



**HAL**  
open science

## Le théâtre allemand vu par des Français (1650-1810)

Elsa Jaubert

► **To cite this version:**

Elsa Jaubert. Le théâtre allemand vu par des Français (1650-1810). Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2019, Écrits de spectateurs: théâtre et cinéma, 16, pp.129-141. 10.4000/doublejeu.2543. hal-02150873

**HAL Id: hal-02150873**

**<https://hal.science/hal-02150873v1>**

Submitted on 30 May 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## Le théâtre allemand vu par des Français (1650-1810)

Elsa Jaubert-Michel

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/2543>  
DOI : 10.4000/doublejeu.2543  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019  
Pagination : 129-141  
ISBN : 978-2-84133-962-4  
ISSN : 1762-0597

Ce document vous est offert par Université de Rouen Normandie – Bibliothèque Universitaire



### Référence électronique

Elsa Jaubert-Michel, « Le théâtre allemand vu par des Français (1650-1810) », *Double jeu* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 30 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2543>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# LE THÉÂTRE ALLEMAND VU PAR DES FRANÇAIS (1650-1810)

À l'époque moderne, l'espace germanique n'est pas une terre de voyage pour les Français, les récits de spectateurs sont donc très peu nombreux<sup>1</sup>. L'analyse de ceux que nous avons pu recueillir permet cependant de dégager une constante : ils suivent dans leurs appréciations le même mouvement que celui de la réception du théâtre allemand en France, passant de l'ignorance complète à l'admiration. Embrasser la période qui va des premiers témoignages dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à ceux du début du XIX<sup>e</sup> siècle permet de mettre en lumière les critères d'appréciation et les présupposés culturels des spectateurs et de mesurer le chemin parcouru en termes de perception de l'étranger. À une perspective très franco-centrée succède en effet un regard plus réceptif à l'altérité et une reconnaissance des qualités et de l'originalité allemandes.

## LE XVII<sup>e</sup> SIÈCLE : *GERMANIA, TERRA INCOGNITA*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre allemand n'existe pas dans le champ de conscience des Français, ce qui s'explique parfaitement au vu de sa situation. Les spectacles sur le sol germanique se divisent en trois grandes catégories : les représentations des troupes ambulantes en allemand pour un public populaire, où règnent les farces improvisées et les pièces grandiloquentes

---

1. Les exemples cités ne prétendent pas à l'exhaustivité, car malgré l'aide apportée par la numérisation des textes et les bases de données en ligne, le travail de recherche reste complexe et aléatoire : il existe sans doute d'autres témoignages, ponctuels, dispersés dans des sources à la fois diverses et non identifiables au premier abord, ni par leur titre ni par leur description.

agrémentées d'intermèdes bouffons ; le théâtre scolaire en latin, destiné à l'édification des élèves ; et enfin les théâtres de cour, où se produisent des comédiens français. Les rares œuvres allemandes imprimées ne sont pas traduites en français et les seuls spectacles auxquels les voyageurs peuvent avoir accès sont ceux des milieux de cour. Ils ne peuvent donc qu'assister à un théâtre français en Allemagne, ce qui limite fortement l'expérience de l'altérité.

Dans une lettre de 1669 à Anne Hevart, Charles de Saint-Évremond évoque des représentations de comédiens français en Hollande, où il est alors exilé :

Ils ont joué *Tartuffe* qui m'a extrêmement plu par les caractères ; et comme je conserverai toujours une sorte d'idée des choses de la France, celle d'un faux dévot si bien peint a fait sur moi toute l'impression qu'elle devait faire. Ici où l'on se contente de garder la régularité dans la religion, et où l'on ne trompera jamais personne par une fausse dévotion, l'on demande ce que c'est qu'un faux dévot, et l'on ne croit quasi pas qu'il y ait un pays où ce personnage-là doive servir de quelque chose. Il n'y a guère plus de cocus ici que de Tartuffes, et *la Femme juge et partie* n'aurait pas mieux fait valoir Bernardille, si heureusement il n'était accouru quelques cocus, des Messieurs de Flandres ou d'Allemagne, sur qui on a pu faire de fort justes applications<sup>2</sup>.

Ce qui retient l'attention du spectateur ici, ce n'est pas tant le spectacle en lui-même que sa réception contrastée : alors que l'auteur exprime sa satisfaction, il remarque le peu d'enthousiasme des autres spectateurs et cherche la raison de cette divergence dans leurs nationalités respectives. La comédie de mœurs ne peut en effet fonctionner que si le public est en mesure d'« appliquer » l'intrigue et les personnages à son propre environnement. En tant que Français, Saint-Évremond reconnaît son pays et certains de ses compatriotes dans le tableau de Molière, mais le *Tartuffe*, tout comme *La Femme juge et partie* de Montfleury, touchent leurs limites dans un pays qui, aux dires de l'auteur, ne connaît ni la bigoterie ni l'adultère. Homme d'esprit et lettré, lui-même auteur d'une comédie et de réflexions critiques sur le théâtre, Saint-Évremond juge ici en connaisseur et sa réflexion est guidée par sa conception de la comédie, « qui doit être la représentation de la vie ordinaire »<sup>3</sup>.

- 
2. Charles de Saint-Évremond, *Lettres*, René Ternois (éd.), Paris, Didier, 1967, t. I, p. 206-207 ; site *Naissance de la critique dramatique*.
  3. Charles de Saint-Évremond, « Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai esprit de la comédie ; et sur la comédie espagnole », in *Œuvres mêlées*, Charles Giraud (éd.), Paris, J. Léon-Techener fils, 1865, t. II, p. 370.

Dans *L'Europe vivante ou la Relation nouvelle historique et politique de tous ses États* (1667-1669) de Samuel Chappuzeau, le passage consacré aux États de Brunswick et de Lunebourg évoque des ducs qui vivent « d'une manière à faire croire aux étrangers qui vont voir leurs cours, qu'ils sont encore à la cour de France », organisant des divertissements galants : bals, ballets, comédies, courses de bagues et festins. Ils « entretiennent depuis plusieurs années une excellente troupe de comédiens français riches en habits, qui exécutent admirablement leurs rôles », ainsi que des musiciens<sup>4</sup>. Là encore, on trouve cette remarque sous la plume d'un homme de lettres et auteur dramatique. Son propos n'est cependant pas celui d'une véritable critique comme le sera son *Théâtre français* quelques années plus tard (1674). Ce passage s'inscrit dans une relation de voyage qui donne une image très positive des cours allemandes, dans lesquelles il a été accueilli avec bienveillance. Souligner leur proximité avec la France, modèle incontesté de civilité et d'élégance, est une façon pour Chappuzeau de les flatter et de les présenter sous un jour extrêmement favorable. Il semblerait en tout cas qu'il n'y ait fait aucune expérience d'altérité, mais bien plutôt celle d'un prolongement de son environnement culturel, qui supprime toute forme de dépaysement.

## LE XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE :

### UN THÉÂTRE FRANÇAIS SUR LE SOL GERMANIQUE

Le XVIII<sup>e</sup> siècle accentue encore cette tendance : d'une part, la présence de troupes françaises – toujours au service des cours – est plus importante, d'autre part, l'admiration pour le modèle français induit une très nette domination du répertoire des troupes allemandes, par le biais des traductions<sup>5</sup>. Lorsqu'ils se rendent sur le sol germanique, les Français ne peuvent donc que constater comment leur propre production nationale s'exporte et se décline. Les productions et spectacles allemands sont quasiment inexistantes dans la sphère cultivée publique et restent concrètement invisibles pour les spectateurs étrangers potentiels, qui gravitent essentiellement dans les milieux de cour.

Dans ce contexte, Voltaire constitue un cas particulier qu'il est intéressant d'évoquer. Arrivé à Potsdam en juillet 1750 à l'invitation du roi de Prusse Frédéric II, il est séduit par cette cour et surtout par son hôte, un

4. *L'Europe vivante ou la Relation nouvelle historique et politique de tous ses États*, Genève, J. H. Widerhold, 1671, p. 348 ; site *Naissance de la critique dramatique*.

5. Voir Elsa Jaubert, *De la scène au salon : le modèle français dans la comédie allemande des Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, et Michel Grimberg, *La réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Francfort-sur-le-Main, Lang (Gallo-Germanica ; 17), 1995.

roi philosophe et poète qu'il nomme le « Salomon du Nord », et qui a en outre le bon goût de le flatter. Le premier spectacle à retenir l'attention du Français est le carrousel donné le 25 août 1750 en l'honneur de la visite de la margrave de Bayreuth Wilhelmine, sœur du roi :

C'était à la fois le carrousel de Louis XIV, et la fête des lanternes de la Chine. Quarante-six mille petites lanternes de verre éclairaient la place, et formaient, dans les carrières où l'on courait, une illumination bien dessinée. Trois mille soldats sous les armes bordaient toutes les avenues ; quatre échafauds immenses fermaient de tous côtés la place. Pas la moindre confusion, nul bruit, tout le monde assis à l'aise, et attentif en silence, comme à Paris à une scène touchante de ces tragédies que je ne verrai plus grâce à... Quatre quadrilles, ou plutôt quatre petites armées de Romains, de Carthaginois, de Persans, et de Grecs, entrant dans la lice, et en faisant le tour au bruit de la musique guerrière ; la princesse Amélie entourée des juges du camp, et donnant le prix. C'était Vénus qui donnait la pomme. Le prince royal a eu le premier prix. Il avait l'air d'un héros des Amadis. On ne peut pas se faire une juste idée de la beauté, de la singularité de ce spectacle ; le tout terminé par un souper à dix tables, et par un bal. C'est le pays des fées. Voilà ce que fait un seul homme. Ses cinq victoires, et la paix de Dresde, étaient un bel ornement à ce spectacle<sup>6</sup>.

La splendeur et la magnificence de cet événement qui allie ordre, bon goût, richesse et galanterie, concourent à parer Frédéric II de toutes les vertus – en ce sens, on peut dire que le spectacle a parfaitement rempli son office dans l'économie de la représentation des souverains européens, produisant sur le spectateur un puissant effet, proche de l'enchantement.

Voltaire évoque en outre l'engouement de la cour pour le théâtre et l'opéra : représentations de *Phaéton* (opéra de Lulli et Quinault), du *Mauvais Riche* (comédie de d'Arnaud), d'*Iphigénie en Aulide* (opéra d'après la tragédie de Racine), de *Sidney* (comédie de Gresset), de *Sémiramis* (opéra d'après la tragédie de Voltaire), existence d'un opéra italien et d'une comédie française à Bayreuth, où la margrave Wilhelmine voudrait attirer M<sup>me</sup> de Graffigny<sup>7</sup>. Soucieux de faire valoir son œuvre et trouvant dans la famille royale des amateurs éclairés, Voltaire fait construire un petit théâtre dans l'antichambre de la princesse Amélie<sup>8</sup> et organise des représentations privées de *Rome sauvée* et de *Zaïre*, à Berlin comme à Potsdam :

6. Voltaire, lettre 2637 au comte d'Argental du 28 août 1750, in *Correspondance. III, janvier 1749-décembre 1753*, Théodore Besterman (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 223 et suiv.

7. Voir *ibid.*, lettre 2631 au comte d'Argental du 21 août 1750, p. 217 ; lettre 2632 à M<sup>me</sup> Denis du 22 août 1750, p. 219 ; lettre 2647 à M<sup>me</sup> Denis du 12 septembre 1750, p. 240 ; et lettre 2761 à la margrave de Bayreuth de janvier 1751, p. 336.

8. Voir *ibid.*, lettre 2647.

Vous ne vous douteriez pas que nous trouvassions ici des acteurs. Ce qui vous étonnera, c'est que le prince Henri, frère du roi, et la princesse Amélie, sa sœur, récitent très-bien des vers, et sans le moindre accent. La langue qu'on parle le moins à la cour, c'est l'allemand. Je n'en ai pas encore entendu prononcer un mot. Notre langue et nos belles-lettres ont fait plus de conquêtes que Charlemagne<sup>9</sup>.

Je me trouve ici en France. On ne parle que notre langue. L'allemand est pour les soldats et pour les chevaux ; il n'est nécessaire que pour la route<sup>10</sup>.

Voltaire associe le rayonnement de la littérature à celui de la langue et constate la domination sans partage du français à Berlin. Ces remarques, restées célèbres, ne sont pas que des boutades : elles résument bien la pratique et l'échelle de valeurs qui avaient cours à l'époque dans les couches supérieures de la société<sup>11</sup>. Ce qui nous ramène à l'absence totale de référence germanophone dans le champ des spectacles.

## LE TOURNANT DE LA FIN DU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE : AFFINITÉS, TRANSFERTS ET RENOUVEAU

Intimement lié à la remise en cause du classicisme, l'intérêt des Français pour le théâtre allemand commence réellement dans les années 1770<sup>12</sup>. Le regard porté vers l'étranger doit alors servir de point d'appui à la critique des productions nationales.

### LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER

De son vivant, Louis-Sébastien Mercier (1740-1815) fut plus apprécié en Allemagne qu'en France et joua un rôle important dans le développement du *Sturm und Drang*, le « préromantisme » allemand. Il fut en effet une source d'inspiration pour Schiller et Goethe, qui ont lu avec enthousiasme

9. *Ibid.*, lettre 2638 à M<sup>me</sup> Denis du 29 août 1750, p. 225. Voir aussi lettre 2652 au comte d'Argental du 23 septembre 1750, p. 246.

10. *Ibid.*, lettre 2672 au marquis de Thibouville du 24 octobre 1750, p. 262.

11. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'y a plus de théâtre français à Berlin, pour des raisons d'économies, mais les membres de la cour sont toujours passionnés de théâtre français et continuent à jouer en acteurs amateurs comme à l'époque de Voltaire (voir Alexandre Duval, « Notice sur *Les Hussites* », in *Œuvres complètes d'Alexandre Duval*, Paris, Barba, 1822, vol. V, p. 212).

12. Voir François Genton, *Des beautés plus hardies... : le théâtre allemand dans la France de l'Ancien Régime (1750-1789)*, Saint-Denis, Suger, 1999.

*Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), qui ambitionne de changer l'esprit et la fonction du théâtre. Pour Mercier, le théâtre doit à la fois émouvoir et donner à penser, être une « école des vertus et des devoirs du citoyen »<sup>13</sup> en s'appuyant sur la sensibilité, terreau sur lequel la vertu peut s'épanouir. Il lui faut pour cela être plus proche des spectateurs et de la réalité vécue. Or les frontières strictes entre comédie et tragédie, rire et larmes, trahissent le naturel et ôtent toute vérité aux personnages. Le drame prôné par Mercier doit donc emprunter à la tragédie le sérieux, la gravité dans les malheurs exposés, et à la comédie la peinture réaliste des milieux bourgeois, pour susciter l'attendrissement. Le plaisir de l'émotion et des larmes collectives rendra la leçon morale plus efficace. Il formera ainsi un nouveau genre « plus vrai », « plus sain, plus touchant, plus utile »<sup>14</sup>, propre à refléter la complexité de la vie et à permettre l'identification du spectateur avec les personnages et l'action théâtrale.

En 1787, Mercier est à Mannheim, où il demande une représentation des *Brigands* de Schiller, qu'il connaissait sans doute par la traduction de Friedel et Bonneville, parue en 1785 dans le 12<sup>e</sup> volume du *Nouveau théâtre allemand*. Il en fait une relation dans une lettre « Sur la comédie allemande » du 20 octobre, qui paraît dans le *Journal de Paris* le 7 novembre 1787. Ne sachant pas l'allemand, Mercier doit compenser cette lacune par un effort particulier dont il tire des remarques intéressantes :

Il y a du plaisir à deviner une action, à interpréter le geste, le regard, tous les mouvements et les accessoires de la scène ; on compose alors la pièce avec l'auteur ; et, je l'ai remarqué, la sensation que l'on se crée est plus vive que celle que l'on reçoit<sup>15</sup>.

Cette expérience s'apparente à une véritable co-construction de l'objet théâtral, dans laquelle l'implication créatrice du spectateur constitue un élément essentiel du plaisir éprouvé. Mais Mercier ne commente pas plus avant cet aspect de la réception, et se tourne rapidement vers les considérations dramaturgiques qui le préoccupent :

Quel contraste avec le théâtre français ! ici l'on se trouve bien d'avoir rejeté les règles si chères à notre nation ; l'action en est plus grande, plus variée, plus frappante, et j'ose dire, plus naturelle. La rapidité des décorations fait oublier ces règles qui nous assujettissent et nous resserrent dans un cercle étroit. L'imagination voyage comme quand on lit un roman, un poème

13. Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440*, Bordeaux, Ducros, 1971, p. 224.

14. Louis-Sébastien Mercier, « Du Théâtre », in *Mon Bonnet de nuit, Du Théâtre*, Pierre Frantz (éd.), Paris, Mercure de France, 1999, p. 1156 et suiv.

15. *Ibid.*, « Sur la comédie allemande », p. 1492.



épique. Qu'est-ce que le temps? Qu'est-ce que l'espace, quand c'est l'âme qui jouit? C'est ici que l'on joue Shakespeare tout pur; traduit littéralement, il plaît à la nation allemande autant qu'aux Anglais; tandis que nos tragédies paraissent froides et d'une action trop peu marquée. [...]

Mais de la multitude des pièces allemandes qui se jouent, la plus extraordinaire à mon gré est celle qui a pour titre *die Räuber*, par Schiller. [...] la représentation, coupée en sept actes, dure quatre heures, et ne paraît pas trop longue. Les scènes les plus pathétiques, les plus terribles, les plus tendres sont liées l'une à l'autre. Les applaudissements sont rares, mais le silence est attentif et profond. On est ému à chaque scène; car on assiste à une action qui approche de l'effrayante vérité. J'observerai que les acteurs allemands parlent la tragédie. [...]

Si dans l'avenir le théâtre le plus vrai, le plus fertile en impressions, doit l'emporter et obtenir une préférence générale, ne peut-on croire que nos petites conventions théâtrales disparaîtront peu à peu et feront place à la manière grande, simple, naturelle, qui vivifie le théâtre de nos voisins? L'expérience vient de me confirmer pleinement ce que j'avais écrit par instinct dans mon *Essai sur l'art dramatique*<sup>16</sup>.

Cette convergence n'a rien d'étonnant: le jeune Schiller a lu Mercier avec attention et enthousiasme, quoi de plus naturel que Mercier trouve en Schiller une confirmation de ses idées théoriques! Par ailleurs, on voit bien que ce qui retient l'attention du Français dans le théâtre allemand, ce sont les différences qui confortent son point de vue<sup>17</sup>.

## ALEXANDRE DUVAL

Alexandre Duval (1767-1842) fut un auteur prolifique, qui fit représenter seul ou avec d'autres près de soixante pièces, la plupart à la Comédie-Française ou à l'Opéra-Comique. Il cherchait avant tout à plaire à un large public par les situations variées et la construction ingénieuse de ses ouvrages. Son œuvre est protéiforme et balaye tous les genres: la tragédie, la comédie de caractère et de mœurs, la comédie d'intrigue, la pièce historique ou politique, le mélodrame, le drame... En 1802, une de ses pièces, *Édouard en Écosse*, ayant paru avoir des tendances royalistes, il dut s'exiler pendant plusieurs mois, ce qui l'amena en Allemagne.

À Brunswick, Duval assiste à un spectacle de cour en français qu'il n'évoque que pour la singularité des tenues militaires qui le frappe. Pour

16. *Ibid.*, p. 1492-1494.

17. Il y aura par la suite sous la Révolution un véritable engouement pour le modèle allemand, mais réinterprété et adapté au goût français qui le transforme en mélodrame, à tendance fortement moralisante. Voir Bernard Franco, *Le despotisme du goût: débats sur le modèle tragique allemand en France (1797-1814)*, Göttingen, Wallstein, 2006, p. 206 et suiv.

un amateur de théâtre et un homme curieux, le spectacle est manifestement plus dans la salle et dans les mœurs germaniques que dans la qualité du jeu des acteurs<sup>18</sup>. À Dresde, il ne manque aucune des attractions traditionnelles pour les voyageurs, en particulier la salle des armes, dont il estime qu'elle pourrait servir d'exemple à Paris. Cette collection fait forte impression sur lui par la mise en scène des chevaliers combattant à pied ou à cheval, tout équipés de pièces d'époque médiévale, dans des attitudes si vivantes qu'elles suscitent des sentiments qui font renaître cette période<sup>19</sup>. La salle des armes est proche du spectacle théâtral par sa puissance d'évocation. Mais c'est à Berlin que les expériences de Duval sont les plus intéressantes. Invité à dîner chez le dramaturge Kotzebue, ce dernier lui propose de l'accompagner assister à une représentation de son drame *Les Hussites*:

Je lui dis que je ne pourrais juger que la pantomime des acteurs, puisque je ne savais pas un seul mot d'allemand. Il prétendit au contraire, que dès qu'il m'aurait expliqué le fond de sa pièce, il ne doutait pas que l'ouvrage ne parvînt à m'arracher des larmes. Je fus sur le point d'éclater de rire, à la prétention qu'il avait d'émouvoir les cœurs sans le secours de la parole. [...] La pièce commença bientôt, et je compris, par la simple analyse que l'on m'avait faite, ce que les acteurs devaient se dire. La situation dans laquelle ils se trouvaient, que je connaissais d'avance, suffisait pour m'intéresser, et pour me faire suivre, avec un véritable plaisir, le fil de l'intrigue. Cependant, je n'en étais pas au point de verser des larmes, ainsi que Kotzebue me l'avait annoncé, lorsqu'un tableau, auquel j'étais loin de m'attendre, m'émut au dernier degré: ce fut celui où le bourguemestre et tous les magistrats se décidèrent à se rendre auprès des ennemis pour implorer leur grâce. Afin de parvenir jusqu'au chef des hussites, ils avaient pris la résolution de se faire précéder par tous les jeunes enfants de la ville. On peut se douter quel était le désespoir des mères lorsque tous ces enfants réunis, vêtus de blanc et couronnés de fleurs comme d'innocentes victimes, sortaient de la ville. Ce tableau fit sur moi la plus vive impression; mais celui qui suivait immédiatement, me toucha jusqu'aux larmes. On ne peut se figurer l'effet que produisait au théâtre l'aspect de jeunes enfants qui, arrivés jusques aux postes avancés de l'ennemi qui a juré leur mort, se présentent devant ces terribles guerriers. En vain les soldats tournent leurs lances contre eux, ils n'osent les frapper. Ces enfants, encouragés par les magistrats auxquels ils servent de rempart, avancent doucement sur le fer des guerriers qui,

18. Alexandre Duval, « Notice sur *Le Chevalier d'industrie* », in *Œuvres complètes...*, vol. XI, p. 78 et suiv.

19. *Ibid.*, p. 90 et suiv. La salle des armes (*Rüstkammer*) est la plus ancienne des collections de Dresde. Elle faisait également office de magasin pour les équipements nécessaires aux jeux chevaleresques, aux cérémonies et aux chasses de la cour. Passage obligé pour les hôtes de la cour, elle constitue encore aujourd'hui une attraction touristique importante.

par la crainte qu'ils ne se blessent eux-mêmes, reculent devant leur faiblesse. Ce mouvement, très bien exécuté au théâtre de Berlin, me prouva que Kotzebue avait parfaitement jugé cet effet de sa pièce, et que j'avais eu tort de rire de sa prétention à faire couler mes larmes par la seule pantomime des acteurs<sup>20</sup>.

Fortement marqué par cette expérience, Duval part le lendemain pour Saint-Petersbourg muni d'un extrait que lui donne Kotzebue, avec l'ambition d'en faire une imitation, non pour le théâtre, qui exige selon lui « de la simplicité dans l'action », mais pour l'opéra. Il la réalise rapidement, encore porté par les impressions de la représentation, et produit un mélodrame en trois actes et en vers, *Les Hussites* (1804). Le Français resserre l'action, supprime l'acte V, mais respecte dans l'ensemble le reste de la pièce de Kotzebue, reprend bien évidemment le motif du cortège des enfants venant implorer grâce dans le camp des soldats, mouvement qui constitue le clou de la pièce (acte III, scènes III à VI). Tout comme Kotzebue, il accorde un soin particulier aux didascalies afin d'obtenir exactement les mêmes effets que l'Allemand.

Le théâtre allemand offre enfin à Duval une occasion de réflexion moins dramaturgique que psychologique sur le caractère des peuples :

J'allais moins, comme on le suppose bien, pour entendre la pièce, que pour juger les décorations, et y trouver la société réunie. L'aspect du public était pour moi un spectacle, surtout à une pièce nouvelle. Là, on pouvait juger de la différence qui se trouve dans les caractères d'un Français et d'un Allemand. Que les Prussiens, qui passent pour être vifs et enthousiastes, et que l'on appelle les Français de l'Allemagne, me paraissaient tranquilles et froids aux impressions du nouveau drame qu'ils allaient juger ! À peine, dans l'endroit le plus pathétique de l'ouvrage, [...] deux ou trois froids bravo sortaient du fond du parterre ; et si la pièce leur paraissait mauvaise, ce n'était point par des murmures qu'ils témoignaient leur mécontentement, ils se contentaient de sortir paisiblement de leurs places, de s'en aller doucement, de sorte que la salle se trouvait vide, et que, sans bruit et sans scandale, la chute de la pièce était prononcée dans les salons de Berlin avant la chute du rideau au théâtre.

Quelle différence d'une première représentation sur un théâtre en France ! Tout y est grand, animé, et surtout effrayant pour un auteur. Avant que les acteurs ne paraissent, on discute dans le parterre le titre de la pièce, la réputation de l'auteur, ses droits à grand succès. Le public jouit d'avance du plaisir qu'il se promet, ou du bruit que l'ouvrage peut causer ; on cite quelques événements antérieurs à la réception, quelques anecdotes qui y ont trait ; on parle des mutilations que lui a fait subir la censure, et ce

20. Alexandre Duval, « Notice sur *Les Hussites* », p. 207-209.

public, déjà animé par la vivacité de ses réflexions, en est plus propre à recevoir toutes les impressions de l'ouvrage nouveau. [...]

Je me contenterai de dire que si dans l'étranger il est plus facile, pour l'amour-propre, de s'exposer au jugement du public, en France il est plus honorable de triompher, et que ce n'est que dans ce beau pays que l'on sent, que l'on aime, et que l'on juge bien les arts et ceux qui les cultivent<sup>21</sup>.

Le spectacle théâtral est analysé ici comme événement social et non artistique. Il est pour Duval, en Allemagne, l'occasion de prendre conscience de ce qui lui apparaît alors comme une spécificité française. L'expérience de l'Autre affûte le regard sur soi, mais tend également à renforcer l'autostéréotype de la nation du bon goût, des arts et des lettres. Car on pourrait objecter que la discussion préalable, loin de rendre le public « plus propre à recevoir toutes les impressions de l'ouvrage nouveau » comme le prétend Duval, peut faire au contraire obstacle à l'effet d'une nouvelle pièce, ou déformer sa réception, ou encore que la froideur des Allemands est une forme de retenue et de dignité qui contraste avec le désordre et l'agitation qui règnent dans les salles françaises. Bref, le jugement de valeur porté par l'auteur semble relever d'un processus de confirmation des préjugés plutôt que de la confrontation objective de deux pratiques bien différentes.

## M<sup>ME</sup> DE STAËL

De la fin de l'année 1803 au printemps 1804, M<sup>me</sup> de Staël et Benjamin Constant, éloignés de Paris sur l'ordre de Napoléon, font un voyage de plusieurs mois en Allemagne, dont M<sup>me</sup> de Staël – chose rare à l'époque – a appris la langue auprès du précepteur de ses enfants. Mais il est difficile d'établir précisément ses compétences de compréhension auditive dans le cadre d'une représentation, d'autant plus qu'elle se montre peu loquace sur ce sujet. Elle dit seulement en novembre 1803 avoir été intéressée par une pièce de Kotzebue représentée à Francfort<sup>22</sup>. Lors de son séjour à Weimar le mois suivant, le duc de Saxe-Weimar fait donner pour elle sur son théâtre les pièces de Goethe et Schiller, et elle déclare aller « trois fois par semaine au spectacle dans la loge de la duchesse »<sup>23</sup>, mais ne donne aucune indication sur ses impressions. Comme dans le cas du carrousel

21. Alexandre Duval, « Notice sur *Les Hussites* », p. 212-215.

22. Lettre du 19 novembre 1803, in Gabriel-Paul-Othenin d'Haussonville, *Revue des Deux Mondes*, 6<sup>e</sup> période, t. XXI : *Madame de Staël et M. Necker d'après leur correspondance*, 1914, p. 63.

23. Lettre du 21 décembre 1803, in *ibid.*, p. 338.

admiré par Voltaire, c'est un divertissement de cour – une mascarade – qui retient le plus l'attention de M<sup>me</sup> de Staël à Berlin, en mars 1804 :

C'était la fête la plus à remarquer que j'aie jamais vue. Il y avait deux mille personnes dans la salle du spectacle et la Reine avec quatre-vingts personnes de sa Cour, princes et princesses, ont dansé un quadrille qui représentait l'arrivée d'Alexandre à Babylone, et son mariage avec Statira veuve de Darius. Jamais de si belles et si élégantes toilettes, des diamants si magnifiques et en si grande abondance n'ont frappé mes yeux<sup>24</sup>.

Par ailleurs, on peut évoquer le témoignage de Rahel Levin (future Varnhagen) au lendemain de sa rencontre avec la Française, début 1804 :

Comme ces personnes voyagent, écrit-elle, ces gens riches, ces dames de la société, ces femmes de lettres qui ne savent parler que français et ne veulent entendre partout que leur propre langue. La pauvre ! elle n'a rien vu, rien entendu, rien compris, hormis ce que MM. Schlegel et Ancillon, et madame la princesse une telle ou madame la générale une telle et quelques maîtresses de maison plus ou moins sottes ont bien voulu lui dire. Et puis, elle ne sait pas voir<sup>25</sup>.

Cette critique mordante permet de relativiser le regard porté sur l'Allemagne par M<sup>me</sup> de Staël : un regard français, selon Rahel Levin, trop ignorant de la langue allemande et par conséquent tributaire d'intermédiaires qui déformeraient les choses. Il n'en reste pas moins que M<sup>me</sup> de Staël, reçue dans les cours princières comme un chef d'État, rencontre la majeure partie de l'intelligentsia allemande et approfondit sa connaissance d'une littérature alors ignorée en France. Dans son ouvrage *De l'Allemagne* (1810), elle dénonce la stérilité des lettres françaises, enfermées dans la conscience de leur supériorité et ne se renouvelant plus, et trouve dans la littérature allemande le lien avec la nature et le peuple, les traditions nationales, la puissance du sentiment, qui viennent alimenter sa critique du formalisme français. L'Allemagne devient un modèle de naturel, de vigueur et d'expressivité. Elle invite les Français à s'inspirer des Allemands afin de retrouver leurs propres richesses, leur « caractère naturel », et c'est dans le théâtre qu'elle trouve l'illustration la plus éloquente de ses thèses. En avril 1804, elle écrit à son père : « J'ai pleuré à la mort de Wallenstein l'autre jour, comme à une pièce française. » Et c'est justement *Wallenstein* que traduit Benjamin Constant en vers français quelques années plus tard (1809).

24. Lettre du 15 mars 1804, in *ibid.*, p. 562.

25. *Ibid.*, p. 569.

## BENJAMIN CONSTANT

Benjamin Constant connaît bien l'Allemagne : outre son voyage avec M<sup>me</sup> de Staël, il a vécu à Brunswick et s'est marié deux fois à des Allemandes. Il rencontre Schiller, Goethe, Wieland et Herder à Weimar, et devient membre de l'académie de Göttingen. Dans ses *Réflexions sur le théâtre allemand*, il évoque une représentation de *La Fiancée de Messine*, de Schiller, seule pièce qu'il ait vue « dans laquelle on avait tenté d'introduire les Chœurs des anciens » :

Je m'y étais rendu avec beaucoup de préjugés contre cette imitation de l'antique. Néanmoins ces maximes générales, exprimées par le peuple, et qui prenaient plus de vérité et plus de chaleur, parce qu'elles lui paraissaient suggérées par la conduite de ses chefs et par les malheurs qui rejaillissaient sur lui-même, cette opinion publique, personnifiée en quelque sorte, et qui allait chercher au fond de mon cœur mes propres pensées, pour me les présenter avec plus de précision, d'élégance et de force, cette pénétration du poète, qui devinait ce que je devais sentir, et donnait un corps à ce qui n'était en moi qu'une rêverie vague et indéterminée, me firent éprouver un genre de satisfaction dont je n'avais pas encore eu l'idée<sup>26</sup>.

C'est bien l'expérience théâtrale et l'analyse de ses effets qui lui permettent de réviser son jugement. Il observe cependant que cette tentative n'a pas eu de suites et en pointe aussi les limites. D'une part, faire parler (ou chanter) et bouger un grand nombre d'acteurs en même temps sans produire un effet de confusion est un réel défi, d'autre part, le rôle du chœur est dénaturé et son effet manqué si, comme dans *La Fiancée de Messine*, au lieu de rester totalement impartial et extérieur à l'action, le chœur est divisé en deux parties, composées chacune des partisans d'un des deux héros. Attaché aux règles, qui selon lui maintiennent les dramaturges dans des bornes salutaires, et persuadé de la supériorité de la tragédie française, Constant est aussi soucieux de faire connaître les beautés du théâtre allemand, son originalité et sa profondeur. Il présente la compréhension de l'esprit des nations étrangères comme un enrichissement, dans une démarche d'ouverture similaire à celle de M<sup>me</sup> de Staël<sup>27</sup>. Il s'engage donc sur la voie de l'adaptation, dont son *Wallstein* est emblématique.

Au cours de la période considérée, il y a donc relativement peu de voyageurs français en Allemagne, et encore moins de spectateurs, au vu de la situation du théâtre allemand. Il est frappant de constater que lorsqu'il

26. Benjamin Constant, « Réflexions sur le théâtre allemand », in *Adolphe*, Paris, Charpentier, 1857, p. 235.

27. Voir M<sup>me</sup> de Staël, *De la littérature*, Gérard Gengembre et Jean Goldzink (éd.), Paris, Flammarion (GF ; 629), 1991.

nous reste des traces d'expériences, elles sont le fait de personnalités de la République des lettres particulièrement sensibles au théâtre, et elles-mêmes le plus souvent auteurs dramatiques. Cela tend à montrer que le théâtre local ne faisait pas partie de l'horizon d'attente de la plupart des voyageurs français en terres germaniques. Cela induit également un prisme particulier : celui de leur propre conception du théâtre. Ces spectateurs sont tous des connaisseurs, voire des professionnels du théâtre, qui portent un regard bien spécifique et cherchent avant tout dans le spectacle étranger une confirmation de leurs propres positions, en positif comme en négatif, et parfois une source d'inspiration. Plus qu'un témoignage sur le théâtre allemand, ils apportent donc en réalité un témoignage complémentaire sur l'évolution des théories dramaturgiques françaises et sur le changement de paradigme dans la perception de l'autre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Elsa JAUBERT-MICHEL  
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE<sup>28</sup>

---

28. Normandie Univ, UNICAEN, ERLIS, 14000 Caen, France.