivation érotique est comme d'habitude mise en avant, les spectateurs fortunés, encouragés par la légèreté d'un grand nombre d'actrices ne viennent aux spectacles que dans l'espoir d'une aventure galante. Ils constituent une des cinq catégories qui forment le public avec les connaisseurs, les amateurs sincères, les "Dummstolzen jedes Standes" et le Pöbel.

(162) Olla Potrida, p. 54.

L'histoire de l'idée de "théâtre national" au XVIIIème siècle s'achève-t-elle sur un échec ? On pourrait le croire à la lecture de nombreux textes de l'époque. Mais la réalité est plus complexe. Certes, l'Allemagne n'a pas eu sa scène-modèle et vouloir faire du théâtre un substitut de la chaire s'est révélé être une chimère. Mais elle dispose désormais de théâtres permanents et d'une littérature dramatique et n'a plus à rougir de son retard sur le reste de l'Europe. Le résultat le plus durable de la période s'avère être la fondation de Hoftheater de langue allemande dispersés sur l'ensemble du territoire. Ceux-ci, certes, sont loin de répondre à l'idéal du "théâtre national", mais ils créent une double tradition vivante jusqu'à nos jours : celle de la décentralisation théâtrale et celle de la scène subventionnée.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'idée de "théâtre national" telle qu'elle nous apparaît à travers les multiples textes que lui a consacrés l'Aufklärung allemande vise un triple but. Elle tend tout d'abord à la création d'une scène centrale pouvant servir de modèle aux autres, ce qui dans les conditions politiques du Saint Empire devait se révéler irréalisable. Elle veut faire de la scène une école destinée à compléter le dispositif éducatif d'un siècle féru de pédagogie. Elle comporte enfin une ambition spécifiquement nationale..

Les Allemands du XVIIIème étaient en effet préoccupés de rattraper le retard que, selon eux, leur pays avait pris dans le domaine du théâtre et plus généralement dans le domaine des lettres et des arts. Il s'agissait pour eux de faire adopter à une culture encore fortement marquée par la théologie, l'esprit baroque et la tradition érudite, les valeurs des temps nouveaux, de secouer la poussière du passé et de remplacer la lourdeur des temps "gothiques" par l'élégance et la grâce d'un siècle plus policé. Bref, il fallait faire en sorte que l'Allemagne puisse prendre place parmi les nations "éclairées". Dans cette perspective, le développement du théâtre n'est qu'un des aspects du "progrès" des Allemands.

Ce dernier aspect occupe déjà une grande place dans l'oeuvre de celui qu'on peut considérer comme l'initiateur du mouvement du "théâtre national" : Johann Christoph Gottsched. Nous avons montré, à propos de "l'affaire Mauvillon", l'importance que revêtait la motivation patriotique dans son entreprise de réforme. Son amour-propre national lui fait apparaître comme insupportable la commisération des étrangers et singulièrement

celle des Français. Il lui faut donc fournir la preuve que le génie allemand est capable des mêmes réussites que celles dont se vantent les nations voisines. La réforme née de la conscience d'un retard historique tire son énergie de la volonté d'y mettre fin. Particulièrement marquée chez Gottsched, la volonté de préserver la dignité de la nation se retrouve tout au long de l'histoire du théâtre national, elle trouve son expression la plus typique dans la question : "Que doivent penser les étrangers de nous ?" si souvent rencontrée dans les textes de l'époque et qui conduit tout naturellement à relever le défi.

Mais, chez Gottsched, on rencontre aussi, sous sa forme la plus rigoureuse, l'étroite subordination de la scène à la morale, la conception la plus strictement didactique de la littérature. La scène est définie comme l'école où pourront être inculquées au peuple les leçons de morale qui lui resteraient inaccessibles si elles étaient présentées d'une manière abstraite. Les avantages d'un enseignement qui fait appel aux sens sont constamment soulignés pour justifier l'institution théâtrale. Nous avons défini cet aspect de la pensée de Gottsched comme une entreprise de "légitimation" du théâtre professionnel et nous l'avons mis en rapport avec le discrédit dont était frappée la scène et avec les attaques dont elle était l'objet de la part des théologiens et des autorités universitaires. Les sources d'une telle vision du théâtre sont certes variées et aussi bien la tradition du théâtre scolaire que l'enseignement de Wolff ou les manuels de philosophie politique ont influencé Gottsched, mais nous avons pu noter la prédilection avec laquelle celui-ci appuie ses démonstrations sur l'autorité des écrivains ecclésiastiques français favorables au théâtre, à condition qu'il fût parfaitement vertueux. Gottsched fait de cette manière preuve d'un grand sens stratégique en se trouvant des alliés dans le camp d'où provenaient les attaques les plus dangereuses. Mais, en privilégiant ainsi la morale par rapport à l'esthétique, il engageait aussi, comme Goethe l'a déjà fait remarquer, le théâtre dans une voie qui l'éloignait de sa vraie nature.

Nous avons montré qu'on ne saurait réduire l'action réformatrice de Gottsched à l'introduction du théâtre français en Allemagne, que la période des traductions ne devait constituer

qu'une très courte époque de transition et que les auteurs français étaient destinés à fournir les modèles d'un classicisme allemand. Gottsched n'a pas, du reste, une opinion uniformément favorable du théâtre français. L'introduction du motif de l'amour dans la tragédie lui semble ainsi une faiblesse et surtout une infidélité à la véritable fonction du théâtre, dont l'Antiquité a donné la meilleure illustration.

C'étaient de grands intérêts et de graves problèmes de morale politique qui étaient au centre des pièces antiques, non de futilles intrigues amoureuses. L'Antiquité offre ainsi à l'Aufklärung l'exemple d'une scène traitée en "institution morale" et cette référence ne cessera de jouer un grand rôle par la suite. Elle permet en particulier de rappeler l'importante fonction que le théâtre peut assumer dans la Cité pour peu qu'on reconnaisse sa dignité et qu'on lui accorde le soutien nécessaire.

La réforme gottschédienne exige le resserrement des liens entre le théâtre et la littérature, la sujétion du comédien au texte écrit, l'affaiblissement de l'élément mimique. Elle entraîne l'exclusion radicale de la tradition du comique populaire, la condamnation sans appel du bouffon. La scène nouvelle devra être épurée et raisonnable et cette épuration ne va pas sans un appauvrissement des ressources du théâtre : l'improvisation est condamnée comme une marque de paresse, l'immoralité et le mauvais goût de la lustige Person furieusement dénoncés. En fait, avec Hanswurst et ses pairs, l'Aufklärung rejette une conception du rire qui lui est étrangère, une tradition du comique carnavalesque irréductible à ses valeurs fondamentales.

C'est sur cette assise que s'est élaborée toute la théorie du "théâtre national". Une remarquable continuité se maintient au cours du siècle malgré les ruptures apparentes avec l'enseignement du théoricien saxon. L'évolution de la discussion sur le comique illustre cette permanence. Si l'intolérance initiale fait parfois place à une attitude moins rigide, Hanswurst n'est accepté que dans la mesure où on peut le dépouiller de ses fonctions spécifiques pour le mettre en accord avec la pensée esthétique et morale de l'Aufklärung. En outre, comme le prouve l'exemple viennois, il ne profite de cette indulgence relative que dans la mesure où il ne représente plus un danger pour le

développement d'un Bildungstheater littéraire. "Théâtre national" et théâtre traditionnel populaire restent des antinomies, mais le premier réussit à rejeter le second dans l'ombre et à l'exclure du débat esthétique.

La pérennité des grands principes de la réforme initiale nous a amené à insister sur ce qui relie encore Lessing à Gottsched. Lessing a, non seulement, au début de sa carrière, appliqué fidèlement la méthode de son devancier et fourni dans ses revues préceptes et modèles aux écrivains allemands, mais il est resté, sa vie durant, fidèle aux valeurs fondamentales de la scène "épurée". Lui non plus ne conçoit pas un théâtre sans fonction morale ou une dramaturgie sans règles. Chez Lessing, les modalités de l'action éducative prennent cependant une forme différente. A l'enseignement direct de vérités morales se substitue un entraînement à la pitié qui doit rendre l'homme meilleur en le rendant plus compatissant. Les modèles recommandés sont plus nombreux et s'écartent de la seule tragédie classique française. Shakespeare et Diderot sont proposés en exemples. En même temps, les définitions que Lessing donne de la tragédie et de son action morale spécifique fondent la légitimité du genre nouveau de la tragédie domestique ou bourgeoise.

Les historiens de la littérature ont souvent adopté le point de vue de Lessing lui-même dans la célèbre "17ème Lettre sur la littérature", sans tenir compte de la distorsion qu'un texte polémique fait obligatoirement subir à la vérité. Ils ont donc changé des différences réelles en opposition radicale. Il ne nous semble pas que Lessing ait ramené dans le droit chemin une littérature dramatique dévoyée par son prédécesseur. Il n'a pas opposé à une tragédie aristocratique dans son essence une tragédie spécifiquement bourgeoise et encore moins remplacé une forme étrangère à l'esprit allemand par une autre authentiquement nationale. Il a beaucoup plus simplement suivi l'évolution des idées esthétiques de son temps en rejetant une forme depuis longtemps menacée d'épuisement et qui ne se maintenait en France même que grâce à la force de la tradition. La tragédie classique française était devenue anachronique. Le mérite historique de Lessing fut de s'en apercevoir et d'explorer d'autres possibilités offertes par la pratique dramatique contemporaine.

Gottsched croyait à l'universalité du goût et à la valeur absolue des règles, Johann Elias Schlegel au contraire a insisté sur le lien unissant la littérature dramatique et le caractère de la nation. Chez lui, on trouve aussi pour la première fois une typologie qui oppose nettement les caractéristiques propres au théâtre français et au théâtre anglais. Le contraste observé n'est cependant très logiquement que le reflet d'une opposition plus générale entre deux "caractères nationaux" et la recherche des sources aboutit à mettre en évidence l'influence des études comparatives de la culture et de la société françaises et anglaises et des récits de voyage.

Un peu plus tard et indépendamment de lui, Nicolai et Lessing établissaient des schémas semblables. Ils se posaient surtout la question de savoir de laquelle des deux nations les Allemands se rapprochaient le plus. La réponse sans ambiguïté de Lessing dans la "17ème Lettre sur la littérature" est loin de refléter l'opinion de la majorité de ses contemporains. Ceux-ci, pour la plupart, défendent encore longtemps le principe d'une voie médiane. Si le modèle shakespearien préconisé par Lessing ne s'impose pas davantage, c'est parce que les critiques de l'Aufklärung sont très attachés à la bienséance et à la décence du langage comme à une certaine régularité de la forme. Une adoption sans restrictions du "modèle anglais" reviendrait à leurs yeux à restaurer le style "barbare" des Haupt-und Staatsaktionen. Ils recherchent donc une solution de compromis qui tiendrait compte du goût nouveau pour la simplicité et le naturel, sans remettre en cause les acquis fondamentaux de la réforme gottschedienne.

Le choix d'un modèle pour la scène allemande est rendu plus difficile par les incertitudes concernant le "caractère national". Si chaque peuple doit avoir un théâtre qui répond à son naturel, comment déterminer celui d'une nation dont le caractère semble être de ne pas en avoir ? Ce sont les trop lents progrès du répertoire dramatique - et particulièrement de la comédie - qui inspirent de semblables réflexions. L'excès du nombre des traductions est interprété comme le signe d'une trop grande perméabilité aux influences extérieures qui recouvrent de leurs sédiments l'originalité première. L'isolement social des

écrivains, l'absence d'une culture mondaine figurent également parmi les causes citées. Le provincialisme qui caractérise une nation sans capitale est présenté comme un obstacle supplémentaire à la création de types comiques "nationaux", tandis que H.P. Sturz met hardiment en cause l'absence de liberté d'un pays morcelé où nul n'échappe au pouvoir et aux regards du petit prince local. Le théâtre est le miroir qui reflète les faiblesses et les retards de la nation.

Le débat autour de Shakespeare ou de la tragédie classique ne doit pas cacher celui, tout aussi important, qui fut mené autour de la haute comédie. Celle-ci qui parut, pour des raisons sociologiques, longtemps inaccessible fut l'objet de réflexions qui révèlent des attitudes très diverses ; certaines réactions de rejet, parmi lesquelles se détache celle de Herder, ne doivent pas faire oublier que d'autres auteurs sont sensibles au prestige de ce genre et qu'ils envient les conditions de la vie culturelle qui ont permis son éclosion en France. Ce fait nous a incité à nuancer la thèse selon laquelle la bourgeoisie intellectuelle allemande établissait sa culture sur des valeurs qui lui étaient propres et rejetait résolument celles qui avaient cours dans l'aristocratie. Dans le cadre, il est vrai particulier de Vienne, Sonnenfels élabore un modèle culturel qui tend à créer une symbiose entre le style de vie aristocratique et les valeurs morales et intellectuelles de la bourgeoisie. L'Aufklärung qui surveille si attentivement les frontières de la comédie avec la farce populaire les laisse souvent ouvertes aux influences mondaines et aristocratiques.

Il était apparu assez rapidement aux yeux des partisans d'un "théâtre national" que celui-ci avait besoin d'un soutien officiel. Aussi bien le développement de l'art dramatique que l'accomplissement de la fonction morale de la scène l'exigeaient. La scène devait être soustraite à la direction routinière des "principaux" et confiée à un "surveillant" investi de cette tâche par l'Etat lui-même afin de devenir autre chose qu'un lieu de divertissement. Une scène exemplaire, aussi bien sur le plan littéraire que moral, ne pouvait être gérée comme une entreprise commerciale. L'histoire du "théâtre national" est aussi celui des débuts du théâtre subventionné moderne, mais il faut distinguer

ici entre les projets pragmatiques et les utopies théâtrales qui se placent délibérément en dehors de la réalité et exposent les lignes d'un théâtre qui ne serait rien d'autre qu'une chaire laïque. Dans les deux cas, on constate que les auteurs s'adressent indifféremment aux républiques et aux princes.

En ce sens, le mouvement du théâtre national est moins une réaction d'opposition de la bourgeoisie nationale, établissant les bases d'un théâtre allemand face aux théâtres de cour français, qu'une vaste campagne de propagande destinée à convaincre souverains et aristocrates de leurs responsabilités vis-à-vis de la culture allemande. Déjà Gottsched, lorsqu'il rénova la "Société Allemande", tenta d'obtenir pour elle le statut d'une Académie officielle en la plaçant sous la protection du Prince : le progrès des lettres allemandes ne lui semblait pas pouvoir se faire sans l'appui du pouvoir et des cercles dirigeants de l'Etat. Par la suite, contrairement à ce qu'on affirme souvent, beaucoup d'écrivains continuèrent à fonder des espoirs sur la générosité des princes. L'attitude indépendante d'un Lessing est plus une exception qu'un cas typique. Du reste, à la fin du siècle, les partisans du "théâtre national" trouvèrent un meilleur écho à leurs idées dans le milieu des cours - pourtant traditionnellement peu ouvert à l'art allemand - que dans les villes libres qui persistèrent souvent dans leur indifférence.

La brève et décevante histoire du Théâtre National de Hambourg confirme cette thèse. Les plans de réforme proposés par Löwen résument parfaitement les espoirs mis par les intellectuels allemands dans la fondation d'une scène permanente, ils développent des conceptions que la publication en 1764 des oeuvres complètes de Schlegel venait de révéler. Mais il est remarquable que, dans son Histoire du théâtre allemand, Löwen considère encore Berlin comme la ville la mieux faite pour accueillir une scène centrale. Seul un concours de circonstances l'amène à tenter de réaliser son projet à Hambourg. Il n'obtient aucun appui de la part des autorités et le théâtre qu'il dirigera ne sera rien de plus qu'une scène privée soutenue par les capitaux d'un groupe d'"Entrepreneurs". Ces derniers n'appartiennent en rien au milieu économique et politique dirigeant de la cité, de sorte qu'il est

abusif de voir dans le Théâtre National de Hambourg la preuve de la puissance de la riche bourgeoisie hanséatique.

L'échec de Hambourg fut interprété par les contemporains comme une preuve de plus de l'absence de vrai "patriotisme" chez un peuple qui ne forme toujours pas une véritable nation. Il est un signe supplémentaire de l'isolement social de la classe intellectuelle qui, seule à ce moment, semble attacher de l'importance au développement de l'art dramatique. Les auteurs cependant ne se découragent pas et plus que jamais mettent leurs espoirs dans les souverains qu'ils exhortent à avoir une "politique culturelle" nationale : tel est le sens du fameux "plan de Vienne" que Klopstock soumet à Joseph II. Le projet ne fut certes qu'un "rêve patriotique" de plus, mais l'Empereur fut le premier souverain à créer un Hof - und Nationaltheater, c'est-à-dire un théâtre de langue allemande dépendant directement de la cour et destiné à devenir la scène-modèle de l'Allemagne.

Son exemple fut suivi par de nombreux autres princes qui renvoyèrent leurs comédiens français pour engager des acteurs allemands. Ce mouvement fit des villes de résidence les centres de la culture théâtrale, ce qui confirma, dans ce domaine également, leur suprématie sur les villes libres. Les motifs auxquels obéissent les souverains ont certes un caractère très pragmatique et les considérations économiques y jouent un rôle non négligeable, mais il est possible aussi que la propagande de l'Aufklärung ait fini par provoquer chez eux une sorte de "conversion" à l'art national. En outre, la transformation des anciens théâtres de cour réservés au souverain et à son proche entourage en théâtres ouverts au public payant marque une modification du style de gouvernement et des rapports du prince avec ses sujets.

Les théoriciens du théâtre national avaient tout fait pour exposer les avantages que représentait une scène permanente "bien organisée", pour le bien de l'Etat. Celle-ci devait, certes, transmettre les valeurs morales chrétiennes sous une forme laïcisée, mais elle pouvait en outre exercer une influence d'ordre social et politique. Ce sont les théoriciens viennois qui ont le plus nettement mis la scène au service du despotisme éclairé, en la faisant servir au renforcement de la discipline sociale. Mais

même un Löwen s'adressant à un syndic hambourgeois n'assure-t-il pas qu'un théâtre permanent peut, selon son expression, "faire merveille" sur l'esprit d'un peuple turbulent et séditieux ? La scène peut difficilement, dans ce cas, être considérée comme un moyen d'émancipation.

L'Aufklärung, en tant qu'expression culturelle des nouvelles classes bourgeoises, révèle ainsi ses liens avec le développement de l'absolutisme. Les serviteurs de l'Etat, que sont très souvent ses théoriciens, concluent une alliance non dénuée d'ambiguïté avec le pouvoir princier. Même si, fondamentalement, l'idéal humanitaire des Lumières paraît inconciliable avec les intérêts égoïstes des "monstres froids" que sont les Etats, l'accord pouvait se faire sur de nombreux points. L'idée de modernisation est commune à l'Aufklärung et au despotisme éclairé. Le mouvement du "théâtre national" est aussi une lutte menée pour mettre fin à l'archaïsme de la vie théâtrale allemande. Le cas de Vienne où les partisans de l'Aufklärung arment le bras de l'Etat pour détruire la comédie populaire improvisée est, de ce point de vue, exemplaire.

Il est assez difficile de caractériser par une formule unique les rôles que l'on veut faire jouer à la scène tant ceux-ci sont divers. Le théâtre est une école qui possède différentes classes où peuvent être enseignés aussi bien le patriotisme - c'est le rôle de la tragédie nationale - que le bon ton et la civilité - c'est la fonction que pourrait avoir la haute comédie - ou encore la connaissance du coeur humain. S'il peut faire de bons chrétiens et des citoyens vertueux, il peut également affiner les moeurs et avoir ainsi une action "civilisatrice". La conception de Lessing selon laquelle la scène devait être une école d'humanité se distingue nettement des schémas didactiques ou utilitaristes habituels et on peut en dégager des conséquences philosophiques et politiques audacieuses, mais elle ne résume pas l'ensemble des points de vue exprimés. Au même moment, on continue à présenter le théâtre comme une "école du sujet", de sorte qu'aucun schéma d'évolution linéaire allant dans le sens d'une émancipation progressive de la pensée bourgeoise ne rend compte de l'ensemble des textes consacrés au "théâtre national".

En tout cas, il est une fonction qui, contrairement à ce qui est parfois affirmé, est presque totalement absente des textes que nous avons étudiés. Le théâtre national n'est jamais décrit comme l'anticipation d'une unité politique à venir, il n'est même que très rarement présenté comme un moyen de renforcer le sentiment d'appartenance à une même communauté. Le mythe du théâtre grec comme creuset de la nation trouve peu d'écho, car les auteurs du XVIII^{ème} siècle sont conscients de la différence entre le public d'une république grecque et celui d'une monarchie moderne.

Le théâtre national ne peut être défini que dans certaines limites comme un "théâtre pour tous". Certes, l'ouverture des Hoftheater au public bourgeois des villes de résidence représente un élargissement considérable de leur audience, mais par ailleurs, le public populaire reste généralement exclu des nouvelles salles permanentes et est repoussé vers des lieux de divertissement qui lui sont propres. Ni le répertoire, ni le style de jeu, ni le cadre social ne sont faits pour lui. Même dans la théorie, il est peu question de vastes rassemblements qui confondraient toutes les classes sociales. Seuls les Stürmer, lecteurs de Rousseau et surtout de Louis-Sébastien Mercier, rêvent parfois de reconstituer les foules immenses du théâtre antique.

La théorie de l'Aufklärung associe à ses exigences morales de très grandes ambitions littéraires. Elle définit un théâtre pour élites cultivées qui ne fait au goût populaire que des concessions tactiques et, en règle générale, ne laisse au divertissement qu'une part réduite. Mais dans la réalité, le Bildungstheater s'est souvent transformé en Unterhaltungstheater, ce qui fut une déception pour beaucoup d'observateurs.

On peut en effet constater dans le dernier quart du siècle une banalisation du phénomène théâtral qui semble remettre en cause les conceptions idéalistes des pionniers. L'envahissement du répertoire par une Trivialdramatik étroitement adaptée aux goûts du public et attentive à ne jamais dépasser son "horizon d'attente" en est sans aucun doute la manifestation la plus typique. Bien qu'on élabore encore des utopies théâtrales, un certain désenchantement se fait jour. Ni le public, ni les

comédiens ne répondent aux espoirs qu'on a placés en eux. Quant au répertoire, si sa "nationalisation" fait des progrès rapides, ce résultat est souvent obtenu par une foule de tableaux de famille et de drames larmoyants sans valeur littéraire. Seules quelques grandes oeuvres, telle Minna von Barnhelm, paraissent répondre à une double exigence de qualité et d'originalité nationale. Les pièces du Sturm und Drang, en revanche, apparaissent à l'opinion éclairée comme un retour en arrière vers l'irrégularité et la frénésie du répertoire ancien. L'introduction de Shakespeare lui-même est loin d'être toujours saluée comme un progrès.

D'une certaine manière, ce sont les acteurs qui sont les principaux bénéficiaires du mouvement du "théâtre national". La disparition progressive des troupes françaises leur ouvre les portes des théâtres princiers et parfois aussi des salons aristocratiques ou bourgeois. Encore qu'il faille faire une distinction entre les comédiens des théâtres permanents et ceux des petites troupes ambulantes, ils améliorent incontestablement leur condition matérielle et leur statut. Un double processus d'intégration sociale et d'élévation du niveau artistique, engagé dès l'époque de la Neuberin, semble être arrivé à son terme. Mais, en même temps, les acteurs perdent leur liberté traditionnelle. Non seulement, tous les plans de réforme prévoient de leur enlever la direction de leurs propres affaires pour la confier à une personnalité extérieure à leur milieu, mais, à la fin du siècle, ils sont souvent effectivement soumis à l'autorité des "Intendants" nobles et leur conduite est surveillée par de sévères règlements.

Ont-ils créé un style de jeu "national" fait de simplicité et de naturel ? Les contemporains l'affirment, mais leur témoignage est suspect dans la mesure où ils cherchent surtout à discréditer un "style français" toujours assimilé à la pompe ou au maniérisme. Cette opposition paraît forcée. Nous avons pu, en effet, constater l'influence exercée en Allemagne par la théorie française sur l'art du comédien. Par ailleurs, un idéal de naturel tempéré par le souci de la bienséance et de la décence semble correspondre à une tendance générale du théâtre de cette époque et n'avoir rien de spécifiquement allemand.

Ce fait nous rappelle que l'affirmation souvent

polémique de la différence sert avant tout à fonder une tradition propre, à renforcer une identité culturelle encore peu assurée. Elle a une fonction "stratégique" et ne doit pas masquer aux yeux de l'historien les courants artistiques et littéraires à l'échelle de l'Europe tout entière.

Le bilan dressé à la fin du siècle par les intellectuels allemands eux-mêmes sur les progrès de leur théâtre frappe par sa sévérité. C'est qu'ils mesurent les résultats obtenus à l'aune de leur idéal et doivent constater que la littérature dramatique est souvent tombée dans l'insignifiance, que le théâtre reste consacré au divertissement et que, si l'Allemagne a maintenant des théâtres, elle n'a toujours pas son Théâtre National, même si une dizaine de scènes en usurpe le titre. Un terme comme celui de "théâtre national bavarois" révèle même une crise de l'idée elle-même. Le XVIIIème siècle transmet donc au XIXème siècle la tâche qu'il n'a pu mener à son terme.

Le résultat concret du mouvement que nous avons étudié, la création de théâtres de cour allemands, fut âprement remis en cause. Pour la pensée politique de l'Aufklärung le souverain pouvait incarner l'Etat. Aux libéraux du XIXème siècle, au contraire, les Hoftheater apparurent comme des propriétés privées auxquelles il fallait substituer de véritables Staatstheater subventionnés et dirigés par la collectivité nationale. Le mot d'ordre de "théâtre national" prit alors un sens politique en même temps qu'il exprimait une volonté d'unité nationale.

C'est dans la génération de la "Jeune Allemagne" que la notion trouva le plus de résonance. Heinrich Laube, Karl Gutzkow, Ludwig Börne critiquèrent le poids de la censure, le dilettantisme artistique des "Intendants" nobles, soumis par ailleurs aux caprices de la cour, déplorèrent le manque d'ambition littéraire du répertoire et l'affligeant provincialisme des petites scènes abandonnées au conformisme politique et à la loi du profit. Si certains motifs rappellent les thèmes de réflexion du siècle précédent, l'accent s'est cependant déplacé de l'idéal moral et littéraire à une revendication politique à laquelle s'associe un désir d'unité nationale. C'est pendant la révolution de 1848 que naquirent de nouveaux projets de Théâtres Nationaux. Le Parlement de Francfort éveilla, dans ce domaine également, beaucoup d'espoirs.

et, en Prusse, ce fut à l'initiative d'un ministre que furent élaborés des plans de réforme. L'échec de la révolution mit fin à cette effervescence.

On a l'impression que, par la suite, l'idée de "théâtre national" suit assez fidèlement l'évolution des idées politiques et que le passage du libéralisme au nationalisme s'y lit assez clairement. Lorsque, dans un discours en l'honneur de Shakespeare prononcé en 1864 à Hambourg, l'écrivain autrichien Ludwig Eckardt évoque la tentative de Löwen et de Lessing vieille d'un siècle, il la qualifie encore de premier essai pour créer "un libre théâtre national allemand" et oppose à cet idéal les Hoftheater existants. Les Princes ont bien donné aux Allemands des théâtres permanents, assure-t-il, mais ce fut au prix de la liberté ; la censure étouffa "l'imagination allemande". Puis il lance à ses auditeurs un pathétique appel : "Donnez, ô donnez-nous, donnez-vous une Nation" (1). S'il confère au mot de "nation" son sens moderne très éloigné de celui que lui donnaient les hommes du XVIIIème siècle, il reste cependant fidèle à l'esprit de l'Aufklärung en le préservant de tout chauvinisme.

On ne peut plus en dire autant, lorsqu'en 1881, un certain C. Fiedler prétend que la fondation d'un "théâtre national" doit montrer qu'en ce domaine, comme dans les autres, les Allemands "marchent à la tête de toutes les nations" (2). Et que dire du dernier avatar de l'idée lorsque le national-socialisme l'utilise comme slogan pour promouvoir le Thingspiel ? La dérive nationaliste de la notion n'a sans doute pas peu contribué à la discréditer.

Il est vrai que, par ailleurs, des notions concurrentes lui enlevaient de son aura. Goethe, en faisant jouer à Weimar les oeuvres des grands dramaturges de tous les temps et de tous les pays, n'avait-il pas eu l'intuition d'un "théâtre universel" ? Mais

(1) Ludwig Eckardt, Lessing und das erste deutsche Nationaltheater in Hamburg. Eine deutsche Gabe zur Shakespeare-Feier, Hamburg, 1864.

(2) Cité d'après Wolfdietrich Wezel, Das subventionierte öffentliche Theater. Seine Struktur und seine Problematik. Diss., München, 1964, ex. dact., p. 63.

c'est surtout l'idée de festival - dont on peut trouver l'origine au XVIIIème siècle chez Sulzer - qui connut au XIXème siècle, avec Richard Wagner, une extraordinaire fortune. Elle partait de la constatation qu'aucun théâtre permanent ne pouvant échapper à la banalité, il fallait limiter le nombre des représentations et leur donner un caractère solennel. Abandonnant le schéma éducatif de l'Aufklärung, elle se refusait à mettre le théâtre à un autre service que celui de l'Art et prétendait faire retrouver à un divertissement quotidien son ancien caractère religieux et sacré.

L'idée de "théâtre national", telle que la définissaient les Lumières, a-t-elle, au-delà de son intérêt historique, encore un sens de nos jours ? Une partie au moins de la conception que l'Aufklärung se faisait de la scène est restée, semble-t-il, vivante aujourd'hui, c'est celle qui affirme l'importance du théâtre dans la vie collective. C'est sur elle que se sont fondées par la suite toutes les tentatives de décentralisation et de démocratisation destinées à mettre le théâtre à la portée du plus grand nombre, c'est elle qui justifie la pratique devenue universelle de subventionner les scènes qui ont des ambitions artistiques et littéraires. Même la subordination du théâtre à l'Etat peut se réclamer d'une partie de l'Aufklärung.

Si l'histoire de l'idée de "théâtre national" dans l'Allemagne du XVIIIème siècle a été en grande partie l'histoire d'une illusion, il ne faut pas oublier qu'il y a des illusions fécondes et qu'elles produisent des effets parfois inattendus. L'Allemagne n'a pas eu sa Comédie-Française, mais elle a créé à l'époque des Lumières les conditions d'une culture théâtrale décentralisée. La scène ne s'est pas transformée en "institution morale", mais elle a contribué au développement de la langue et de la littérature nationales.

DOCUMENTS

(205)

Entwurf

auf was Weise zur Ehre und zum Vortheil
der Stadt Hamburg eine wohl eingerichtete
Comedie unterhalten werden kan.

Die Schauspiele sind bey allen klugen und gesitteten Völkern in großem Ansehen gewesen. Man hat sie mit Recht als eine Schule betrachtet, worinn die Menschen von den Torheiten, von den Ausschweifungen und von den Lastern auf den Weg der Tugend gebracht werden können. Griechenland und Rom, zwey der gesittesten und klügsten Völker, haben die Schauspielkunst jederzeit geliebet, und ihren Vortheil eingesehen. Die lebhafteste Vorstellung der menschlichen Schwachheiten macht einen viel stärkern Eindruck in die Gemüther, als alle trockene moralische Schriften.

Die Comedie ist bemüht den Unterschied der Tugend und der Laster anzuzeigen, und beyder nothwendige Folgen zu entdecken. Sie weist die Schwachheiten der Alten, die Ausschweifungen der Jungen, und überhaupt die Fehler beydes Geschlechts in allen Ständen. Eine solche Vorstellung drückt sich mit der Zeit in die Gemüther ein, und macht allmählig ein Volk bescheidner und sittlicher. Die Tragedie gehet noch weiter. Sie bringet uns die erhabensten Begriffe von der Tugend bey, und sie reizet uns zu der Liebe zum Vaterlande, zu der Großmuth, und zu tausend edeln Empfindungen, die den Menschen so wohl anstehen. Sie erwecket eine Liebe zu der Obrigkeit, eine Hochachtung für die Geseze, und eine Neigung zu der vernünftigen Freyheit.

Aus dieser Beschreibung der Comedie, und der Tragedie erhellt nicht nur, daß sie in einer wohl eingerichteten Republik zu kulten sind, sondern, daß sie auch dem ganzen bürgerlichen Wesen in seinen Absichten zu Statten kommen. Schauspiele die so eingerichtet sind, gehören zu den schönen Wissenschaften, welche ein Volk angenehm, klug, und berühmt machen.

Unter den schönen Wissenschaften, welche in Deutschland so hoch gestiegen sind, ist die Schauspielkunst am spätesten aus ihrer Barbarey gegangen. Unsere Schaubühnen sind bisher mit unordentlichen Verwirrungen, mit schändlichen Possen, mit lasterhaften Vorstellungen, und mit einem so abscheulichen Wust angefüllt gewesen, daß sie nothwendig den Ekel aller Vernünftigen nach sich ziehen müssen. Man hat billig wieder eine Ausschweifung geübet, welche dem Volke nichts als verkehrte Begriffe beybrachte, die der Religion, der Tugend, und dem bürgerlichen Leben schädlich waren. Diese schreckliche Barbarey hat so lange gedauert, bis die Neuber'sche Gesellschaft, durch den Beystand verschiedener kluger und gelehrter Männer, diese Greuel verworfen, und die Schaubühne von ihrem Unflath zu säubern angefangen. Sie hat sich bemühet alles was der Tugend und den guten Sitten zuwider ist aus dem Wege zu räumen, und sie so einzurichten, wie sie einem Staate rühmlich und vortheilhaft seyn kan. Doch das Gute braucht in seinen guten Absichten auch einen Beystand, und die Neuber'sche Gesellschaft wird niemals ihren lobenswürdigen Endzweck erreichen, wosfern sie nicht von einem mächtigen Schutze unterflüßt wird.

(206)

Hamburg ist ein Ort, dessen vernünftige und weise Einrichtung von allen auswärtigen Völkern bewundert wird. Wissenschaften und Künste haben an diesem klugen Orte allenthal Beyfall gefunden, und er ist schon oft eine Zuflucht der Fremden gewesen, welche in dieser berühmten Stadt eine Mutter angetroffen, von der sie auf das lieblichste versorget worden. 1)

Eben diesen glüklichen Ort hat sich die Neuber'sche Gesellschaft ausersehen, und eben er ist es, wo sie ihre Versorgung zu finden wünscht.

Sie stellet ihr Verlangen auf das unterthänigste vor, welches sie um so viel getroster thun darf, da sie ihren gehorsamsten Wunsch so vielen erlauchten Männern vortragen kan.

Sie erbittet sich in aller Untertänigkeit von E. Hochert. und Hochw. Rathe das gnädige Privilegium, daß sie hier auf 12 nacheinander folgende Jahre, mit Ausschließung aller andern Comedianten und Possenspielern, unter einem so mächtigen Schutze, frey und ungehindert zu den gewöhnlichen Zeiten, Comedie spielen darf. Sie wird mit der gehorsamsten Schuldbigkeit bereit seyn jährlich dasjenige dem präsidirenden Herrn Bürgermeister abzutragen, was ihr nach einem gnädig gemachten Schlusse auferlegt wird, wenn sie nur von den beschwerlichen neben Abgaben befreyt bleiben kan.

Hamburg wird durch diese Gnade den Vorzug haben daß es in ganz Deutschland der einzige Ort ist, wo vernünftige und wohlseinerichtete Comedien Beystand gefunden; und da die schönen Wissenschaften ihre Versorgung überall mit Ruhme ausbreiten, so wird diese theilliche Stadt durch die Erhaltung einer der zärtlichsten Künste nicht weniger ihr Ansehen rühmlich machen, als durch ihre andern weisen Anstalten.

Die Neuber'sche Gesellschaft wird durch diese Gnade angespornt werden, ihre vernünftigen Absichten immer weiter auszubreiten, die Schaubühne zu einem Aufenthalte der Tugend und der guten Sitten zu machen, und alles dasjenige vollends vom Theater zu verbannen, was auch den Weisesten darauf anständig seyn könnte. Sie bestreift sich dabey einer vernünftigen und eingezogenen Lebensart, und beruft sich in diesem Stücke auf das Zeugniß der ganzen Stadt. Diese wird zugleich gestehen, daß ihr ganzes Betragen jederzeit dahin gegangen alles richtig zu machen, und keinem Menschen zu nahe zu thun. Sie hat auch zugleich dadurch ihre Feinde beschämt, welche ihr heimlich zu schaden getrachtet haben. So würrlich der Ruhm ist, welchen die Stadt Hamburg aus dieser Versorgung ziehet, so würrlich ist auch der Nutzen, Hamburg wird von vielen Fremden besucht, welche die Vorzüge dieser Stadt mit genießen, und die vor ihr eigenes Vermögen daselbst ihr Vergnügen suchen wollen. Diese werden um so viel länger aufgehalten werden, wenn sie in den Neuber'schen Schauspielen dasjenige antreffen, was sie in ganz Deutschland vergebens suchen. Diese Fremden werden nicht nur mit Vergnügen einen Theil ihres Vermögens in der Stadt lassen, sondern sie werden auch eben aus diesen Schauspielen Gelegenheit nehmen Hamburgs Vorzüge allenthalben zu rühmen.

Die deutsche Sprache ist seit einigen Jahren aus ihrer Verachtung herrfür gegangen, und die Deutschen haben gesehen, wie nützlich, rühmlich, und noth-

(207) wendig es einem Deutschen ist, deutsch zu können. Auch die Sprache hat ihren verdienten Platz auf der Schaubühne gefunden, und Schauspiele, welche nach ihren Regeln, und nach ihrer Reinigkeit abgefaßt sind, werden zur Beförderung der Schönheit, Stärke und Deutlichkeit der deutschen Sprache in einer Republik nicht wenig beitragen, wo die Muttersprache so nothwendig und unentbehrlich ist. Der Vortheil, welcher der Neuber'schen Gesellschaft aus ihren Schauspielen zufließen mögte, ist nichts weiter als ein Segen, den ihr die Stadt leihet, weil sie denselben bey Ihrem beständig Aufenthalte immer mit Wucher wieder erhält, und noch den Vorzug dabey erlangt, daß sie eine Parthey rebliche Leute versorget, welche unter allen Städten in Deutschland Hamburg zu ihrem Schutzhorte erwählet haben.

(REDEN-ESBECK, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, Leipzig, 1881, pp. 205-207. Document conservé au Staatsarchiv de Hambourg)

A
153793

Einem
Hoch-Edlen und Hoch-Weisen
MAGISTRAT

der Kayserl. freyen Reichs-Stadt

Hamburg,

zu Ehren und schuldigster Dankbarkeit

wird heute Donnerstags den 4. Sept. 1738.

ein deutsches Schauspiel

nebst

einem Vorspiele

zugeeignet und vorgestellt werden

von den

Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsischen

und

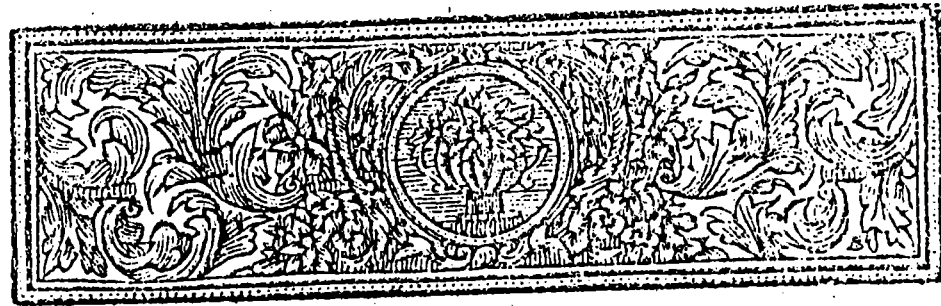
Hochfürstl. Braunsch. Lüneb. Wolfenb.

nunmehr auch

Hochfürstl. Schleswig-Holsteinischen

Hof-Comödianten.

gedruckt mit Trausoldischen Schriften.



Ihr Väter! Laßt Euch doch von uns auch kindlich ehren,
Und unsre Schuldigkeit bey Euern Ruhm vermehren!
Bergnnt daß Euer Wehrt in unsre Seelen dringt,
Und Euch aus reinem Erseh ein wahres Zeugniß bringet,
Daß Eure Großmuth ehret! gebt allen unsern Pflichten
Dadurch die rechte Kraft, sie redlich auszurichten!
Ihr nehmt den Schauplatz auf, schüht ihn und seht recht ein,
Daß Sitten-Spiegel auch in Deutschland nöthig seyn;
Und daß dem Staat dadurch kein Unheil kan geschehen,
Wenn man die Anstalt macht ein Schauspiel rein zu sehen,

Wenn man den Spielenden die Kräfte nicht ersiehet,
 Und sie aus Verurteil aus Absicht unterdrückt.
 Wenn man der schweren Kunst die Hand großmüthig recket,
 Sie nicht aus alten Wahn mit Sünd und Tod vergleichet,
 Nicht Laster aus ihr preßt, die Schwachheit übersieht,
 Und Fehlera bessern hilft, statt daß man sie erzieht
 Und immer grösser macht. Der Bühne Fleiß zu kränken,
 Und nur auf ihren Fall und Untergang zu denken
 Ist eine schwache Kunst; die man gar leicht erlernt,
 So leicht man Tugend lobt, und doch davon entfernt
 Die Laster frecklich übt. Die Bühne zu bestürmen,
 Darf sich ein leichter Staub nur in die Höhe türmen,
 Dem bloßer Wind regiert; sein Schmutz so leicht und klein,
 So schwach er niederfällt, läßt doch den Ort nicht rein,
 Den ihm der Wind bestimmt, er schwärzt die reinste Seide,
 Und frisst sich heimlich ein auch in dem reichsten Kleide.
 Der Vorwurf lebt zwar noch, den Deutschland billig hat:
 Vor dem war alle Kunst auf unsern Bühnen matt.
 Die Stücke waren schlecht, wollüstig, schwülstig, niedrig,
 Voll Unflath, Unvernunft, recht eckelhaft und niedrig.
 Die Leute zu der Kunst, in dem Zusammenhang:
 Der auch die Laster selbst zu diesem Vorsatz zwang,
 Dafür belohnt zu seyn, sich davon zu entreissen,
 Nicht schändlicher zu seyn, nicht schrecklicher zu heissen.
 Sie sprachen: Bey dem Volk geschieht uns selbst Gewalt.
 Wir kriegen bloß durch sie die häßlichste Gestalt.
 Sie üben uns zwar aus, doch so, daß wir uns schämen,
 Und eckelhaft für sie die Flucht von ihnen nehmen;
 Da sie doch nicht einmahl der Strafe würdig sind,
 Weil man aus ihnen selbst die schärfften Dornen bindt,
 Und harte Geißeln slicht. So hoch war es getrieben,
 So wuchs, so stieg der Haß, so floh so viel das Lieben,
 Und die Verachtung trug die Kunst zum Abscheu hin,
 Zu der Vergessenheit, zum Wahn, zum Eigensinn,
 Zur scharfen Spötterey, zur Wahrheit sie zu richten;
 Zu der Gerechtigkeit sie gänzlich zu zernichten.
 Die Wahrheit aber sprach: Nehmt doch den Wust davon!
 Gebt die Gelegenheit, befreyt sie von dem Hohn;

Dem

Den ihr der Mißbrauch bringt. Lernt ihre Weisheit kennen;
 Und selbst die Kunst verstehen, zu wissen und zu nennen!
 Die Kunst kan nichts dafür; die Faulheit hat die Schuld.
 Sagt diese von dem Werk! habt mit dem Fleiß Geduld!
 Nehrt mäßig ohne Gram die mattgemachten Glieder!
 Gebt Schutz und Sicherheit! alsdann besucht sie wieder!
 Und fragt die Laster dann, ob sie aus Eckel stehn?
 Ob sie aus Selbstverdruss izt von der Bühne ziehn?
 Ob man der Tugend Kraft, der Einsicht Macht und Stärke,
 Nicht an den Lastern erst an ihren Fliichen merke?
 Auch die Gerechtigkeit gab hier der Wahrheit Raum.
 Sie sprach: Man untersucht, man wünscht und sieht kaum
 Des Schauspiels Nutzen ein, so findet man es nöthig,
 Voll Wissenschaft und Fleiß; Man ist so gleich erbüdig,
 Daß es gereinigt wird. Gebt nur mit eigener Hand
 Darzu den Vortheil her; durch Vorsicht und Verstand?
 Laßt der Behutsamkeit die Kraft sich zu erklären!
 Und helft die Spielenden nach Nothdurft mit ernähren,
 Verbessert was ihr könnt, doch seht es erst recht ein!
 Laßt euch der Bühne Heil recht angelegen seyn!
 So schwach sie izt noch ist; ihr könnt ihr Kraft und Leben,
 Euch Nutzen, Lust und Ruhm durch ihre Werke geben.
 Der Nachwelt dienlich seyn. So bald man gute Zucht
 In einem Schauspiel findet; wenn man die Tugend sucht
 Und ihre Rdnntniß liebt; ihr ewrigst anzuhängen.
 Wenn man von ihr das Licht der Wahrheit kan empfangen,
 Die guten Sitten übt und denen sich verbindet,
 Die wahrhaft nützlich seyn und unentbehrlich sind.
 So weit wird dann die Kunst der wahrhaft reinen Bühne,
 Zum Ruhm getrieben seyn, die sonst so schändlich schiene.
 Es wird ihr ganzes Werk in allen Stücken frey
 Von allem schlechten Wust, die Weisheit steht ihr bey.
 Die Wahrheit lehret sie. Das Recht hilft sie beschützen.
 So kan sie auf einmahl ergötzen, lehren, nützen.
 In diesem Vortheil nun soll unser Dank bestehen.
 Ihr Väter dieser Stadt! so soll man bey Euch sehn,
 Wie unsre Bühne steigt; weil Ihr durch Euern Segen,
 Durch Euer wahres Ja, uns wollt mit Vorsicht hegen.

Wir wollen Euren Schlug niemals zur Schande seyn.
 Habt noch etwas Geduld! ist noch nicht alles rein,
 Man ich magt alles gleich der Hindrung ganz entreissen,
 Will ich in eilen doch den guten Willen weisen.
 ODE, der aus einem Wort die ganze Welt gemacht,
 Der gebe mit der Kraft auf Eure Wohlfahrt acht!
 Dadurch Er segnen kan, erhalten und gebieten,
 Dadurch Er **Nacht und Stadt und Bürger** wird behüten.



Das Vorspiel wird genannt:

Die
Verbindung der vier Jahreszeiten.

Personen:

Der Frühling, als Gärtner.
 Der Sommer, als Schäfer.
 Der Herbst, als Schäfer.
 Der Winter, als ein alter Mann.
 Die Hochachtung, als eine Schäferin.
 Melpomene.
 Mercurius.

Verfertiger von Friederica Carolina Neuberin.

Hierauf folgt das Schauspiel, genannt:

Phaedra.

Dieses neue Stück ist aus des berühmten Mr. Racine Schriften, alhier in
 Hamburg ins Deutsche übersetzt.

Personen:

Theseus, des Aegeus Sohn, König in Athen.
 Phaedra, des Theseus Gemahlin, eine Tochter des Minos und der Pasiphae.
 Hippolytus, des Theseus und der Antiope einer Amazonischen Königin Sohn.
 Aricia, eine Prinzessin von Königlichen Atheniensischen Geblüte.
 Oenone, der Phaedra Vertraute und Amme.
 Theramenes, des Hippolytus Hofmeister.
 Ismenes, der Aricia Vertrauter.
 Panopes, der Hauptmann von der Wache.

LE DISCOURS DE LÖWEN DEVANT LA "SOCIÉTÉ ALLEMANDE" DE
GÖTTINGEN (1748). TEXTE INÉDIT.

Das Foly:

In einer wol angeordneten Republik muß
das Recht der Freyheiten wolgeordnet se.
Solten erweisen,

erweisen bei der Aufnahme in die Königl. Buchh.
Anfallplatz zu Göttingen, in einem Rede be.
weisen

von

J. S. Löwen.

Göttingen den Tag des
Monats Junii 1748.

Löwen

Der Satz: In einer wohl eingerichteten Republik muss der Flor der Schaubühne
nothwendig erhalten werden, wurde bei der Aufnahme in die Königl.
deutsche Gesellschaft zu Goettingen in einer Rede bewiesen von
J.F.Löwen. Goettingen am Tage des Monats Junii 1748.

Wolgeborene Herren,
Praesident und Senior,
Hochzuehrende Herren!

Ihre Gesetze verbinden mich zu einer Rede. Und wie gerne möchte ich heute
als ein würdiger Redner vor Ihnen auftreten. Sie erlauben mir, künftig als ein
ordentliches Mitglied Ihrer Gesellschaft beizuwohnen. Und wie gerne wollte
ich davor eine Dankbegierde an den Tag legen, die eben so gross seyn sollte,
als die besondere Hochachtung, welche ich allemal vor diese Gesellschaft ge-
hegt habe. Ich würde diesen Ort vielleicht etwas dreister betreten; wenn ich
nicht in einer Gesellschaft reden müsste, in welcher ich die besten Kenner
einer männlichen Beredsamkeit erblicke. Und meine natürliche Blödigkeit
sollte vielleicht gemindert werden; wenn Sie es nicht wären, welche ich heu-
te anreden muss. Denn ich weiss selbst nicht, warum mir allezeit Furcht und
Schrecken zur Seiten stehen, wenn ich vor Personen reden soll, welche die Be-
urteilung der deutschen Beredsamkeit ihr sorgsames Augenmerk seyn lassen.
Vielleicht ist die Wahl der Abhandlung eine Ursache davon. Und ich glaube,
dass ich mich (in) meiner Meinung nicht irre. An Worten zu reden könnte es
mir wol nicht felen, allein der Entschluss, welches ich von allen wehlen
sollte, würde desto schwerer fallen. Ich könnte Ihnen, meine Herren, unsern
allergnädigsten König, als den weisesten Fürsten, und als einen huldreichen
Beförderer der Wissenschaften vorstellen, aber hier würde meine Ehrsucht ei-
nen Lobredner abzugeben, tadelhaft, und mein Vortrag nicht würdig genug für
einen so grossen Monarchen seyn. Ich könnte Ihnen, meine Herren, die Vorthei-
le in einer Rede beschreiben, welche Sie von dem Flor Ihrer Gesellschaft ge-
wis zu hoffen haben. Aber alsdann würde ich eben das sagen müssen, womit
schon so mancher Redner bei solcher Gelegenheit ihre Reden angefüllet, und
ich müsste befürchten, ob ich nicht Ihre Geduld und Gewogenheit dadurch miss-
brauchen würde. Wenn ich mir den Endzweck eines Redners vorstelle, so ent-
stehen in mir unzehlige Zweifel, was ich zu meiner Rede wälen soll. Ich bin
stets besorgt, bei der Abhandlung, die ich vorgenommen, möchte ich die Pflicht-

ten eines Redners hindan setzen, und sogleich suche ich andern Stoff zu reden. Es ist allerdings viel daran gelegen, meine Herren, dass ein Redner sich einen geschickten Vorwurf wähle. Er überschreitet sonst in der That, man mag einwenden was man will, die Gesetze, welche die Kunst seinem Amte vorgeschrieben hat. Die Sachen, welche ein Redner vorträgt, sollen neu, unerwartet und überzeugend seyn. Er redet nicht für sich, sondern zum besten seiner Mitbürger. Diesen will er eine Sache entweder als gut, oder als verabscheuungswürdig vorstellen. Dies ist seine erste und vornehmste Pflicht, und von dieser darf er niemals abweichen. Ich will sehen, ob ich jetzt derselben völlig nachkommen kann. Ich habe daher den Satz erwälet:

In einer wol eingerichteten Republik muss der Flor der Schaubüne nothwendig erhalten werden.

Die Liebe gegen meine Landesleute hat mich auf diese Abhandlung geführt. Und von Ihnen, meine Herren, verlange ich nicht eher einen geneigten Beifall, als bis Sie bei dem Schluss dieser Rede, meine redlichen Absichten werden wahrgenommen haben. Eine Republik ist alsdann erst wol eingerichtet, wenn in derselben keine Vorsicht verabsäumt worden, das Wol der Bürger, und ihre ware Glückseligkeit zu befördern. Es müssen also geschickte Mittel da seyn, wodurch den Unterthanen ein beständiger Trieb zur Tugend, und ein unaufhörlicher Hass gegen die Laster beigebracht werden. Es ist allerdings einem Staate daran gelegen, dass er gesittete Bürger habe. Denn es erwachsen daher unzählige andre Vortheile. Diejenigen also, welche das Ruder des Regiments führen, sind nothwendig verbunden, die leichtesten Mittel zu erwälen, wodurch den Bürgern diese Triebe und Eigenschaften können beigebracht werden. Dies aber wird durch nichts eher erlangt, als wenn man keine Mühe und Anstalten felen lässt die Schaubüne in ihrem Flor zu erhalten. Ein vernünftiger, gereinigter und regelmässiger Schauplatz beut uns gewis diese Vortheile im Ueberfluss dar. Und einen solchen wird auch nur ein Staat dulden. Ich darf Ihnen, meine Herren, wol nicht erst weitläufig beweisen, dass man jetzo dasjenige nicht auf der Büne zu suchen hat, was man sonst nicht ohne Mitleiden darauf erblicken konnte. Man hat schon seit einiger Zeit angefangen, alles von derselben zu verbannen, was den Lastern und den schädlichen Neigungen der Menschen nur immer schmeicheln konnte. Sie ist jetzo gewis keine Lockspeise mehr zu unerlaubten Handlungen, es mögen so viele geschworene Feinde des Theaters auftreten und sagen was sie wollen. Die Verachtung, welche man noch jetzo

dagegen hegt, entsteht bloss aus einer Unwissenheit. Man stellt sich noch immer die Spiele der Alten vor, wenn man seine Reden auf die Schauspiele kehret. Und hiermit betriegt man sich sehr. Es haben dieses bereits so viele andre Gelehrte zur Genüge erwiesen. Und selbst der französische Abt Hedelin vertheidigt in seiner Dissertation sur la condamnation des Théâtres die dramatischen Vorstellungen auf das eifrigste. Er behauptet die Schauspiele der Alten wären ein Ueberbleibsel des heidnischen Gottesdienstes gewesen, und deswegen hätten die Kirchenväter so stark dawieder geeifert. Nachdem aber diese Ursache ihrer Verwerflichkeit weggefallen sei, wäre es ganz erlaubt, ihnen bei zuwonen. Der Flor einer solchen gereinigten Schaubühne muss nothwendig in einer wol eingerichteten Republik erhalten werden. Denn sie bekommt dadurch gesittete Bürger. Sie ist gleichsam eine Schule, worinnen das Volk in den nützlichsten Wahrheiten auf eine leichte sinnliche Art unterwiesen wird. Es wird in ihm ohnvermerkt ein Trieb zur Ehre, zur Liebe, zum Mitleiden, und anderen Tugenden mehr gepflanzt. Und eine solche sinnliche Vorstellung erhält, ich weiss nicht was vor eine brennende Begirde, diese Vollkommenheiten zu erlangen, und sich gleichsam über ihre Schwäche zu erheben. Die Schauspiele sind dem Volk unumgänglich nötig, denn es bekommt dadurch einen Vargeschmack von der moralischen Tugend. Die Gründe der Welträson verdunkeln ihre blöde Seele nur immer stärker. Wir sollten für wol im Stande seyn, diese Wahrheit einzusehen, dass eine Sünde, wenn sie auch unwissend begangen wird, dennoch ihre Strafe oft zu gewarten habe. Und hier wird es ihm in einem sinnlichen Unterricht gewiesen. Sie hören, dass Oedip unwissend seinen Vater ermordet. Es wird Ihnen gesagt, dass er seine eigene Mutter ohne Wissen zur Gemahlin erwelet habe. Und endlich sehen Sie die betrübten Folgen von diesen unwissend bösen Handlungen. Welche Triebe werden hier nicht rege gemacht. Ja, meine Herren, nur nicht das gemeine Volk, sondern alle und jeder erlangen daher einen unbeschreiblichen Nutzen. Und es ist nicht genug zu sagen, wie sehr dieser Nutzen diejenigen, welche einen Geschmack an der Vorstellung von dieser Art haben, vergnügen könne; Jetzt wird Ihnen in der Person einer Königin die grösste Zärtlichkeit der mütterlichen Liebe gewiesen. Ihre Kinder handeln gottlos an ihr. Sie soll ihnen auf Befehl ihres Gemahls die Strafe auflegen, und diese setzet sie darinn, dass ihre Söhne sich beeifern sollen, welcher sie inskünftig am stärksten lieben könnte. Welche hohe Begriffe und welche Würde

der natürlichen Liebe empfindet (sic) hier nicht die Söhne. Jetzt seh ich einen Don und einen Heiden-Jüngling auf dem Schauplatz. Zamoro verwundet tödlich don Gusman einen neu bekehrten Heiden und Staathalter in Peru. Gusman braucht nur zu (?) befehlen; so wäre die Schandtath an jenem auf das Grausamste gerächt. Allein er verfährt anders. Er vergibt seinem Mörder, da schon der Tod bei ihm Besitz genommen hatte. Zamoro höchst (?) erstaunt, fällt ihm zu Füßen, bewundert die Tugenden an einen (sic) Christen, welche ihm unglaublich vorkommen und gesteht selbst, dass solche edle Begriffe für seine Seele zu gross gewesen wären. Welche Triebe werden dabei nicht in mir rege gemacht? Und welche Lehren stellt mir hier der Schauplatz dar? Ich soll meinen Feinden vergeben. Eine Pflicht, welcher ganz die Oberstelle in der Sittenlehre zukömmt. Urtheilen Sie selbst, m. H., ob ein Staat nicht verbunden ist, solche Reizungen und Exempel zur Tugend seinen Bürgern zuzustellen. Ich glaube nicht, dass Sie das Gegentheil behaupten werden. Denn Sie wissen ja, dass die vornehmste Regel bei einer dramatischen Vorstellung diese ist: die Tugend muss allemal belonet, oder wenigstens gelobet werden, das Glück mag ihr auch noch so sehr entgegen seyn. Die Laster hingegen müssen gestraft, oder doch abscheulich vorgestellt werden, wenn sie auch die Oberhand behalten sollten. So gegründet dieses ist, so gemein ist doch der Entwurf, welchen man uns gegen die Schauspiele macht: Man befürchtet, sie wären in einem Staat mehr schädlich als nützlich. Die Ursache ist: weil die Bürger desselben zur Verschwendung angewöhnet und also offenbar erschöpft werden. Es scheint mir kein Einwurf lächerlicher zu seyn als dieser ist, dass denn alle und jeder gezwungen, den Schauspielen beizuwohnen. Ihre Umstände und nöthigen Ausgaben werden hier schon Schiedsleute seyn. Und wie vieles Geld könnte nicht besser angewendet werden, als in einer Republik geschieht, wo die Schaubühne im Staube liegt. Das Volk würde vielleicht nicht so viele Kosten und Zeit auf Sauf und Spiel ...wenden; wenn es andere Mittel zur Ergötzlichkeit vor sich sähe. Es ist dies eben der Grund, warum die meisten Gesellschaften Deutschlands schläfrig, ungesittet, wild und liederlich werden, weil wir noch zu wenig Schaubühnen aufweisen können. Wir haben die Erfahrung, meine Herren, dass viele unserer Mitbürger andern unanständigen Zeitvertreib nachhängen, und in einer Stunde oft mehr verthun, als sie in einer ganzen Woche nicht nach dem Schauplatze tragen könnten? Mich däucht allemal, ein Landesherr könne nichts thun, was ihm rümlicher, und den Unterthanen nützlicher wäre, als wenn er öffentliche Schauspiele in sein Land ver-

setzet. Oder bleiben unsern Gegnern doch noch einige Zweifel in Absicht der Unkosten des Volks übrig; so könnte diesen Sorgen auch bald abgeholfen werden. Wir ahmen ja sonst in allen Stücken Frankreich nach, warum machen wir nicht auch in Absicht auf die Schauspiele aus Deutschland, Frankreich? Es ist was besonders, meine Herren, dass wir Deutschen im Nachahmen so unglücklich sind. Die geringsten französischen Moden müssen sogar in Deutschland eingeführt werden. Nur, wenn es auf das Wohl der Völker ankommt, so ist man schläfrig. Könnte man nicht bei uns die Schauspiele dem Volke eben sowol ohne Kosten sehen lassen, als in Frankreich? So wären alle Einwürfe auf einmal gehoben. Es fielen die Kosten freilich auf den Landesherrn zurück. Allein wenn ich betrachte, dass ein Fürst nothwendig verbunden sei, seine Unterthanen glücklich zu machen; so muss er auch Kosten und Mittel allerdings nicht felen lassen. Wir fahren fort in unserm Beweis. In einer wol eingerichteten Republik muss nothwendig auch wegen der schönen Wissenschaften die Schaubüne im Flor seyn. Die Ursache ist leicht zu errathen. Die Schaubüne hat ihren stärksten Einfluss in die schönen Wissenschaften. Ihre Vortrefflichkeit, ihre Absicht, ihren Nutzen muss man in den schönen Wissenschaften suchen. Wo also in einer Republik nicht genug Sorgfalt für die Schaubüne angewendet wird, da können auch nimmermehr die schönen Wissenschaften sich in ihrem Flor erhalten. Da ist folglich die ganze Republik nicht wol eingerichtet. Die betrübten Folgen liegen leider bei uns am Tage. Die wenigsten Deutschen bezeigen einen rechten Eifer für die schönen Wissenschaften. Die meisten äussern sich eines Ekels gegen dieselben. Wenn unsern Mitbürgern erst rechte Begriffe davon könnten beigebracht werden, so würde die grösste Schwierigkeit bald gehoben seyn. Und es könnte leicht geschehen, wenn man nur endlich anfing, den Nutzen und die Schönheit derselben einzusehen. Wir dürfen fast zweifeln, meine Herren, dass in einer deutschen Republik die schönen Wissenschaften sich in ihrem vollkommenen Glanz zeigen werden. Sind es nicht mit Recht Klagen von den verdorbenen Sitten unserer Landesleute? Ich wollte nicht gern etwas zum Nachteil meiner Nation sagen, allein die Liebe zur Wahrheit verstattet mir ohnmöglich zu schmeicheln. Welche ungegründeten Vorwürfe muss derjenige nicht täglich anhören, welcher die schönen Wissenschaften mit vollkommenem Eifer treiben will. Bald ist seine Kunst brodlos. Bald schmeichelt er seinen strafbaren Neigungen. Bald handelt er sündlich, wenn er solchen unnötigen Sachen Zeit und Jare

widmet. Es ist nichts erbärmlicher als diese Vorwürfe. Man heget die allerungesundesten Vorurtheile für das schöne Denken! Und folglich setzt man den Eifer hindan. O gewiss eine Schande für unsere Nation!

Es braucht gar keines Beweises, dass man das Wachstum der Dichtkunst aufhält, wenn in einer Republik nicht genug Sorgfalt für die Schaubühne angewendet wird. Die Dichter, ich verstehe aber solche Dichter, welche sich die inneren Regeln des Theaters vollkommen bekannt gemacht haben und den ganzen Zusammenhang dieser Kunst richtig beurtheilen können, diese, sage ich, sind gleichsam die Vorsteher und Beförderer des Schauplatzes. Zeigt sich nun keine Gelegenheit, ihre Kunst und die Arbeiten ihres Witzes sehen zu lassen; so werden sie in der That verdrossen. Man würde vielleicht grössere deutsche Dichter aufweisen können, wenn nur der Schauplatz erst vollkommen wieder hergestellt wäre. Die redlichen Absichten unserer wenigen deutschen Dichter, welche sich Mühe geben, die Schauspielkunst unter uns in Ansehn zu bringen, sind nicht genug zu rühmen. Und es würde uns bald gelingen, wenn nur erst in Deutschland ein Lüdewig aufstehen, und diesen Bemühungen den völligen Nachdruck geben wollte. Wir erinnern dieses, meine Herren, aus Liebe gegen unsre Nation, welche noch bis itzo den schändlichen Vorwurf der Ausländer nicht von sich ablehnen kann. Das Sprichwort der Franzosen ist bekannt: Les Allemands sont toujours des Allemands. Ich mag den Sinn dieser Worte nicht erklären. Sie sind allzu nachtheilig für uns. Viele von unseren Landesleuten haben dennoch bereits glücklich gezeiget, dass sie im Deutschen eben so gut dichten und witzig denken können als ein flüchtiger Franzose.

Ich könnte Ihnen, meine Herren, noch mehrere Ursachen anführen, warum eine Republik die Schauspiele in ihrem Flor erhalten muss, wenn ich die Schranken, welche ich meiner Rede gesetzt habe, vorsetzlich überschreiten wollte. Die angeführten Gründe sind triftig genug. Vielleicht sind wir Deutschen bald so glücklich, da alle Arten der Künste und Wissenschaften unter uns in Flor sind, auch die Schönheiten der Schauspiele zu geniessen. Wenn wir dem Exempel benachbarter deutscher Lande folgen wollen, so werden wir nicht ohne Grund hoffen.

Es ist Zeit, meine Herren, dass ich mich zu derjenigen Sache entschliesse, welche mir Gelgenheit verschaffet hat, heute öffentlich vor Ihnen zu reden. Sie haben die Gütigkeit gehabt, und mich auf mein Gehorsamstes Bitten zu einem ordentlichen Mitglied Ihrer Königlichen Deutschen Gesellschaft erwelet.

Erwarten Sie keinen weitläufigen Dank von mir. Ich bin nicht gewohnt, mit Dankreden verschwenderisch zu seyn. Wenn ich aber Ihren Gesetzen völlige Folge leisten, Ihre Beurtheilung zu meinem Besten anwenden und Ihre vortrefflichsten Arbeiten als Muster der Nachahmung inskünftig annehmen werde, so glauben Sie, dass dieses meine Dankbarkeit seyn wird.... Ich sehe, dass diese Königl. Deutsche Gesellschaft die Ehre ihrer Nation retten, und die Vortheile der schönen Wissenschaften allgemein machen werde. Wie erhitzt, meine Herren, will ich Ihnen folgen. Denn diejenige Berufung muss man glücklich nennen, welche die Bürger gesitteter, die Künste und Wissenschaften angenehmer, und den ganzen Staat glücklicher machen kann. Noch einer Regung, meine Herren, vergönnen Sie mir den Ausdruck. Ich werde sie künftig niemals unterdrücken. Und warum sollte ich es heute thun? Hier haben Sie den Wunsch. Es blühe Ihre Gesellschaft!

(Staats - und Universitätsbibliothek Göttingen. Archives de la "Société Allemande".

Vorläufige

N a c h r i c h t

von der

Lo 6898

auf Ostern 1767.

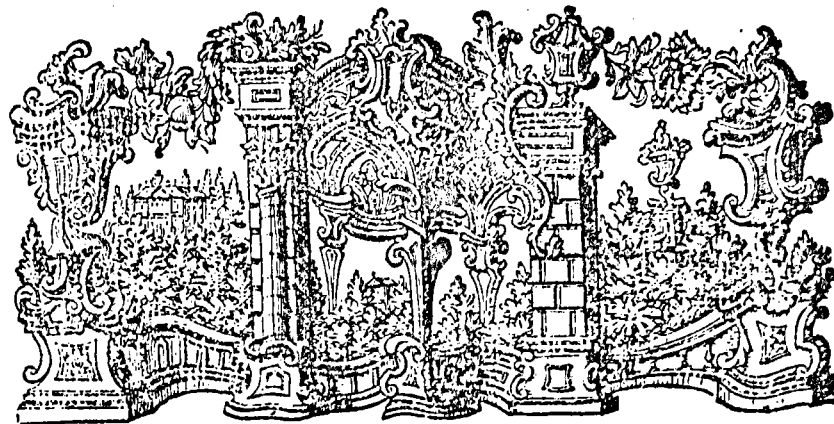
vorzunehmenden Veränderung

des

Hamburgischen Theaters.

Hamburg,

Gedruckt und zu bekommen bey Michael Christian Dock, 1766.



Wir kündigt dem Publico die vielleicht unerwartete
 Hoffnung an, daß deutsche Schauspiel in Hamburg
 zu einer Würde zu erheben, wohin es unter andern Umständen
 niemals gelangen wird. So lange dieser vortreffliche, ange-

nehme und lehrreiche Zweig der schönen Künste, noch in den Händen solcher Männer, auch der redlichsten Männer ist, die ihre Kunst lediglich zu einer Brodtwissenschaft zu machen gezwungen sind; so lange die Aufmunterung, und der edle Stolz der Nachahmung unter den Schauspielern selbst fehlt; so lange man die Dichter der Nation nicht zu Nationalstücken anzufeuern gewohnt ist; und so lange vorzüglich die theatralische Policy, sowol auf der Bühne in der Wahl der Stücke, als auch bey den Sitten der Schauspieler selbst, eine ganz fremde Sache bleibt; so lange wird man umsonst das deutsche Schauspiel aus seiner Kindheit hervor treten sehen.

Wir setzen die großen Vortheile zum voraus, die eine Nationalbühne dem ganzen Volke verschaffen kann; und wir dürfen sie auch heut zu Tage niemand mehr beweisen, als den Eigensinnigen, die sie nicht erwiesen haben wollen.

wollen. Wenn es inzwischen wahr ist, und es ist längst ausgemacht, daß, ausser dem edelsten Zeitvertreib, den das Theater gewährt, auch der Sittenlehre durch ihn die herrlichsten Dienste geleistet werden; so verlohnt es sich gewiß der Mühe, nicht mit derjenigen Schläfrigkeit an die wahre Aufnahme der Bühne zu gedenken, mit der man bis auf den heutigen Tag die innerliche Vollkommenheit derselben bearbeitet hat. Und aus eben diesem wichtigen Grunde, dessen Folgen für eine ganze Nation interessant sind, und wovon sich die Vortheile, die aus der Verfeinerung des Geschmacks, und ihrer Sitten fließen, auf den ganzen Staat, und auf die Biegsamkeit seiner Bürger erstrecken; aus diesem wichtigen Grunde, sagen wir, freuen wir uns, daß wir die Mittel in Händen haben, unsern Mitbürgern, ausser dem edelsten Vergnügen, dessen der menschliche Verstand nur fähig seyn kann, auch die reichsten Schätze einer geläuterten Moral zu gewähren.

Wir wollen uns über die Möglichkeit und Gewißheit dieser Absicht näher erklären.

Eine kleine Gesellschaft gutdenkender Bürger hieselbst hat schon seit verschiedenen Jahren auf die Ausführung dieses Plans gedacht; und da sie gegenwärtig dahin arbeiten, eine hinlängliche Anzahl von gesitteten Leuten zu erhalten, und die zugleich die vortrefflichsten und besten unter den deutschen Schauspielern sind, so sind sie willens, das deutsche Theater zu derjenigen Zeit, die alsdann in den öffentlichen Blättern bekannt gemacht werden soll, mit aller der Vollkommenheit zu eröffnen, die man mit Recht von einer wohleingerichteten und lehrreichen Bühne fodert. Man hat zu dem Ende das Directorium derselben den Händen eines Mannes anvertrauet, dessen untadelhafte Sitten, und dessen bewußte Einsichten in die Geheimnisse dieser Kunst zu der Aufnahme des Theaters nothwendig sind.

sind. Da dieser Mann nichts mit der eigentlichen Arbeit als Acteur zu schaffen haben wird, sondern lediglich, ausser den bekannten Pflichten, die einem jeden Directeur obliegen, noch die so höchst nothwendige Verbindlichkeit über sich genommen hat, für die Bildung des Herzens, der Sitten und der Kunst junger, angehender Schauspieler zu sorgen; so kann man leicht denken, daß das Publicum sich in der Erwartung, die man ihm macht, gewiß nicht betrogen wird. Man ist willens, dieser Gesellschaft gesitteter und einsichtsvoller Leute alle die Vortheile zu verschaffen, die man in einer theatralischen Akademie gewinnen kann. Zu dem Ende wird der Directeur, ausser seinem übrigen Unterricht, der, wie bereits gesagt, die Bildung des Herzens und des Geschmacks betrifft, über kurze von ihm herauszugebende Grundsätze der körperlichen Beredsamkeit, und über des Dorat vortrefflichen Essai sur la Declamation Tragique, der nächstens National gemacht.

macht werden soll, ordentliche Vorlesungen halten. Man wird sich hiebey der vortreflichen theatralischen Auszüge bedienen, welche Herr Lessing in seiner theatralischen Bibliothek, und in den Beyträgen zur Historie des Theaters, aus den besten Werken der Ausländer gemacht hat. In diesen Vorlesungen sollen diejenigen, die sich der Bühne widmen, von den ersten Anfangsgründen der Kunst an, durch das ganze dramatische Feld geführt, und mit den Geheimnissen dieser wichtigen Kunst bekannt gemacht werden. Den theoretischen Unterricht wird man ihnen durch Beyspiele unsrer besten Acteurs erläutern lassen; und da sie vornehmlich dereinst in dem Spiele der Leidenschaften die Seele der ganzen Action sehen müssen, so wird es eins von den Hauptgeschäften dieser theatralischen Vorlesungen seyn, sie mit der wichtigen Lehre der Affecten bekannt zu machen, und überhaupt nichts vergessen, was nur irgend zu den feinsten Nuancen dieser schweren Kunst gezählet werden kann.

Da

Da man den Schauspieler so vortreflich zu bilden sühen wird; und er, wenn zu diesem Unterricht Talente kommen, dem deutschen Theater gewiß Ehre macht; so ist man auch darauf bedacht, die äußerlichen Glücksumstände desselben vorzüglich bequem einzurichten. Man wird daher den Stand dieser Leute so geehrt zu machen suchen, als es die Kunst verdient, der sie sich gewidmet haben. Man wird einen, ihren Talenten angemessenen, jährlichen Gehalt aussetzen: aber vorzüglich darauf bedacht seyn, diejenigen Schauspieler anständig und Lebenslang zu versorgen, die Alters halber dem Theater nicht mehr dienen können. Bey dergleichen glänzenden Aussichten aber verlangt man durchaus die strengste, edelste, und untadelhafteste Aufführung, und die besten und liebenswürdigsten Sitten, die Leute von gutem Denken, und einer feinen Lebensart unterschei-

5

den

den müssen. Da der ganze Nutzen des Theaters, der überdem immer beschrien wird, sogleich wegfällt, und die Sitten der Mitbürger umsonst gebessert werden, wenn diejenigen, die der Spiegel dieser Sitten seyn sollen, ihre eigene Handlungen besetzen; so wird die ungeheuchelte Gottesfurcht, der Abscheu an allen, der bürgerlichen Gesellschaft so gefährlichen Lastern, eine unverlegte, und von dem geringsten Verdacht befreite Lebensart, die erste Pflicht eines jeden Schauspielers seyn; und auch der Beste unter ihnen wird sogleich alle Vortheile verlieren, so bald man ihn von dieser Pflicht, und von allen den übrigen strengen Befehlen, die man unter sich machen wird, nur im geringsten vorzüglich abweichen siehet.

Da endlich selbst nach dem Ausspruch des Diderot, eines Philosophen, der selbst bey seinen wichtigen Arbeiten,
so

so viel Zeit gefunden, zwei der größten Meisterstücke für das Theater zu verfertigen, der theatralische Nutzen nur alsdann erst beträchtlich für eine ganze Nation werden kann, wenn sie ihre eigene Bühne hat; so wird man sein wichtigstes Augenmerk seyn lassen, das deutsche Theater mit der Zeit so national zu machen, als sich alle andere Nationen des ihrigen zu rühmen Ursache haben. Man weiß, daß dies das erste Geschäft unserer dramatischen Dichter seyn muß: aber man kennt auch die Ursachen, die dieser Arbeit zum Theil noch immer im Wege gestanden sind; und man hofft, durch Aufmunterung und ausgesetzte Preise diese Absicht mit zu erreichen. Freylich wird man durch Belohnung keine eigentliche Genies für das Theater bilden kön-

nen: aber die Talente dererjenigen, die bereits Genie haben, durch thätigen und belohnenden Beyfall der Nation anzufeuern, ist längst bey allen Nationen, von den Griechen und Römern an, von dem herrlichsten Nutzen gewesen. Man wird demnach jährlich einen Preis von fünfzig Ducaten, auf das beste Trauerspiel, es sey heroisch oder bürgerlich; fünfzig Ducaten auf das beste Lustspiel setzen; und es mit der Einsendung durch versiegelte Namen und Devisen eben so halten, als es bey allen gelehrten Gesellschaften, und noch zuletzt bey den erhabenen Kennern des Schönen, bey den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften zum Ruhm des deutschen Geschmacks üblich gewesen ist. Die Entscheidung, welches von den eingesandten

sandten Stücken den Preis verdienet, wird man auf den Ausspruch der Leute von bekannten Talenten ankommen lassen. Die Ankündigung des erhaltenen Preises wird, so wie bey der Bibliothek der schönen Wissenschaften, jedesmal öffentlich, mit dem gekrönten Stücke zugleich, durch den Druck geschehen.

Eine solche Bühne, von deren nähern Einrichtung, Beschaffenheit und Fortgang man von Zeit zu Zeit fortfahren wird, dem Publico umständliche Nachricht zu ertheilen, darf allerdings des Beyfalls unserer gesitteten Mitbürger gewiß seyn. Und um das Antheil öffentlich zu rühmen, das diese gesegnete Stadt an der Verbesserung des Geschmacks

schmacks, und der Verfeinerung der Sitten nimmt, wissen wir kein besseres Merkmal einer unauslöschlichen Dankbarkeit, als wenn wir uns entschliessen, verschiedenemal, freywillig des Jahrs, an gewissen bestimmten Tagen, die ganze Einnahme den hiesigen öffentlichen frommen Stiftungen und Häusern zu widmen. Man hofft, im Stande zu seyn, bey der Eröffnung dieser Bühne die zwote Nachricht von der Einrichtung derselben dem Publico vorlegen zu können.

ANNONCE DE L'OUVERTURE DU THEATRE NATIONAL DE HAMBOURG

Schauspiele.

Eins der vornehmsten Vergnügen, die große Städte vor andern voraus haben, ist eine gute Schaubühne. Was diese für einen Einfluß auf die Sitten und Lebensart der Einwohner, und selbst auf ihren moralischen Character habe, ist zu bekannt, als daß es hier angeführt werden dürfte. Die neue Einrichtung des hamburgischen Theaters verspricht uns eine solche Schaubühne, dergleichen in Deutschland noch wenig sind. Der Herr

Director Lörwe wird es in keinem Stücke an seinem Fleiß und Eifer fehlen lassen, um der Erwartung, die man von dieser Sache hat, Gönne zu leisten. Die Herren Entrepreneurs thun alles, was man nur zur Aufnahme der Bühne thun kann: neue Verzierung, neue Malereien, neue Kleidungen, alles haben sie machen lassen; und sie haben kein Geld gespart, eine vortrefliche Schauspielergesellschaft zusammen zu bringen. Die schon bey Herrn Alstermann hier gewesene Acteurs und Actricen, sind dem Publico bereits bekannt; wir brauchen also nichts zu ihrem Lobe zu sagen. Es befinden sich eine Madame Sessels; und Hr. K. Hof dabey. Die neu hinzugekommenen haben bereits auf auswärtigen Bühnen Beyfall gefunden, und sie werden auch hier gefallen. Eine Madame Lörwen ist schon als Mademois. Schönemann die Helden des hiesigen Schauplatzes gewesen; sie wird es auch wieder seyn. Berlin hat seine Madame Schultzen ungern verlohren. Madame Mécour, die in Wien und München sich mit Beyfall gezeigt hat, diese und alle übrigen können im voraus überzeugt seyn, daß Hamburg ihren Talenten Gerechtigkeit wird wiederfahren lassen.

Es werden auch wieder Ballets gemacht werden. Der gekürzte Balletmeister, Herr Curion, ist nebst verschiednen guten Tänzern und Tänzerinnen angenommen. Mit einem Wort, Kenner des Theaters werden nichts vermissen, was zu einer wohlgeordneten Bühne gehört, und wir werden uns ein Vergnügen machen, in diese Blätter künftig nicht bloß die Namen der aufzuführenden Stücke zu setzen, sondern oft den Inhalt derselben, wenn es neue, oder noch nicht sehr bekannte sind, oft auch die vornehmsten Rollen daraus anzuführen. Wir machen gleich jetzt den Anfang, unser Versprechen zu halten.

Den 22 April, bey der Eröffnung des Theaters, wird aufgeführt: Olinth und Sophronia, ein Trauerspiel des Herrn von Cronegg, in 5 Aufzügen. Der Herr von Cronegg hat bekanntermaßen nur die vier ersten Aufzüge gemacht, und der letzte ist in Wien von einem jungen Dichter hinzugefügt worden. Der Inhalt des Stückes betrifft die schrecklichen Folgen des Aberglaubens, welche sich hauptsächlich an dem Crempel des Ismenor zeigen. Die Rolle des Olinth macht Herr Beck, Sophronia Madame Mécour, und Clarinde Madame Sessels. Das Nachspiel ist aus dem

Französischen des Le Grand: Der Sieg der vergangenen Zeit. Den Prolog hat Madame Lörwen, und den Epilog Madame Sessels. Beide sind von einem bekannten großen Dichter

EPILOGUE DIT PAR Mme LÖWEN, LE 4 DECEMBRE 1767, AU MOMENT DU DEPART DE LA TROUPE POUR HANOVRE.

Die Kunst, die Triebe zu bezähmen,
Das Herz zu schmelzen, keiner Pflicht
Als Mensch, als Patriot, und Bürger sich zu schämen;
Die Kunst, von der ein Witzling dummdreist spricht,
Und die ein Kritikus von wenigem Gewicht,
Nur hämisch richtet, elend sie verficht;
Die Kunst, die mit des Satirs Waffen
Uns bessern soll, nicht bloss uns Zeitvertreib verschaffen;
Die Kunst, ihr Freunde! - (o vergönnt,
Dass öffentlich mein Mund Euch unsre Freunde nennt!)
Habt ihr gekannt, geliebt, geschützt und ernährt:
O könnt ich euch den Dank, womit dies Herz Euch ehrt,
Das, was ich fühle, wortreich Euch erzählen!
Doch wo das Herz zu reden hat,
Da wird die Kunst vergebens Worte wählen:
Auch wenn sie schön spricht, spricht sie noch zu matt.

Den VÄTERN, die bemüht für ihrer Bürger Wohl,
Dem Staat mit ihrer Weisheit nützen,
Die jede Kunst, die uns beschützen,
Dankt unser Herz empfindungsvoll.

Auch Ihr, nehmt unser Dank, den nichts vermindern kann,
Für Euren Beyfall, - selbst für Euren Tadel an.
Ihr wisst es längst: vom denkenden Parterr
Kann nicht allein das deutsche Schauspiel leben:
Was seinem Roscius Paris einst gern vergeben,
O, das vergebt auch uns! - Bedenkt nur: wie er,
Will von der Kunst auch gern der Deutsche leben; -
Nur leben; - und nichts mehr! -
Dass wir vergnügen sollen, und gefallen,
Verlangen, und mit Recht, Parterr und Gallerie.
Gross ist die Kunst; und schwer erreicht man sie:
Doch, wir gefielen gern, wär es nur möglich, - allen.

Itzt, *) Freunde, heischen Zeit und Pflicht
Der Bühne Schluss auf kurze Zeit;
Doch hoff ich, Eure Gütigkeit
Verwehrt uns einen längern Aufschub nicht.

Zu stumpf wird unser Herz für Freuden dieser Erden,
Für jede Lust, die man zu oft geneusst;
So wie der Körper, kann auch unser Geist
Leicht überfüttert, leicht verzärtelt werden.

*) Im Advent.

Erholung findet selbst bey dem Vergnügen Statt.
So ungern wir auch von Euch gehen;
So hoff ich doch, wenn wir Euch wieder sehen,

Dass unser Glück bey Euch sich noch vergrößert hat.
Ihr schlagt doch nicht die süsse Hoffnung nieder ?
Ihr Gönner! ach, in Eurem Blick
Les ich den Wunsch des DEUTSCHEN Schauspiels wieder;
Les' ich sein künftiges Geschick.

Seyd, was Ihr immer wart: der Vorurtheile Feinde,
Seyd Patrioten, Menschenfreunde,
Seyd unsre Freunde! Voll Empfindung spricht
Dies Herz: Lebt wohl! - Und Dank, Dank heischet unsre Pflicht!

Ihr Deutschen, noch ein Wort: Vergesst uns Deutsche nicht!

UNTERHALTUNGEN, t. 6, pp. 351-354.

POEME DIT PAR Mlle LÖWEN, LE 13 MAI 1768, LORS DU RETOUR DU THEATRE
NATIONAL A HAMBOURG.

Mich schicken Amor und Enthere,
Und die drei Gratien zu Euch!
Seyd mir zum Glück, und Euch zur Ehre,
Auch ihnen an Empfindung gleich.
Macht Euch was glücklicher, als dies Empfinden,
Wo Scherz sich mit der Unschuld paart ? -
Seyd denn, den deutschen Ruhm zu gründen,
Uns künftig, was Ihr immer wart:
Des Vorurtheils geschworne Feinde,
Der Bühne Glück, die durch Euch blühen muss;
Seyd patriotisch; deutsch; seydt immer unsre Freunde!
Besucht uns oft! - Nehmt diesen Kuss!

UNTERHALTUNGEN, t. 6, 1768, pp. 441-442.

POEME D'ADIEU DIT PAR Mme HENSEL, LE 25 NOVEMBRE 1768, LORS DU SECOND
DEPART POUR HANOVRE.

So kann der Menschen Glück nur Augenblicke dauern ?
Ist dies der Arbeit Frucht ? Ist dies der Sorgen Lohn,
Auf den die Schauspielkunst gehoft ? Ihr werthen Mauern!
Verlassen muss sie Euch, zerbrochen ist ihr Thron!
Des Schicksals Schluss befiehlt, dass wir uns wieder scheiden:
Der Himmel helf uns selbst den Abschied überstehen.
Die deutsche Bühne ist bestimmt, um viel zu leiden:
Für sie ist KEIN PARIS, KEIN LONDON, KEIN ATHEN.
Ein andrer Aufenthalt wird uns nun bald erblicken.
O wenn ihr dann nicht mehr Thaliens Scherze hört,
Nicht mehr Melpomenen, wie sie mit ernsten Blicken,
Den Dolch in ihrer Hand, erhabne Pflichten lehrt;
Wenn goldner Schüsseln Pomp die goldne Tafel zieret,
Wenn prächtger Unruh voll die Freude Euch rühret,
Vergesst, vergesst nicht ganz, wie sehr wir uns betrübt,
Ihr Gönner unsrer Kunst, indem wir Euch verliessen,
Euch, deren Gütigkeit, des Dankes Zähren fliessen.
Für deren blühend Wohl zu des Olympus Höhn
Die Wünsche unsrer Brust voll heisser Regung flehn.
Ihn bittet unser Mund, ihn bitten unsre Thränen,
Dich stets, geliebte Stadt, mit Heil und Glanz zu krönen.
Es müsse jede Brust der Ruhe Tempel seyn.
Das Laster müsse nie des Bürgers Herz entweihen.
Das Alter schmücke Muth und Mässigkeit die Jugend.
Seyd gross durch Handelschaft, noch grösser durch die Tugend.
Und nun, - o Augenblick! - sey standhaft, armes Herz!
Lebt wohl, lebt wohl - dies war der Trennung bängster Schmerz.

UNTERHALTUNGEN, t. 6, 1768, pp. 544-546.

COMPARAISON ENTRE LE REPERTOIRE D'ACKERMANN A HAMBOURG (1764-1767)
 ET CELUI DU THEATRE NATIONAL (1767-1769)

	<u>ACKERMANN</u>	<u>THEATRE NATIONAL</u>
NOMBRE DE REPRESENTATIONS	382	396
TRAGEDIES ET DRAMES FRANCAIS	50 (13,08%)	79 (19,94%)
TRAGEDIES ET DRAMES ALLEMANDS	23 (6,02%)	38 (9,59%)
COMEDIES FRANCAISES	175 (45,81%)	158 (39,89%)
COMEDIES ALLEMANDES	84 (21,98%)	83 (20,96%)
TRAGEDIES ET DRAMES ANGLAIS	11 (2,87%)	12 (3,03%)
COMEDIES ANGLAISES	9 (2,35%)	5 (1,26%)
DIVERS (Holberg - Goldoni)	30 (7,85%)	21 (5,30%)
TOTAL DES TRAGEDIES ET DES DRAMES	84 (21,98%)	129 (32,57%)
TOTAL DES PIECES FRANCAISES	225 (58,90%)	237 (59,84%)
TOTAL DES PIECES ALLEMANDES	107 (28,01%)	121 (30,55%)
TOTAL DES PIECES ANGLAISES	20 (5,23%)	17 (4,29%)

N.B. - Les chiffres se rapportent tous au nombre de représentations. On n'a pas tenu compte des Nachspiele.

LE PROGRAMME DU THEATRE NATIONAL DE BENDER

(VIENNE - 1769)

Nachricht an das Publikum.

Das angenehmste, das lehrreichste, das unschuldigste Vergnügen für die Bürger eines Staates, ist unstreitig eine wohl- eingerichtete Schaubühne. Ist diese Schaubühne national, macht sie die herrschenden Laster und Thorheiten verächtlich und lächerlich: so wird dieses Vergnügen um desto mehr erhöht, und auch der niedrigste Bürger lernt das wahre Gute und Schöne kennen; der gute Geschmack verbreitet sich auf die ganze Nation.

Die Direction des deutschen Theaters erklärt hiemit dem gesammten Publikum, daß sie sich aus allen Kräften bestreben wird, diesen Endzweck in seinem ganzen Umfange zu erreichen, das Nationaltheater zu einer Höhe empor zu heben, der es nur nach der Lage der Umstände fähig seyn kann, und es des Eigens der Kaiser, eines erleuchteten Adels, eines empfindungsvollen Publikums, und [1843] der Hauptstadt Deutschlands würdig zu machen.

Sie wird also weder Mühe noch Kosten sparen, die geschicktesten Schauspieler und Schauspielerinnen nach Wien zu ziehen, und vorzüglich hier eine Pflanzschule zu errichten. Außer den braven Leuten, die sie bereits besizet, ist sie schon so glücklich gewesen, gefezte, gesittete Männer von Talenten und Wissenschaften zu erhalten, die sich aus Verufe, aus Lust und Neigung dem Theater gewidmet haben.

Nicht dem Gelehrten allein, man ist auch dem geringsten Bürger ein Vergnügen nach seiner Art schuldig; jeder Mensch will sich nach derselben ergözen. Es müssen also alle Gattungen dramatischer Stücke auf der Bühne herrschen, von der heroischen Tragödie an, bis auf das Niedrigkomische; eine beständige Abwechslung ist die Würze der menschlichen Vergnügungen.

Vorzüglich wird man sich bestreben, den Geschmack in Ab- sicht auf das Nationaltheater anzubilden, und dabey das wahre Komische, das sich unter dem unsern Jahrhundert eigenen Range zum Nührenden, bey nahe in allen Nationen zu verlieren scheint, aufrecht zu erhalten. Man wird Sorge tragen, deutsche Originale gute Uebersetzungen der besten ausländischen Dramen, alles auf eurischen Boden gepflanzt, auf unsere Bühne zu bringen.

[1841] Und nicht allein gute Stücke, auch vortreffliche Ballets werden das Vergnügen des Publikums vollkommen machen, da in Kovette es mit Tänzen unterhalten wird; mit Tänzen, die 5 mit allen, diesem berühmten Meister ganz eigenen Schönheiten, rangen werden.

Dieses große Unternehmen, ein Nationaltheater zu gründen, und dadurch die Nation zu verherrlichen, erfordert den Beystand dramatischer Schriftsteller, und die Aufmunterung von unserer Seite.

Die Belohnungen sollen keine Preise auf das beste Stück sein. Die Leipziger, oder wie uns dünkt, auch die Hamburger hatten einmahl Preise ausgesetzt. Die ersten erhielten einmahl einen Freygeist, einen Cobrus: endlich stritten Barbaruffa und 15 ar Cafforio um den Preis. Eines mühte man krönen, und wenn es auch ein schlechtes unter andern schlechtern wäre: wer wollte sich mit den Autoren und Kunstrichtern in einen so wenig nühmlichen und oft ewigen Streit einlassen, wenn sie, jeder nach einem eigenen Geschmade, Vorurtheile oder Eigenliebe, ein Stück vor vortreflich hielten, oder in Schutz genommen hätten, das man nicht krönen könnte, weil man das Vergnügen des Publikums abzu ziehen mühte.

Daß man noch jedem Autor sein Stück, wenn es nicht gekrönt wird, zurückgeben muß, sobald er es fodert, ist ein neuer Grund [1845] wider die Aussetzung der Preise, und ein neues Hinderniß zur Erreichung unserer Absichten.

Da man also auf diese Art seinen Zweck sicher verfehlen würde, so hat man für gut befunden, einen andern Weg einzuschlagen. Man läßt nämlich auswärtige, und vorzüglich einheimische Autoren auf das feyerlichste ein, an dem deutschen Ruhme zu arbeiten, und ihre Beyträge an den Director, Kraus, zu schicken, einzusenden.

Man erbiethet sich zu einer, dem Werthe des Stückes angemessenen Belohnung, hundert und mehr Gulden für ein Stück zu geben, sobald man es auf die Bühne bringt. Findet man diese eingereichten Stücke der öffentlichen Vorstellung nicht würdig, so wird man in dem neuen Theaterblatte, das bis dahin er-

scheinen wird, die Ursachen davon anzeigen, oder den Autoren auch, wie sie es verlangen, Privatnachrichten ertheilen.

Man wird sich bey dem Durchlesen dieser Stücke gänzlich dem Eindrücke überlassen, den sie auf uns haben, und den sie auf das Publikum machen können, weit entfernt von allem Stolze, von aller Eigenliebe, von aller Partheylichkeit, von allem einseitigen Geschmade.

Man preiset den dramatischen Dichtern am allernachdrücklichsten Handlung, immer ein wenig viel Handlung, gut gearbeitete Charaktere, eine jedem Charakter angemessene gute Sprache an, und bittet sie, daß [1846] Lotal, soviel als möglich zu vermeiden, wenn es nicht vorzüglich auf die Sitten Wiens anspielt.

Endlich ersucht man das Publikum, da wir erst noch einen geringen Weg in dieser Laufbahn zurückgelegt haben, dieses Jahr nur als eine Vorbereitung zu Ausführung dieses weitläufigen Plans und künftiger Unternehmungen anzusehen. Man wiederholt bloß noch einmal, daß man nichts in der Welt unterlassen wird, was zur Aufnahme des Nationaltheaters etwas beytragen kann.

Wien den 21. Hornung 1769.

Die Direction des deutschen Theaters. —

Allgemeine Bibliothek

für
Schauspieler
und
Schauspielliebhaber.



Des I. Bandes II. Stück.

Frankfurt und Leipzig,
1776.

4

Die Uebersetzung ist gleichwohl nicht so allgemein, daß die Sore und das Tragenspiel nicht noch immer viele und mächtige Anhänger haben sollten, welche die Erschütterung ihrer Lunge der Bildung der Nation vorziehen, und durch geheime Wege den nur erst keimenden Geschmack zu ersticken, alle Mühe daran strecken.

Die Ausländer würden erkaunen, wenn ihnen die Namen derjenigen bekannt wären, welche uneingedenk des Ranges, den sie bekleiden, ganz nicht gehem, sich an die Spitze der Vossentrosserrotte stellen, und durch ihren Namen, den sie zur Verbesserung des Geschmacks herzugeben, sich nie erbitten ließen, die Parthey der Unstetlichkeit ansehnlich und mächtig machen.

Das, was ich in dem so lange währenden Kampfe mit der Parthey der Vossenspiele ertragen habe, giebt mir ein Recht, und mein Lehramt, welches mit allem demjenigen zusammenhängt, was auf die Bildung und die Denkungsart der Nation einen Einfluß haben kann, macht es mir gewissermaßen zu einer Pflicht, die Sache des gestifteten Schauspielers zu vertreten, und gegenwärtige Vorstellung zu dem Fuße des Thrones niederzulegen.

Ich blende mich nicht, über die Gefahr die ich laufe; welchen Pasquillen, Verfolgungen vielleicht ich mich Preis gebe; aber wenn die weisgen Anhänger des bessern Theils sich bisher immer unthätig gehalten, und nur in der Stille zu wünschen sich begnügen haben, so ist es vielleicht rühmlicher, für die gute Sache zu bandeln,



41.

Vorstellung des Herrn v. Sonnenfels, das
Nationalschauspiel in Wien zu
verbessern.

Die überbildeten Vorstellungen, welche ich an das Publikum, über die notwendige Verbesserung des Nationalschauspiels, gemacht, haben endlich bei einem großen Theile desselben die Wirkung hervor gebracht, daß man mit einer Art von Schamröthe in diejenigen Zeiten zurück sieht, wo in der ansehnlichsten Hauptstadt Deutschlands, in dem Sammelpunkte des gemäßigten Adels, in dem Orte, wohin häufige Fremde, nicht mehr durch ihre Geschäfte, als durch den Wunsch gezogen werden, eine Fürstin zu sehen, welche die Liebe ihres Volkes und die Bewunderung Europens ist, daß man es da als ein Vergnügen ansah, den abgeschwächtesten Tragen eines Vossentrossers, den elendesten Stück ohne Bild, ohne Zusammenhang, sehr oft ohne Menschenverstand, einige Stunden des Abends zu schenken, zu solchen Unflath wohl gar mit seinem Beifalle zu erwidern:

H 4.

Die

§

heißt, und die Gefahr und neuen Anfälle der aufgetragenen Unankündigkeit zu verachten.

Jedermann wird bei einer nicht allzugroßen Anstrengung etwas Unzusammenhängendes darinnen finden müssen, daß der hohe Adel für das französische Schauspiel sich so viele Mühe giebt, indessen das Nationalschauspiel gleichsam nur als ein zufälliger Theil angesehen und sich selbst überlassen ist.

Von welcher Seite immer die Schaubühne betrachtet werde, so ist sehr leicht darzuthun, daß die Sorgfalt unter beide Theater zum wenigsten gleich getheilt seyn sollte, wenn nicht vielmehr das Theater der Nation dieselbe vorzüglich auf sich ziehen muß.

Die Gründe, welche für das französische Schauspiel angeführt werden, bestehen hauptsächlich darinnen: 1) der Hof und Adel müssen ein Schauspiel haben, das ihrem würdig sey; 2) die Fremden, deren Zusammenfluß sehr groß, und für den Klärungsstand nutzbar ist, müßten hier ein anständiges Schauspiel finden; 3) die französische Bühne, als ein Muster, nach welchem sich die deutsche bilden soll, erhalten werden.

Der erste Grund enthält ein fremdwilliges Bekändnis; man finde die deutsche Schaubühne also beschaffen, daß sie den Hof und Adel zu unterhalten unwürdig sey. Enthält nun aber dieses Bekändnis nicht zugleich den Vorwurf, daß man die deutsche Schaubühne bis hieher vernachlässiget, daß man es verabsäumet

H 3

kaber

habe, sie der Gegenwart des Hofes und des gestatteten Theils der Nation würdig zu machen? enthält es nicht zugleich einen dringenden Grund, mit ihrer Verbesserung anzufangen?

Hat man in Frankreich oder England sich eher angelegen seyn lassen, das fremde Theater auf einen guten Fuß zu setzen? oder hat man vor allen andern darauf gedacht, das Nationaltheater zu verbessern?

Soll denn der deutsche Schauspieler ernst auf Ehre Verzicht thun, seinem Fürsten und dem edleren Theile seiner Bürger ein Vergnügen zu schaffen? Wem allein kann sich diesen Ruhm erwerben; alle Umstände sind hierzu vorzüglich günstig; und da wir schließl. an dem übrigen Theilen der Verfeinerung des Geschmacks einen so geringen Antheil haben, da wir an den Beiträgen zu der Verbesserung desselben von jeder kleinen deutschen Provinz uns haben übertreffen lassen, sollten wir nicht begierig nach dem einzigen Mittel greifen, welches uns noch übrig ist, in der Geschichte der Politur Deutschlands einen Platz zu verdienen?

Wenn wir allenfalls unempfindlich genug gegen den Ruhm seyn sollten; wenigstens darf es uns nicht so gleichgültig seyn, von allen Provinzen Deutschlands, von allen Fremden, uns Berachtung zumischen, von hundert Orten den nur allzuwahren Vorwurf zu vernehmen: daß Wien die Frage, der Unankündigkeit, einen Zufluchtsort gefatte, nachdem dieselbe sogar von jeder kleinen wandernden Bühne des übrigen Deutschlands ver-

gözung zu verschaffen suche, als der Adel. Dieses kann es bei seinem großen Vermögen an Ergötzlichkeiten gar nicht fehlen, indessen der eingeschränkte Aufwand, den die untern Klassen zu machen fähig sind: sie auf die Schaubühne hauptsächlich herabsetzt, und wenn man sie dieser Ergözung beraubt, auf solche zu verfallen verleiht, die den Sitten nachtheilig sind, und die Politik ihre Berichtigungen um ein gutes vermehren.

Ich bin nun darauf geleitet worden, einen Vorwand zu bereiten, hinter welchen sich die Vertreter der Poffenspiele und des Extemporirens überhaupt zu schützen pflegen: daß nämlich die gemeine Klasse an solchen Stücken vorzüglich ein Vergnügen finde, daß die ernsthaften Stücke das Volk nicht unterhalten: daß endlich die Improvisa mit den studirten Stücken nicht genau wechseln können.

Die erste dieser Einwendung widerlegen der Augenschein und die Einnahmeregister. Gerade das, was man den gemeinen Mann nennt, das gemeine Volk, ist für die regelmäßigen Stücke, für Tragödien sogar am meisten eingenommen, man hat den Besen von Ohlsbach, die Minna von Barnhelm, und dergleichen Stücke, zu zehn und zwölftmal im deutschen Theater wiederholt, indessen in dem Französischen bei der dritten Vorstellung eines Stücks das Schauspielhaus immer leer war.

Wenn man allenfalls eine Burleske einmal oder zweymal stärker besuchen würde, so halten hingegen die regel-

verschickt werden. Ich weiß nicht, welchen Antheil die große Zahl meiner Mitbürger an dem Ruhm oder der Schwand ihrer Nation nehmen: aber ich fühle, daß mir bei jedem solchen Vorwurfe das Blut an die Stirne tritt: und daß die Besierde, die Nationaltheater von uns zu wählen, mich wenigstens eben so sehr auf dem Wege meiner Anwendung angespartet habe, als das Vergnügen, so die schönen Wissenschaften zu fördern, oder die Ehre, die ihres glücklichen Bereiter ein können mag.

Ich will meiner Freymüthigkeit ganz keinen Vorwurf thun. Ist der Regent, ist der große Adel der einzige Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit? verdient der übrige Theil der Bürger, welcher in dem allgemeinen Wohl nicht minder das Seinige be trägt, daß man seiner ganz nicht gedenke? Sieht es nicht mehrere Klassen der Bürger, welchen der Staat, nach durchgearbeitetem Tage, eine Erholung zu verschaffen verpflichtet ist?

Wäre es nun aber gleichgültig, diesen Theil der Bürger entweder in eine Gauckerbude hinzuschicken, wo sie die Albernheit eines Poffenspielers, und seine Unhöflichkeiten mit Elz anhören müssen, oder ihnen ein besittetes Vergnügen zu verschaffen, wo sie ihre Stirne, ohne den Aufwand schamlos zu machen, aufsetzen kann?

Der Mann aus der mittlern Klasse bedarf es so gar weit mehr, daß der Staat ihm eine anständige Er-

gözung

regelmäßigen Stücke länger an, und das Einnahmeregister des Theaters ist der deutliche Beweis, daß Unkosten gegen die Einnahme berechnet, in diesem Jahre, wo nur studirte Stücke aufgeführt wurden, mehr als in der vorhergehenden eingegangen.

Es ist ein elender Truggriff, der den Mangel an handhaften Gründen verräth, wenn man die studirten Stücke mit den ernsthaften als einerley vermengt. Natürlich muß auf der Schaubühne ein Wechsel seyn, ernsthafter Stücke, in einem Wege fort, würde der Zuschauer bald überdrüssig werden; aber kann man kein lustiges Stück geben, ohne zu den abgeschwächten Fragen seine Zuflucht zu nehmen? Haben die Franzosen nicht eine Menge der unterhaltendsten Stücke, die ganz nicht die Anständigkeit beleidigen, und dem gefungden Menschenverstande eine Fehde ankündigen? Ausneulich haben der Postzug und die Werber das ganze Schauspielhaus mit Lachen erschüttert, die ungerühmten Bernardonaden waren der Klasse nicht so vortheilhaft, als diese Stücke, noch bei der zehnten und elften Vorstellung, gedrängt voll waren.

Endlich weiß ich nicht, wie man den Mangel der Stücke verschüben könne, da man zu den zahlreichen deutschen Originalen, die bereits vorhanden sind, und bereitwillig neue eingefendet werden, französische und englische Stücke durch freye Uebersetzungen, worinnen die Localitäten den dieseligen angepasst werden, für die deutsche Bühne brauchbar gemacht hat. Es gereicht dem

1 2

deutschen Schauspielern sehr zu ihrem Ruhme; das kann dem Wust der extemporirten Possenspiele von dem Theater zu schaffen, in einem Jahre bis zwey und dreißig Stücke gelernt haben, in welcher Zeit die französischen Schauspieler nur drey neu gelernte Stücke auführen können. Schon mit diesem Vorrathe ist es sehr möglich, wenn anders durch die Krankheiten der, ersten Schauspieler kein Hinderniß gelegt wird, zum wiederholten besser, als es auf der französischen Bühne geschieht, abzuwechseln, besser als es sogar bei den Burlesken geschah, deren viele von undenklichen Zeiten her, auf der Schaubühne erhalten, und Jahr für Jahr aufgeführt wurden.

Aber man lasse immer die widerlegten Einwürfe wirklich etwas Wahres enthalten! sie können nie so wichtig seyn, daß der Staat denselben, die guten Sitten der Bürger und den Ruhm der Nation aufzuopfern, sollten bewegen werden.

Ich will die Schaubühne nun nicht von derselben Seite betrachten, wo sie der Regierung ein Mittel anbleibt, die Denkungsart einer Nation zu bilden, ihre Sprache, ihren Umgang zu verfeinern, und bei einer gewissen Klasse von Bürgern die Stelle einer Erziehung zu vertreten: Ich will mich von denjenigen überlassen lassen, welche bei einem ruhrenden Stücke ausrufen, daß sie das Schauspiel nicht besuchen, um Thränen zu vergießen; die kein andres Vergnügen, als das Lachen kennen, und für ihr Geld ein Vergnügen fordern: das Schauspiel

Spielungen von der Schaubühne, darinnen bekund alle, was man mir entgegensetzen konnte: die Gründe selbst werden ewig unwiderlegt bleiben, weil sie unwiderlegbar sind.

Warum, frage ich, soll ein Schriftsteller, der sich mit Vorbereitung an sein Pult setzt, der nachdenkt, welche er niederschreibt, überleht, was er geschrieben, wegschneidet, verbessert, Freunde zu Rathe zieht, vielleicht einen Ruhm daran zu setzen hat, ein Stück erwarten, oder wagt, warum muß dieser seine Schrift, welche sie im Druck erscheint, erst der Censur überreichen? Und ein Mensch, den meistens eine äble Aufführung, oder der Hunger zu der Schaubühne geführt, der keine Vorbereitung mit dahin bringt, dieser soll das erste, was ihm in den Mund kommt, öffentlich dahin zu werfen berechtigt seyn? Ich erweise dem Schauspieler in meinem Sinne viel Ehre, wenn ich nur befordine, daß er nicht besser als ein Gelehrter gehalten zu werden verlangen muß: die Gefahr etwas Unanständiges unter die Leute zu bringen, als die Ursache, der eingeführten Censur, ist bei dem Schauspieler so gar größer, als bei einem Buche. Es kann uns Schriftsteller nicht eben sonderbar schmeicheln, aber es ist darum nicht weniger unzulugbar, unsre Arbeit wird oft kaum von dreißig Personen, sehr oft von niemanden als dem Seher gelesen, aber eine in einem Schauspiel, hingeworfne Zote, oder Ungelehrtheit beleidiget die Ohren von tausend Zuhörern, und ist manchmal dem Sitten

Schauspiel verdere seinen edelsten Entweck, die Sitten zu bilden! soll es darum einen Freubrief erhalten; sie zu verderben, die Jugend an Schmutz, Zoten, Unkeuschheit, und Unanständigkeit zu gewöhnen? denn das sind eigentlich die Bläthen, wodurch die Stücke für deren Erhaltung die Parthey des Altergeschmacks Himmel und Hölle bewegt, aufgeliert werden: das war es, wodurch die extemporirten Stücke aufgekehrt wurden: Man sah daher auch alle Gesellschaften von Spaßhockern wimmeln, deren platte und schmutzige Einfälle die Schule Bernarbous oder Sanswurfs vertrieben: wie sonst eine edle Besinnung eines Dichters, oder eine schön gesagte Wahrheit, zu einem Denkspruch wird, dem vernünftige Leute im Munde führen; so trugen sich unsere — mit einer Frage dieser Gattung, oder mit einem Schmeck aus Heiner Megeza.

Es ist also ein Grundsatz, dessen Wahrheit allgemein bekätigt ist: die öffentlichen Ergötzungen müssen den guten Sitten wenigstens nicht entgegen seyn: dieser Grundsatz muß die ungerichteten Burlesken und extemporirten Stücke auf ewig von der Schaubühne eines gesitteten Volks verbannt.

Ich habe die Nothwendigkeit, das Extemporiren auf der hiesigen Schaubühne zu untersagen, in einer meiner Wochenblätter und in den Grundsätzen der Policy sehr umständlich dargestellt:

In einem oöbelhaften Possenspiele, der auf dem Parnas erhabene grüne Hut, und andern Parkegalan-

Sitten eines ganzen sehr zahlreichen Parters verderben: die Ursachen sind also von dieser Seite unendlich wichtiger, den Schauspieler beständig unter einer strengen Aufsicht zu erhalten, und dadurch Verderbnisse der Sitten in etwas zu wehren.

Unter die Reklungen, wodurch Fremde nach einem Orte gezogen, und ihren Aufenthalt daseibst zu verlangsamen bewegen werden, gehören ohne Zweifel die Schauspiele mit.

Ist also für die Fremden, welche der deutschen Sprache nicht mächtig sind, eine gute Französische nöthig, so muß man zugleich nicht außer Acht lassen, daß in Wien der Zufluß von Fremden aus allen Provinzen Deutschlands noch weit häufiger als von jenen ist: diesen nun dürfte ein gutes Nationalschauspiel eine sehr angenehme Erholung seyn. Aber was für einen Begriff müssen sie von unserm Geschmacke mit sich hinwegnehmen, wenn sie auf denselben von den elenden Schauspieler-Schleichen, die man statt der regelmäßigen Stücke wieder einzubringen des Vorhabens ist? Schätze man auf den Begriff, den sich ein Fremdling von der Nation machen wird, aus derjenigen beleidigenden Geringschätzung, mit welcher die Fragenpieler selbst, die man bei uns nun gleichsam als im Triumphe wieder einführt, dem höchsten Hofe, dem Adel und dem ganzen Publikum zu begegnen sich erstrecken. In dem auf dem Parnasse erhabenen grünen Luth sind folgendes Stellen wirklich: ihre (des Sanswurfs) Karikaturen sind

sind diejenigen, zu ergötzen, deren Nerven für das Gefühl eines feinen Schmerzes zu stumpf sind — und bald darauf spricht Hanswurst selbst: ich habe durch drey und vierzig Jahre die Ehre genossen den allerhöchsten Hof, den hiesigen Adel, und das Publikum zu unterhalten: könnte sich die Front selbst zu Verhöhnung des hiesigen Geschmacks schimpfliche Ausdrücke wöhlen?

Eben eine solche Ehre ward uns nur jetzt von dem berühmtesten Bernardon erwiesen, der nun, nachdem er nirgend in Deutschland auf einer Schaubühne geduldet wird, seine abgenutzten Poffen, den geklügtern Wienern wiederbringen, und bei uns sich in das Straßspassieren will. Ungeachtet durch einen allerhöchsten Befehl das Extemporiren verboten ist, so wagte er es, dieses Verbot, selbst im Angesicht des Hofes, gering zu schätzen und am Ende seiner Puffe drey Fragen an das Publikum zu thun, davon die erste die empfindlichste Verleumdung für die sämtliche Nation ist. Es hätte ihm, sagte er, ein großer Cavalier keif ins Gesicht gesehen, und zu ihm gesprochen: Kurz, du bist alt, und nur für die Wiener zu geschick geworden; und so weiter. Nach seiner Meinung also ist die Verunst in Wien keine Waare für den Platz, und die ganze Nation kennet kein andres Vergnügen, als den platten Scherz, den uns Spasmacher seines gleichen aufstücken könnten. So rufen auch die ausländischen Journalist sämmtlich, diese Meinung bringen die Fremden mit sich hierher, und

Nach dem bereits gegebenen ersten Anstoß erhalten diese Theil der vaterländischen Litteratur nur die schützende Hand seiner Monarchen, durch welche dem verführten Unsinn der extemporirten, und allzu sinnlosen Fragenspiele durch Handhabung der bereits ergangenen allerhöchsten Befehle die Weiterkehr verhindert wird: der gesunde Menschenverstand, und gesittete Scherz können zu kaiserliche Verordnungen für sich anführen, die ihnen da sich der Zustand des Theaters in einer gefährlichen Eährung befindet, zu hoffen noch erlauben, ungeachtet der Afergeschmack eine starke Parthey hat, und wir derselben nur Gründe aber keinen Namen, keine Rabale, welche zum Dienste der Burleske Geld verschwenden, und den Beifall erkaufen, oder durch eigenmächtige Gewalt die Stimme freyer Bürger, ihr Mißfallen an Tag zu legen, unterdrückt, entgegen setzen können. Die erste dieser Verordnungen ist dem mit der Theatralpractung errichteten Hofcontracte: Artikel 21) mit folgenden Worten eingerückt: obgleich der Pächter eine vollkommene Freyheit hat, Allerhand Gattungen von Spektakeln aufzuführen, so müssen doch dieselben so beschaffen seyn, daß man sie für eine K. K. Hauptstadt würdig halten könne. —

Kann man nun Schauspiele, worinnen mit jedem Worte der gesunde Menschenverstand mit Füßen getreten wird, Schauspiele vom sinnlosen Inhalte, mit der pöbelmäßigsten Sprache der K. K. Hauptstadt würdig halten?

Nein

und wir sind ohne Ein. Nazität höchsten Schuz bedroht, unsere Schaubühne, die sich nur mit vieler Mühe über den großen Mist erhoben hat, bald wieder in einen Zustand verfallen zu sehen, der gar nichts weniger als sie von dieser vorgeschickten Meinung abzuführen fähig seyn wird.

Ich verfolge weiter: ist man darauf bedacht die Fremde, die sich nur eine kurze Zeit bey uns aufhalten; ein anständiges Schauspiel zu besorgen, um wie viel mehr haben die Nationalisten zu dieser Vorsorge ein Recht? Sie, bei welchen der Staat in seinen Anstalten kaum einen Anfang machen; sie, auf welchen sich alle seine Sorgfalt beziehen muß, und welche er selbst denjenigen Landesregeln, die er zur Bequemlichkeit und Ergötzung der Fremden ergreift, immer hauptsächlich zum Augenmerke hat.

Es bleibt nun noch die letzte Ursach übrig, welche der französischen Bühne das Wort redet: nämlich der Nationalbühne ein Mark zu seyn: die Nationalbühne soll also auf einen bessern Fuß gesetzt, der Geschmack gereinigt, das Unanständige davon betrieben werden. Wenn ist dazu ein günstigerer Augenblick, als eben jetzt da durch Denders patriotischen Eifer, damit ein so glücklicher Anfang gemacht, und schon so vieles über den Geschmack der Nation gewonnen worden? Entweder gegenwärtig, da die ersten Schwierigkeiten bereits überwunden sind, oder niemals wird der gute Geschmack in Aufsehung des Schauspiels die Oberhand gewinnen. Nach

Was kommt auf die Erklärung dieses Wortes an, welches nicht ohne Absicht und Bedeutung dem Contracte eingeschaltet worden, welches aber seine Absicht und Bedeutung verlieren, mithin dieser ganze Artikel müßig da stehen würde, wenn die hier aufzuführenden Stücke, mit demjenigen, welche die reisenden Truppen in den Landstädten gewöhnlich auführen, einetwas bleiben sollen. Daher ist durch diesen Artikel jeder Impressarius zu einem anständigen Spektakel verpflichtet, welches sich von den Franken der Marktbuden unterscheidet, und wenn sie bis hieher diesem nicht nachgekommen, so war es auf einer Seite ein bedauerndes Uebersitzen, von der andern aber eine ahndungswürdige Uebertretung ihrer auf sich genommenen Verbindlichkeit, welche ihnen also auf künftige nicht zu einem Rechte erwachsen kann, den Unsinn auf den Brettern zu erhalten.

Meine Rede ist wider die Gattung der Schauspiele gerichtet, nicht wie man das Publikum zu überreden trachtet, wider diesen, oder jenen Schauspieler, gegen Preussens oder Kurzen. Diese Leute kommen bei mir von keiner andern Seite in Betrachtung, als in so fern ihre Klassen als Hanswurst, oder Bernardon ihnen eigentlich sonst dazu dielten, ihren Unsinn und Schmutz anzutragen, und das gute Schauspiel zu verdrängen. Wenn sie, wie sie die Natur dazu bestimmt hat, nur als subalterne Geschöpfe auf der Schaubühne zu erscheinen sich begnügen, so möchten sie immer mit

L. D. II. St.

durch

durch gehen, aber sie, die nach Horazens Ausdruck nur den emporum fructu ciceris nicht den equitem quibus est res zu ergöhen bestimmt sind, sie werfen sich zu Dichtern auf, überschwemmen die Bühne mit ihrem Unflath, suchen darauf zu herrschen, und die bessern Stücke, und den feinen Geschmack, dessen Ausbreitung sie natürlich überflüssig macht, zu verdrängen.

Zwar ist Leuten ihres Seltens durch den zweyten allerhöchsten Befehl, der nur neulich von Ew. Majestät ergangen, und den Muth des kleinen Hauses, so dem bessern Geschmack getreu bleibt, noch aufrecht erhält, durch das Verbot, nimmer mehr zu extemporiren, ihre Macht, den Geschmack zu Grund zu richten, sehr ins Enge gezwungen.

Aber da man weiß, daß sie von vielvermögenden Versprechern unterstützt, diesen Zaum von ihren Backen abzukreuzen, und die Aufhebung dieses allerhöchsten Befehls zu bewerkeln suchen:

So wage ich es bey Ew. Majestät im Namen der Vernunft, die sie schimpfen, der Sitten, die sie beleidigen, des Geschmacks, den sie verderben, im Namen des Nationalruhms, die Veräußerung dieser allerhöchsten Verordnungen und ein ewiges und allgemeines Gesetz zu erbitten, daß in Zukunft keine extemporierte Stücke aufgeführt werden sollen.

Nur furchtsam setze ich zu dieser allerunterthänigsten Bitte noch diese hinzu: daß künftighin auch keine Stücke von so rasendem Inhalte, wo Tölpel und

Hexen

Man kann ohne Ekel und Schamröthe keine Bespiele anführen: aber man ist den Sitten die Ueberwindung schuldig, die es kostet, einige und nur gelinde Ausdrücke in einem Nebenblatte beizulegen, welche die gewöhnliche Würde sind, womit sie ihre Frasse schmuckhaft zu machen suchen. Sie sind hier nur von der Satzung der schmutzigen gewählt. Die dergleichen, nicht Zweckmäßigkeit, sondern ganz unverdeckten Finten sind eben so häufig: die Gegenwart eines Commissärs, die diesen Unanständigkeit Einhalt thun sollte, dient vielmehr dazu, denen Schalksnarren, die unter dem Namen Casperl und Lipperl, daselbst spazieren, zu ermuntern.

Die Ehrbarkeit seuffet beschämt, wenn sie diejenigen, deren freyger Blick alle Unanständigkeit verschonen soll, die unverschämte Zote durch einen lauten Beifall selbst ermuntern sieht.

Es würde mich zu weit führen, wenn ich mich in gegenwärtiger Schrift noch über die Mittel ausbreiten sollte, durch welche die deutsche Schaubühne von Grund aus gereinigt, und der Vollkommenheit anderer Bühnen gendhret werden kann.

Ein Wink von Ew. Majestät wird mich ermuntern, darüber einen ausführlichen Vorschlag zu entwerfen. Ich würde der Nation den wichtigsten Dienst leisten, und

Hexenwerke den Knoten schürzen, und auflösen, aufgeführt werden sollen.

Dieses letztere könnte, ohne ein förmliches Gesetz, bloß dadurch erhalten werden, wenn die Gewalt der Censur erweitert, und ihr das Recht eingeräumt würde, wie sie bisher alles das verwerfen konnte, was den Sitten zu nahe trat, künftighin auch solchen Stellen des Admiräls zu versagen, wo der gesunde Menschenverstand so erbärmlich gemißhandelt wird.

Befehl, daß eine solche Gewalt in den Händen eines einzigen Censors als zu unumschränkt angesehen würde; so dürfte es mit den Schauspielen nur auf eben die Art gehalten werden, wie es mit den Büchern inogemein gehalten wird, deren Verwerfung auch nicht auf das einseitige Urtheil des Censors, sondern auf dem Schluß der ganzen Bücherzensur-Commission beruht.

Ich wünsche, daß es mir allenfalls auf diejenigen Gründe zu antworten aufgetragen würde, durch welche man bei Ew. Majestät die abermalige Erlaubnis zu extemporiren zu erhalten suchen wird, ich mache mir die Hoffnung, daß ich glücklich genug damit zu Stande kommen werde, ihre Schwäche darzutun. Die beiden Gaullertruppen in der Leopoldstadt und in Marias hülfe, sind ein Beweis, der vor unsern Augen steht, wie schändlich bey der Freyheit zu extemporiren, Zucht, Ehrbarkeit, Anstand in jedem Worte, in jeder Bekehrung aus den Augen gesetzt werden.

2

Man

und mir neben meinem Vaterlande, dessen Ehre und Nutzen von jeher mein Augenmerk war, ganz Deutschland verbindlich machen, wenn ich das Werkzeug einer, der glorreichen Regierung Theresiens und Josephens so würdigen Veränderung zu seyn gewählt würde.

von Sonnenfels.

AOUT 1770

„Was bey Nationen, die sich einer gereinigten (73)
und zu einer gewissen Höhe gebrachten Schaubühne
rühmen, einst geschah; was zu der Vollkommenheit
der Dichter und Schauspieler hauptsächlich beiträgt;
was in dem Sitze des deutschen Oberhauptes, in der
Stadt, welche durch den ansehnlichsten und einsichts-

vollsten Adel bewohnt wird, vielleicht längst hätte (74)
erwartet werden sollen; was aber durch einen Zusam-
menstoß ungünstiger Umstände bis hieher immer ge-
hindert worden, dieses sieht sich die neue k. k. Thea-
t r a l d i r e k t i o n durch sehr viele Gründe berechtigt,
nunmehr mit Zuversicht zu erwarten.“

„Der feinere Theil der Nation fängt an, an dem
Nationalschauspielen mit eifriger Wärme Antheil zu
nehmen und patriotisch die Vervollkommnung desselben
als einen Theil des Nationalruhmes selbst zu betrach-
ten. Die Weisheit der Monarchen hält diesen
Theil der allgemeinen Ergänzungen nicht unter Ihrer
Sorgfalt; und von Ihrem Throne selbst würdigen
Sie sich, keimende Genies durch Beyfall und Freyge-
bigkeit zu ermuntern und — wenn es erlaubt ist sich
also auszudrücken, durch Ihre erwärmende Huld zur
Reife zu bringen.“

„Man betrachtet dieses von Seite der Direktion
als einen nicht zweydeutigen Wink, nach welchem sie
sich verpflichtet hält, die Maafregeln bey der künftigen
Einrichtung der Schauspiele zu er-
greifen, und dadurch gleichsam dem allgemeinen Wun-
sche eines einsichtsvollen Publikums, so viel es in ih-
ren Kräften seyn wird, entgegen zu gehen. Hat man
zu einer andern Zeit gemachte ähnliche Verheißungen
nicht zur Erfüllung gebracht, so sey es erlaubt, ohne
in geheimere Ursachen einzubringen, freymüthig zu
gestehen, daß die Wandelbarkeit des Geschmacks da-
rin vielleicht das größte Hinderniß geleyet habe.“

— 75 —

„Man sehe auf eine nicht eben entfernte Zeit zu-
rück, da dieser Geschmack mit einem beynahe allgemei-
nen Rückfalle bedrohet war. Aber dieses war auch
die letzte Prüfung, und man ist durch das, was da-
rauf erfolgte, mehr als zu deutlich überzeugt, daß der
geläuterte Geschmack nun größtentheils einen festen
Stand gewonnen, und was zu andern Zeiten die herr-
schende Lieblingsunterhaltung war, heute kaum noch zu
einer Abwechslung geduldet werde.“

„Die neue Direktion, welche sich stets zu ei-
nem eigenen Gesetze machen wird, die Neigungen der
Zuschauer auszuforschen und ihrer Erwartung, wo
es möglich seyn wird, vorzueilen, will hiemit den An-
fang machen, daß sie den Plan, so sie zu befolgen
Willens ist, dem Publikum vorlegt, und da sie sich
dadurch zu seiner Erfüllung feyerlich anheischig
macht, zugleich jedermann auffordern, ihr zu seiner
Verbesserung und Vollkommenheit seine Einsicht frey-
müthig mitzutheilen.“

„Man muß es hier wiederholen: Wir sind in
Wien, dem glücklichen Sitze deutscher Monarchen,
eines Adels, der sich der uralten deutschen Abkunft mit
Rechte rühmet, einer Nation, die darauf stolz ist,
daß sie eine deutsche Nation ist. Diese Betrachtungen
fordern unsere vorzügliche Aufmerksamkeit für
das Deutsche, das ist, für das Schauspiel der
Nation. Man folgt hierin nur dem Beispiele von
Frankreich, von England und selbst von dem, im bra-
marischen Theile Deutschland nicht übertreffenden Ita-

ten. Diese Länder haben nie das fremde Schauspiel zum Nachtheile der Nationalbühne erhoben. Außerdem, daß man überzeugt ist, man sey seinen deutschen Mitbürgern auch in ihren kleinsten Gliedern zu diesem Beweise der Achtung verbunden, daß man vorzüglich ihr Vergnügen besorge; so macht man sich auch zugleich einen hohen sehr reizenden Begriff von dem Ruhme, wenn man die deutsche Bühne in Wien emporheben und dem Theresianischen Jahrhunderte auch diesen Vorzug versichern könnte, der eines so gloriwürdigen Zeitpunktes würdig ist."

„Erstens. Man wird daher es weder an Aufwand, noch an Sorgfalt fehlen lassen, eine Gesellschaft gewählter Schauspieler zusammen zu bringen. Wir besitzen bereits solche, welche das Publikum mit seinem Beyfall beehret: zu diesem werden wir neue Talente, nicht etwa unter den Ober- und Niedersächsischen Gesellschaften, am wenigsten unter den reisenden Truppen der österreichischen Erbländer aufsuchen. Wir wollen niemanden dadurch an seinem Werthe herabsetzen; aber wir haben warnende Beispiele vor uns, wie wenig in diesem Stücke selbst dem Rufe gelehrter Anzeigen zu trauen sey! Es ist überhaupt nicht zu leugnen, daß die Schauspieler von entschiedenem Vorzuge zwar auch in Frankreich nicht sehr häufig, aber in Deutschland noch weit seltner sind. Die wenigen von beyden Geschlechtern, deren Namen mit Unterscheidung erwähnt werden

könnten, sind an gewisse Gesellschaften unzertrennlich gebunden, deren ganzes Glück sie eigentlich ausmachen. —

Es ist auch wirklich unendlich schwerer, auf dem Theater einer Hauptstadt, wo des Zuschauers Auge beständig Gutes vor sich zu sehen gewohnt ist, wo man jedem Schauspieler durch Vergleichung nicht nur der deutschen, sondern auch der französischen Schauspieler beurtheilet, den erworbenen Beyfall zu erhalten, als ihn in Leipzig, Hamburg, Hannover, u. s. w. zu erwerben. Wenn die verschriebenen Fremden, welche hier austraten, auch sonst alle Eigenschaften geschickter Schauspieler besaßen, so fehlte ihnen doch immer wenigstens der Anstand, ohne welchem Stücke aus dem höhern Fache des Komischen, nie diejenige Wahrheit erhalten, die uns vergessen macht, daß wir vor der Schaubühne stehen, die uns gleichsam in die Mitte einer Gesellschaft aus der großen Welt versetzt. Sie hatten an den Orten, woher sie kamen, nicht die Gelegenheit, sich diese Ungezwungenheit eigen zu machen, wozu die Schauspieler in einer Hauptstadt so häufige Muster vor Augen haben. Ihr Spiel und Betragen verhielt sich zu dem, was man hier fordert, gerade wie der Umgang der Provinzialgesellschaften zu dem Umgange der Hauptstädte, wo sich der gute Ton und eine ungezwungene Lebensart einigermassen bis in die gemeinern bürgerlichen Häuser verbreitet.

Also wird man vielmehr bedacht seyn, Talente

für die Schaubühne zu Hause aufzusuchen, und zu bilden. Es sind vielleicht mehrere; als man vermuthet, hier und da verborgen: aber die Art, womit man den Schauspieler bis hieher zu behandeln gewohnt war, scheint nicht eben fähig zu seyn, ein Talent, das sich für die Schaubühne geböhren fühlt, zum Auftreten zu bestimmen. Man wird dieses sorgfältig vermeiden; und man glaubt durch eine anständigere Begegnung, wo man dadurch nicht zu dem Stande des Schauspielers ermuntert, wenigstens niemanden, den seine Neigung dahin treibt, abzuhalten. Unterscheidende Fähigkeit in jedem Stande, den die Gesetze der Gesellschaft billigen, gründet auf Achtung einen Anspruch. Diese werden wir dem geschickten Schauspieler nicht versagen, und überhaupt soll unser Betragen gegen sie nicht das Betragen als gegen Tagmieslinge, sondern als gegen Leute von Talenten seyn.

Es wird also an den Schauspielern selbst, an ihrer Anwendung, und absonderlich an ihrem Wandel liegen, daß ihnen von der Direktion mit Achtung begegnet werde. Die, welche es an dem letztern fehlen lassen, mögen es sich selbst zuschreiben, wenn ihnen das Gegentheil wiederfährt: oder vielmehr die Direktion wird Leute, welche ein angenehmes Talent durch niedrige, pöbelmäßige Sitten, durch Rohheit und Unanständigkeit ihres Betragens, selbst abwürdigen, wenn es möglich ist, gar nicht auf ihrer Bühne dulden.

Die ganze Gesellschaft wird also aus solchen Gliedern bestehen, deren Betragen und Denkungsart das gegen den Stand des Schauspielers eingekaltete Vorurtheil zu wiederlegen, und ihm in die — manchemal vielleicht mit Grunde — versagte Achtung bey ihren Mitbürgern einzusetzen fähig seyn soll.

Leute dieser Art hoffen wir, werden in jedem bessern Hause mit Vergnügen aufgenommen, und ihnen dadurch der große Vortheil gewonnen werden, die gute Gesellschaft, deren Ton in ihren Vorstellungen herrschen soll, in der Nähe zu kennen, und sich darnach zu bilden.

Aus der Güte, mit welcher selbst die Großen der Nation ausländische Schauspieler aufgenommen haben, erlauben wir uns die Folge zu ziehen, daß der Adel ein so schmeichelhaftes Glück auch den Schauspielern der Nation, deren Talente sich mit Unterscheidung auszeichnen, nicht versagen wird.

Die Schauspielerinn wird an der Dame, der Schauspieler in dem Kreise der Kavaliere, die Urbilder zu dem freyen, edeln Anstande, zu der Ungezwungenheit, und Leichtigkeit des Umganges zu der feinen Höflichkeit studieren können, die wir von ihnen auf der Schaubühne fordern, und worinn nur allein der Vorzug einiger französischen vor dem Nationalschauspieler bestand. —

Wir haben von der Güte des hiesigen Adels zu erwarten, er werde sich um das Nationalschauspiel nicht durch Schutz allein verdient machen, er werde auch an der Bildung des Schauspielers näheren Antheil neh-

men wollen: die Schaubühne wird Seiner Gewogenheit ihre endliche Vervollkommnung schuldig werden.

Zweytens. In den Schauspielen wird man sich einer beständigen Abwechslung bestreiffen, welche man als die Seele des Vergnügens betrachtet.

Auch in diesem Stücke hat man eine belehrende Erfahrung vor sich, daraus man Vortheile ziehen kann. Man sieht nicht auf diejenigen Zeiten zurück, wo man nur Wust auf die Bühne brachte; und insgesamt dafür hielt; je ungereimter, desto lustiger. Der Geschmack des Publikums, der sich seit einer gewissen Periode durch die allgemein gemachte Lektüre verfeinert hat, gibt dem Schauspielhause den Ton. Aber eben so wenig wird man dem Zuschauer ewigen Ernst einförmiger, ruhrender Stücke aufdringen. Die Stunden, welche vor der Schaubühne hingebacht werden, sind der Erhöhung von Geschäften gewidmet, man fordert etwas, wodurch die Sehnen der Seele, so zu sagen, nachgelassen, nicht noch mehr aufgespannet werden.

Das scherzhafte Lustspiel wird das Herrschende unserer Schaubühne seyn; Trauerspiele, ruhrende Stücke, wollen wir gleich der Würze, sparsam mit untermengen, um dadurch das Vergnügen des Lachens gleichsam schmächhafter zu machen. Bey kleinen Stücken, wenn das Schauspiel für einen Tag aus solchen zusammengesetzt seyn wird, soll immer darauf gesehen werden, daß wenigstens ein scherzhafte Stück gegen ein ernsthaftes abwechsle.

Das Scherzhafte hat seine verschiedenen Zweige: man überläßt sich ganz der Lust, und lacht ohne Zurückhaltung: man lächelt sanft, und drückt mit unter über den Eindruck, den das Scherzhafte zurückgelassen. Zuschauer von verschiedenen Temperamenten fordern auch in diesem Stücke unsere zwischen ihnen getheilte Aufmerksamkeit, wir werden für beyder Vergnügen besorgt seyn; und wie sich das Schauspiel manchmahl zum wichtigsten, feinsten Scherze erheben wird, so soll auch das Scherzhafte manchmahl herab; und so nahe an die Gränze der Posse sinken, als die Wohlansständigkeit der Schaubühne, welche man beständig im Angesichte behalten wird, zugeben kann.

Drittens. Der beständige Wechsel, und die vielen neuen Stücke, welche seit Ostern auf der deutschen Bühne erscheinen, legen das geltendste Zeugniß von der Unverdroffenheit der Schauspieler ab, das Vergnügen des Publikums, so sehr es nur an ihnen lag, zu befördern; sie legen aber zugleich einen Verweis ab, daß es der Sorgfalt der Direktion möglich ist, an Stücken von allen Gattungen keinen Mangel zu leiden.

Man ist bedacht, aus den bereits vorhandenen, so wohl Originalen als Uebersetzungen zur Grundlage eines zureichenden Repertoriums diejenigen Stücke auszuwählen, von denen man wahrgenommen, daß sie das Wohlgefallen den Publikum für sich hatten.

Dann aber wird man keine Mühe zu groß achten, um neue und besonders ergötzende Stücke zu überkommen. Wir machen hiemit den hiesigen sowohl als

auswärtigen Dichtern die Bedingungen bekannt, unter welchen wir sie um ihre Beiträge ersuchen.

Für jedes neue Trauer- oder Lustspiel, wovon man auf der hiesigen Bühne Gebrauch machen wird, erbietet man sich dem Verfasser zu einer Erkenntlichkeit von hundert Gulden.

Für kleine Stücke, von drey und zweyen Aufzügen, auf die Halbscheib, und für Nachspiele von einem Aufzuge zum Dritteile. Bey wohlgerathenen Uebersetzungen setzen wir das Honorarium auf die Halbscheib fest.

Die Direktion verheißt jedesmahl vierzehn Tage nach der Einsendung des Stückes ihre Erklärung von sich zu geben, ob sie von demselben Gebrauch machen könne; wo der Verfasser denn auch die verheißene Erkenntlichkeit sogleich selbst, oder durch Bevollmächtigte zu beheben berechtigt ist. Man hat von Seite der Direktion in der Wahl der Stücke, keine übertriebene Niedlichkeit oder Chikane zu befürchten, weil ihr natürlich selbst daran gelegen seyn muß, neue Stücke zu empfangen, und diejenigen nicht zurückzusenden, die ihr brauchbar sind.

Man wird bey Schauspielen, welche das Glück haben sollten, einen außerordentlichen Beyfall zu erhalten, seine Erkenntlichkeit nicht auf die bestimmte Summe allein beschränken; die Verfasser solcher Stücke dürfen, neben dem bestimmten Preise, auf

unsere verhältnißmäßige Dankbarkeit zuversichtlich rechnen. —

Diejenigen Stücke, welche man aus was immer für einer Ursache nicht sollte nützen können, werden den Einsendenden sogleich zurückgestellt, und davon nie einige Erwähnung gemacht werden. Wir wünschen daher vielmehr, daß die Verfasser ihre Stücke nach der Art der Preisschriften, mit einer Aufschrift auf dem Stücke, und einem eben so bezeichneten verschlossenen Zettel, der ihren Namen enthielte, einsenden möchten: man würde dann den uneröffneten Zettel dem zurückgesendeten Stücke belegen, und den Namen des Verfassers gar nicht erfahren.

Dieses Anerbieten erstreckt sich gleich auf fremde Dichter und auf hierländische. Sollten aber unter den hierländischen Schriftstellern einige den freyen Eintritt in die Schaubühne dem Geldpreise vorziehen, so bietet man dem Verfasser eines neuen grossen Originals in beyden Schaubühnen auf ein Jahr; eines kleinen Stückes, auf ein halbes Jahr, und auf eben so lang dem Uebersetzer eines grossen, oder zwey kleiner vorher nicht übersehten Stücke, den freyen Eintritt an. —

Wir müssen nun für ausländische Dichter — denn die hiesigen wissen es ohne unsere Erinnerung — für sie also müssen wir anmerken, daß die Stücke für die hiesige Bühne nicht eben nöthig haben, durch

Gespräche auf eine gewisse Länge, wie man bey ihnen pflegt, gebracht zu werden, weil die Ballette bey uns einen nicht unbeträchtlichen Theil der Zeit eigen haben. Eben so will man ausländischen Schriftstellern den Irrthum benehmen, der sich bey ihren eingefügten zu haben scheint, als ob auf der hiesigen Bühne eine andere Mundart, als die reine deutsche gewöhnlich wäre. Bey uns wird sogar nur selten von den Provinzialbauern Gebrauch gemacht, bey denen freylich der österrische eben so, als bey den sächsischen auf die Bühne gebrachten Färgen und Kunzen der vorländische Dialekt unvermeidlich ist. —

Man würde es gegen das deutsche Publikum als einen Mangel der Achtung ansehen, zu der wir uns — wir können diese Versicherung nicht zu oft wiederholen — in seinen kleinsten Theilen verpflichtet halten, wenn wir die Ballette der deutschen Schaubühne auf demselben Fuße fortsetzten, auf welchen wir sie bey der Uibernahme der Direktion gefunden. Der Eintrittspreis in die deutsche Bühne ist gleich mit dem Eintrittspreis der Bühne, wo das ausländische Schauspiel aufgeführt wird; darauf war der Zuschauer in beyden wenigstens gleichviel zu fordern berechtigt: aber es ist das Theater der Nation: dieß sollte ihm den Vorzug versichert haben. Ein Ausländer machte diese Uibernahme nicht; er entzog dem Vergnügen des deutschen Zuschauers selbst diejenigen, welche doch durch Kontrakte eigentlich für ihn bedungen waren.

Wir werden nicht weniger bedacht seyn, die Ballette der deutschen Schaubühne zu verbessern, und sie eines National-schauspiels würdig zu machen. Anfangs werden wir freylich uns in diesem, wie in den übrigen Stücken, die Rücksicht des Publikums erbitten müssen, weil diese Verbesserung nur stufenweise geschehen kann; auch die Veränderungen bey den Schaubühnen auf bestimmte Jahreszeiten beschränkt sind. Indessen wird man wenigstens einen Vorgesmack von dem zu geben trachten, wessen man sich, wenn man erst freyere Hand haben wird, von unserer Aufmerksamkeit versehen darf. — Herr Noverre, der durch drey Jahre mit seinen vorreflichen Balletten etwas mehr, als allgemeinen Beyfall sich eigen gemacht hat, wird die Ballette auch für die deutsche Schaubühne setzen; man wird eigentlich nur eine Längergesellschaft halten; aber diese wird so zahlreich seyn, daß sie für beyde Theater zureicht, dadurch wird keine Schaubühne verlieren, wenn man, wie es künftig geschehen soll, mit den Balletten auf beyden gegen einander wechselt.

Wir wollen von der, in der innern Einrichtung der Schauspiele, bey den Auszierungen, Kleidern, Comparsen, mit der Theatralpolizey, wenn wir sie so nennen dürfen, zu treffenden Veränderung keine Erwähnung machen: wir wollen uns das Vergnügen vorbehalten, das Publikum durch die Folgen derselben angenehm zu überraschen.

(Johann Heinrich Friedrich Müller, Abschied von der k.k. Hof- und National-schaubühne, Wien, 1802, pp. 73-85).

ALLERUNTERTHÄNIGSTER VORSCHLAG ZUR VERBESSERUNG DER NATIONAL -
SCHAUBÜHNE UND DES THEATERS ÜBERHAUPT (v.GEBLER - VIENNE 1775)

(I96) Der Mensch, der mit der Last seiner Substanz schon beladen, kann den Geschäften nicht beständig obliegen; sein Leib würde bald entkräftet, seine Seele voll Unmuths werden, wenn er nicht bisweilen durch den Genuss der Ruhe und des Vergnügens gestärkt und ermuntert würde. Nun ist kein heilsameres Mittel, das letztere zugleich lehrreich zu machen, als eine gereinigte, gesittete Schaubühne, deren Vervollkommnung ich als einen Theil des Nationalruhms betrachte. Alle Wissenschaften und die meisten bildenden Künste entdecken nach dem Maasse, wie sie zunehmen, Wege, welche sie zur Verbesserung leiten, doch werden sie nie eine glänzende Höhe erreichen, wenn sie nicht erhabene Beschützer finden, die durch ihre (I97) erwärmende Huld allen Hindernissen ihres Fortganges einen undurchdringlichen Damm entgegensetzen. Seit zehn Jahren hängen die öffentlichen Ergötzlichkeiten von verschiedenen Unternehmern ab, die in ihren Entwürfen und Grundsätzen ebenso verschieden waren. Dieser (Kohary) suchte bloss aus Sinnlichkeit und lächerlichem Ehrgeiz an der Spitze eines Corps zu stehen, das seinem Winke unterworfen war; ihm fehlte Kenntniss und Einsicht. Jener (Afflisio) zog die Zufriedenheit des Publicums nie in Betrachtung und folgte in seinem Plane nur einer gierigen Gewinnsucht. Kurz, jeder hatte ein besonderes System, das indem es nicht überdacht war, von keiner Dauer sein konnte. So gnädige und reichliche Beyträge der Allerhöchste Hof der Unternehmung nach und nach zufließen liess (durch die Hetze, das Feuerwerk, Entlassung der französischen Bühne und der maskierten Bälle), so wenig dachte doch diese an eine glänzendere und würdigere Verbesserung. Sie entfernte vielmehr unter dem Vorwande einer ungegründeten Ökonomie die brauchbarsten, beliebtesten, verdienstvollsten Künstler (Noverre, Poggi und mehrere). Sie ersetzte selbe ohne Ersparung mit Subjekten, die den Zuschauer mit Missvergnügen erfüllten, und zog sich dadurch gerechten Widerwillen, Abneigung des Publicums und folglich auch ihren Verfall zu.

Ich schliesse also aus den verschiedenen Abwechslungen, denen das Theater seit zehn Jahren unterworfen war, dass alle bisherigen Unternehmer der Anordnung öffentlicher Unterhaltungen theils aus Eigensinn, theils wegen Mangel an Kenntnissen nicht gewachsen waren, und dass sie umsoweniger den wahren

Zweck unserer Allerdurchlauchtigsten Monarchen in Absicht der Ergötzlichkeiten in gehörige Betrachtung zogen. Und dieser Zweck sollte der vorzüglichste Gegenstand eines Vorstehers der öffentlichen Ergötzlichkeiten sein. Doch hierzu gehört ein Mann, der, entfernt vom Eigennutze, ohne Überrechnung seines Gewinnes, mit einem philosophischen Auge das Verhältniss des Beherrschers mit seinem Volke betrachtet. Jeder Unterthan, der abwechselnd Freude und Vergnügen spenden darf, wird beim Muth erhalten und erträgt Arbeit und Unfälle geduldig. Öffentliche Tanzplätze, Concerte, Spaziergänge, besonders gute Schauspiele sind die Mittel, das Volk aufgeräumt zu machen. Derjenige, der sich nun bestrebt, seine Mitbürger bei guter Laune zu erhalten, erleichtert dem Regenten die Regierungslast, denn es wird leichter sein, seine Unterthanen in dieser Gemüthsverfassung zu beherrschen, als wenn sie unzufrieden wären. Wie wichtig ist also das Amt eines Vorstehers der öffentlichen Ergötzlichkeiten! Das fühllose Betragen, die geringe Achtung der Unternehmung gegen das Publicum hat gegenwärtig eine allgemeine Gährung entzündet. Die Leere der Schauspielhäuser ist ein Beweis der Unzufriedenheit der Zuschauer. Nie würde der hiesige glänzende Adel seine beträchtlichen Beiträge zurückgezogen, nie auf fremde Schauspieler so heftig gedrungen haben, und Wien könnte bereits wie London und Paris eine unübertreffliche National-bühne besitzen, wenn die Unternehmungen mit mehrerer Wärme für die Unterhaltung der Zuschauer gesorgt hätten. Da nun das Missvergnügen gegen dieselbe allgemein und auch keine Verbesserung zu hoffen ist, so bleibt dem Patrioten nichts übrig, als der Wunsch, dass die Weisheit unseres menschenfreundlichen Monarchen die verwahrloste Schaubühne, diesen vorzüglichsten Theil der öffentlichen Ergötzungen, nicht unter Seiner Sorgfalt halte.

Es ist nicht zu hoffen, dass ein Unternehmer, er sei auch wer er sei, dem Sitze des deutschen Kaisers dauerhafte, würdige Schauspiele geben könne, denn jeder wird Parteien wider sich haben. Nur die gesetzgebende Macht drängt alle Hindernisse aus dem Wege, vor ihrem Blicke verschwindet das Vorurtheil, der Parteigeist und durch ihre ermunternde Huld kann dem Volke ein reineres, ein glänzenderes Vergnügen gewähret werden. Da das Theater im physischen Verstande gut, und aus politischen Gründen einer so volkreichen Hauptstadt unentbehrlich ist, so ist es nöthig, auf die Sittlichkeit desselben ein vorzügliches Augenmerk zu werfen. Niemand als der Monarch hat die Kraft die Verbreitung

der guten Gefühle, die die Schaubühne erregen kann, zu befördern und die dabei besorglichen unsittlichen Gefühle durch eine nähere Berichtigung derselben zu hindern, dieses geschieht durch die Berufung eines Mannes, der die Stelle eines öffentlichen Lehrers vertreten kann.

Setzt der Regent mit landesherrlicher Autorität einen öffentlichen Lehrer der dramatischen Moral und Dichtkunst ein, so werden unfähige Männer zurückbeben und sich anderen Arbeiten widmen, die maschinenmässig behandelt werden können und weder Gelehrsamkeit noch Nachdenken fordern. Ein Lessing, der in seinen dramaturgischen Werken unsere witzigen Nachbarn gründlich zergliedert, ihre Schönheiten und Fehler aufgedeckt und selbst die besten Beiträge zur vaterländischen Bühne geliefert hat, ist der einzige, dem die Anordnung der Schauspiele anvertraut werden könnte. Seine gründliche Gelehrsamkeit, sein Alterthumstudium, seine Kenntnisse der Welt und des menschlichen Herzens, seine überdachte Kritik, seine bekannte Rechtschaffenheit machen ihn dieser Würde fähig. Auf den Ruf eines Pächters, der ihm für die Zukunft keine Gewähr leisten kann, wird sich dieser verdienstvolle Mann, der mit tausend Thälern der Wolfenbüttelischen Bibliothek vorgesetzt ist und dort alle Bequemlichkeiten genießt, freilich nicht hieher begeben. Da er, aus mehr als einem Gesichtspunkt betrachtet, der Bühne und auch dem Staate nützliche Dienste leisten wird, so ist er meines Erachtens hier eines sicheren doppelten Gehaltes werth. So sehr die gegenwärtige Theatralpachtung ökonomisirt, so gibt sie doch jährlich gegen 7000 fl. Besoldungen an unfähige und unütze Leute. Könnte nicht die Hälfte davon an einen Mann verwendet werden, der unserer Literatur Ehre machen würde? Diesem Manne, der lediglich von den Befehlen des Hofes abhängen muss, kann erstlich die Censur der aufzuführenden Stücke ohne alle Besorgniss übertragen werden, da er für die Güte derselben sorgen und nichts den Sitten, dem Staate und der Religion Nachtheiliges vor die Augen des Publicums bringen wird. Ihn der gegenwärtigen Censur unterzuordnen, hiesse dem Mann seinen Verstand absprechen und würde seinen Geist niederschlagen. Um des Vertrauens würdig zu sein, das man auf seine Fähigkeiten setzt, wird er erstlich nichts übersehen, was wider die Gesetze und Pflicht der Censur läuft. Zweitens kann er mit einem Federzuge schlüpfrige Gedanken eines sonst vortrefflichen Schauspiels, welches die dermalige Censur verwirft und vielleicht nicht Kenntniss und Fleiss genug hat, abzuändern, selbst verbessern. Drittens würden die Neuheiten, die er auf die Bühne zu bringen gedenkt,

nicht vorher verschrien, wie es bisher zum Nachtheile der Casse geschehen, da man oft noch vor der Vorstellung ganze Parteien wider Dichter und Schauspiele erregt hat. Er, der nicht allein für die Anordnung, sondern auch für die Sittlichkeit der (198) Bühne zu wachen hätte, soll nun jeden Freytag selbst das Theater betreten und abwechselnd über die besten dramatischen Werke der Alten und Neueren Vorlesungen halten, auch aus einem oder einigen in voriger Woche vorgestellten Stücke das verwickelte sittliche Gute oder Böse, desselben erste Anfänge, Wachsthum, Reife, Folgen und Ende bis zum Gefühle entwickeln. Man habe denn Acht auf die Schauspieler selbst und auf Zuhörer, denen der Eintritt in diese öffentlichen Vorstellungen gestattet würde und gewiss man wird bei beiden Begriffe und Gefühle vom Theater herab in kurzer Zeit gar sehr verbessert und endlich ganz berichtigt finden. Werden nun diese und alle meine angeführten Bemerkungen theils gehoben und theils ausgeführt, so lernt der Zuschauer das Theater schätzen, der Schauspieler seinen Beruf näher kennen, und dann kann auf diesen Grund ein System gesetzt werden, das alle vorhergehenden übertrifft und, im Ganzen betrachtet, einzig und allein gut ist.

So wie sich Lessing unter dem Präsidio des itzt zu Berlin stehenden van Swieten oder eines anderen vorsitzenden, würdigen Cavaliers um die Aufnahme und die Ehre der Nationalbühne beeifern würde, so viel könnte ein verdienstvoller Glück zur Verbesserung der Oper und der Musik überhaupt beitragen. Diese beiden Spektakel, dann mit Balleten von Noverre begleitet, werden die Zufriedenheit des Publicums satzsam befördern, welches seinen Beytrag nicht, wie bisher mit Widerwillen, sondern mit Freude dazu hergeben wird. Ich theile die Privatunternehmer in drei Classen, ausser welchen es keine gibt. Ein gewinnsüchtiger Unternehmer will diesen Vorschlag nicht befolgen. Ein mit Schulden Belasteter kann ihn nicht befolgen. Ein Geschmackloser wird ihn nicht befolgen. Jedem dieser Unternehmer dieser Art fehlt die grösste, die Haupttriebfeder aller Unternehmungen: die allgemeine Liebe des Volkes. Wenn die öffentlichen Ergötzlichkeiten auf Befehl des Monarchen durch ein einsichtsvoll kayserliches Directorium verbessert werden, wenn die gegenwärtige Verfassung in eine dem sittlichen Vergnügen gewidmete Akademie verwandelt wird, wenn der Bürger des Staates sieht, unser Kayser gewährt uns, nebst anderen unzähligen Wohltaten, auch vollkommener und würdigere Schauspiele, welche Heiterkeit wird sich dann unter dem Volke verbreiten! Und wie viele Ausländer wird diese wichtige Verbesserung hieherführen! Es könnte schei-

nen, als erforderten diese Vorschläge einen beträchtlichen Zuschuss, allein nebst einer vorhergegangenen inneren, guten Oekonomie weiss der Verfasser Wege zu ausserordentlichen Einnahmen anzuzeigen und wird in seinem Plane, den er auf allerhöchsten Wink auszuarbeiten bereit ist, beweisen, wie allem Verluste vorzubeugen wäre.

(Oscar TEUBER, Das K.K. Hofburgtheater seit seiner Begründung, Wien, 1897, pp. 196-198)

8) National-Theater, einmal ökonomisch betrachtet.

Der Finanzminister sagt: das Land ist reich, das kein Geld behält, und höchstens so viel fremde Produkte

59

einnimmt, als es eigene Produkte ausglebt; welcher ist das Land, das mehr von inländischen Produkten ausglebt, als es ausländische braucht. Der Finanzminister braucht kein Colbert zu seyn, um das einzusehen; es sieht ein jeder mit schlechtem Menschenverstand ein, und doch konsumirt manches Land weit mehr an ausländischen Stoffen, Kopfzeugen, Weinen, Komödianten und Operisten, als es eigene Produkten wieder ausglebt. Die Fälle sind, dem Himmel sey Dank! nicht häufig, daß eine große Oper und ein Tänzerchor ein Fürstenthum ruiniert haben, aber sie sind doch vorhanden. Die Fälle hingegen sind häufig genug, daß auf ein ausländisches Schauspiel 40, 50 und mehr tausend Thaler verwendet werden, wovon der größte Theil aus dem Lande geht, denn der Italiäner en mangeant les maccheroni, und der Franzose, en mangeant son morceau de bœuf, verzehren sicher nicht den dritten Theil der Pensionen, die ihnen so reichlich, mit Hintenansehung deutschen Talents, gereicht werden, im deutschen Lande; parceque ces Messieurs savent très souvent mieux calculer que le Ministre financier, qui les paye, et parceque, disent-ils, il faut garder une poire pour la soif. Der Beweis liegt am Tage; wo hat sich ein Italiäner, ein Franzose in Deutschland häuslich niedergelassen, nachdem er sich mit deutschem Rindfleisch und deutschem Wein genudt, und deutsches Geld gesammelt, wo? Er geht fein in sein Vaterland zurück, und nimmt deutsches Geld mit. Und was für Produkte des Landes geben wir für all die fetten Capaunen, Kastraten wollt ich sagen, für all die Operisten und französische Komödianten wieder aus? keine! Der große Raaf kann hier nicht in Anschlag gebracht

wert

60

werden, er reisete aus eigenem Antriebe, mit dem Bewußtseyn seines großen Talents, und überzeugete Italien, Spanien, England und Frankreich, daß Deutsche auch singen können, wenn sie nur hervorgezogen, aufgemuntert und bezahlt werden. Wir haben eine Schminke, die den König von Preussen, der vom deutschen Schauspiel sagt: si done! zwang, einer deutschen Kühle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen; eine Helinuth, die ein deutscher Schauspiel-Direktor, und eine Danz, die der Mannheimer Hof bezahlt; das ist so ziemlich alles, das übrige bekommen Italiäner. Was für deutsche Theater müssen also, bey der Menge fremder Schauspieler in Deutschland, aus Deutschland gehen, wogegen wir keinen Ersatz erhalten. Ja, sagt der Finanzier, wo groß Spektakel ist, wird der Fremde herbegezogen, der sein Geld bey uns verzehrt; ob ich nun wohl selten viel Lords, Marchesen und Comtes bey unsern Carnevalen gesehen habe, so will ich das zugeben: aber was hindert, daß dies große Spektakel nicht deutsch ist? daß wir den Fremden nicht mit deutschem Schauspiel herbey ziehen? daß wir große deutsche Oper, daß wir große deutsche Ballets, von Deutschen getantz, haben können, bewelset Mannheim, daß wir gute deutsche Komödie haben können, bewelset so viele gute Gesellschaften. Am deutschen Kopf, am deutschen Talent, mangelt wahrlich nicht! Aber unsere meisten großen Herren denken vom Schauspiel wie unsere Damen vom Fuß.

G*****

1777

9. Nach:

(563)

Gedanken über Errichtung eines deutschen National Theaters.

Ohnmöglich kann ich die Freude und all das süße patriotische Gefühl bergen, das durch die reizendste Aussicht in Errichtung einer deutschen Nationalbühne in der Pfalz — mein ganzes Herz erwärmt — wie lange klagt Deutschland schon, wenigstens der Patriotische Theil davon, über den Mangel einer Nationalbühne, unwillig auf das Präbden des Engländers, des Franzosen, die mit emporgerichtetem, sich selbst schäumendem Stolze sagen — wir haben eine eigene Bühne; wo bakt ihr die?

Und Deutschland lante nicht immer schlafen, es erwachte, that die Augen über seinen Mangel auf — wie viele edle teutsche bestreben sich seither, diese Lücke auszufüllen, unsre Bühne, die durch Verrochtung und Vernachlässigung unter sich selbst gesunken, wieder aufzurichten, und Sie zu derjenigen glänzenden Höhe zu führen, worauf die Bühnen der ausländers schimmren — vergebens bis her, denn von Fremdlingen an deutschen Höfen vertrieben irrte die Schauspiel Muse wie eine verstoßene unter ihren eigenen Brüdern herum, und nicht lange ist, daß Sie auf ihrer traurigen Wanderschaft noch nicht einen orth wußte, wo sie sicher ihr Haupt hinlegen konnte. Um so viel erquickender, hinreichender der Gedanke — daß die Pfalz diesen Ort ist, die den übrigen provinzen Deutschlands in einem so herrlichen Unternehmen vorangehn will. In einem Staate, wo unter der weisesten und mildesten Regierung Carl Theodors alle Wissenschaften und Künste blühen, wo gleichsam jeder Saame, den genie auswirft, Wurzel fassen und treiben kann, wo sich alles in einen einzigen Punct vereinigt, eine Epoche zu bilden, die ewig dem Pfälzischen ruhme heilig seyn soll — Was wunder, daß von ebem unmuth entflammt der Gedanke auflebet, auch in der Schauspiel Kunst dasjenige zu leisten, was wir bereits in andren edlen Wissenschaften gethan — Deutschland eine National Bühne zu bilden — uns und unsren Nachkommen zu bauen ein ewig Denkmal — — Edles Geschäft, wovon drey mal die Ehre zurückfällt auf den gütigsten Fürsten, unter dessen Hult ein so patriotisches Werk begann, gloriich alle die Edlen, die mit arbeiten, einft wenn Deutschland Ihnen entzückten Dank abstratten wird, wird ihr Ansehn gräßnen, wenn künftigt der Engel ihren Nahmen nennt, sagen wird — die waren's, die's unternahmen — die waren's, die's ausgeführt.

Und da man mir die Ehre angethan, mich bey diesem geschäfte zu rath zu ziehn, und mir erlaubt, darüber meine Meynung zu sagen — will ich sinckel nieder schreiben, was ich in einsamen Stunden gedacht, — o wie sehr wünscht ich mir jetho Kraft, um alle die manichfaltige Talenten, die sich ein weitläufig Unternehmen erfordert — und die mir so sehr fehlen, bey zu tragen zum ruhme unsrer Zeit, mich emporzuschwingen gleich einem adler mit meinem Vaterland.

Original und nationell können wir nicht anders als durch genaue Copirung der Simpsen, unverdorbenen Natur und genaure Kenntlich untrer eignen Sitten werden, jedes Land und Volk hat sein eigne Ideen inclination, abscheulichkeiten, gebräude vor dem andern, welche der Dichter so wohl als autor in einem gewissen lichte beobachten und wieder zurückspiegeln soll — bis ist der Weg, den die Griechen, die

(564)

Engländer gegangen, und den jede Nation bey Einrichtung einer originalen Schaubühne gehn muß.

Weder das Pariser noch Leodner Theater können uns bewegen bey diesem Unternehmen hienlängliche regeln geben, wir müssen dieselbe näher um uns und bey uns selbst suchen.

Meine Meynung wär ohnmaßgeblich:

Mann nehme einige Geschidte Männer, die alle erforderliche Gaben nebst hienlänglichen Theaterkenntnissen zum Unterrichten besitzen, an — einer von solchen wär H. C. Hoff, diesen überlasse mann alle junge Leute, die sich der Pfälzischen Schaubühne widmen wollen — deren werden sich nicht wenige in hiesigen Gegenden finden lassen — wenn ein mal die Sache pupliler und der ruf davon sich durch alle Pfälzische eberämter und Haupt Stätte verbreiten wird — — diesen Männern liege es, die Talenten der jungen Leute zu präßen, abzumäßen ihren Grad und die Naturgaben eines jeden ins besondre, um Sie desto glücklich in ihrer künftigen bestimmung zu benutzen — Natürlicher Weise versteht sich hier, daß der Lehrer die Kunst verstehe, in das Talent und den Character seiner Untergebenen ganz einzubringen, Ihn ganz zu durchschauen, zu sehen, da wo er der raschen und unbändigen Hitze eines feurigen Jünglinge den Raum anlegen, da wo er im gegentheil den Sporn gebrauchen muß, wo er abzuhalten und anzusehen haben, um eine runde Gruppe und intresirendere

ganze hervorbringen — Ihnen liegt ob, dem Lehrling alle die notwendige Wissenschaften beizubringen, Ihn auf Beobachtung der Natur zu führen — auf wahre Darstellung der Characteren durch alle Bewegungen des Körpers, in allen Haltungen und Gebärden — Sie lehren Ausdruck und Stellung im Kampf der Leidenschaft, alle Höhen und Tiefen durch, da wo gleichsam der kaum sichtbare Funke noch glimt und da wo er auslodert im heissen Brand, der Seel und Leben verzehret — vom weiblichen Ausströmen der Klagen, der Bangigkeit, bis zum wilden unarticulirten thierischen Geschrey der Schmerzen, der Angst, der Wuth — dann führen Sie wiederum andre, deren talenten sich zu minder wilden und bestigen Rollen beugen, desto mehr aber im feineren, nähern, gefälligen sich fühlen und setzen können, auf das urbane, sittliche, Edle nach jedem Character und Standt, auf das Gemische von unten stufen weiße bis zur äußersten Spitze hinan — von der verzerrten Grimasse der Caricatur, vom breiten Lautachen des Bauern, durchs trellichte Humeristische hindurch bis zum feinen satyrischen Lächeln des Mannes von Erziehung und Geschäften — vor allen ab er seine Leuthe, ganz physiologisch zu seyn, ganz Seelen Ausdruck im Gesichte zu tragen —

Alle diese Unterweisungen seyen hell — ohnvermischt von Manier oder sonstigen Gewohnheiten und Theater Herkommen, durch und durch ganz Beobachtung des Menschlichen, simple Zurspiegung der reinen Natur.

Anstand des Körpers, Weichmüthigkeit, Diegsamkeit — Wohlklang der Stimme, Würde in Stellung und Bewegung einzler Glieder, sey das letzte Augenmerk des denkenden Künstlers; er vollende sein Werk wie die Natur, die, nach dem Sie die rothe geschaffen und in ihrer ganzen Schönheit enthüllt, mit liebendem, warmen, befehlendem Hauche den Thauglanz zuletzt noch über Sie hinkläßt, der in unsren Augen Ihre erst wahrte Grazie und Leben schenkt.

(565)

Und dieß wäre der einzige Weg, auf dem man bis zum Besitz eines deutschen National Theaters vordringen könnte, ganz allein die Bearbeitung unsrer eignen Natur und ihrer Lauterkeit, das immerwährende aufstrengen der Kräfte in sich selbst würde unsren psälischen, jungen acteurs, endlich ein solche auffallende Eigenthümlichkeit geben, solche vorzüge von Wahrheit, die um so viel glänzender dem fremden und Ausländern in die Augen schimmern müßten, um so viel weniger man bisher gewohnt war, diesen theil der Kunst in Deutschland als ein Studium bearbeitet zu sehn — welsch ein ruhm für unser Vaterland, die Psalz, für uns edle Psälzer, wenn wir hergest und kühn zum ruhme Deutschlands eine last über nähmen, die noch niemand vorher gewagt hat zu heben, nach einiger Jahre arbeit Ein Werk errichten, das das Vergnügen unsrer Einwohner und das Erstaunen und Wunder der Fremden würde.

Dieß wären vorläufig meine Gedanken über die Errichtung eines deutschen National Theaters in der Psalz, worauf ich ganz hinten folgenden Plan und regeln gründen — da aber die simple Befolgung dieses Plans, wenn man mit selbst gezogenen jungen acteurs künftig zum Spiel erst den Anfang machen wollte, ein wenig langsam gehet und schwerlich vor zwey bis drey Jahren der Vorhang zu regulirten wöchentlichen Spectacel gezogen werden kann — Erenuissimus aber dem äußerlichen Bernehmen nach vergnügen bezeigen, so bald als möglichst das deutsche Theater in action zu sehn, so wage ein andren Vorschlag, der sich ganz auf vorher gebenden ersten stühet.

Man laße statt zweyen wohlgeübten acteurs, gleich acht kommen, fünf Manns Personen — drey Frauenzimmer, jedes in ihrer Art geschickt sowohl selbst zum Spielern als auch zum unterweisen — dieß könnten unmasgeblich folgende Rollen seyn:

Männner.	Frauenzimmer.
Erster Liebhaber	Erste Liebhabrin
Vatter	Subrette
Bediente	Mutter.
Zweyter Liebhaber	
Nucle	

Diese Anzahl wäre hinlänglich, selbst anzufangen, da man viele gute Spielbare Stücke hat, wo die Personen nicht über obige Anzahl steigen — und da diese überdieß pure Hauptrollen sind, die fast durchgänglich in den meisten Stücken vorkommen, hätte man einmal das nothwendigste gewiß, und es ließen sich gar süglich nach und nach kleine Nebenrollen, welche hie da unbesezt wären, mit jungen zehnjährigen auffüllen — (denn immer müßte mit instruiren fort gefahren werden. Dieß hätte um so viel mehr Nutzen, weilten der Lehrling sich so leichter auf Theater gewöhnte und Herz setzen könnte, wenn man ihn nach und nach in neben rollen oder leichten Hauptrollen auftreten ließ, und der Vortheil wäre um so viel größer, weil auf diese Weise theorie und pra^tik Hand in Hand neben einander gehen könnte, um gleich schnell den Anfänger zum Ziele zu führen.

Und auf diese Weise können wir sed annehmen, der Grund zur aufbauung einer wahrhaft deutschen National Bühne bestehe in einer wohl eingerichteten Theater Schule —

Mann erlaube mir, ob ich mich weiter in detail einlasse, hier noch einige Worte.

Derjenige, der als Director die Ehre hätte, sich einer Gesellschaft so wohl als auch der ganzen Einrichtung einer Theater Schule vorzustehn — Sey ein Mann, der alles das große, Weitläufigste liebt, das sich ein Unternehmen in sich faßt — Er habe nicht allein hinlängliche Kenntnisse und talenten, selbst, wenn er will, sich als acteur zu zeigen und in allen details einzugeben — sondern er übersehe auch das ganze, wisse gleich den Standort und punkt anzugeben, aus dem der Dichter seine arbeit betrachtet haben will — Muth und Heftigkeit, alle Gefahren und arbeiten zu übersteigen, Sey er, was ein tapftrer officir seiner Truppe ist, der, wenn er nur als Befehlshaber seine untergebene dem mühsamen Weg der Ehre angewiesen, sich selbst als Selbst an ihre Spitze wies und alle Gefahren und Beschwerlichkeiten mit bekämpft — ein solcher Mann von heber Intendanz kräftigst unterstützt, könnte dasjenige, was so selten und doch so voller Wirkung ist, leisten — Harmonie ins ganze bringen, Licht und Schatten vertheilen gemäg der Intension des original — da wo der einzle acteur oft selbst seinen Platz und Standorth nicht finden kann, mit genievollen Blicken das ganze übersehen und an ordnen — Er wär es, der hauptsächlich alle angenommenen Vorurtheile bestreiten müße, vellen vertheile, alle inconsequenzen verfallen — Ein solcher Mann wird niemals auf Kindereyen und läppische Kleinigkeiten verfallen, empfindungsvoll gehoben für das große, für das edle — führt er immer seine untergebene den wahren sichern weg des schönen hinan, und niemals sey Ihm der Weg zulang noch die Macht zu kurz, sich anzuwenden, sich in seinen besten Kräften zu bestreben, wenn er seinen Mitbürgern Vergnügen und seinem Vaterlande ruhm erwerben kann.

Ein Director, dem nur einige von gedachten Kenntnissen mangeln, und wehe wenn ihm alle manglen, wird sich selbst Schande und zu gleich Schande seinem Vaterlande erwerben, um so viel mehr, da aller Welt Augen auf sich ein Unternehmen Erwartungsvoll geheftet sind.

Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theater Schule.

Der verrückliche Blick, den man bisher in Deutschland auf Comödianten geworfen, die kalte Entfernung, in der man immer den Mann von der Bühne von sich weghielt, war Schuld, daß diese Edle Kunst immer am Boden Bleiben mußte. manch treffliches Genie, der sowohl Feuer und Lust als auch hinlängliche Talenten die Natur zu diesem Fache verliehen, wurde abgelschredt — schauderte zurük. die mächtige Kraft sich empor zu schwingen, was außerordentliches zu thun, erschlaffte beim Gedanken, sich einer Kunst zu widmen, die so entehrt und verrachtet, und von der er so wenig hoffen konnte, das einzuernden, worum hauptsächlich eine große Seele arbeitet, ruhm und Ehre — nichts als Elend und Hunger, abscheulicher noch als Verrachtung, woran so zulagen bisher die Mühen der deutschen Schaukühe Jülinge und Föbne erzeuget.

Auch in diesem Punkte gebührt sich, daß wir edler verfahren — dem Schau-

spieler einen gewissen Rang anweisen, damit auch Leute von Erziehung und Ehre nicht Abscheu sehen, sich einer solchen Bestimmung zu widmen —

Wir können hernach auch strenge sehn — ja werden um so viel gewisser des Erfolgs seyn, daß eine gewisse Wohlstandigkeit und achtung auf Ehre immer in der Gesellschaft behauptet werden könne, die um so viel mehr Eindruck machen muß, um so viel angemessner sich eine Lebensart dem Amt eines guten Schau Spielers ist, der hinter den grauesten und bunsten Schnerlel von Scherz und Witz immer den Lehrer und Weltkenner, manchmal den gefühvollsten moralischen Prediger verbirgt.

Mann laße bereugeten nimals Versobnen von ganz niedriger Herkunft zu, es seye denn, daß Sie sich durch ungemeyne Talenten unterscheiden, durch Lebhaftigkeit und Feuer und einer gutwilligen Unterwerfung aller disciplin — diß sind die einzige Köpfe noch, die sich mit Einsicht und vernunft herumbeugen lassen — und aus denen sich auch in kurzer Zeit was berausbilden läßt. Ein Mensch mit allen möglichen Naturgaben gehoben, aber stegmatisch — wird niemals einen tüblichen Sprung wagen, der ihn über seine Spähre hinaufreißt — sich selbst so zu sagen gewalt anthun — langsamer wird er seiner Föbe entgegen kriechen, unter wegs liegen bleiben und Sie niemals völich erreichen.

Der Anfang müßte vor allen dingen gleich mit der öffentlichen Publication gemacht werden — und diß um so vil mehr bald, damit man in einer gewissen Zeit eine hinlängliche anzahl von Lehrlingen beyderley geschlecht zusammen bringen könnte, diese seyen —

Von Alter

Mannpersonen
vom 16ten bis 22ten Jahr

Frauenzimmer
vom 14ten bis 20ten Jahr.

Es müßte dann auch gleich mir oder jemand andern, und vorzüglich würde ich H. Schwan dazu vorschlagen — eine hinlängliche Vollmacht gegeben werden, sich nach tüchtigen Schauspielern und Schauspielerinnen umzusehen.

Itens. Man muß die sich appticirnde Jugend in zwey Classen eintheilen.

1. Sind ihre Eltern oder sie selbst vermögend, sich während der Lehrjahre zu unterhalten

die

2. zweytern sind es nicht.

Könte also gehen werden:

1. Erstere müßen sich selbst oder werden von ihren Eltern während der Lehrjahre beschäftigt — erhalten aber das erste mal, als Sie mit Bewill auf die Bühne treten, ein prämium. diß bestehe in einem neuen Kleid — und dann müßen Sie weiter ein ganzes Jahr lang fort spielen, ehe Sie Anspruch auf einige Beoldung machen dürfen.

2. zweytre — werden aus der Theater Casse unterhalten — simpl genährt, simpl gekleidet — das erstemal als Sie auftreten, erhalten Sie kein Kleid, nur dann erst eines, wenn Sie ein Jahr lang mit beyfall gespielt, und im dritten Jahre dürfen Sie anspruch auf einige Beoldung machen, damit Sie, indem Sie so immer ein Jahr zurückbleiben, der Theater Casse das wieder ein verdienen, was Sie daraus gekostet.

diß alles würde eine ganz ungemeyne Emulation und Bestreben unter den jüinglingen und Mädchen erwecken, weil jede gerne der andern den rang herein ablaufen, sich selbst aber voran arbeiten wollte —

Notwendige Regeln.

2. Wöchentlich müßte, zweymal, auf einem im neuen Comödien Haus eingerichteten Saal oder Zimmer, öffentlich unterrichtet werden, um zu sehen, wie ein vor dem andern zu nimt, dabey soll immer der Director gegenwärtig sein. Die übrige tze, der weche, wären, zum auswendig lernen ihrer rollen, zum abschreiben und andern kleinen neben beschäftigungen ausm Theater bestimt — dem Director liege ob, diejenige unter den acteurs heraus zusehen, die vornehmlich gründlichkeit und gabe zum unterricht besize* n*, jedem werde eine gewisse anzahl Lehrlingen zum besondern Unterrichte zugeordnet.

3. Es müßten die anfänger immer (bey) jeder Probe zugelassen werden, die die Schauspieler unter sich selbst geben.

4. Auch müßten Sie bey allen Spectaklen auf *dem* teater gegenwärtig seyn — nicht allein um zu beobachten — sondern auch im Fall der noth eine stumme Verohn, die man nöthig hat, zu übernehmen.

5. Müßen alle diejenigen, welche nach einer zwey monatlichen Prüfung nicht für tänglich gefunden werden, gleich wieder zurückgeschickt werden.

6. müßte eine gewisse anciennetät unter dem Ältern und jüngern Schauspieler fest gesetzt werden, doch so damit ein junges talent nicht darunter im mindesten gedrückt oder zurück gehalten werden kann.

7. Könte man nach einigem Unterricht mit den jungen acteurs dann und wann kleinere Nachspiele geben — diß würde den acteur, der sich zuvor in einer Serpentin rolle in der Hauptrolle angegriffen, ein wenig sulogiren.

Diese und noch viele andre reglen, welche sich praktisch besser anbringen lassen, in so ferne man einmal das cameralische System und den möglichen Verlauf der Theater Casse, besser beleuchtet, versprechen in rüdsicht in auf- und Einrichtung einer National Bühne gewiß allen möglichen Nutzen und Fortgang — wir werden, wenn wir so dießem gemachten plane folgen, acteurs ziehen nicht allein für jede rolle und Character, wir werden nicht allein eine reiche Theater Schule auf diese Weise anpflanzen, woraus wir wie aus einem garten bey jeglichem Falle immer die stelle wieder besetzen können, die uns abgeht und mangelt — sondern wir werden auch, unterschieden von allen andern Bühnen, mit der Zeit ein eygnes neues Theater besitzen, ganz natur, ganz wahrheit. und Deutschland und der denkende Kunstverständige wird staunen und mit allgemeinem beyfalle wrd es die Welt nennen: teutsches National Theater.

(568)

(Bernhard Seuffert, Maler Müller, Berlin, 1877, pp. 563-568)

LE REPERTOIRE DE SIX GRANDS THEATRES PERMANENTS EN 1786

	BERLIN	HAMBOURG	MANNHEIM	VIENNE	MUNICH	DRESDE
SOIREES	318	159	164	192	150	57
PIECES JOUÉES	80	100	115	105	109	61
TRAGÉDIES	11 (46)	15 (28)	15 (22)	12 (30)	13 (18)	10 (10)
COMÉDIES ET "SCHAUSPIELE"	45 (231)	76 (192)	72 (123)	71 (178)	80 (115)	49 (60)
MELODRAMES	1 (3)	1 (2)	1 (1)	1 (1)	1 (1)	1 (2)
<u>SINGSPIELE</u>	14 (81)	8 (13)	27 (46)	21 (136)	15 (28)	1 (1)

NOTES :

- (1) La période envisagée pour Hambourg ne va que du 19 avril au 22 décembre 1786, celle prise en compte pour Dresde du 19 octobre 1786 au 29 mars 1787.
- (2) Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre de représentations.
- (3) Le mélodrame est un monologue tragique (monodrame) ou un dialogue tragique (duodrame) avec un accompagnement musical.
- (4) Pour Berlin, il faut ajouter 1 pantomime (4 représentations) et 8 ballets (11 représentations).

Tableau établi d'après les données fournies par les Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berlin, Bd.4, 1786, pp.401-405, Bd.5, 1787, pp.83-91, 154-158, 187-191, 324-328, 409-414)

BIBLIOGRAPHIE

A. SOURCES

I. AUTEURS FRANÇAIS DU XVIIÈME ET DU XVIIIÈME SIÈCLE

- ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d' Lettres Juives, ou Correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif Voyageur à Paris et ses divers Correspondans en divers Endroits. La Haye, 1736-1737, 6 vol.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d'. La Pratique du Théâtre. Paris, 1657. Traduction allemande sous le titre : Gründlicher Unterricht von Ausübung der theatralischen Dichtkunst, aus dem Französischen übersetzt durch Wolf Balthazar Adolph von Steinwehr. Hamburg, 1737.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d'. Dissertation sur la Condemnation des Théâtres, Paris, 1666.
- BATTEUX, abbé Jean-Baptiste. Les Beaux-Arts réduits à un même principe. Nouvelle éd. Paris, 1747. Traduction allemande sous le titre : Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. 3. von neuem verbesserte und vermehrte Auflage. 2 Bde. Leipzig, 1770 (Trad. de Johann Adolf Schlegel).
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de. Eugénie. Drame en 5 actes... avec un essai sur le Drame Sérieux. Paris, 1767.
- BOUHOURS, Père Dominique. Entretiens d'Ariste et d'Eugène. Introduction et notes de René Radouant. Paris, 1920.
- BRUMOY, Père Pierre. Le Théâtre des Grecs. Paris, 1730, 3 vol.
- DIDEROT, Denis. Oeuvres Esthétiques. Ed. Paul Vernière. Paris, 1968.
- DORAT, Claude-Joseph. La Déclamation Théâtrale. Poème didactique en trois chants précédés d'un discours in : Oeuvres choisies précédées d'une notice biographique et littéraire de M. Desprées. Paris, 1827.

- DUBOS, abbé Jean-Baptiste. Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. 4e éd. revue, corrigée et augmentée par l'auteur. Paris, 1740, 3 vol.
- FENELON, François de Salignac de la Mothe-. Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire, ou Mémoire sur la grammaire de l'Académie française, à M. Dacier. Paris, 1716. Traductions partielles : Gedanken von der Tragödie in : Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten, t. 1, Leipzig, 1742, pp. 22-33 (trad. de J. Ch. Gottsched). Gedanken von den Lustspielen, ibid., pp. 34-38 (trad. de L. A. V. Gottsched).
- LE BLANC, abbé Jean-Baptiste. Lettres d'un Français concernant le gouvernement, la politique et les moeurs des Anglais et des Français. Paris, 1745.
- MAUVILLON, Eléazar. Lettres Françaises et Germaniques, ou Réflexions militaires, littéraires et critiques sur les François et les Allemans. Ouvrage également utile aux Officiers et aux Beaux-Esprits de l'une et de l'autre Nation. Londres (en réalité Amsterdam et Leipzig), 1740.
- MERCIER, Louis-Sébastien. Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'Art dramatique. Amsterdam, 1773. Traduction allemande sous le titre : Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Leipzig, 1776. (trad. de Heinrich Leopold Wagner)
- MURALT, Bêat Louis de. Lettres sur les Anglois et les François et sur d'autres sujets. Nouvelle éd. corrigée et augmentée par l'Auteur même, s. l., 1728. Traduction allemande sous le titre : Des Herrn von Muralt Briefe über die Engelländer und Franzosen. Weimar, 1761.
- POREE, Père Charles. Discours sur les spectacles, Paris, 1733. Traduction allemande sous le titre : Des berühmten Französischen Paters Porée Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können ? übersetzt. Nebst einer Abhandlung von der Schaubühne, hrsg. von Johann Friedrich Mayen. Leipzig, 1734.

- REMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre. Le Comédien. Paris, 1747. Traduction partielle : Auszug aus dem Schauspieler in : Theatralische Bibliothek, Berlin, 1754, St. 1. (trad. de Lessing)
- RICCOBONI, François. L'Art du Théâtre. Paris, 1750. Traduction allemande sous le titre : Die Schauspielkunst in : Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttgart, 1750, Stück 4, pp. 485-544 (trad. de Lessing).
- RICCOBONI, Louis. Histoire du théâtre italien. Paris, 1728-1731, 2 vol.
- RICCOBONI, Louis. Pensées sur la Déclamation. Paris, 1738.
- RICCOBONI, Louis. Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Paris, 1738.
- RICCOBONI, Louis. De la Réformation du Théâtre. Paris, 1743.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Lettre à d'Alembert sur son article Genève (1758). Chronologie et introduction par Michel Launay. Paris, 1967.
- SCUDERY, Georges de. L'Apologie du Théâtre. Paris, 1639.
- TRUCHET, Jacques (ed.). Théâtre du XVIIIème siècle. Textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1974, 2 vol.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet. Lettres écrites de Londres sur les Anglais et autres sujets... 3 éd., Amsterdam, 1735.

II. TEXTES ALLEMANDS DU XVIIIÈME SIÈCLE

Abschilderung der Ackermannischen Schauspieler in einem Schreiben an einen Freund in Berlin. Frankfurt und Leipzig, 1755.

- ALBERTI, Georg Wilhelm. Briefe, betreffend den allerneuesten Zustand der Religion und der Wissenschaften in Großbritannien. 4 Bde. Hannover, 1752-1754.
- An das Hamburgische Publicum zur Beförderung des französischen Geschmacks.
Hamburg, 1769.
- AYRENHOFF, Cornelius von. Sämmtliche Werke. Neu verbesserte und vermehrte Auflage. 6 Bde. Wien, 1803.
- BIELFELD, Jacob-Friedrich, baron de. Progrès des Allemands dans les Sciences, les Belles-Lettres et les Arts, particulièrement dans la Poésie, l'Eloquence et le Théâtre, 3ème éd. La Haye, 1768.
- BOB, Franz Joseph. Glückwunsch an den Verfasser des Lustspiels Die bürgerliche Dame. Wien, 1764.
- BODMER, Johann Jakob. Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter. Zürich, 1741. Reprint Frankfurt a/Main, 1971.
- BODMER, Johann Jakob. Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau-Bühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern, 1743.
- BODMER, Johann Jakob. Critische Briefe. Zürich, 1746.
- BODMER, Johann/Jakob BREITINGER, Johann Jakob. Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schriften, zur Verbesserung des Urtheils und des Wizes (sic) in den Wercken der Wolredeneit und der Poesie. Zürich, 1741-1744.
- BRANDES, Johann Christian. Meine Lebensgeschichte. 3 Bde. Berlin, 1799-1800.
- BRAUN, Julius W. (Hrsg.). Lessing im Urteile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen, Lessing und seine Werke betreffend aus den Jahren 1744 bis 1781. 3 Bde. Berlin, 1884-1897.

Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den Siebzehnten der Briefe, die neue (sic) Litteratur betreffend, geantwortet wird. Frankfurt und Leipzig, 1760 (1759).

Briefe, die so genannten zufälligen Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien betreffend. Wien, s. d.

BRUGGEMANN, Heinz (Hrsg.). Der Siebenjährige Krieg im Spiegel der zeitgenössischen Literatur. Leipzig, 1935 (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe : Aufklärung, Bd. 9).

CHRIST, Joseph Anton. Schauspielerleben im 18. Jahrhundert. Erinnerungen von J. A. Christ veröffentlicht von Rudolf Schirmer. München und Leipzig, 1912.

DAUNICHT, Richard (Hrsg.). Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen. München, 1971.

Deutsche Schaubühne zu Wienn nach alten und neuen Mustern (Die).
12 Theile. Wien, 1749-1764.

DREYER, Johann Matthias. Ausführliche Nachricht von der durch den Kunstrichter Löwen in Hamburg gegen alle deutsche Schauspieler im letzten verwichenen Jahre ergangenen Achtserklärung, und von den Umständen, welche dieselbe veranlasset : allen deutschen Comödianten zum herzlichen Beyleid aufgesetzt. Lustig und schrecklich zu lesen ! s. 1., 1767.

DREYER, Johann Matthias. Vorzüglichste deutsche Gedichte. Auf Kosten der Wittwe. Altona, 1771.

ECKERMANN, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Ludwig Geiger. Leipzig, s. d.

ENGEL, Johann Jakob. Ideen zu einer Mimik. 2 Bde. Berlin, 1785-1786.

ENGELLSCHALL, Johann Heinrich von. Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten. Wien, 1760.

FLEMMING, Willi (Hrsg.). Das Schauspiel der Wanderbühne. Leipzig, 1931. (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe : Barockdrama, Bd. 3)

- FREYENBURG, Anton (Pseud.). Über die Hamburgische Bühne. An den Herrn Professor S. in G. Erstes und zweites Schreiben. Hamburg/Berlin/Leipzig, 1771.
- FRIEDRICH DER GROBE. De la littérature allemande. Ergänzt durch Justus MOSER. Ueber die deutsche Sprache und Litteratur, Christian THOMASIUS. Von Nachahmung der Franzosen. Darmstadt, 1969.
- GELLERT, Christian Fürchtegott. Sämmtliche Werke. 10 Theile, 5 Bde. Leipzig, 1839.
- GEMMINGEN, Otto Freiherr von. Mannheimer Dramaturgie für das Jahr 1779. Mannheim, 1780.
- GERSTENBERG, Heinrich Wilhelm von. Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, in Neudrucken hrsg. von Bernhard Seuffert, Bde. 29-30). Heilbronn, 1889. Stuttgart, 1890.
- Gesetze der Teutschen Gesellschaft in Iena nebst einem Vorbericht und Anhang von ihren ietzigen Umständen. Iena, 1730.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. 40 Bde. Stuttgart und Berlin, 1902-1912.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Werke. Weimarer Ausgabe. 133 Bde. Weimar, 1887-1919.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Hamburg, 1948-1964.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Dtv Gesamtausgabe 14. München, 1962.
- GOEZE, Johann Melchior. Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne überhaupt : wie auch der Fragen : ob ein Geistlicher, insonderheit ein wirklich im Predigt-Amte stehender Mann, ohne ein schweres Ärgernis zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Comödien schreiben, aufführen und drucken lassen, und die Schaubühne, so wie sie itzo ist, vertheidigen, und als ein Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen, und der guten Sitten, anpreisen könne. Hamburg, 1770 (1769).

- GOTTSCHED, Johann Christoph. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Eugen Reichel. 6 Bde. Berlin, 1902 sq.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (Hrsg.). Oden der deutschen Gesellschaft in Leipzig. In vier Büchern abgetheilet. An statt einer Einleitung ist des Herrn de la Motte Abhandlung von der Poesie überhaupt, und der Ode ins besondere vorgesetzt. Leipzig, 1728.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (Hrsg.). Nachricht von der deutschen Gesellschaft zu Leipzig bis auf das Jahr 1731 fortgesetzt. Hrsg. von dem Senior derselben. Leipzig, 1731.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer ; in zweenen Theilen verfasset und mit Exempeln erläutert. Leipzig, 1739.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (Hrsg.). Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer. 6 Bde. Leipzig, 1741-1745. 2ème éd. 1746-1750. Faksimiledruck mit einem Nachwort von Horst Steinmetz. Stuttgart, 1972.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Andrer, practischer Theil. Leipzig, 1743.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. Versuch einer Critischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. Vierte, sehr vermehrte Auflage. Leipzig, 1751. Reprint, Darmstadt, 1962.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. Sterbender Cato. 10. Auflage. Leipzig, 1757.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. Sterbender Cato. In Anhang : Auszüge aus der zeitgenössischen Diskussion über Gottscheds Drama. Hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart, 1966.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Deutschen dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller Deutschen Trauer - Lust - und Sing-Spiele, die in Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig, 1757-1765.

- GOTTSCHED, Luise Adelgunde Viktorie. Die Pietisterey im Fischbein-Rocke ; oder die Doktormäßige Frau. Rostock, 1736. Hrsg. von Wolfgang Martens, Stuttgart, 1968.
- GROßMANN, Gustav Friedrich Wilhelm. Lessings Denkmal. Eine Vaterländische Geschichte dem deutschen Publikum zur Urkunde vorgelegt. Hannover, 1791.
- HAFNER, Philipp. Gesammelte Werke. Eingel. und hrsg. von Ernst Baum. 2 Bde. Wien, 1914-1915.
- HAGEN, Johann Jost Anton von (Hrsg.). Briefe deutscher Gelehrten an den Herrn Geheimen Rath Klotz. 2 Theile. Halle, 1773.
- HERDER, Johann Gottfried. Sämmtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin, 1877-1913.
- HEYDEN, Ludwig Jacob. Penelope. Ein Trauerspiel in Versen von fünf Handlungen. Mit einer Vorrede "An die Wiener". Wien, 1761.
- IFFLAND, August Wilhelm. Meine theatralische Laufbahn. Mit Anmerkungen und einer Zeittafel von Oscar Fambach. Stuttgart, 1976.
- IFFLAND, August Wilhelm. Fragmente über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen. Gotha, 1785.
- KÄSTNER, Abraham Gotthelf. Vermischte Schriften, dritte verbesserte und sehr vermehrte Auflage. Altenburg, 1783.
- KLEIN, Anton von (Hrsg.). Sammlung zur Aufmunterung des guten Geschmacks in der Pflaz. Mannheim, 1776.
- KLEIN, Anton von. Günther von Schwarzburg. Ein Singspiel in 3 Aufzügen für die kurpfälzische Hofsingbühne. Mannheim, 1777.
- KLEIN, Anton von. "Vom Ursprung der Aufklärung der Pfalz in der Vaterlandssprache und von derselben Verbreitung durch die kurpfälzische Deutsche Gesellschaft bei deren öffentlichen Sitzung vorgelesen durch A. K., der Philosophie und schönen Wissenschaften Professor" in : Schriften der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft in Mannheim. Mannheim, 1787, pp. 3-56.

- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. Ausgewählte Werke. Hrsg. von Karl August Schleiden. Nachwort von Friedrich Georg Jünger. München, 1962.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. Hermanns Schlacht. Ein Bardier für die Schaubühne. Hamburg und Bremen, 1769.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. Die deutsche Gelehrtenrepublik. Erster Theil. Hamburg, 1774.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. Abschiedsrede über die epische Poesie. Hrsg. von Albert Freybe. Halle, 1868.
- KNIGGE, Adolph Freiherr von. Dramaturgische Blätter. Hannover, 1788-1789. Photom. Nachdruck. Nendeln, Liechtenstein, 1978 (= Knigge. Sämtliche Werke, Bd. 18).
- KNIGGE, Adolph Freiherr von. Ueber den Umgang mit Menschen, fünfte verbesserte und vermehrte Auflage. Hannover, 1796. Photom. Nachdruck. Nendeln, Liechtenstein, 1978 (= Knigge. Sämtliche Werke, Bd. 10).
- KRÜGER, Johann Christian (Hrsg.). Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt. 2 Bde. Hannover, 1747-1749.
- KRÜGER, Johann Christian. Poetische und Theatralische Schriften. Hrsg. von Johann Friedrich Löwen. Leipzig, 1763.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold. Werke und Schriften. Hrsg. von Britta Titel und Hellmut Haug. 2 Bde. Stuttgart, 1966-1967.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Sämtliche Schriften. 31 Theile. Berlin, 1793-1825.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Sämtliche Schriften. Hrsg. von Karl Lachmann, dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl. besorgt durch Franz Muncker. 23 Bde. Stuttgart/Leipzig/Berlin, 1886-1924.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Hrsg. und erläutert von Robert Petsch. Leipzig, 1910. Photom. Nachdruck. Darmstadt, 1967.

- LESSING, Gotthold Ephraim / MENDELSSOHN Moses / NICOLAI Friedrich. Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse. München, 1972.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Hamburgische Dramaturgie. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. Stuttgart, 1958.
- LÖWEN, Johann Friedrich. Schriften. 4 Bde. Hamburg, 1765-1766.
- LÖWEN, Johann Friedrich. Kurzgefaste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes. Hamburg, 1755.
- LÖWEN, Johann Friedrich. Erste und letzte Antwort auf die ungegründete Beurtheilung des vierthen Theils der Löwenschen Schriften in dem 191. Stücke des sogenannten Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten von diesem Jahre. Hamburg, 1766.
- LÖWEN, Johann Friedrich. Schreiben an einen Freund über die Ackermansche Schaubühne zu Hamburg. Hamburg und Leipzig, 1766.
- LÖWEN, Johann Friedrich. Schreiben an einen Marionettenspieler als eine Abfertigung des Schreibens an einen Freund über die Ackermansche Schaubühne. Im Namen des Ackermanschen Lichtputzers. Bremen (?), 1766.
- LÖWEN, Johann Friedrich. Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767). Im Neudruck mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. von H. Stümcke. Berlin, 1905. (= Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten 8)
- LÖWEN, Johann Friedrich. Der Komödiant vor der Hölle. Frankfurt und Leipzig, 1771.
- MAUVILLON, Jakob. Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft bey Gelegenheit des Hausvaters des Herrn Diderots. Frankfurt und Leipzig, 1766.
- MORITZ, Karl Philipp. Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. 4 Theile. Berlin, 1785-1790.

- MOSER, Justus. Sämmtliche Werke. Neu geordnet und aus dem Nachlaß desselben gemehrt von B. R. Abeken. 10 Theile. Berlin, 1842-1843.
- MOSER, Justus. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 14 Bänden. Oldenburg, 1943 sq.
- MOSER, Justus. Arminius. Ein Trauerspiel. Hannover und Göttingen, 1749.
- MOSER, Justus. Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort hrsg. von Henning Boetius. Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich, 1968.
- MOSER, Justus. Briefe. Hrsg. von Ernst Beins und Werner Pleister. Hannover/Osnabrück, 1939.
- MULLER, Friedrich dit MALER MULLER. Werke. Hrsg. von Max Oeser. 2 Bde. Mannheim und Neustadt a. d. Hdt., 1918.
- MULLER, Johann Heinrich Friedrich. Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne. Wien, 1802.
- MULLER, Johann Heinrich Friedrich. Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers. Hrsg. von Richard Daunicht. Berlin, 1958.
- Nachricht von der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig. S. 1., 1766.
- NEUBER, Friederica Carolina. Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gesamten deutschen Schauspiele. Hrsg. von Paul Schlenther. "Ein Straßburger Vorspiel der Neuberin" in : Archiv für Literaturgeschichte 10, 1881, pp. 453-476.
- NEUBER, Friederica Carolina. Ein deutsches Vorspiel. Hrsg. von Arthur Richter. Leipzig, 1897 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 63, N. F. 13).
- NICOLAI, Friedrich. Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland. Berlin, 1755.
- NICOLAI, Friedrich. Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. 12 Bde. Berlin und Stettin, 1783-1796.

- NICOLAI, Friedrich. Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebalduß Nothanker. Hrsg. von Heinz Brüggemann. Leipzig, 1938 (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe : Aufklärung, Bd. 12).
- PAWEL, Jaro (Hrsg.). "Boies ungedruckter Briefwechsel mit Gleim" in : Zeitschrift für deutsche Philologie 27, 1895, pp. 364-384, 507-533.
- PAYER VON THURN, Rudolf (Hrsg.). Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Eingeleitet und hrsg. von P. v. Th., 2 Bde. Wien, 1908-1910.
- PLÜMICKE, Carl Martin. Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin und Stettin, 1781.
- RIESBECK, Johann Kaspar. Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. 1ère éd. Zürich, 1783. Auswahl. Berlin (DDR), 1976.
- Schauspiele, welche auf der von Sr. Königl. Majestät in Preussen und von Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschweig u. Lüneburg privilegierten Schönemannischen Schaubühne aufgeführt werden (Schönemannische Schaubühne). 6 Bde. Bd. 1, Braunschweig und Hamburg; ab Bd. 2, Braunschweig und Leipzig, 1748-1752.
- SCHILLER, Friedrich. Werke. Nationalausgabe: Weimar, 1943 sq.
- SCHLEGEL, Johann Elias. Werke. Hrsg. von Johann Heinrich Schlegel. 5 Bde. Kopenhagen und Leipzig, 1761-1770. Faksimiledruck Frankfurt a/ Main, 1971.
- SCHLEGEL, Johann Elias. Aesthetische und dramaturgische Schriften. Hrsg. von Johann von Antoniewicz. Stuttgart, 1887 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 26). Reprint, Darmstadt, 1970.
- SCHLEGEL, Johann Elias. "Briefe an Bodmer". Mitgeteilt von Johannes Crüger in : Archiv für Litteraturgeschichte 14, 1886, pp. 48-62.
- SCHMID, Christian Heinrich. Chronologie des deutschen Theaters (1775). Neu hrsg. von Paul Legband. Berlin, 1902.

- SCHONAICH, Christoph Otto Freiherr von. Hermann, oder das befreyte Deutschland, ein Heldengedicht. Mit einer Vorrede ans Licht gestellt von Johann Christoph Gottscheden. Leipzig, 1751.
- SCHUTZE, Johann Friedrich. Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg, 1794.
- SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline. Lebenserinnerungen. Hrsg. und erläutert von Emil Benezé. 2 Bde. Berlin, 1915.
- SONNENFELS, Joseph von. Gesammelte Schriften. 10 Bde. Wien, 1783-1787.
- SONNENFELS, Joseph von. Briefe über die Wienerische Schaubühne (1767-1769). Hrsg. von August Sauer. Wien, 1884 (= Wiener Neudrucke 7).
- SONNENFELS, Joseph von. Grundsätze der Polizei - Handlungs - und Finanzwissenschaften. 3 Bde. Wien, 1765-1776.
- SONNENFELS, Joseph von. Ueber die Liebe des Vaterlandes. Wien, 1771.
Reprint, Königstein/Ts., 1979.
- STAUDLIN, Gotthold Friedrich (Hrsg.). Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Stuttgart, 1794.
- Streit über die deutsche Schaubühne 1769-1770. Recueil d'écrits favorables ou hostiles au théâtre (Staats - und Universitätsbibliothek Hamburg, cote A/59).
- STURZ, Helferich Peter. Schriften. 2 Bde. Leipzig. 1779-1782. Reprint München, 1971.
- STURZ, Helferich Peter. Die Reise nach dem Deister. Prosa und Schriften. Berlin (DDR), 1976.
- STURZ, Helferich Peter. Julie, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Brief über das deutsche Theater, an die Freunde und Beschützer desselben in Hamburg. Kopenhagen und Leipzig, 1767.
- SULZER, Johann Georg. Vermischte Philosophische Schriften aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt. 2 Bde. Leipzig, 1773-1781.

- SULZER, Johann Georg. Allgemeine Theorie der schönen Künste. 4 Bde. Leipzig, 1773-1775. Nachdruck de la 1ère éd. Leipzig, 1771-1773.
- Theater bis 1800. Recueil de brochures conservées au Staatsarchiv de Hambourg, 2 vol., cote A 531-532.
- Theologische Schriften aus Hamburg. 1768-1770. Recueil de brochures conservées à la Staats - und Universitätsbibliothek de Hambourg, cote A/41840.
- TREUMUND, Benedikt (Pseud.). Anmerkungen über die Parallel der Ackermanschen und Hamonschen Gesellschaft an Conrad Wehrtschütz. S. l., 1776.
- TRITT, Johann Adam. Ueber die Döbbelinische Schauspielergesellschaft. Ein Brief an einen Freund in Königsberg. Berlin, 1769.
- WERNER, Richard Maria (Hrsg.). Aus dem josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel während der Jahre 1771-1786. Berlin, 1888.
- WEIßE, Christian Felix. Beytrag zum deutschen Theater. Leipzig, 1759. 2ème éd. Leipzig, 1765.
- WEIßE, Christian Felix. Richard der Dritte. Quellenschriften zur Hamburgischen Dramaturgie 1, hrsg. von Daniel Jacoby und August Sauer. Berlin, 1904 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 130).
- WESTENRIEDER, Lorenz von. Sämmtliche Werke. Hrsg. von E. Große. Kempten, 1831.
- WIELAND, Christian Martin. Werke. 5 Bde. München, 1964-1968.
- WITTENBERG, Albrecht. Briefe über die Ackermansche und Hamonsche Schauspieler-Gesellschaft. Berlin und Leipzig, 1776.
- WOLFF, Christian. Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen zur Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechts. Frankfurt und Leipzig, 1725.

III. PERIODIQUES ET JOURNAUX DU XVIIIÈME SIECLE

Addreß - Comtoir - Nachrichten. Hamburg, à partir de 1767.

Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber. Hrsg. von Christian August von Bertram. 3 Stücke. Frankfurt und Leipzig, 1776.

Allgemeine Deutsche Bibliothek. Hrsg. von Friedrich Nicolai, ab Bd. 107 von Carl Ernst Bohn. 118 Bde. Berlin, 1765-1792, Kiel, 1792-1796.

Allgemeines Deutsches Wochenblatt zur Ehre der Lektür. Hrsg. von Albrecht Wittenberg. 52 Stücke. Hamburg, 1774-1775.

Almanach fürs Theater. Hrsg. von Friedrich Ludwig Schmidt. 2 Bde. Hamburg, 1808-1809.

Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Hrsg. von Johann Joachim Schwabe. 8 Bde. Leipzig, 1741-1745.

Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Hrsg. von Johann Christoph Gottsched. 8 Bde, 32 Stücke. Leipzig, 1732-1744.

Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Hrsg. von G. E. Lessing und Christlob Mylius. 4 Stücke. Stuttgart, 1750.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Hrsg. von Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn, ab Bd. 5 Christian Felix Weiße. 12 Bde. Leipzig, 1757-1765.

Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Hrsg. von G. E. Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai. 24 Theile. Berlin und Stettin, 1759-1765.

Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. Hrsg. von Christian Adolf Klotz. 5 Bde. Halle, 1767-1771.

Dramatische Censor (Der). Hrsg. von Johann Baptist Strobel. 1 Bd., 6 Hefte. München, 1782-1783.

- Dramatische Faustin für Hamburg (Der). Hrsg. von Heinrich Wilhelm Seyfried. 8 Stücke. Hamburg, 1784–1785.
- Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Hrsg. von Christian August von Bertram. 6 Bde. Berlin, 1785–1787.
- Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen. Göttingen, à partir de 1739.
- Hamburgische Beyträge zu den Werken des Witzes und der Sittenlehre. Hrsg. von Johann Friedrich Löwen. 2 Bde. Hamburg, 1753–1755.
- Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit. Hamburg, Jg. 1768.
- Hamburgische Neue Zeitung (Kayserlich-privilegirte). Hamburg, 1767–1811.
- Litteratur – und Theaterzeitung. Hrsg. von Christian August von Bertram. 7 Bde. Berlin, 1778–1784.
- Logen (Die). Hrsg. von Johann Jost Anton Frh. von Hagen. 1 Bd. Berlin und Leipzig, 1772.
- Mann ohne Vorurteil (Der). Hrsg. von Joseph von Sonnenfels. 3 Bde. Wien, 1765–1767.
- Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes. (Bremer Beiträge). Hrsg. von Karl Christian Gärtner, ab Bd. 5 von Johann Mathias Dreyer. 5 Bde. Bremen und Leipzig, 1744–1750.
- Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Hrsg. von Christian Felix Weiße, ab Bd. 29 von Johann Gottfried Dyck. 74 Bde. Leipzig, 1765–1805.
- Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Hrsg. von Johann Christoph Gottsched. 10 Bde. Leipzig, 1745–1750.
- Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit (Das). Hrsg. von Johann Christoph Gottsched. 12 Bde. Leipzig, 1751–1762.
- Olla Potrida. Hrsg. von Heinrich August Ottokar Reichard. 80 Stücke. Berlin, 1778–1797.
- Osterreichische Patriot (Der). Eine Wochenschrift. Hrsg. von Christian Gottlob Klemm. 2 Bde. Wien, 1764–1766.

- Parterr (Das). Hrsg. von Christian Heinrich Schmid. 1 Bd. Erfurt, 1771.
- Patriot (Der). Hamburg, 1724-1726. Neu hrsg. und erläutert von Wolfgang Martens. 3 Bde. Berlin, 1969-1970.
- Pfälzisches Museum, ab 1785 Pfalzbaierisches Museum. 6 Bde. Mannheim, 1783-1790.
- Reichs-Post-Reuter. Altona, 1708-1789.
- Schreibtafel (Die). Hrsg. von Christian Friedrich Schwan. 2 Bde. Mannheim, 1774-1779.
- Staats - und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen Unparteyischen Correspondenten (Hamburgischer Correspondent). Hamburg, à partir de 1731.
- Teutsche Merkur (Der). Hrsg. von Christoph Martin Wieland. 68 Bde. Weimar, 1773-1789.
- Theatralische Bibliothek. Hrsg. von G. E. Lessing. 4 Stücke. Berlin, 1754-1758.
- Theater - Journal für Deutschland. Hrsg. von H. A. O. Reichard. 22 Stücke. Gotha, 1777-1784.
- Theater - Kalender. Hrsg. von H. A. O. Reichard. 25 Bde. Gotha, 1775-1800.
- Unterhaltungen. Hrsg. von Daniel Schiebeler und Johann Joachim Eschenburg, Bd. 5 von Albrecht Wittenberg, ab Bd. 6 von Christoph Daniel Ebeling. 10 Bde. Hamburg, 1766-1770.
- Welt (Die). Eine Wochenschrift. Hrsg. von Christian Gottlob Klemm und Johann Joseph Herrl. Wien, 1762-1763.
- Wienerische Dramaturgie. Hrsg. von Christian Gottlob Klemm. 1 Bd., 24 Stücke. Wien, 1768.
- Zerstreuer (Der). Hrsg. von Samuel Christian Hollmann. 1 Bd., 40 Stücke. Göttingen, 1737.

B. OUVRAGES ET ARTICLES UTILISES

I. BIBLIOGRAPHIES

- GOEDEKE, Karl. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen. 2. ganz neu bearb. Aufl. 13 Bde. Dresden, 1884-1953.
- KIRCHNER, Joachim. Bibliographie der Zeitschriften des deutschen Sprachgebietes von den Anfängen bis 1830. Stuttgart, 1969.
- MEYER, Reinhard (Hrsg.). Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. München, 1977.
- ROJEK, H. J. Bibliographie der deutschen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1953 bis 1960. Berlin, 1962
(= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 61).
- SCHINDLER, Otto G. Theaterliteratur. Ein bibliographischer Behelf für das Studium der Theaterwissenschaft. Mit einem Anhang : Bibliographie zur österreichischen Theatergeschichte zusammengestellt von Fritz Fuhrig. Wien, 1978.
- SCHWANBECK, Gisela. Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885 bis 1952. Berlin, 1956 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 58).

II. DICTIONNAIRES

- ADELUNG, Johann Christoph. Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Dritter Teil. Wien, 1808.
- Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. 56 Bde. Leipzig, 1875-1912.
- GRIMM, Jacob / GRIMM Wilhelm. Deutsches Wörterbuch. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 32 Bde. Leipzig, 1854-1960.
- GRÖNING, Karl / KLIEß, Werner. Friedrichs Theaterlexikon. Hrsg. von Henning Rischbieter. Velber bei Hannover, 1969.
- JÖRDENS, Karl Heinrich. Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. 6 Bde. Leipzig, 1806-1811.
- KOSCH, Wilhelm. Deutsches Theater-Lexikon. Bern, 1953 sq..
- MEUSEL, Johann Georg. Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller. 5. Ausgabe. 23 Bde. Lemgo, 1796-1834.
- PAVIS, Patrice. Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale. Paris, 1980.
- PIES, Eike. Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert. Ratingen/Kastellaun/Düsseldorf, 1973.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. 2 Aufl. Berlin/New-York, 1958 sq.
- SCHRÖDER, Hans. Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. 8 Bde. Hamburg, 1851-1883.
- TRILSE, Christoph / HAMMER, Klaus / KABEL, Rolf. Theater Lexikon. Berlin (DDR), 1978.

WILPERT, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. 5 Aufl. Stuttgart, 1969.

WURZBACH, Constant von. Biographisches Lexikon des Kaisertums Osterreichs. 60 Bde. Wien, 1856 sq.

ZEDLER, Johann Heinrich. Großes Vollständiges Universal-Lexikon. 64 Bde. Leipzig und Halle, 1732-1754.

III. OUVRAGES GENERAUX

BERTHOLD, Margot. Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart, 1968.

BORCHERDT, Hans Heinrich. "Geschichte des deutschen Theaters" in : Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. von Wolfgang Stammer. 2 Aufl. 3 Bde. Berlin, 1957- 1962. Bd. 3, pp. 1099-1243.

BRUFORD, Walter Horace. Deutsche Kultur der Goethezeit. Konstanz, 1965 (= Handbuch der Kulturgeschichte I, 8).

COUTY, Daniel / REY, Alain (eds). Le Théâtre. Paris, 1980.

DEVRIENT, Eduard. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. 2 Bde. Berlin (DDR), 1967.

DUVIGNAUD, Jean. Sociologie du Théâtre. Essai sur les ombres collectives. Paris, 1965.

ERMATINGEN, Emil. Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung. 2. Ausgabe. Frankfurt a/M., 1969 (= Handbuch der Kulturgeschichte I, 7).

FRENZEL, Herbert A. Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840. München, 1978.

- GRAPPIN, Pierre. "Le Dix-Huitième Siècle" in : Histoire de la littérature allemande sous la direction de Fernand Mossé. Paris, 1959, pp. 329-495.
- GRIMMINGER, Rolf (Hrsg.). Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution. 1680-1789. München/Wien, 1980 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3).
- HAUSER, Arnold. Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München, 1969.
- HETTNER, Hermann. Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Dritte umgearbeitete Aufl. 4 Bde. Braunschweig, 1879.
- KINDERMANN, Heinz. Theatergeschichte der Goethezeit. Wien, 1948.
- KINDERMANN, Heinz. Theatergeschichte Europas. 10 Bde. Salzburg, 1961 sq. Bd. 3 Barockzeit (2. Aufl., 1967), Bd. 4/5 Von der Aufklärung zur Romantik (1961, 1962).
- KNUDSEN, Hans. Deutsche Theatergeschichte. 2., neu bearb. und erw. Aufl. Stuttgart, 1970.
- LARTHOMAS, Pierre. Le Théâtre en France au XVIIIème siècle. Paris, 1980.
- PETERSEN, Julius. Das deutsche Nationaltheater. Fünf Vorträge, gehalten im Februar und März 1917 im Freien deutschen Hochstift zu Frankfurt a/M. Leipzig und Berlin, 1919 (= Zeitschrift für den deutschen Unterricht : 14. Ergänzungsheft).
- PRUTZ, Robert. Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin, 1847.

IV. ETUDES HISTORIQUES ET CRITIQUES

1. Problèmes politiques, sociaux et culturels

- ARETIN, Karl Otmar Freiherr von (Hrsg.). Der Aufgeklärte Absolutismus. Köln, 1974.
- AUERBACH, Erich. Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung. Bern, 1951.
- BAKHTINE, Mikhaïl. L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris, 1970.
- BALET, Leo / GERHARD, Ernst. Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Hrsg. und eingel. von Gert Mattenklott. Frankfurt a/Main /Berlin/Wien, 1972.
- BIEDERMANN, Karl. Deutschland im 18. Jahrhundert. 2 verbess. Aufl. 4 Bde. Leipzig, 1880.
- BRUNNER, Otto. "Hamburg und Wien. Versuch einer sozialgeschichtlichen Konfrontierung (1200-1800)" in : Festschrift Hermann Aubin. Zum 80. Geburtstag. 2 Bde. Wiesbaden, 1965, t. 2, pp. 479-494.
- DEGN, Christian. Die Schimmelmanns im atlantischen Dreieckshandel. Gewinn und Gewissen. Neumünster, 1974.
- ELIAS, Norbert. Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 6 Aufl. 2 Bde. Frankfurt a/M., 1978. (1939¹).
- FRANCOIS, Etienne. "Des républiques marchandes aux capitales politiques : remarques sur la hiérarchie urbaine du Saint-Empire à l'époque moderne" in : Revue d'histoire moderne et contemporaine, 1978, pp. 587-603.

- HABERMAS, Jürgen. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 5 Aufl. Neuwied und Berlin, 1971.
- KOPITZSCH, Franklin (Hrsg.). Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland. Zwölf Aufsätze. München, 1976.
- KOPITZSCH, Franklin. "Lessing und Hamburg. Aspekte und Aufgaben der Forschung" in : Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung, Bd. 2, 1975, pp. 47-120 ; Bd. 3, 1976, pp. 273-325.
- KOPITZSCH, Franklin. "G. E. Lessing und Hamburgs Gelehrte 1767-1781" in : Gelehrte in Hamburg im 18. und 19. Jahrhundert, Hamburg, 1976, pp. 11-55 (= Beiträge zur Geschichte Hamburgs 12).
- KOSELLECK, Reinhard. Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg/München, 1959.
- MAAB, Ferdinand. Der Josephinismus. Quellen zu seiner Geschichte in Österreich. 1760-1850. 5 Bde. Wien, 1951-1961 (= Fontes rerum Austriacarum, 2, 71-75).
- MEINECKE, Friedrich. Weltbürgertum und Nationalstaat. Werke, Bd. 5. Darmstadt, 1969. (1907¹).
- OESTREICH, Gerhard. "Strukturprobleme des europäischen Absolutismus" in : Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 55, 1968, pp. 329-347.
- RATHJE, Jürgen. "Geschichte, Wesen und Öffentlichkeitswirkung der Patriotischen Gesellschaft von 1724 in Hamburg" in : Deutsche patriotische und gemeinnützige Gesellschaften. Bremen und Wolfenbüttel, 1977, pp. 51-69 (= Wolfenbüttler Forschungen 8).
- REAU, Louis. L'Europe Française au siècle des Lumières., Paris, 1938.
- REINCKE, Heinrich. Forschungen und Skizzen zur Hamburgischen Geschichte. Hamburg, 1951 (= Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien u. Hansestadt Hamburg 3).
- REYNAUD, Louis. Histoire générale de l'influence française en Allemagne. Paris, 1914.

- SCHRAMM, Percy Ernst. Hamburg, Deutschland und die Welt. Leistung und Grenzen hanseatischen Bürgertums in der Zeit zwischen Napoleon und Bismark. Ein Kapitel deutscher Geschichte. München, 1943.
- STACKELBERG, Jürgen von. "Die Académie Française" in : Der Akademiegedanke im 17. und 18. Jahrhundert. Bremen und Wolfenbüttel, 1977, pp. 27-46 (= Wolfenbüttler Forschungen 3).
- VALJAVEC, Fritz. Der Josephinismus. Zur geistigen Entwicklung Österreichs im 18. und 19. Jahrhundert. 2 wesentlich erw. Aufl. München, 1945.
- VIERHAUS, Rudolf. "Deutschland im 18. Jahrhundert. Soziales Gefüge, politische Verfassung und geistige Bewegung" in : Lessing und das Zeitalter der Aufklärung. Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg am 10. und 11. Okt. 1967. Göttingen, 1968, pp. 12-29. Egalement in : F. Kopitzsch (Hrsg.). Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland. München, 1976, pp. 173-191.
- VIERHAUS, Rudolf. "'Patriotismus' - Begriff und Realität einer moralisch-politischen Haltung" in : Deutsche patriotische und gemeinnützige Gesellschaften. Bremen und Wolfenbüttel, 1977, pp. 9-29 (= Wolfenbüttler Forschungen 8).
- WINTER, Eduard. Der Josefinismus. Die Geschichte des österreichischen Reformkatholizismus 1740-1848. Berlin, 1962.

2. Travaux portant principalement sur le théâtre

a) Problèmes généraux

- DIETRICH, Margret. "Ob der Staat verpflichtet ist, die Theater zu erhalten. Eine Diskussion im Gothaischen Theaterkalender" in : Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes 1976, Tübingen, 1977, pp. 1-26.

- FEUSTEL, Walter. Nationaltheater und Musterbühne von Lessing bis Laube. Zur Entwicklung und Wertung der deutschen Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Diss. Greifswald, 1954, ex. dact.
- GEFFKEN, Johannes. "Der Streit über die Sittlichkeit des Schauspiels im Jahre 1769 (Goeze, Schlosser, Nölting) in : Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 3, 1851, pp. 56-77.
- HAIDER-PREGLER, Hilde. Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien/München, 1980.
- KITTENBERG, Herbert. Die Entwicklung der Idee des deutschen Nationaltheaters im achtzehnten Jahrhundert und ihre Verwirklichung. Diss. München, 1925, ex. dact.
- KREBS, Roland. "Une source française de l'idée de Nationaltheater" in : Etudes Germaniques 25, 1970, pp. 325-331.
- MARTENS, Wolfgang. "Obrigkeitliche Sicht. Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Polizey und Cameralistik des 18. Jahrhunderts" in : Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 6, 1981, pp. 19-51.
- MEYER, Reinhart. "Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater" in : Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. Hrsg. von Rolf Grimminger. München/Wien, 1980, pp. 186-216.
- MUNZ, Richard. Das "andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell' arte der Lessingzeit. Berlin (DDR), 1979.
- Naissance et développement des théâtres nationaux. Numéro spécial de la Revue de la Société d'histoire du théâtre 16, 1964, 2.
- OBERLÄNDER, Hans. Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Hamburg und Leipzig, 1898 (= Theatergeschichtliche Forschungen 15).

REED, T. J. "Theatre, Enlightenment and Nation : a German Problem" in : Forum for modern language Studies 14, 1978, 2, pp. 143-164.

WEZEL, Wolfdietrich. Das subventionierte öffentliche Theater. Seine Struktur und seine Problematik. Diss. München, 1964, ex. dact.

b) Histoire des troupes et des théâtres locaux - condition du comédien - répertoire

ALAFBERG, F. Wolfgang Heribert von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker. Diss. Berlin, 1907.

ALASSEUR, Claude. La Comédie Française au 18ème siècle. Etude économique. Paris/La Haye, 1967.

BLUMNER, Heinrich. Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig, 1818.

BONNASSIES, Jules. La Comédie Française. Histoire administrative (1658-1757). Paris, 1874.

BRUCKNER, Gerhard. Die rechtliche Stellung der Bühnenkünstler in geschichtlicher Entwicklung. Diss. Göttingen, 1930.

BUCHWALD, Reinhard. "Herzog Karl Eugen gründet ein Nationaltheater" in : Gestaltung. Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von H. A. Korff. Leipzig, 1957, pp. 76-91.

DAUNICHT, Richard (Hrsg.). Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Heidenau/Sa., 1956.

DENECKE, Otto. Göttinger Theater im 18. Jahrhundert. Göttingen, 1930.

DESCOTES, Maurice. Le public de théâtre et son histoire. Paris, 1964.

DEVRIENT, Hans. Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspieler-gesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg und Leipzig, 1895 (= Theatergeschichtliche Forschungen 11).

DIETRICH, Margret (Hrsg.). Das Burgtheater und sein Publikum. Bd. 1. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater. Wien, 1976 (= Sitzungsberichte der Osterr. Akad. der Wiss. Phil-hist. Klasse 305 - Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 3).

- EICHHORN, Herbert. Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzipal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum. Emsdetten (Westf.), 1965 (= Die Schaubühne 64).
- ENZINGER, Moritz. Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert. Stoffe und Motive. 2 Bde. Berlin, 1918-1919 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28/29).
- FETTING, Hugo (Hrsg.). Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1954.
- FUHLER, Armas Sten. Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters im Geschmackswandel des 18. und 19. Jahrhunderts. Diss. Heidelberg, 1935.
- FURSTENAU, Moritz. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 2 Bde. Dresden, 1861-1862. Reprint. Leipzig, 1971.
- GLASER, Adolf. Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Braunschweig, 1861.
- GLOSSY, Karl. Das Burgtheater unter seinem Begründer Joseph II. Wien und Leipzig, 1926.
- HADAMOWSKY, Franz. "Die Schauspielfreiheit, die 'Erhebung des Burgtheaters zum Hoftheater' und seine 'Begründung als Nationaltheater' im Jahre 1776" in : Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 22, 1976, pp. 5-19.
- HAIDER-PREGLER, Hilde. "Wien probiert seine National-Schaubühne. Das Theater am Kärntnertor in der Spielzeit 1769-1770" in : Maske und Kothurn 20, 1974, pp. 286-349.
- HEINE, Carl. Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle, 1889.
- HEYN, Bruno. Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover. Hildesheim und Leipzig, 1925 (= Forschungen zur Geschichte Niedersachsens, Bd. 6, H. 2).

- HOCHSTOGER, Suzanne. "Gottlieb Stephanie der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker des Burgtheaters (1741-1800)" in : Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XII, 1960, pp. 3-82.
- HODERMANN, Richard. Geschichte des Gothaischen Hoftheaters (1775-1779). Hamburg und Leipzig, 1894 (= Theatergeschichtliche Forschungen 9).
- KINDERMANN, Heinz. Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. Wien, 1956 (= Sitzungsberichte der österr. Akademie der Wiss. Phil-hist. Klasse, 230. Bd, 2 Abh.).
- KUNZ, Harald. "Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria-Theresia. Der Wiener Theaterspielplan 1741-1765" in : Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1953-54. Wien, 1958.
- KURSCHNER, Joseph. Conrad Ekhofs Leben und Wirken. Leipzig, 1872.
- LABUS, Lotte. Minna von Barnhelm auf der deutschen Bühne. Diss. Berlin, 1936.
- LAGRAVE, Henri. Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750. Paris, 1972.
- LITZMANN, Berthold. Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Litteratur - und Theatergeschichte. 2 Bde. Hamburg und Leipzig, 1890-1894.
- LITZMANN, Berthold. "Aus den Lehr- und Wanderjahren des deutschen Theaters" in : Deutsche Rundschau 38, 1912, H. 7, pp. 116-130.
- MARTERSTEIG, Max. Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789. Mannheim, 1890.
- MEYER, Friedrich Ludwig Wilhelm. Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. 2 Bde. Hamburg, 1819.

- MEYER, Günter. Universität gegen Theater. Hallisches Theater im 18. Jahrhundert. Emsdetten, 1950 (= Die Schaubühne 27).
- OLIVIER, Jean-Jacques. Les Comédiens Français dans les Cours d'Allemagne au XVIIIème siècle. Paris, 1901-1905, 4 t.
- PFLICHT, Stephan. Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters. Die Begründung des Mannheimer und des Münchener Nationaltheaters im Zusammenhang wittelsbachischer Kultur - und Bildungspolitik im Zeitalter der Aufklärung. Reichling/Obb., 1976.
- PICHLER, Anton. Chronik des Großherzoglichen Hof - und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim, 1879.
- PIETSCHMANN, Carla. Conrad Ekhof. Diss. Berlin, 1954.
- PRICK, Elisabeth. Heinrich Gottfried Koch und seine Schauspieler-gesellschaft bis zum Bruch mit Gottsched. Diss. Frankfurt a/M., 1926, ex. dact.
- REDEN-ESBECK, Johann Friedrich Freiherr von. Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig, 1881.
- ROMMEL, Otto. Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien, 1952.
- SASSE, Hannah. Friederike Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung. Diss. Freiburg i. Br., 1937.
- SCHENK, Eleonore. "Planung und Pläne des Wiener Kärntnertortheaters" in : Beiträge zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Eisenstadt, 1973, pp. 79-97 (= Jahrbuch für österreichische Geschichte 3).
- SCHLOSSER, Rudolf. Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767-1779. Dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplans. Hamburg und Leipzig, 1895 (= Theater-geschichtliche Forschungen 13).

- SCHUBART-FIKENTSCHER, Gertrud. Zur Stellung der Komödianten im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin, 1963 (= Sitzungsberichte der Sächsischen Akad. der Wiss. zu Leipzig, phil.-hist. Klasse 107, H. 6).
- SCHUDEKOPF, Carl. "Caroline Neuber in Braunschweig" in : Jahrbücher des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig I, 1902, pp. 115-148.
- SCHWANBECK, Gisela. Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte. Berlin, 1957 (= Theater und Drama 18).
- SMEKAL, Richard. Das alte Burgtheater (1776-1888). Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen. 3. Aufl. Wien, 1916.
- STELTZ, Michael. Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert. München, 1964.
- TEUBER, Oscar. Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Wien, 1896 (= Die Theater Wiens, Bd. 2, I. Halbband).
- THIELE, Richard. Die Theaterzettel der sogenannten Hamburgischen Entreprise (1767 bis 1769). Beiträge zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte I) Die Wichtigkeit der Theaterzettel für Lessings Hamburgische Dramaturgie. Erfurt, 1895.
- UHDE, Hermann. Conrad Ekhof. Leipzig, 1876 (= Der neue Plutarch. Hrsg. von R. Gottschall. 4. Teil).
- WALTER, Friedrich. Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779-1839. 2 Bde. Leipzig, 1899.
- WALTER, Friedrich. Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe. Leipzig, 1898 (= Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz I).

- WENZEL, Joachim. Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978. Hrsg. vom Vorstand der Hamburgischen Staatsoper. Hamburg, 1978.
- WLASSACK, Eduard. Chronik des k. k. Hofburgtheaters. Wien, 1876.
- WOLFF, Hellmuth Christian. Die Hamburger Barockoper (1678-1738). Wolfenbüttel, 1957.
- WUSTMANN, Gustav. "Die Verbannung des Harlekin durch die Neuberin" in : Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs. 2. Sammlung, 1878, pp. 149-169.
- ZECHMEISTER, Gustav. Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärtnerort von 1747 bis 1776. Wien/Köln/Graz, 1971 (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. 3, H. 2).

3. Etudes portant sur des auteurs, la littérature dramatique, la théorie esthétique, la vie littéraire

- ARONSON, Alexander. Lessing et les classiques français. Contribution à l'étude des rapports littéraires entre la France et l'Allemagne au 18ème siècle. Thèse de Doctorat d'Université (Toulouse). Montpellier, 1935.
- BARNER, Wilfried. Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas. München, 1973.
- BARNER, Wilfried / GRIMM, Günter / KIESEL, Helmuth / KRAMER, Martin. Lessing. Epoche-Werk-Wirkung. (Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht). München, 1975.
- BAUER, Roger. La Réalité, Royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXème siècle. München, 1965.
- BELOUIN, Georges. De Gottsched à Lessing. Etude sur le commencement du théâtre moderne en Allemagne. Paris, 1909.
- BIRKE, Joachim. Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur - und Musiktheorie : Gottsched, Scheibe, Mizler. Berlin, 1966.

- BIRKE, Joachim. "Gottsched Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs" in : Zeitschrift für deutsche Philologie 85, 1966, pp. 560-575.
- BIRKE, Joachim. "Der junge Lessing als Kritiker Gottscheds" in : Euphorion 62, 1968, pp. 392-404.
- BLACKALL, Eric A. Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775. Stuttgart, 1966 (traduction allemande).
- BOBE, Louis. "Neue Beiträge zu Sturz' Lebensgeschichte" in : Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte 4, 1891, pp. 450-465.
- BROSCHKE, Günter. Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater. Diss. Wien, 1962, ex. dact.
- CATHOLY, Eckehard. "Komische Figur und dramatische Wirklichkeit. Ein Versuch zur Typologie des Dramas" in : Festschrift für Helmut de Boor. Zum 75. Geburtstag. Tübingen, 1966, pp. 193-208.
Egal. in : Formen des Komischen im Drama. Hrsg. von Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn. Darmstadt, 1975, pp. 402-418.
- CATHOLY, Eckehard. Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft. Tübingen, 1962.
- COSACK, Wilhelm. Materialien zu G. E. Lessings Hamburgischer Dramaturgie. Ausführlicher Commentar nebst Einleitung, Anhang und Register. Paderborn, 1876.
- COURVILLE, Xavier de. Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIIIème siècle : Luigi Riccoboni dit Lelio. Paris, 1943-1945-1958, 3 vol.
- CREIZENACH, Wilhelm. Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle, 1879.
- DANZEL, Theodor Wilhelm. Gottsched und seine Zeit. Leipzig, 1848.
Reprogr. Nachdruck Hildesheim/New-York, 1970.

- DANZEL, Theodor Wilhelm / GUHRAUER, Gottschalk Eduard. G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. 2., berichtigte und vermehrte Aufl. 2 Bde. Berlin, 1880-1881.
- DAUNICHT, Richard. Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Zweite, verbesserte und vermehrte Aufl. Berlin, 1965.
- DIETRICH, Margret. "Der 'Grüne Hut' in der Wiener Aufklärung oder : Hanswurst auf dem Parnaß" in : Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag. Tübingen, 1975, pp. 43-58.
- ECKARDT, Ludwig. Lessing und das erste deutsche Nationaltheater in Hamburg. Eine deutsche Gabe zur Shakespeare-Feier. Vortrag im Athenäum zu Hamburg am 21. April 1864. Hamburg, 1864.
- ELOESSER, Arthur. Das bürgerliche Drama und seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin, 1898.
- FLEMMING, Willi. "Lessing in Wien und das Grundanliegen seines Wirkens" in : Festschrift für Eduard Castle. Hrsg. von der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung und dem Wiener Goethe-Verein. Wien, 1955, pp. 33-49.
- FRIEDERICI, Hans. Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung (1736-1750) unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauung von der Gesellschaft. Halle (Saale), 1957.
- FRIEDRICH, Hugo. "Lessings Kritik und Mißverständnis der französischen Klassik" in : Zeitschrift für deutsche Bildung 7, 1931, pp. 601-611.
- GAIFFE, F. Le Drame en France au XVIIIème siècle. Paris, 1916.
- GEIBLER, Waltraud. Der Beitrag J. E. Schlegels zur Theorie und Praxis des Dramas in der deutschen Aufklärung. Diss. Iena, 1968, ex. dact.
- GILDE, Luise. Persönlichkeiten um Schiller. Der Mannheimer Kreis. London, 1973.

- GLASER, Horst Albert. Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart, 1969.
- GORNER, Karl von. Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien, 1884.
- GRAPPIN, Pierre. La Théorie du Génie dans le préclassicisme allemand. Paris, 1952.
- GRAPPIN, Pierre (ed.). L'Allemagne des Lumières. Périodiques. Correspondances. Témoignages. Paris, 1982.
- GUHNE, Ekkehard. Gottscheds Literaturkritik in den "Vernünftigen Tadlerinnen" 1725-26. Stuttgart, 1978 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 48).
- GUNDOLF, Friedrich. Shakespeare und der deutsche Geist. II. Aufl. München und Düsseldorf, 1959. (1911¹).
- GUTHKE, Karl S. Der Stand der Lessing-Forschung. Stuttgart, 1965.
- GUTHKE, Karl S. Literarisches Leben im 18. Jahrhundert. Bern/München, 1975.
- HAASE, Eric. "Zur Frage, ob ein Deutscher ein 'bel-esprit' sein kann" in : Germanisch-Romanische Monatsschrift, NF, Bd. IX, pp. 360-375.
- HAHN, Jaikyung. Helfrich Peter Sturz (1736-1779). Der Essayist, der Künstler, der Weltmann. Leben und Werke mit einer Edition des vollständigen Briefwechsels. Stuttgart, 1976 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 29).
- HAMEL, Richard. "Die Hermanns Schlacht, der Plan zur Unterstützung der Wissenschaften, die deutsche Gelehrtenrepublik" in : Klopstocks "Hermanns Schlacht" und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1844, pp. 3-44 (= Deutsche National-Litteratur 48).

- HEITMULLER, Ferdinand. Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehung zu ihm. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters und Dramas im 18. Jahrhundert. Wandsbeck, 1890.
- HEITNER, Robert R. German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of original Tragedies 1724-1768. Berkeley/Los Angeles, 1963.
- HEITNER, Robert R. "Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot" in : Modern Languages Notes, 1950, pp. 82-88.
- HEITNER, Robert R. "The Effect of the 'Hamburgische Dramaturgie'" in : The Germanic Review 31, 1956, pp. 23-34.
- HEITNER, Robert R. "A Gottschedian Reply to Lessing's 17th Literaturbrief" in : Studies in Germanic Languages and Literatures. In Memory of Fred Nolte. Saint-Louis, 1963, pp. 43-58.
- HERRMANN, Hans Peter. Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740. Bad Homburg/Zürich/Berlin, 1970 (= Ars poetica 8).
- HILL, Wilhelm. Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts. Weimar, 1915. Reprogr. Nachdruck. Hildesheim, 1979.
- HINCK, Walter. Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre Italien. Stuttgart, 1965.
- HURLEBUSCH, Rose-Maria / SCHNEIDER, Karl Ludwig. "Die Gelehrten und die Großen. Klopstocks Wiener Plan" in : Der Akademiegedanke im 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von Fritz Hatmann und Rudolf Vierhaus, Bremen und Wolfenbüttel, 1977, pp. 63-96 (= Wolfenbüttler Forschungen 3).
- JONES, G. L. "Gottsched and the german Poets of the seventeenth Century" in : Forum for modern languages Studies 7, 1971, pp. 282-293.

- KOCH, Max. Helferich Peter Sturz nebst einer Abhandlung über die Schleswigischen Literaturbriefe mit Benützung handschriftlicher Quellen. München, 1879.
- KOCH, Max. Gottsched und die Reform der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg, 1887.
- KOMMERELL, Max. Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. 4. unver. Aufl. Frankfurt a/Main, 1970 (1940¹).
- KOPETZKY, Franz. Joseph und Franz von Sonnenfels. Das Leben und Wirken eines edlen Brüderpaares nach den besten Quellen dargestellt. Wien, 1882.
- KOSTER, Albert. "Von der Critischen Dichtkunst zur Hamburgischen Dramaturgie" in : Festschrift für Johannes Volkelt. München, 1918, pp. 58-86.
- KRAUSS, Werner. Studien zur deutschen und französischen Aufklärung. Berlin, 1963.
- KREBS, Roland. "Les 'Lettres françaises et germaniques' de Mauvillon et leur réception en Allemagne" in : Dix-Huitième siècle 14, 1982, pp. 377-390.
- KREBS, Roland. "Une revue de l'Aufklärung viennoise : 'L'Homme sans préjugés' de Joseph von Sonnenfels" in : L'Allemagne des Lumières. Périodiques. Correspondances. Témoignages. Publiés sous la direction de Pierre Grappin. Paris, 1982.
- KRIESSBACH, Erich. Die Trauerspiele in Gottscheds "Deutscher Schaubühne" und ihr Verhältnis zur Dramaturgie und zum Theater ihrer Zeit. Halle, 1928 (= Hermaea XIX).
- KROKER, Ernst. "Gottscheds Austritt aus der Deutschen Gesellschaft" in : Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig 9, 1902, pp. 3-41.

- KROKER, Ernst. "Zweihundert Jahre Deutscher Gesellschaft" in : Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung... 12, 1927, pp. 7-27.
- LACANT, Jacques. Marivaux en Allemagne. L'Accueil. Paris, 1975.
- LACANT, Jacques. "Gottsched 'législateur' du théâtre allemand : la nécessité et les bornes de l'imitation du théâtre français" in : Revue de littérature comparée 44, 1970, pp. 5-29.
- LANG, Helmut W. "Die Zeitschriften in Osterreich zwischen 1740 und 1815" in : Die Osterreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830). Hrsg. von Herbert Zeman. 2 Bde. Graz, 1979. Bd. 1, pp. 203-227.
- LANGENFELD, Ludwig. Die Prosa Helferrich Peter Sturz'. Eine sprachlich-stilistische Untersuchung. Beitrag zu einer Entwicklungsgeschichte der Prosa im 18. Jahrhundert. Diss. Köln, 1935.
- LEFEBVRE, Joël. "Justus Möser, le baroque et la lustige Person" in : Revue d'Allemagne. Hommages à Robert Minder 5, 1973, pp. 460-474.
- LEFEBVRE, Joël. "La Haupt- und Staatsaktion viennoise et la querelle du bouffon" in : Austriaca. Numéro spécial : Aspects du comique dans le théâtre (populaire) autrichien. XVIIIème-XXème siècle. Actes du colloque de Nancy, 20-21 Nov. 1981. N° 14, mai 1982, pp. 11-28.
- LENGAUER, Hubert. "Zur Stellung der 'Briefe über die Wienerische Schaubühne' in der aufklärerischen Dramentheorie" in : Die Osterreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, op. cit. Bd. 2, pp. 587-621.
- LERCH, Eugen. Lessing, Goethe, Schiller und die französische Klassik. Mainz, 1948 (= Mainzer Universitätsreden H. 11-12)
- LINDBERG, John D. "Gottsched gegen die Oper" in : The German Quaterly 40, 1967, pp. 673-683.

- LOCHTER, Ulrich. Justus Möser und das Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis im deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts. Osnabrück, 1967 (= Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen 10).
- LOISEAU, Hippolyte. "Le Pédantisme de Lessing" in : Mélanges en l'honneur de Jules Legras. Paris, 1939, pp. 31-45.
- MARTENS, Wolfgang. Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart, 1968.
- MARTINO, Alberto. Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert I. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780). Tübingen, 1972 (= Studien zur deutschen Literatur 32).
- MATTENKLOTT, Gert / SCHERPE, Klaus (Hrsg.). Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert. Kronberg/Ts., 1973 (= Literatur im historischen Prozeß 1).
- MATTENKLOTT, Gert / SCHERPE, Klaus (Hrsg.). Westberliner Projekt. Grundkurs 18. Jahrhundert. Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert. Kronberg/Ts., 1974 (= Literatur im historischen Prozeß 4, 1-2).
- MATTENKLOTT, Gert / SCHERPE, Klaus. "Aspekte einer sozialgeschichtlich fundierten Literaturgeschichte am Beispiel von Lessings Mitleidstheorie" in : Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaften. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. Hrsg. von Walter Müller-Seidel in Verb. mit Hans Fromm und Karl Richter. München, 1974, pp. 247-258.
- MEHRING, Franz. Die Lessing-Legende. Eine Rettung. Stuttgart, 1893.
- MEIER, Jean-Paul. L'Esthétique de Moses Mendelssohn (1729-1786). Thèse de Doctorat. Paris, 1977. Lille/Paris, 1978, 2 vol.
- MERZDORF, Theodor. "H. P. Sturz" in : Archiv für Literaturgeschichte 7, 1878, pp. 33-92.

- MICHELSEN, Peter. "Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai" in : Deutsche Vierteljahresschrift 40, 1966, pp. 548-566.
- MICHELSEN, Peter. "Der Kritiker des Details. Lessing in den 'Briefen, die neueste Literatur betreffend'" in : Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung 2, 1975, pp. 148-181.
- MINOR, J. Schiller. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. Berlin, 1890.
- MOES, Jean. Justus Möser et la France. Contribution à l'étude de la réception de la pensée française en Allemagne au XVIIIème siècle. Thèse de Doctorat. Metz, 1981, ex. dact.
- MORTIER, Roland. Diderot en Allemagne (1750-1850). Paris, 1954.
- MULLER, Joachim. Shakespeare und ein deutscher Anfang. Die v. Borcksche Übersetzung des "Julius Cäsar" von 1741 im Streitfelde von Gottsched und J. E. Schlegel. Berlin, 1977 (= Sitzungsberichte der Sächsischen Akad. der Wiss. zu Leipzig. Phil.-hist. Kl. 119, H. 5).
- MULLER, Peter (Hrsg.). Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. Bearb. und eingel. von P. M. Berlin (DDR), 1969.
- MULLER, Willibald. Joseph von Sonnenfels. Biographische Studie aus dem Zeitalter der Aufklärung in Osterreich. Wien, 1882.
- MUNCKER, Franz. Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Stuttgart, 1888.
- MURAT, Jean. Klopstock. Les thèmes principaux de son oeuvre. Paris, 1959.
- NEUMANN, Alfred R. "Gottsched versus the Opera" in : Monatshefte für den deutschen Unterricht 45, 1953, pp. 297-307.
- NEUMANN, Friedrich. "Gottsched und die Leipziger Deutsche Gesellschaft" in : Archiv für Kulturgeschichte 18, 1928, pp. 194-212.

- NIVELLE, Armand. Les Théories esthétiques en Allemagne. De Baumgarten à Kant. Paris, 1955.
- OSTERLOH, Karl Heinz. Joseph von Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. Lübeck/Hamburg, 1970.
- OTTO, Paul. Die Deutsche Gesellschaft in Göttingen 1738-1758. München, 1898.
- PAPE, Helmut. Die Gesellschaftlich-wirtschaftliche Stellung Friedrich Gottlieb Klopstocks. Diss. Bonn, 1961.
- PASCAL, Roy. Shakespeare in Germany 1740-1815. Cambridge, 1937.
- PIKULIK, Lothar. "Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit. Köln/Graz, 1966.
- POTKOFF, Ossip D. Johann Friedrich Löwen (1727-1771) mit näherer Berücksichtigung seiner dramaturgischen Tätigkeit. Diss. Heidelberg, 1904.
- PRICE, Lawrence Marsden. Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500-1960. Bern/München, 1961.
- PURDIE, Edna. Studies in German Literature of the Eighteenth Century. Some Aspects of Literary Affiliation. London, 1965.
- REICHEL, Eugen. Gottsched. 2 Bde. Berlin, 1908-1912.
- RIECK, Werner. Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes. Berlin, 1972.
- RILLA, Paul. Lessing und sein Zeitalter. Lizenzausgabe. München, 1973 (1960¹)
- ROBERTSON, J. G. Lessing's dramatic Theory being an Introduction to and Commentary on his "Hamburgische Dramaturgie". 2 th. ed. New-York, 1965 (1939¹).
- ROBERTSON, J. G. "Notes on Lessing's 'Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters'" in : The Modern Language Review 8, 1913, pp. 511-532 ; 9, 1914, pp. 213-222.

- SALZBRUNN, Joachim. J. E. Schlegel. Seine Dramaturgie und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters. Diss. Göttingen, 1953, ex. dact.
- SCHIMANSKY, Gerhard. Gottscheds deutsche Bildungsziele. Königsberg und Berlin, 1939 (= Schriften der Albertus-Universität. Geisteswiss. Reihe 22).
- SCHMIDT, Adalbert. Helferich Peter Sturz. Ein Kapitel aus der deutschen Schriftumsgeschichte zwischen Aufklärung und Sturm und Drang. Reichenberg, 1939.
- SCHMIDT, Erich. Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2 Bde. 4. durchgeseh. Aufl., Berlin, 1923.
- SCHULZ, Georg-Michael. Die Überwindung der Barbarei. J. E. Schlegels Trauerspiele. Tübingen, 1980.
- SEUFFERT, Bernhard. Maler Müller. Berlin, 1887.
- SLESSAREV, Helga. "Lessing und Hamburg. Wechselbeziehungen zweier 'Persönlichkeiten'" in : Lessing Yearbook 13, 1981, pp. 1-67.
- STAHL, Ernst Leopold. Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreiundeinhalb Jahrhunderten. Stuttgart, 1947.
- STAVAN, Henry A. "Voltaire und Kurfürst Karl Theodor, Freundschaft oder Opportunismus ?" in : Voltaire und Deutschland. Internationales Kolloquium der Universität Mannheim zum 200. Todestag Voltaires. Hrsg. von Peter Brockmeier, Roland Desné, Jürgen Voss. Stuttgart, 1979, pp. 3-12.
- SZONDI, Peter. Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Hrsg. von Gert Mattenklott. Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 1. Frankfurt a/M., 1973.
- VAIL, Curtis C. D. "Originality in Lessing's 'Theatralische Bibliothek'" in : Germanic Review 9, 1934, pp. 96-101.

- VAN STOCKUM, Th. C. "Lessing und Diderot" in : Neophilologus 39, 1955, pp. 191-202.
- VAN TIEGEM, Paul. La Découverte de Shakespeare sur le continent. Paris, 1947.
- WAENTIG, Karl. "Johann Friedrich Löwen und sein Ansehen als Journalist und Bühnenschriftsteller. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Nationaltheaters von 1767 in Hamburg" in : Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte 54, 1968, pp. 21-49.
- WALDBERG, Max Freiherr von. "Eine deutsch-französische Literaturfehde" in : Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. NF, H. 16, 1930, pp. 87-116.
- WANIEK, Gustav. Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit. Leipzig, 1897.
- WEBER, Peter. Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Entstehung und Funktion von Lessings "Miß Sara Sampson". Berlin (DDR), 1970.
- WEHL, Fedor. Hamburger Literaturleben im 18. Jahrhundert. Leipzig, 1856. Nachdruck. Wiesbaden, 1967.
- WIERLACHER, Alois. Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München, 1968.
- WIERLACHER, Alois. "Zum Gebrauch der Begriffe 'Bürger' und 'bürgerlich' bei Lessing" in : Neophilologus 51, 1967, pp. 147-156.
- WILKE, Jürgen. Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688-1789). 2 Bde. Stuttgart, 1978.
- WILKINSON, Elisabeth M. Johann Elias Schlegel, a German Pioneer in Aesthetics. Oxford, 1945.
- WITKOWSKI, Georg. Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig. Leipzig und Berlin, 1908.

- WITKOWSKI, Georg. "Aristoteles und Shakespeare in Lessings 'Hamburgischer Dramaturgie'" in : Euphorion 2, 1895, pp. 517-529.
- WOLFEL, Kurt. "Moralische. Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing" in : Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Hrsg. und eingel. von Reinhold Grimm. Bd. 1. Frankfurt a/Main, 1971, pp. 45-122.
- WOLFF, Eugen. Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben. 2 Bde. Kiel/Leipzig, 1895-1897.
- WOLFF, Eugen. Johann Elias Schlegel. Berlin, 1889.
- WOLFFHEIM, Hans. Die Entdeckung Shakespeares. Deutsche Zeugnisse des 18. Jahrhunderts. Hamburg, 1959.

I N D E X D E S N O M S

N.B. N'ont pas été relevés les noms des personnages littéraires ou légendaires. La référence à une note est précisée par la lettre « n » après le numéro de la page. Les abréviations : Com., Princ., Dir., Entr., Comp., Dans., placées après certains noms désignent les comédiens ou comédiennes, les « Principaux », les directeurs de théâtre, les entrepreneurs de spectacles, les compositeurs et les danseurs. L'index ne se rapporte ni aux documents, ni à la bibliographie.

A

- ABBT, Th. 345 n, 346, 352, 461, 543.
 ACKERMANN, K.E. Princ. 39, 322, 323, 414-415, 419, 429-434, 433 n, 445-453, 454, 455, 456, 459, 460, 472, 473, 480, 489, 497, 501, 503, 506 n, 523, 550, 563, 565, 567, 569, 571, 582, 583, 587, 777.
 ACKERMANN, Charlotte. Com. 429 n.
 ACKERMANN, Dorothea. Com. 429.
 ACKERMANN, Sophie (Mme Schröder). Com. et dir. 429, 486 n.
 ADDISON, J. 86 n, 90, 91, 138, 139, 203, 264 n, 424, 623.
 ADELUNG, J.C. 24 n, 101, 102 n.
 AFFLISIO, G. d'. Entr. (Vienne) 597, 677, 683, 690-691, 694.
 ALAFBERG, F. 732 n.
 ALASSEUR, C. 173 n, 506 n.
 ALBERTI, G.W. 483 n.
 ALEMBERT, d'. 341, 533, 546.
 ALLAINVAL, d'. 370.
 ANTONIEWICZ, J. von. 89 n, 165 n, 168, 184 n, 209 n.
 ANTON-ULRICH, duc de BRÜNSWICK. 74.
 ARETIN, K.O. von. 613 n.
 ARGENS, Marquis d'. 27 n.
 ARISTOPHANE. 368.
 ARISTOTE. 45, 76, 130, 131, 150, 218, 276, 278, 298, 300 n, 309 n, 349, 516, 589, 590, 659.
 ARONSON, A. 590 n.
 AST, J.C. 445.
 AUBIGNAC, abbé d'. 41, 42, 52 n, 116 n, 121, 169-170, 174, 181 n, 182 n, 222, 349, 438, 464, 507, 510.
 AUDINOT, N.M. Dir. 506 n.
 AUERBACH, E. 361 n.
 AUGUSTE. 353, 737.
 AYRENHOF, C. von. 640, 652, 653-654, 659, 681, 689 n.

B

- BAKHTINE, M. 71, 369, 377.
 BALET, L. 315 n.
 BARNER, W. 229 n, 246.
 BARON, M. Com. 108, 388, 397, 410, 510.
 BATTEUX, abbé J.B. 108, 206 n.
 BAUER, R. 613.
 BAYLE, P. 14 n.
 BEAUCHAMP. 370.
 BEAUMARCHAIS. 175 n, 584, 645, 646 n, 721.
 BEAUMONT, F. 257 n.
 BECCARIA. 619.
 BECK, H. Com. 730, 734, 753 n.
 BEHRMANN, F.G. 104 n, 325 n, 422, 425.
 BELLOY, de. 433, 542-543, 653, 664.
 BENDER, baron de. 677, 679, 683, 684, 693, 704 n.
 BERBERICH, baron de. 739.
 BERKETIN, von. ministre d'État. 166.
 BERNIN, le. 549.
 BERNSTORFF, comte. 533, 535.
 BERTRAM, C.A. 685 n, 737 n, 759 n, 769, 779.

BESSER, J. von. 78.
 BEIL, J.D. Com. 730, 753 n.
 BIELFELD, baron de. 8 n, 9 n, 118 n, 321 n, 348.
 BIRKE, J. 36 n, 267 n.
 BLACKALL, E.A. 162 n.
 BLEI, F. 535 n.
 BLÜMNER, H. 93 n, 94 n, 637 n.
 BOB, F.J. 611 n, 616.
 BOBE, L. 534 n.
 BODE, J.J.C. 498, 499, 500 n, 580 n, 701, 704 n.
 BODMER, J.J. 18 n, 34, 91, 124 n, 125, 154 n, 165,
 190, 191 n, 199 n, 200 n, 209 n, 210 n, 212 n,
 217 n, 222, 223 n, 264, 265 n, 268, 288,
 309 n, 374.
 BOEK, J.M. Com. 429, 571.
 BOIE, H.C. 497, 498 n, 534, 560 n, 578, 580.
 BOILEAU. 69, 84, 197.
 BOISSY, L. de. 396.
 BONNASSIES, J. 173, 393 n.
 BONNEVILLE, N. de. 751.
 BORCHERS, D. Com. 429.
 BORCK, C.W. von. 86 n, 235.
 BORKENSTEIN, H. 395, 588.
 BÖRNE, L. 798.
 BOUGEANT, G.H. 137 n.
 BOUHOURS, Père D. 27, 28 n, 332, 439, 751.
 BRANDEBOURG-SCHWEDT, Margrave de. 739.
 BRANDES, J.C. Com. 5 n, 41 n, 383, 408 n, 415,
 416 n, 571, 584, 645, 680, 681, 739 n.
 BRANTÔME, P. 27 n.
 BRAUN, J. 511 n, 586 n.
 BRAWE, J.W. von. 297 n, 353, 457.
 BRECHT, B. 773.
 BREITINGER, J.J. 18 n, 91, 222, 268, 288, 374.
 BRENNER, A. Com. 600.
 BRESSAND, F.C. 83 n, 98, 99 n.
 BROCKES, B.H. 425.
 BROCKMANN, J.H. Com. et dir. 710 n, 752.
 BROOK, Francis. 554.
 BROSCHE, G. 618 n, 685 n, 692 n, 697 n.
 BRÜGGEMANN, H. 59.
 BRÜHL, comte de. 124 n.
 BRUMOY, Père P. 45 n, 186-188, 239, 240, 246.
 BRUNNER, O. 422 n, 595 n.
 BUBBERS, A. Com. et entr. (Hambourg) 446, 473,
 497, 498, 499, 500, 566-567, 571.

C

CALEPIO, comte P. de. 209 n, 212 n, 309 n.
 CANITZ, baron de. 30, 78.
 CASTRO, Guillén de. 34 n.
 CATHOLY, E. 380, 743 n.
 CHAMPMESLE, la. Com. 510.
 CHAPELAIN, J. 217 n.
 CHARLES I, roi d'Angleterre, 272.
 CHARLES-FREDERIC, duc de SCHLESWIG-
 HOLSTEIN. 112, 118 n.
 CHARLES-QUINT. 27.
 CHARLES-THEODORE, Prince Electeur du
 Palatinat. 720-723, 724, 729, 730, 738.
 CHASSIRON, F. 248, 250.
 CHENIER, M.J. 152 n.
 CHRIST, J.A. Com. 740 n.
 CHRISTIAN-LOUIS II, duc de MECKLEMBOURG-
 SCHWERIN. 320, 390.
 CHRISTIAN VI, roi de Danemark. 166.
 CHRISTIAN VII, roi de Danemark. 533.
 CICERON. 402.
 CLAIRON, Mlle. Com. 388, 507 n, 637.
 CLODIUS, C.A. 503, 767.
 COFFEY, C. 93, 94.
 COLLE, C. 657, 658.
 COLLINI. 729 n.
 COPERNIC, N. 13.
 CORNEILLE, Pierre. 23, 30, 34 n, 46, 48, 87, 99,
 104, 152, 171, 238, 240, 274, 275, 276, 281,
 284, 298, 307, 308, 314, 315, 338, 362, 509,
 538, 590, 664.
 CORNEILLE, Thomas. 308 n.
 COSACK, W. 511 n.
 COURVILLE, X. de. 44 n, 48 n, 410 n.
 CREBILLON père. 247.
 CREIZENACH, W. 106 n, 281 n.
 CROMWELL, O. 272.
 CRONEGK, baron de. 267 n, 297 n, 308, 353,
 435 n, 457, 482, 503-504, 513.
 CRÜGER, J. 199 n, 217 n, 223 n.
 CURIONI. Dans. 568.
 CURTIS, C.D.V. 245 n.
 CURTIUS, M.C. 238, 305 n.

D

- DALBERG, baron de. Int. 724, 730, 735, 777 n.
 DANZEL, T.W. 17 n, 81 n, 96 n, 105 n, 112 n,
 133 n, 160 n, 209 n, 292 n, 310, 611 n.
 DAUNICHT, R. 63 n, 98 n, 103, 105, 107 n, 126 n,
 127 n, 221 n, 267 n, 305 n, 306 n, 498 n,
 585 n.
 DEGN, C. 498 n.
 DELISLE, L.F. 370.
 DENEKE, O. 39 n.
 DESCHAMPS, F. 254 n.
 DESCOTES, M. 43 n, 44 n, 272 n.
 DESTOUCHES. 84, 103, 104, 138-145, 207, 208,
 216, 223, 250, 258, 358, 363, 367, 369, 371,
 396, 410, 777.
 DETHARDING, G.A. 142 n.
 DEVRIENT, E. 6 n, 8 n, 38 n, 80 n, 98 n, 106 n,
 108 n, 112 n, 159 n, 160 n, 320, 422 n,
 427 n, 428 n, 435, 440 n.
 DEVRIENT, H. 321 n, 328, 333, 336 n, 414, 416 n,
 435.
 DIDEROT, D. 50, 239, 273, 289, 290-295, 303,
 305 n, 309, 313, 315, 316, 335, 340, 443, 444,
 471, 474, 477, 516 n, 549, 554 n, 584 n, 588-
590, 650, 659, 666, 771, 790.
 DIETRICH, M. 629 n, 635 n, 781 n, 783 n.
 DOEBBELIN, C.T. Princ. 39, 285 n, 431 n, 737,
 779 n.
 DORAT, C.J. 491, 506, 507, 510, 579.
 DREYER, J.M. 422, 423 n, 424, 496 n, 501.
 DRYDEN, J. 246, 253-258, 269, 270.
 DUBOS, abbé J.B. 184-185, 189, 189 n, 214, 299,
 301, 362, 671.
 DUFRESNY. 137, 139.
 DUSCH, J.J. 511-514, 531, 770.

E

- ECKARDT, L. 799.
 ECKENBERG, J.C. von. Princ. 5 n.
 ECKERMANN, J.P. 346 n.
 EICHHORN, H. 322 n, 430, 431 n, 433, 435, 447 n,
 459 n, 489 n, 573, 582.
 EKHOF, C. Com. et dir. 106 n, 323, 390-401, 404,
 406, 408, 412, 416, 429, 430, 431 n, 447, 455,
 458, 469, 473, 492, 506, 564, 578 n, 582, 583,
 635, 718, 726, 730, 732, 754, 776, 778.
 ELIAS, N. 71 n, 360-362, 366.
 ELISABETH, Impératrice de Russie. 506.
 ELOESSER, A. 777 n, 778 n.
 ENGEL, J.J. 389, 738, 757.
 ENGELSCHALL, J.H. von. 602-607, 609-611, 628,
 635, 639.
 ENZINGER, M. 599 n.
 ERNEST II, duc de Saxe-Gotha. 718.
 ESCHENBURG, J.J. 477.
 EURIPIDE. 206 n.

F

- FABER, H.J., Syndic de Hambourg. 474.
 FALBAIRE, F. de. 584, 681.
 FARQUHAR, C. 689 n.
 FENELON. 43, 44 n, 45, 48, 49, 66, 131, 242, 282.
 FERDINAND-CHARLES, archiduc. 3 n.
 FETTING, H. 321 n, 390 n, 754 n.
 FEUSTEL, W. VII, 85 n, 311 n.
 FIEDLER, C. 799.
 FLEMMING, W. 6, 7 n, 704 n.
 FLETCHER, J. 256, 257 n.
 FONTENELLE. 17, 373, 611.
 FRANCKE, A.H. 38.
 FRANÇOIS, E. 4 n.
 FREDERIC II, roi de Prusse. 39, 88, 238, 319-321,
 466, 468, 536, 580, 661, 699, 702, 737.
 FREDERIC V, roi de Danemark. 166.
 FREDERIC-AUGUSTE I, prince-électeur de Saxe.
 106 n.
 FREDERIC-AUGUSTE II, prince-électeur de Saxe.
 116.
 FREDERIC-GUILLAUME II, roi de Prusse. 737.
 FREYBE, A. 34 n.
 FREYENBURG, A. 573.
 FRIEDEL, A.C. 506 n, 751.
 FRIEDEL, J. Com. 768.
 FRIEDERICI, H. 141.

FRIEDRICH, H. 590 n.
FÜHLER, A.S. 735 n.

FÜRER, C. 83 n, 99.
FÜRSTENAU, M. 3 n.

G

GAIFFE: F. 291 n, 294 n, 358 n.
GARRICK, D. Com. 512, 533, 542, 548, 578, 637,
670.
GAUSSIN, Mlle. Com. 549 n.
GEBLER, baron de. 614, 619, 629 n, 691, 692, 693,
695, 698-708, 712 n, 717.
GEFFCKEN, J. 480 n.
GEISSLER, W. 204 n.
GELLERT, C.F. 126, 148, 179-181, 182, 248, 250,
252, 278, 325 n, 327, 353, 395, 413, 456,
464, 466, 474, 588, 606 n.
GEMMINGEN, O. von. 724, 750 n.
GEOFFRIN, Mme. 533.
GERHARD, E. 315 n.
GERSTENBERG, H.W. von. 370, 535, 538-539, 541,
542, 559, 591, 703-704.
GESNER, J.M. 436.
GILDE, L. 721 n.
GLASER, H.A. 778 n.
GLEIM, J.W.L. 497, 560 n, 578 n.
GLOSSY, K. 697 n, 710 n.
GLUCK, chevalier de. 632, 640, 705.
GOETHE, J.W. VII, 5 n, 85 n, 158, 311 n, 346 n,
384-386, 389, 434 n, 586, 653, 659 n, 713,
717, 739, 741, 742, 743, 745, 746-749, 772 n,
778-779, 788, 799.
GOEZE, J.M. 479-488, 525, 579.
GOLDONI, C. 649, 662, 681.
GÖRNER, K. von. 605 n, 615 n, 618 n, 685 n.
GOTTLIEB, J.G. Com. 600.
GOTTSCHED, J.C. XII, XV, XVI, XVII, 6, 9-162,
164, 168, 175, 176, 178, 183, 184, 194, 195,
197, 198, 199-200, 201, 202, 202 n, 204, 206,

208, 209 n, 212, 214, 215, 220-222, 228, 229,
230, 231, 232, 234 n, 235, 236, 237, 238, 239,
241, 242, 243, 246, 247, 248, 252, 253, 254 n,
255, 259, 260, 261, 289, 297, 298, 300 n, 304,
305, 308, 309 n, 310-315, 316, 317, 318, 320-
324, 327, 332, 338, 339, 341, 343, 349, 353,
355, 359, 361, 369, 370, 371, 373, 380, 381 n,
382, 385 n, 387, 395, 396, 397, 399, 413, 425,
436, 437, 438, 439, 442 n, 456, 461, 493, 513,
518, 525, 536, 551, 559, 577, 583, 600, 606,
609, 611, 612 n, 614, 615, 622, 646 n, 647,
648, 654, 659 n, 660, 662, 666, 668, 672, 694,
699 n, 717, 722, 729, 745, 746, 747, 770, 778,
787-789, 790, 791, 793.
GOTTSCHED, L.A.V., dite la GOTTSCHEDIN. 19 n,
45, 49 n, 86 n, 134-135, 146, 147-148, 200,
217, 265, 277, 325 n.
GRAFFIGNY, F. de. 396, 549, 565 n.
GRAPPIN, P. 88 n, 91 n, 275 n, 764 n.
GREGORIUS, I.F. 243 n.
GRIMM, Günter. 229 n.
GRIMM, Melchior. 81, 133, 135, 150, 395 n, 415,
533.
GRIMMINGER, R. 24 n.
GROSSMANN, G.F.W. Dir. 716-717, 740, 750, 754,
755, 757.
GRÜNER, S. Com. 781-784.
GRYPHIUS, A. 7 n, 79, 88, 90.
GUHRAUER, G.E. 292 n.
GUNDOLF, F. 88 n.
GÜNTHER, J.C. 18 n, 29, 78.
GUTENBERG. 13.
GUTHKE, K.S. 229 n, 292 n, 750.
GUTZKOW, K. 798.

H

HAASE, E. 28 n.
HADAMOWSKY, F. 709 n, 711 n.
HAENDEL, G.F. Comp. 425.
HAFNER, P. 608-609, 615-616, 625, 662.
HAGEDORN, F. 425.
HÄGELIN, F.C. 624 n, 697, 698 n.
HAGEN, J.J.A. von. 39 n, 481 n.
HAIN, J. 534 n.

HAIDER-PREGLER, H. VIII n, 607 n, 611 n, 622 n,
631 n, 679 n, 683 n, 685 n.
HAMEL, R. 701 n.
HAMON. Dir. 573, 575.
HASLINGER. 611 n.
HAUSER, A. 74 n.
HEINE, C. 7 n, 8 n.
HEINITZ, G. 46 n.

HEITMÜLLER, F. 104 n, 123 n.
 HEITNER, R.R. 153 n, 277, 280 n, 292, 591 n.
 HEYNITZ, J.F. von. 99.
 HELVETIUS, C.A. 533.
 HENRICI, C.F. 104.
 HENSEL, J.G. Com. 429, 452.
 HENSEL, F.S. (Mme SEYLER). Com. 434, 446,
 447, 452, 474, 496, 501, 504, 506, 565, 567,
 571, 740.
 HERDER, J.G. 188, 252-355, 366-368, 370, 532,
 537, 542, 656 n, 766.
 HERRMANN, H.P. 53 n.
 HERRL, J.J. von. 611 n.
 HEUFELD, F. 628, 631, 677, 678-679, 681, 696.
 HEYDEN, L.J. 607, 611 n.
 HEYDRICH, C.G. Com. 600.
 HEYN, B. 718 n.
 HICKEL, J. 752.
 HILL, W. 231 n, 238.

HILLER, J.A. Comp. 93 n, 728.
 HILVERDING, F. Entr. (Vienne) 629 n.
 HINCK, W. 64, 70 n, 138, 372 n.
 HIPPEL, Th.G. von. 346 n.
 HIS, F.P. Entr. (Hambourg) 497, 499, 566 n.
 HOCHSTÖGER, S.N. 685 n.
 HODERMANN, R. 718 n.
 HOFMANNSWALDAU. 67 n.
 HOGARTH, W. 407, 410.
 HOLBERG, L. 139, 142-145, 166, 208, 210, 224,
 224 n, 368, 369, 396, 415, 483.
 HOLLMANN, S.C. 176-177, 464.
 HOLZBAUER, I. Comp. 728.
 HOMPESCH, baron de. 717, 730.
 HORACE. 68, 76, 240, 278, 527.
 HUBER, J.K. Com. 600.
 HUDEMANN, L.F. 65 n, 67.
 HURLEBUSCH, R.M. 701 n, 702 n.

I - J

IFFLAND, A.W. Com. et dir. 584, 715, 717, 730 n,
 734, 735, 738, 752, 753 n, 761-763, 776, 778,
 779.
 JEAN-GEORGES III, prince-électeur de Saxe. 3 n.
 JEAN-GEORGES IV, prince-électeur de Saxe. 3 n.
 JESSEN, C. 578 n.
 JOHNSON, Samuel. 533.

JONES, G.L. 78 n.
 JONSON, BEN. 257 n, 258.
 JOSEPH II, empereur d'Allemagne. 597, 613, 619,
 621, 693, 694, 698, 699, 701, 702, 708, 709,
 711, 712, 713, 718, 752, 794.
 JUNKER. 751.

K

KÄSTNER, A.G. 34, 161.
 KAUFMANN, A. 533.
 KAUNITZ, prince de. 598, 619, 621, 696, 701,
 702 n, 707 n, 710.
 KHAUZ, F.F. 611 n.
 KIESEL, H. 229 n.
 KINDERMANN, H. VII, 3 n, 107 n, 109 n, 110,
 223 n, 224 n, 340 n, 388 n, 390, 391-395,
 400 n, 420, 469, 487 n, 488, 506 n, 601 n,
 712 n.
 KITTENBERG, H. VII, 704 n, 738, 766 n.
 KLEIN, A. von. 722, 724, 728, 776.
 KLEIST, H. von. 157.
 KLEMM, C.G. 476, 615, 617, 628-631, 635, 637,
655-656, 677, 679-680, 682-683, 691.
 KLINGER, F.M. 711, 761 n.
 KLOPSTOCK, F.G. 92, 157, 535, 536, 537, 542,
 547, 551, 699-704, 707, 737, 794.

KLOTZ, C.A. 480, 481 n, 552, 557-558, 579 n,
655-656.
 KNIGGE, A. von. 740, 741, 742 n, 751 n, 754 n,
 756 n.
 KNOBELSDORF, G.W. von. 321.
 KOCH, Heinrich Gottlieb. Princ. 10, 40, 93, 94, 99,
 109, 126, 157, 159, 322, 323, 325 n, 340, 341,
 408 n, 415, 428, 431 n, 445, 447, 455, 456,
 503, 521, 600, 637 n, 746 n.
 KOCH, Max. 83 n, 84 n, 85 n, 312, 534, 554 n,
 561 n.
 KOHARY, comte J. Entr. (Vienne) 597, 598, 691,
 695, 696 n, 698, 708.
 KÖLLNER, C.G. 265 n.
 KOMMERELL, M. 309 n, 590 n.
 KÖNIG, Eva. 579 n, 581 n, 721 n.
 KÖNIG, Johann Ulrich. 98, 99, 104, 121, 415.
 KOPETZKY, F. 618 n, 620 n.

KOPITZSCH, F. 425 n, 497 n, 499 n, 525 n.
KORFF, baron von. 166.
KÖSTER, A. 416.
KOTZEBUE, A. von. 779.
KRAMER, M. 229 n.
KRAUSS, W. 28 n.
KREBS, R. 27 n, 169 n, 618 n.
KRIESSBACH, E. 150 n.
KROKER, E. 16 n, 18 n.

KRÜGER, Benjamin-Ephraim. 600, 610.
KRÜGER, Johann Christian. 324, 328, 331, 332,
350, 358, 361, 366, 367 n, 369, 370-372, 396,
413, 441, 457, 458, 471, 600 n, 679, 681.
KUNZ, H. 597 n.
KÜRSCHNER, J. 390 n.
KURZ-BERNARDON. Com. 600, 603, 604, 608,
610, 628, 638, 639, 689, 691, 694.

L

LA BRUYERE, J. de. 69.
LABUS, L. 585 n, 587 n.
LACANT, J. 81 n, 137 n, 140 n, 324 n, 331 n,
370 n, 588 n.
LA CHAUSSEE, NIVELLE de. 207, 249 n, 251,
395, 509, 549.
LAGRAVE, H. 439 n.
LANG, H.W. 621 n.
LANGE, G. 83 n, 99.
LANGENFELD, L. 534 n, 535 n.
LAROCHE, J. Com. 683.
LARTHOMAS, P. 270 n, 335 n.
LAUBE, H. 798.
LE BLANC, abbé J.B. 192 n, 236 n.
LECOUVREUR, A. Com. 388, 397, 510.
LEFEBVRE, J. 379 n, 599 n.
LEIBNIZ, G.W. 52, 699.
LE KAIN, H.L. Com. 388, 508 n, 510, 670.
LE MIERRE, A.M. 434 n.
LENGAUER, H. 648 n, 649 n.
LENZ, J.M.R. 209 n, 538, 545, 659 n.
LEOPOLD II, empereur d'Allemagne. 619.
LERCH, E. 590 n.
LESSING, G.E. XV, XVI, XVII, 57, 60 n, 61 n,
64 n, 81, 87, 89, 97, 106 n, 125, 126, 127, 148,
159 n, 165, 166, 183, 192, 202 n, 220, 221,
222, 228-315, 316-324, 325 n, 328, 338, 339-
340, 345, 346 n, 349, 351, 353, 364, 370, 374,
382-383, 387, 389, 401, 402, 404, 407 n, 413,
419, 435 n, 441, 443, 449, 456, 457, 466,
475 n, 479, 482, 491, 498, 500, 501-502, 504,

507, 510, 511, 513, 514-519, 526-529, 531,
539, 543, 546, 552, 559, 560, 563, 565-570,
572, 576-581, 582, 583 n, 585-592, 598,
614 n, 620, 631, 633, 644, 647, 653 n, 656,
658, 659 n, 666, 674, 679, 681, 700-701, 703-
705, 707, 721 n, 724, 745, 746, 747, 754 n,
770, 771 n, 790, 791, 793, 795, 799.
LESSING, Karl. 560 n, 568, 580 n, 724 n.
LICHTENBERG, G.C. 534 n, 535.
LIEBAULT. 751.
LILLO, G. 249 n, 291 n, 624, 639, 645, 648, 681.
LINDBERG, J.D. 67 n.
LITZMANN, B. 434, 446 n, 567 n.
LOCHTER, U. 348 n, 372 n.
LOHENSTEIN, D.C. von. 67 n, 78, 149, 150, 246.
LOISEAU, H. 516 n, 590 n.
LORENZ, C.F. Com. 600.
LOUIS, duc de Mechlembourg-Schwerin. 445.
LOUIS XIV, roi de France. 239, 273, 353, 439, 469,
602, 622, 737.
LOUIS-RODOLPHE, duc de Brunswick-Blankenbourg.
98.
LÖWEN, J.F. XV, 6 n, 8 n, 21, 39 n, 106 n, 174,
259, 327, 340, 350, 367 n, 389, 392, 401-412,
419, 422 n, 428, 432, 433, 434-444, 445-495,
501, 505-510, 511, 517, 519, 521, 525 n,
529-530, 532, 533, 536, 549, 550, 563-571,
573-575, 577-580, 581, 583, 678 n, 700, 703,
705, 727, 732, 754, 793, 795, 799.
LUDOVICI. 8.
LUDWIG, C.G. 68, 150, 277.

M

- MAASS, F. 621 n.
MACHIAVEL, N. 237, 244.
MANTEUFFEL, comte de. 104, 112 n.
MARCIAND, Th. Dir. 722, 727, 765.
MARIE-THERESE, impératrice d'Allemagne. 597, 605 n, 609, 619, 621, 683, 697, 711.
MARIVAUX. 104, 241, 328 n, 331, 358, 363, 367, 370, 371, 372, 382, 396, 516 n, 588 n, 777.
MARTENS, W. 51 n, 427 n, 607 n, 615 n, 689 n.
MARTERSTEIG, M. 732 n.
MARTINI, Carl Anton. 611 n, 618.
MARTINI, Christian Leberecht, Com. 395 n.
MATTENKLOTT, G. 306 n, 308 n, 311 n, 312 n, 314 n, 500 n.
MATTHESON, J. Comp. 425, 426.
MAUVILLON, Eléazar. 23-35, 44 n, 129, 332, 341, 360 n, 439, 460, 751, 787.
MAUVILLON, Jakob. 340-345, 671.
MAY, J.F. 45 n, 55.
MECENE. 352, 353.
MECOUR, S. Com. 565.
MEIER, J.P. 297 n, 310 n, 590 n.
MEINECKE, F. IX.
MEINHARD, J.N. 351.
MENCKE, J.B. 15.
MENDELSSOHN, M. 247, 276, 292, 297, 304, 305 n, 352, 362-365, 367, 504 n, 546 n, 589, 590, 617, 663 n.
MENNINGER, J.M. Princ. 683.
MERCIER, L.S. 294 n, 506 n, 772 n, 796.
MERCK, J.H. 535.
MERZDORF, Th. 534 n.
METASTASE, P. 360, 715.
MEYER, Friedrich Ludwig Wilhelm. 432 n, 433, 435, 498 n, 529 n, 564 n, 565 n, 566 n, 567 n.
MEYER, Günter. 39 n.
MEYER, Reinhart. 413, 749 n.
- MICHELSEN, P. 267 n, 269, 304.
MILTON, J. 92.
MINOR, J. 770.
MIRABEAU, marquis de. 378.
MIRABEAU, comte de. 341 n.
MIZLER, L.C. Comp. 36 n.
MOES, J. 372 n, 378 n.
MOLIERE. 46, 48, 49, 50 n, 83 n, 84, 103, 139, 141, 142, 147, 208, 223, 242, 250, 281, 358, 369, 373, 483, 509, 530, 544, 549, 668, 694.
MÖLLER, H.F. 506 n.
MOLTKE, comte von. 166.
MONTESQUIEU. 189, 190, 667.
MOORE, E. 291 n.
MORITZ, K.P. 743.
MORTIER, R. 291 n, 292 n, 293 n.
MOSER, F.K. von. 443 n, 543, 544, 709 n.
MÖSER, J. 334, 335 n, 346-348, 365-366, 368, 369 n, 372-382, 415 n, 466, 535, 544, 602, 609, 629, 652, 709 n, 761 n.
MOZART, W.A. Comp. 712.
MÜLLER, F. dit MALER MÜLLER. 724-727.
MÜLLER, Joachim. 86 n.
MÜLLER, Johann Heinrich Friedrich. Com. 683 n, 691, 696 n, 709, 710, 712, 726 n, 755.
MÜLLER, Joseph Ferdinand. Princ. 106, 119, 121 n, 127.
MÜLLER, Peter. 746 n.
MÜLLER, Willibald. 614 n, 618 n.
MUNCKER, F. 701 n.
MÜNZ, R. 379, 600 n.
MURALT, B.L. de. 190-192, 193, 196 n, 236 n, 274.
MURAT, J. 701 n, 702 n.
MYLIUS, C. 123 n, 178-179, 228, 231, 232, 234, 237-239, 242-243, 244, 266 n, 327, 334, 350 n, 351, 387, 397, 407 n.

N

- NADLER, J. 535.
NEUBER, J. Princ. XVI, 10, 39, 96-128, 160, 281 n, 427.
NEUBER F.C. dite la NEUBERIN. Princ. XVI, 8 n, 10, 39, 72, 83 n, 96-128, 159, 160, 198, 263, 281, 322, 323, 384-385, 387, 388, 393, 395, 396, 404, 415, 422, 427, 428, 455, 512, 524, 547, 600, 630, 741, 753.
NEUGEBAUER. 611 n.
NEUMANN, Alfred R. 67 n.
NEUMANN, Friedrich. 16 n.
- NEUKIRCH, B. 78.
NICOLAI, F. 192, 228 n, 247, 257, 267-268, 271, 273, 276, 292, 297-301, 318, 324-328, 339, 340, 347 n, 352, 370, 375, 457, 493, 494, 504, 526 n, 534, 560 n, 577, 579 n, 589, 609-611, 612, 614, 620 n, 622, 629 n, 634 n, 669, 682 n, 700-701, 702 n, 712 n, 721 n, 760-761, 791.
NICOLET. Dir. 506 n.
NICOLINI, G. Princ. 607.
NOVERRE, J.G. Dans. 432, 632, 678, 705.

O

OBERLÄNDER, H. 108 n, 387 n, 401.
 OCHS, A. Entr. (Hambourg) 497, 499, 566 n.
 OESER, A.F. 503.
 OESTREICH, G. 627 n.
 OLIVIER, J.J. 319 n, 320 n, 729 n.

OPITZ, M. 13, 30, 61, 73, 76-80.
 OSSIAN. 542, 544.
 OSTERLOH, K.H. 618 n, 619 n.
 OTTO, P. 437 n.
 OTWAY, Th. 415.

P

PANTKE, A.B. 99.
 PAPE, H. 701 n, 703 n, 737 n.
 PASCAL, R. 88 n, 539 n.
 PATZKE, J.S. 337.
 PAVIS, P. 357 n.
 PAWEL, J. 497 n, 560 n, 561 n, 578 n, 580 n.
 PAYER von THURN, R. 599 n.
 PERCY, Th. 542.
 PERICLES. 737.
 PETERSEN, J. VI.
 PETRASCH, Ernst Gottlieb von. 607 n, 635.
 PETRASCH, Joseph von. 607 n, 611 n.
 PETSCH, R. 297 n.
 PFEIL, J.G.B. 552.
 PFLICHT, St. 720 n, 723 n.
 PICHLER, A. 731 n, 732 n.
 PIETSCH, J.V. 30, 78.
 PIETSCHMANN, C. 390 n.

PIGAGE, N. de. 721.
 PIKULIT, L. 303 n, 306 n.
 PITSCHER, F.L. 132 n, 265, 395 n.
 PLATON. 36 n, 37, 205.
 PLAUTE. 177 n, 240-242, 246, 250, 368.
 PLÜMICKE, C.M. 321 n, 323.
 POLUS. Com. 110 n.
 POPE, A. 374.
 POREE, Père Charles. 45, 46, 48, 49, 52 n, 66, 177 n,
 281.
 POTKOFF, O.D. 436 n, 511 n.
 PRADON, J. 98, 99.
 PREHAUSER, G. (Hanswurst) Com. 599, 603,
 630, 677.
 PRICE, L.M. 86 n, 539 n.
 PRICK, E. 159 n.
 PRITCHARD, H. Com. 485.
 PRUTZ, R. 563.

Q - R

QUANDT, J.G. 611 n.
 QUIN, J. Com. 512.
 QUISTORP, J.Th. 65 n, 138 n, 147, 148, 265, 652.
 RACINE, J. 23, 46, 48, 85, 99, 104, 122, 125, 147,
 152, 161 n, 171, 217, 274, 284 n, 314, 315,
 404, 509, 538, 664.
 RAHBECK, K.L. 753 n.
 RAMLER, K.W. 466, 737, 738.
 RAPIN, Père René. 272 n.
 RATHJE, J. 424 n.
 RÉAU, L. 15 n.
 REDEN-ESBECK, F.J. von. 98 n, 99 n, 100 n, 101 n,
 103, 105 n, 107, 112 n, 113 n, 114 n, 116 n,
 117 n, 118 n, 123 n.
 REED, T.J. VIII n.
 REGNARD, J.F. 103, 104, 662, 665.

REICHARD, H.A.O. 267 n, 390 n, 400, 455 n, 506 n,
 710, 715, 716, 718, 749, 751, 755, 757 n,
 781 n, 783 n.
 REICHEL, E. 12 n.
 REIMARUS, J.A.H. 529 n.
 REINCKE, H. 421 n.
 REISER, A. 38 n, 426 n.
 REMOND DE SAINTE-ALBINE, P. 258, 388-389,
 402, 403, 406, 491 n.
 RENNSCHÜB, J.L. Com. 734.
 REYNAUD, L. IX n.
 RICCOBONI, F. 238, 387-388, 398, 400 n, 401, 407,
 409, 411, 491, 510, 549.
 RICCOBONI, L. 44 n, 48, 49, 50, 69, 108, 171-172,
 174, 185-186, 211 n, 218 n, 235 n, 242, 244,
 258, 270, 271 n, 282, 388, 397, 402, 405 n,

410 n, 464, 471, 486, 487 n, 510, 726.
RICHARDSON, S. 555.
RICHELIEU. 17, 42, 43, 74, 170, 353.
RICHTER, A.D. 46 n, 62 n, 63, 119 n.
RIECK, W. 20 n, 21 n, 85 n, 311, 314 n.
RIEGGER, J.P. 611 n, 618.
RIESBECK, J.K. 743 n, 755, 757 n, 776.
RILLA, P. 311 n.
ROBERTSON, J.G. 235, 240 n, 242, 245 n, 254 n,

476, 504, 504 n, 514, 516, 589.
ROMANUS, K.F. 516 n.
ROMMEL, O. 599 n.
ROSCHMANN, C.A. von. 504.
ROSCIUS. Com. 402, 530.
ROST, J.C. 94 n, 124.
ROUSSEAU, J.J. 50 n, 139, 341, 362, 443 n, 553,
554, 708, 796.
ROWE, N. 284 n.

S

SAINT-EVREMOND. 69, 137.
SAINT-PIERRE, abbé de. 536.
SALZBRUNN, J. 212 n, 226.
SASSE, H. 98 n, 109.
SAVIOLI, comte. Int. 727.
SCHEFFNER, J.G. 532 n.
SCHEIBE, J.A. Comp. 36 n, 431 n.
SCIENK, E. 596 n.
SCHERPE, K. 306 n, 308 n, 311 n, 312 n, 314 n,
500 n.
SCHEYB, F.C. von. 611 n.
SCHIEBELER, D. 477.
SCHILLER, F. XII, XVIII, 57, 85 n, 311 n, 578,
656, 721 n, 731-733, 735, 769-775, 777 n,
779.
SCHIMANSKY, G. 13 n.
SCHIMMELMANN, C.H. 432, 498.
SCHINDLER, O. 635 n, 712.
SCHINK, J.F. 430, 431 n.
SCHLEGEL, Johann Adolf. 206 n.
SCHLEGEL, Johann Elias. XV, XVII, 22, 30, 65 n,
88, 89, 90, 91, 133, 134 n, 147, 153, 154-158,
159 n, 164-227, 236, 249, 252, 255, 265 n,
269, 270, 271, 274, 297, 300, 340, 353, 356,
358, 361, 362, 364, 374, 375, 392, 396, 404,
413, 416, 428, 435 n, 456, 465, 474, 477, 482,
487 n, 503, 509, 517, 538, 541, 542, 551, 606,
617, 652, 659 n, 663, 672, 681, 725, 726, 731,
741, 791, 793.
SCHLEGEL, Johann Heinrich. 166 n, 168 n, 207 n,
224.
SCHLENTHER, P. 120 n.
SCHLOSSER, Johann Ludwig. 480.
SCHLÖSSER, Rudolf. 561 n, 582, 583.
SCHMID, C.H. 6 n, 40, 106 n, 112 n, 113, 478, 573,
745, 759-760.
SCHMIDT, Adalbert. 534 n, 553 n, 564 n.
SCHMIDT, Erich. 324.
SCHMIDT, Friedrich Ludwig. 432 n, 435, 566.
SCHMIDT, Johann Friedrich. 498, 499, 500 n.
SCHÖNAICH, C.O. von. 154 n, 155 n, 267 n.
SCHNEIDER, K.L. 701 n, 702 n.

SCHÖNEMANN, J.F. Princ. 10, 39, 93 n, 109, 123,
126, 159, 320-323, 324 n, 328-337, 390, 391,
395, 396, 408, 414, 415-416, 427, 428, 435 n,
440, 443, 445, 455, 456, 462, 465 n, 479 n,
499.
SCHÖNEMANN, Elisabeth (Mme Löwen). Com. 428,
504, 570, 635.
SCHOTT, G. 425.
SCHRAMM, P.E. 422 n.
SCHRÖDER, F.L. Com. et dir. 429, 432 n, 446 n,
486 n, 499 n, 509, 528, 567 n, 568, 575 n, 584,
713, 740, 752, 754, 777 n, 778, 781.
SCHRÖDER, Hans. 472 n, 487 n.
SCHUBART-FIKENTSCHER, G. 37 n.
SCHUCH, F. Princ. 159, 160, 322, 383, 415, 416 n,
431, 456.
SCHÜDDEKOPF, C. 98 n.
SCHULTE, K. 311.
SCHULTE-SASSE, J. 297 n, 303 n, 304 n.
SCHULZ, G.M. 155 n.
SCHULZE, Karl. Dans. 429.
SCHULZE-KUMMERFELD, K. Com. 429, 436 n,
452, 496, 567, 568 n.
SCHÜTZE, J.F. 6 n, 39 n, 96 n, 98 n, 104, 113 n,
408 n, 427, 428 n, 432 n, 433 n, 435, 445 n,
480, 487 n, 488, 497, 498 n, 511 n, 524, 525 n,
566, 571.
SCHWABE, J.J. 33, 151 n, 231 n.
SCHWAN, C.F. 721, 722, 724.
SCHWEITZER, A. Comp. 728.
SCUDERY, G. de. 43 n.
SEDAINE, M.J. 294 n, 584, 645, 649, 681.
SELLIERS, J.C. Entr. (Vienne) 600.
SENEQUE. 79, 246, 275, 301.
SENKENBERG, baron de. 611 n.
SEUFFERT, B. 725 n.
SEVIGNE, marquise de. 343 n.
SEYFRIED, H.W. 767-768.
SEYLER, A. Entr. (Hambourg) et dir. 41, 159 n,
446, 473, 489, 497, 498, 499, 561, 565, 566-
567, 571, 718, 730, 732, 777.
SHAKESPEARE, W. 7 n, 86-95, 211, 227, 235, 256-

- 258, 261, 274-275, 278-280, 284-289, 290,
 292, 310, 313, 362, 368, 374, 509, 538, 542,
 553, 554, 558-562, 575 n, 583 n, 590, 591, 657,
 659, 660, 661 n, 664, 668, 670, 673, 681, 734,
 740, 745, 776-777, 790, 792, 797.
- SIEBS, Th. 783 n.
 SLESSAREV, H. 529 n.
 SMEKAL, R. 624 n, 698 n.
 SONNENFELS, J. von. XVIII, 21, 327, 359-360, 361,
 476, 531 n, 549, 586 n, 588 n, 594, 602, 604,
 605, 607, 611-612, 615, 616, 618-676, 677,
685-690, 632-698, 757, 792.
 SOPHIE WILHELMINE, margrave de Bayreuth. 319.
 SOPHOCLE. 60, 131, 278, 313 n.
 SPENER, Conseiller privé von. 165.
 SPENER, P.J. 426 n.
 SPERGES, J. von. 611 n.
 SPIEGELBERG, C. Princ. 96 n.
 SPIELMANN. 611 n.
 STACKELBERG, J. von. 19 n.
 STAHL, E.L. 88 n.
 STANDFUSS, Comp. 93 n.
 STÄUDLIN, G.F. 155 n.
- STAVAN, H.A. 721 n.
 STEELE, R. 86 n, 91, 203, 424.
 STEINBACH, C.E. 18 n.
 STEINWEHR, W.B.A. von. 42 n, 116 n, 121, 182 n.
 STELZ, M. 319, 598 n.
 STENDHAL. 193 n.
 STENGEL, S. von. 724.
 STEPHANIE, C.G. l'aîné. Com. 683 n.
 STEPHANIE, G. le jeune. Com. 628 n, 681, 689 n,
 711.
 STRANITZKY, J.A. Com. 598, 599.
 STRAUBE, G.B. 139 n, 202 n.
 STROBEL, J.B. 763-765, 766 n.
 STRUENSEE, J.F. 533.
 STÜMCKE, H. 6 n, 340, 436 n, 453, 455 n, 456 n,
 460 n, 462 n, 463 n, 468 n, 469 n, 470 n.
 STÜVEN, P. von. 123.
 STURZ, H.P. XV, 461, 521, 531-562, 589, 653,
 655 n, 670, 792.
 SULZER, J.G. 370, 383, 707-708, 770, 772, 800.
 SWIETEN, G. van. 619.
 SZONDI, P. 306 n.

T - U - V

- TELEMANN, G.P. 425.
 TERENCE. 177 n, 373.
 TEUBER, O. 596 n, 683 n, 690 n, 696 n, 698 n.
 THIELE, R. 516 n, 568.
 THOMAS d'AQUIN. 37.
 THOMSON, J. 258, 301.
 THUGUT. 611 n.
 THOMASIVS, C. 38 n, 466 n.
 THURN und TAXI, duc de. 739.
 TILLEMANN, J.M. Entr. (Hambourg) 446, 497,
 498, 500, 566-567.
 TITUS. 461.
 TRITT, J.A. 449 n.
 TRUCHET, J. 593 n.
 UFFENBACH, J.F.A. von. 67.
- UHDE, H. 390 n, 400 n, 416 n.
 UHLICH, A.G. 65 n, 138 n, 147, 265.
 UZ, J.P. 466.
 VAN STOCKUM, Th. C. 292 n, 303.
 VALJAVEK, F. 621 n.
 VAN TIEGEM, P. 88 n.
 VELTEN, Catharina. Princ. 38 n, 458.
 VELTEN, Johannes. Princ. 3 n.
 VIERHAUS, R. XI n.
 VOGHT, C. 432, 529 n.
 VOLTAIRE. 73 n, 85 n, 86 n, 87, 88, 104, 123, 151,
190-192, 193 n, 215, 235, 236 n, 237, 249 n,
 257, 272, 273, 276, 284 n, 314, 319, 329 n,
 359, 360, 442, 483, 508 n, 516 n, 538, 542,
 652, 653, 664, 681, 721, 729 n.

W - Z

- WÄCHTLER. 611 n.
 WAENTIG, K. 501 n.
 WAGNER, H.L. 772 n, 774 n.
 WAGNER, Richard. Comp. 800.
 WALDBERG, M. von. 28 n.
 WALTER, F. 728 n, 730 n.
 WANIECK, G. 33 n, 93 n, 96 n, 98 n, 277 n, 310.
 WEBER, P. 306 n.
 WEHL, F. 487 n.
 WEISE, C. 79.
 WEISKERN, F.W. Com. 600, 677.
 WEISSE, C.F. 93 n, 126, 349, 350 n, 353, 413, 435 n,
 441, 442, 457, 466, 482, 509 n, 510, 529, 539-
540, 541, 579 n, 681, 728.
 WENZEL, J.E. 425 n, 426 n.
 WERENFELS, S. 47, 243.
 WESTENRIEDER, L. von. 765-767.
 WIELAND, C.M. 288, 542, 583 n, 728, 729, 743 n,
746-749.
 WIERLACHER, A. 306 n.
 WILKINSON, E. 165 n.
 WILPERT, G. von. 164 n.
 WINKELMANN, J.J. 537, 547.
 WINKLER, J.J. 38 n.
 WINTER, E. 621 n.
 WITKOWSKI, G. 40 n, 591 n.
 WITTENBERG, A. 472 n, 473, 477, 486-487, 491 n,
 492 n, 496, 517, 521-522, 527, 555, 558, 575 n.
 WITTER, J.J. 122 n.
 WLASSACK, E. 696 n.
 WOLFF, Christian. 36, 47 n, 52, 788.
 WOLFF, Eugen. 165 n, 168 n, 169, 184 n, 212 n, 220,
 278, 302, 314.
 WOLFF, Hellmuth Christian. 425 n.
 WÖLFEL, K. 60, 61 n, 102 n, 295, 304 n, 305 n,
 310 n.
 WOLLFHEIM, H. 88 n, 254 n, 539 n.
 WURZBACH, C. von. 616 n.
 WUSTMANN, G. 106 n, 281 n.
 ZECHMEISTER, G. 597 n, 601, 657 n, 694 n.
 ZEDLER, J.H. 23 n, 101.
 ZIMMERMANN, Johann Georg. 593 n.

T A B L E D E S M A T I E R E S

	Page
INTRODUCTION GENERALE	V-XIX
PREMIERE PARTIE : LES DEBUTS DE L'IDEE DE "THEATRE NATIONAL" :	
LA REFORME GOTTSCHEDIENNE (1725-1747)	
Introduction : le théâtre allemand vers 1730	2
Chapitre I : <u>La réforme théâtrale, entreprise patriotique</u>	12
La "Société Allemande" (12-23). L'affaire Mauvillon (23-35).	
Chapitre II : <u>Le théâtre comme "institution morale"....</u>	36
Théologiens et universitaires face au théâtre professionnel (36-41). Gottsched et les auteurs ecclésiastiques français (41-50). Le théâtre, école du peuple (50-57). La tragédie et la comédie au service de la morale (57-64). La condamnation de l'opéra et du comique populaire (65-72). Conclusion : l'appel aux Princes (73-75).	
Chapitre III : <u>Références et modèles</u>	76
Le retour à Opitz (76-80). De l'imitation des Français (80-85). Gottsched et le théâtre anglais (85-95).	
Chapitre IV : <u>Gottsched et les Neuber</u>	96
Les débuts de la scène réformée. L'accueil (96-102). Répertoire et style de jeu (103-111). L'apologie de la scène vertueuse (111-118). Deux prologues de la Neuberin (119-122). La rupture. Conclusion (123-128).	
Chapitre V : <u>Le "Théâtre Allemand" ("Die Deutsche Schaubühne")</u>	129
Présentation (129-136). Les comédies étrangères (136-145). Comédies et tragédies originales (145-153). Une "tragédie nationale" : l'Arminius de Schlegel (154-158). La fortune du <u>Théâtre Allemand</u> (158-160).	
Conclusion	161

DEUXIEME PARTIE : DE J.E.SCHLEGEL AU THEATRE NATIONAL DE HAMBOURG
(1747-1766)

Chapitre I	: <u>Les derniers écrits dramaturgiques de Johann Elias Schlegel</u>	164
	La Lettre sur la fondation d'un théâtre à Copenhague (167-175). Comparaison avec des projets contemporains de scène idéale (176-182). Les <u>Pensées pour servir au progrès du théâtre danois</u> (182-227) :	
	Le principe de l'originalité nationale. La notion de caractère national. Théâtre et classes sociales. Fonctions nouvelles du théâtre. Les genres. Personnages et action dramatique. Forme et organisation. Conclusion.	
Chapitre II	: <u>Les revues théâtrales de Lessing</u>	228
	Les <u>Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre</u> (1750)(229-243). La <u>Bibliothèque théâtrale</u> (1754-1758) (244-259).	
Chapitre III	: <u>Lessing contra Gottsched</u>	261
	La "17ème Lettre sur la littérature" (261-276). La réplique gottschédienne (277-288).	
Chapitre IV	: <u>Lessing et le drame bourgeois</u>	290
	Diderot (290-295). La correspondance sur la tragédie (295-310). Gottsched et Lessing (310-315).	
Chapitre V	: <u>Obstacles et difficultés. Constats et analyses</u>	316
	Lessing et Nicolai jugent le théâtre allemand (316-327). Les comédiens jugent la société allemande (328-337). Les causes de la faiblesse du répertoire original (337-351) :	
	Le problème de l'identité nationale. L'absence de capitale. Le contrepoint herdérien (352-356).	
Chapitre VI	: <u>Problèmes du genre comique</u>	357
	La haute comédie (357 - 368). Le bas comique et les défenses de la <u>lustige Person</u> (369-386).	
Chapitre VII	: <u>L'éducation du comédien</u>	387
	L'Académie de Schwerin (390-401). L' <u>Eloquence du corps</u> (401-416).	
Conclusion	413

TROISIEME PARTIE : DU THEATRE NATIONAL DE HAMBOURG AU "HOF - UND NATIONALTHEATER" DE VIENNE (1766-1776)

HAMBOURG

Chapitre I : <u>Le milieu et les hommes</u>	419
Hambourg (420-429). K.E.Ackermann et sa troupe (429-434). Johann Friedrich Löwen (434-444).	
Chapitre II : <u>La campagne de Löwen en faveur d'un Théâtre National à Hambourg</u>	445
Löwen juge d'Ackermann (445-453). L' <u>Histoire du théâtre allemand</u> (453-477). Les réactions (477-488).	
Chapitre III : <u>La fondation et les débuts du Théâtre National</u>	489
Le programme (489-495). Qui sont les "Entrepreneurs"? (495-502). L'ouverture solennelle (502-505). L'allocution aux comédiens (505-510). Le prologue et l'épilogue de la soirée d'ouverture (511-514). L' <u>Annonce de la Dramaturgie de Hambourg</u> (514-519).	
Chapitre IV : <u>Le Théâtre National et l'opinion publique</u>	520
La presse de Hambourg (520-523). Le public (523-530). Les réflexions d'un "patriote" : la <u>Lettre sur le théâtre allemand</u> (531-552). Une pièce pour le Théâtre National : <u>Julie</u> (552-562).	
Chapitre V : <u>Histoire d'un échec</u>	563
Etapas de l'échec. Ses causes (563-571). Le procès du public et de la nation (572-581). Le bilan (581-592).	

VIENNE

Chapitre VI : <u>Lumières viennoises</u>	594
Vienne et son théâtre (594-602). La formation de la société littéraire viennoise et les premiers épisodes de la lutte contre la comédie improvisée (602-617).	
Chapitre VII : <u>Les revues de Joseph von Sonnenfels</u>	618
Le théâtre et l'Etat : L' <u>Homme sans préjugés</u> (618-631). Théâtre et société : les <u>Lettres sur le Théâtre viennois</u> (631-676) :	
Le modèle viennois. Sonnenfels et le drame bourgeois. Tragédie nationale et drame historique. La comédie. Essai de définition d'un "théâtre national".	

Chapitre VIII : <u>Vers la fondation du "Hof-und National- theater"</u>	677
<p>Le Théâtre National de Bender et la fin de la comédie improvisée (677-692). Sonnenfels censeur. Le programme de Kohary (692-698). Klopstock et Gebler. Le <u>Burgtheater</u> devient Théâtre National (698-713).</p>	
EPILOGUE	714
<p>Les Princes et la scène allemande (715-719). Le Théâtre National de Mannheim. Mécénat princier, <u>Aufklärung</u> et patriotisme local (720-736). Théâtres Nationaux, théâtres de cour, théâtres privés, théâtres d'amateurs : la "théâtromanie" allemande (737-744). "Les progrès de l'art dramatique en Allemagne depuis Gottsched" (745-758). Le temps des désillusions (759-785).</p>	
CONCLUSION GENERALE	786
DOCUMENTS	801
BIBLIOGRAPHIE	850
INDEX DES NOMS	894
TABLE DES MATIERES	906