

# D'un classicisme à l'autre : exploration du répertoire français dans l'Allemagne de Goethe et Schiller

Romain Jobez

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2018/1 N° 95 , PAGES 191 À 197

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782810705627

DOI 10.3917/licla1.095.0191

Date de mise en ligne : 16/08/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2018-1-page-191?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires du Midi.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Romain Jobez

## D'un classicisme à l'autre : exploration du répertoire français dans l'Allemagne de Goethe et Schiller

L'histoire du théâtre allemand s'est écrite à ses débuts contre le modèle de la Comédie-Française, perçu comme hégémonique dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'il s'agissait tout autant d'imiter que de combattre. À cet égard, un des enjeux centraux de la réforme théâtrale des Lumières, formulé notamment par Lessing, a consisté en la mise en place d'un répertoire d'œuvres originales. Il faudra cependant attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que les pièces de Goethe et Schiller lui donnent forme, dans l'esprit d'un « national-classicisme » tel qu'il a pu être observé ultérieurement en France<sup>1</sup>. Abordée par le versant du spectacle vivant et non par celui de la littérature, l'histoire du théâtre allemand laisse en effet très vite apercevoir un gouffre béant entre les aspirations initiales des réformateurs éclairés et la réalité d'un répertoire où les auteurs français ont longtemps la part belle. On comprend dès lors la nécessité d'explorer cet « indice de fonctionnement et de l'état de l'espace théâtral<sup>2</sup> » qu'est le répertoire, ainsi défini par Anne Saada dans son ouvrage sur la réception allemande de Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### Le classicisme comme théorie du répertoire

L'exploration du répertoire a été rendue possible ces dernières années par plusieurs programmes de numérisation des affiches de théâtre (*Theaterzettel*) sous l'égide de la *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, homologue allemand de l'Agence nationale de la recherche<sup>3</sup>. Il s'agit dans ce cadre d'écrire une histoire culturelle de l'Allemagne concentrée sur ses principaux foyers, comme le classicisme

1 Voir Chr. Biet, « L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », *L'Annuaire théâtral*, n° 39, 2006, p. 27-46

2 A. Saada, *Inventer Diderot. Les constructions d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 176.

3 Voir M. J. Pernerstorfer *et al.* (dir.), *Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung*, Vienne, Hollitzer, 2012-2015, t. I-II.

weimarien. En outre, les études récemment menées ont permis de mettre en lumière d'autres centres d'élaboration d'un « système culturel de référence<sup>4</sup> » classique. C'est le cas notamment pour Berlin qui jouit autour de 1800 d'une intense activité théâtrale et intellectuelle<sup>5</sup>. Or, pour Hartmut Stenzel, le classicisme relève d'une opération d'autonomisation de la littérature dont la mise en valeur contribue en même temps à

établir un déni d'autonomie, une refunctionalisation de discours aspirant à l'autonomie par toutes [s]es entreprises de valorisation politique, éducative, nationale, humaniste, anthropologique, etc.<sup>6</sup>

Pareille définition rend l'étude du répertoire issu du Grand Siècle dans l'Allemagne au sortir des Lumières particulièrement fructueuse<sup>7</sup>. Que deviennent en effet Corneille, Racine et Molière sur les scènes de Weimar et de Berlin, quand s'élaborent des systèmes culturels concurrents dont un des modèles opératoires évident, quoique souvent inavoué et inavouable, est français ? Enfin, quelle est la part d'autonomie du théâtre s'il est fonctionnalisé dans le cadre d'une opération culturelle visant depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle à lui conférer des qualités plus littéraires que spectaculaires ?

L'ampleur de ces questions appelle ici des réponses concises que nous nous sommes efforcé d'apporter en commençant par réduire la période exploratoire : la décennie 1796-1806 est ainsi marquée par l'apogée du classicisme weimarien à travers la collaboration entre Goethe et Schiller (mort en 1805). Parallèlement, avec August Wilhelm Iffland (1759-1814), un comédien accède en 1796 à la direction du Théâtre National de Berlin et contribue à son rayonnement artistique<sup>8</sup>. Nous avons corrélé l'étude du répertoire de ces deux grands centres culturels à celui de Hambourg, où Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) a la

4 Voir R. Sternke, « Les classicismes comme systèmes culturels de référence », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 254, 2012, p. 117-129.

5 Les résultats du programme de recherche mené par l'Académie des sciences de Berlin-Brandebourg sont présentés sur le site *Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800*. À consulter : <http://www.berliner-klassik.de>.

6 H. Stenzel, « Le "classicisme" français et les autres pays européens », dans J.-Ch. Darmon et M. Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Puf, 2006, p. 75.

7 Outre la base de données *Berliner Klassik* (voir *supra* n. 5) qui couvre la période 1796-1814 et permet une recherche par œuvre à partir de critiques théâtrales, nous avons donc utilisé celles des théâtres de Weimar et Hambourg. La première s'étend de 1754 à 1969, et permet d'afficher un diagramme statistique sur les représentations des pièces. À consulter sur : <http://www.theaterzettel-weimar.de>. La seconde, allant de 1750 à 1850, affiche le programme détaillé de chaque soirée théâtrale : <http://www.stadttheater.uni-hamburg.de>.

8 Voir R. Jobez, « L'héroïsme manqué d'August Wilhelm Iffland », dans O. Bara *et al.* (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur aux XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 99-112.

charge de gérer l'héritage de l'entreprise dramaturgique de Lessing<sup>9</sup>. Il y dirige en effet par intermittences le théâtre, en se distinguant notamment par ses mises en scènes de Shakespeare. Par ailleurs, au corpus d'auteurs français du XVII<sup>e</sup> siècle précédemment cités, nous avons ajouté Voltaire et Diderot dont on connaît le rôle joué dans le système théâtral de Lessing<sup>10</sup>. L'étude de leur présence dans le répertoire permet, en retour, de partiellement mesurer le reste d'influence de l'auteur de la *Dramaturgie de Hambourg* vers 1800. Car il va sans dire qu'une telle exploration laisse également dans l'ombre des pans entiers du répertoire français, notamment celui de la comédie du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la diffusion demeure intense dans la période que nous avons délimitée. Nous ne pouvons donc que renvoyer aux travaux déjà menés dans ce domaine<sup>11</sup>.

### Renaissance de la tragédie autour de 1800

Même si le romantisme naissant « rend superflu le classement des œuvres et des genres en fonction des réactions que les représentations étaient censées déclencher dans le public<sup>12</sup> », commencer par la tragédie française, que Lessing avait vigoureusement combattue, s'avère pertinent. On sait que Schiller a traduit *Phèdre*, et Goethe *Tancrède* et *Mahomet* ; or ce ne sont pas les seules pièces issues du répertoire tragique présentes sur les scènes allemandes. Ainsi, *Athalie*, dans la traduction de Carl Friedrich Cramer (1752-1807) datant de 1786, est jouée trois fois entre 1796 et 1798 à Hambourg. La pièce est surtout connue pour la mise en musique de ses chœurs par Johann Peter Abraham Schulz (1747-1800), dont le succès ne se dément pas tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. La tragédie biblique est également représentée deux fois à Berlin en 1800. Proche des frères Schlegel, le critique August Ferdinand Bernhardt (1769-1820) loue alors la « perfection classique des chœurs<sup>13</sup> ». Dans son ouvrage consacré aux traductions allemandes de l'œuvre racinien, Alexander Nebrig a montré que le travail de Cramer, ami de Klopstock, s'inscrit dans une réflexion sur le sublime évoluant de la rhétorique à l'esthétique<sup>14</sup>. On peut penser qu'August Wilhelm Schlegel a été sensible à cette évolution puisque, dans son *Cours de littérature dramatique* (1809-1810), il reconnaît qu'*Athalie* est « parmi les tragédies françaises,

9 Voir B. Jahn et A. Košenina (dir.), *Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie*, Berne, Peter Lang, 2017.

10 Voir J.-M. Valentin, *Poétique et critique dramatique. La Dramaturgie de Hambourg (1769) de G.E. Lessing*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

11 Voir M. Grimberg, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Berne, P. Lang, 1995 ; E. Jaubert, *De la scène au salon. Le modèle français dans la comédie allemande des Lumières*, Paris, PUPS, 2012.

12 J.-M. Valentin, *Aristote écartelé. Poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller*, Paris, Klincksieck, 2014, p. L.

13 A. F. Bernhardt, *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, 1<sup>er</sup> février 1800. Disponible sur : [http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung\\_id=267](http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=267).

14 Voir A. Nebrig, *Die Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 102 sq.

celle qui, libre de toute manière, s'approche le plus du grand style de la tragédie grecque<sup>15</sup> » ; il ajoute que « le chœur même, à l'exception près des différences qu'exigent la musique et l'ordonnance théâtrale des modernes, y est conçu dans le sens des anciens<sup>16</sup> ».

Plus surprenante, au premier abord, est la présence au répertoire du théâtre de Corneille, dont Lessing avait mis en pièces la *Rodogune* et qui s'était attiré pour *Le Cid* les moqueries de Schiller :

J'entends Rodrigue, tourmenté, faire en public une conférence sur l'embarras où il se trouve et inspecter avec soin ses états d'âme comme une Parisienne ses grimaces dans la glace.<sup>17</sup>

Près d'un quart de siècle après cette acerbe critique, la pièce est créée dans une nouvelle traduction à Weimar début 1806. Si ses représentations sont peu nombreuses (on en compte seulement cinq en 1806), elles s'inscrivent dans le cadre d'une politique culturelle impulsée par la cour et à laquelle doit se soumettre Goethe en sa qualité de directeur du théâtre<sup>18</sup>. C'est en effet le duc Charles-Auguste, formé au goût français, qui décide pour partie du répertoire et commande au poète ses traductions de Voltaire<sup>19</sup>. Le théâtre cornélien refait surface dans ce contexte, si bien que *Rodogune*, traduite par August Bode (1778-1804) et dont la première a eu lieu en 1802 à Berlin, est montée trois ans plus tard à Weimar. Alexander Nebrig émet d'ailleurs l'hypothèse que Schiller aurait été chargé de traduire *Phèdre* en raison du décès prématuré de Bode<sup>20</sup>. Le système de valeurs aulique explique en tout cas l'intérêt porté à la tragédie française, auquel s'oppose l'indifférence du public berlinois relevée par la critique. Elle conduit à la rapide disparition du *Cid* de l'affiche, « puisque le théâtre était déjà à moitié vide à la deuxième représentation<sup>21</sup> ». Voltaire a, pour sa part, plus de succès, même s'il n'est pas joué à Hambourg. Sans doute faut-il voir là l'effet durable des attaques de Lessing contre ses œuvres. D'une

15 A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, dans *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)*, éd. J.-M. Valentin, Amiens, Artois Presses Université, 2013, p. 238 sq.

16 *Ibid.*, p. 239.

17 Fr. Schiller, *Du théâtre en Allemagne aujourd'hui* [1782], *Écrits sur le théâtre*, trad. G. Darras, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 49.

18 Voir B. Himmelscher, *Das Weimarer Theater unter Goethes Leitung. Kunstsprache und Kulturpolitik im Konflikt*, Berlin / New York, de Gruyter, 2010, p. 87 sq.

19 Voir L. Sharpe, « Voltaire's *Mahomet* and the Repertoire of the Weimar Court Theatre », dans H. Bartel et al. (dir.), « *Nachdenklicher Leichtsinn* ». *Essays on Goethe and Goethe Reception*, Lewinston, Mellen, 2000, p. 155-165.

20 Voir A. Nebrig, « La *Rodogune* de Pierre Corneille, le style déclamatoire et le style littéraire. Analyse comparative des traductions de Friedrich Christian Bressand (1691) et d'August Bode (1802) », dans J.-M. Valentin (dir.), *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 330-345.

21 J. von Voß, *Haude- und Spenersche Zeitung*, 6 février 1806, dans K. Gerlach (dir.), *Eine Experimentalpoetik : Texte zum Berliner Nationaltheater*, Hanovre, Werhahn, 2007, p. 66.

manière plus générale, de tels écarts dans la programmation font ressortir la spécificité de l'autocratie weimarienne face au pluralisme culturel qui caractérise par exemple la capitale prussienne<sup>22</sup>.

### Avatars de la comédie moliéresque d'un siècle à l'autre

S'il est en revanche un auteur qui fait l'unanimité sur les scènes des trois villes, c'est bien Molière. Il est en tête du palmarès sur la période étudiée avec plus d'une soixantaine de représentations donnant lieu à la production de plusieurs traductions. Cependant, cet intérêt nourri pour son œuvre n'est pas sans rencontrer quelques résistances, comme le montre la première représentation de *L'École des femmes* le 18 mars 1803 à Berlin. La pièce est traduite par August von Kotzebue (1761-1819), auteur de comédies le plus joué de son époque et qui se maintient au répertoire tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Ennemi juré de ce dernier, August Wilhelm Schlegel est à la tête d'une cabale contre la pièce qui disparaît de l'affiche après trois représentations. Son intrigue est transposée à Berlin dans un salon rappelant ceux que fréquentent les romantiques. Kotzebue a recours au vers libre (*Knittelvers*) pour traduire les alexandrins moliéresques dans lesquels la critique voit alors la marque d'« une diction classique exacte<sup>23</sup> » formalisant une intrigue farcesque :

Parce que son public était habitué aux farces, Molière choisit une farce comme sujet : mais il en fit une comédie, et ses spectateurs furent conquis par ce genre plus noble.<sup>24</sup>

À l'écart des débats esthétiques berlinois, *L'École des femmes*, avec un total de sept représentations, se maintient encore à l'affiche en 1806 à Hambourg alors qu'elle est ignorée par Weimar. Goethe y fait en revanche donner quatre fois en 1802 et 1803 un *Herr von Hofenkeim* d'un certain Georg Reinbek (1766-1849), directeur malheureux d'un théâtre allemand à Saint-Petersbourg. Cette adaptation de *Monsieur de Pourceaugnac* n'est pas la seule jouée durant ces années. Iffland programme en 1804 *Die vergebliche Reise (Le Voyage inutile)*, due à un auteur dont l'histoire n'a pas retenu le nom, et pour cause avec trois représentations. La critique trouve alors que la pièce « a peu, très peu de chose à voir avec l'original » et que l'adaptateur en a « enlevé presque tout le comique véritable<sup>25</sup> ».

22 Voir K. Gerlach, « Berlin versus Weimar. Kotzebues gescheiterte Berliner Klassik », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, n° 53, 2012, p. 281-300.

23 Anonyme, *Haude- und Spenersche Zeitung*, 8 mars 1806, dans K. Gerlach (dir.), *Eine Experimentalpoetik*, op. cit., p. 295.

24 *Ibid.*

25 Anonyme, *Haude- und Spenersche Zeitung*, 29 septembre 1804, à consulter en ligne : [http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung\\_id=266](http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=266).

À propos des versions allemandes de Molière, René Sterneke parle d'une « variabilité historique du critère classique<sup>26</sup> », entre des caractéristiques formelles comme la versification, laquelle pose également problème aux traducteurs de tragédies, et des intrigues navigant entre la farce et le comique de mœurs ou de caractère. Or, d'un point de vue plus directement théâtral, Molière emporte l'adhésion du public grâce à la plasticité de son œuvre, qui laisse derrière elle les débats esthético-littéraires. Ainsi, avec vingt-cinq représentations dans les théâtres considérés depuis sa création à Berlin en 1805, *L'Avare* de Heinrich Zschokke (1771-1848) remporte un honorable succès. Cette adaptation adoucit les caractères et transforme la confrontation entre Harpagon et Cléante en différend commercial entre un neveu et un oncle. Zschokke s'intéresse donc à la famille étendue en tant que facteur de constitution d'une identité bourgeoise aux valeurs utilitaires. Un tel phénomène s'observe déjà dans *Der deutsche Hausvater* (*Le Père de famille allemand*, 1779) d'Otto von Gemmingen (1755-1836), cumulant quarante représentations à Weimar, Berlin et Hambourg durant la période étudiée. Roland Mortier explique que « l'intention de Gemmingen n'était pas d'adapter *Le Père de Famille* mais de le transposer dans un cadre allemand, de le repenser dans un esprit national<sup>27</sup> », suivant un mouvement qui n'est donc pas sans rappeler ce que Zschokke fait avec Molière. Mais, contrairement à ce que pense Roland Mortier, ce père de famille allemand ne fait pas entièrement oublier l'original français puisque la traduction par Lessing ressurgit à intervalles réguliers, et à chaque fin de cycle de représentations de la pièce de Gemmingen. Ce phénomène, observé à Berlin et à Hambourg, procède d'une autre variabilité que celle du critère classique puisqu'il concerne cette fois-ci la variation sérielle des rôles au répertoire. Aussi contribue-t-il également à la valorisation institutionnelle de ce dernier.

### **Le classicisme comme pratique du répertoire**

L'étude du répertoire ne doit donc pas nous faire oublier la pratique scénique à travers le jeu des comédiens, lequel semble procéder d'une forme de sédimentation classique dans la mémoire de leurs rôles. Ainsi, lorsqu'Iffland joue le protagoniste de *L'Avare* de Zschokke, la critique évoque Schröder dans la pièce de Molière qu'il donnait encore en 1798 à Hambourg dans une traduction du XVIII<sup>e</sup> siècle : « On est habitué à se représenter un avare d'aspect grand et maigre, et ceux qui ont jusqu'à présent représenté Harpagon, même Schröder, ont fabriqué un tel personnage<sup>28</sup> ».

26 Voir R. Sterneke, « Französische und Berliner Klassik. Die historische Variabilität des Klassischen », dans K. Gerlach et R. Sterneke (dir.), *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, Hanovre, Werhahn, 2009, p. 141-185.

27 R. Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, Paris, Puf, 1954, p. 120.

28 Anonyme, *Haude- und Spenersche Zeitung*, 20 août 1805 : à consulter en ligne : [http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung\\_id=251](http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=251).

En revanche, Iffland le construit « à partir de sa personnalité et de la nouvelle adaptation de la pièce<sup>29</sup> ». Son collègue hambourgeois incarnait pour sa part une figure quasiment baroque de l'*avaritia*<sup>30</sup>. À son jeu pour ainsi dire allégorique s'opposent les nuances gestuelles d'Iffland qui déterminent un style immédiatement perçu comme classique par ses contemporains, au point d'être fixé dans de nombreuses gravures à grande diffusion<sup>31</sup>. Mme de Staël elle-même est sensible à ses capacités d'interprétation des personnages « car ce sont des individus qui diffèrent singulièrement l'un de l'autre, et dans lesquels Iffland paraît vivre comme chez lui<sup>32</sup> ». De tels mérites sont salués lors de tournées qui passent notamment par Weimar et Hambourg<sup>33</sup>.

Les qualités d'interprétations d'Iffland constituent donc un système de référence à valeur classique d'une pratique théâtrale où le répertoire français du XVII<sup>e</sup> siècle trouve encore sa place, dans le contexte d'une époque marquée par la recherche d'autonomie esthétique. Ainsi, d'un classicisme à l'autre, le répertoire sert une ambition culturelle qui, si elle fonctionnalise la scène selon les principes anciens déjà formulés par Lessing, laisse aux spectateurs leur liberté de jugement en décidant du sort des œuvres mises à l'affiche. En corollaire, l'évolution de leur goût va de pair avec les adaptations des pièces au répertoire, lesquelles sont autant de preuves d'une liberté artistique s'exerçant également par la suite sur les classiques au XX<sup>e</sup> siècle.

Romain Jobez  
*Université de Poitiers*  
*Ruhr-Universität Bochum*

29 *Ibid.*

30 Voir M. J. Schäfer, « Die "dritte und eigentlich fremde Natur". Zu Friedrich Ludwig Schröders Konzeption und Praxis des Schauspielens », dans B. Jahn et A. Košenina (dir.), *Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie, op. cit.*, p. 141-158.

31 Voir K. Gerlach, *August Wilhelm Ifflands Berliner Bühne : « theatralische Kunstführung und Oekonomie »*, Berlin, New York, de Gruyter, 2015, p. 59-74.

32 G. de Staël, *De l'Allemagne*, II<sup>e</sup> partie, chap. XXV (« De la déclamation »), éd. P. de Pange, Paris, Hachette, 1959, t. III, p. 219.

33 Voir A. Košenina, « Ifflands Gastrollen auf dem Hamburger Stadttheater im Jahr 1805 », dans B. Jahn et C. Maurer-Zemck (dir.), *Bühne und Bürgertum : das Hamburger Stadttheater (1770-1850)*, Berne, P. Lang, 2016, p. 375-390.