



HAL
open science

La place de Pierre Corneille dans le répertoire des troupes du monde germanique au XVIIIe siècle

Elsa Jaubert

► **To cite this version:**

Elsa Jaubert. La place de Pierre Corneille dans le répertoire des troupes du monde germanique au XVIIIe siècle. Jean-Marie Valentin. Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVIIe-XIXe siècles), Desjonquères, 2007. hal-02400364

HAL Id: hal-02400364

<https://hal.science/hal-02400364>

Submitted on 9 Dec 2019

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.

La place de Corneille dans le répertoire des troupes du monde germanique au XVIIIe siècle

ELSA JAUBERT – UNIVERSITÉ DE CAEN ÉQUIPE ERLIS

in : *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVIIe-XIXe siècles)*, Jean-Marie Valentin (dir.), Paris, Desjonquères, 2007, p. 173-192.

L'objectif de cette contribution est de proposer une vue d'ensemble de la présence de Corneille sur les scènes du Saint Empire romain germanique au XVIIIe siècle. Le projet peut sembler téméraire au premier abord, si l'on considère le caractère souvent lacunaire des informations qui nous sont parvenues à propos des représentations théâtrales de cette époque, en particulier dans la première moitié du siècle. Malgré cela, et avec toutes les précautions nécessaires, il est apparu qu'une collecte systématique et un croisement des sources permettraient d'obtenir un tableau relativement complet pouvant servir de base à la réflexion. Nous essaierons donc, grâce à ces informations, de mettre en lumière plusieurs éléments, en évaluant tout d'abord la part des œuvres de Corneille dans les répertoires des troupes et l'évolution de cette présence au fil du siècle. Dans un second temps, nous chercherons à déterminer quelles œuvres du Français ont été majoritairement jouées et lesquelles ont été délaissées.

Tous ces aspects doivent évidemment être nuancés et différenciés en fonction de la situation de représentation. Les scènes de l'espace germanophone se répartissent alors en trois grandes catégories : le théâtre scolaire protestant et surtout jésuite, dont les représentations sont en latin, le théâtre de cour, la plupart du temps français, et les théâtre ambulants en langue allemande. Les conditions matérielles, les publics et les objectifs de ces théâtres sont très différents, ce qui entraîne par conséquent une pratique spécifique à chacun d'eux.

Comme toute étude quantitative, cette contribution ne se comprend bien évidemment pas comme une fin en soi, mais se veut avant tout un outil au service de l'analyse d'autres phénomènes. Elle permettra sans doute d'éclairer certains aspects des rapports entre théorie et pratique, et entre traduction et représentation.

I. La part de Corneille dans les répertoires

Héritier du théâtre humaniste, le théâtre scolaire répond à des objectifs pédagogiques particuliers, à la fois d'acquisition de connaissances, d'édification et de perfectionnement des talents rhétoriques des élèves. Il est cependant en perte de vitesse dès le début du XVIIIe siècle.

Dans les pays catholiques, le théâtre jésuite est avant tout au service de la propagation et de l'affermissement de la foi. Bien entendu, les pièces sont jouées en latin et traitent de sujets religieux, évoquant miracles, allégories chrétiennes, épisodes de la Bible, vies des martyrs et des hérétiques¹. Il n'est donc pas étonnant de trouver une tragédie comme *Polyeucte* à leur répertoire. J.-M. Valentin en identifie notamment une à Brigue en 1753, et deux autres en 1752 à Cologne². On relève également une représentation du *Menteur* à Lucerne lors du carnaval de 1772. Malgré tout, au regard des éléments qui nous sont parvenus, la place de Corneille est plus que discrète, car l'immense majorité des pièces jouées sur les scènes des collèges jésuites sont des productions spécialement conçues à cet usage.

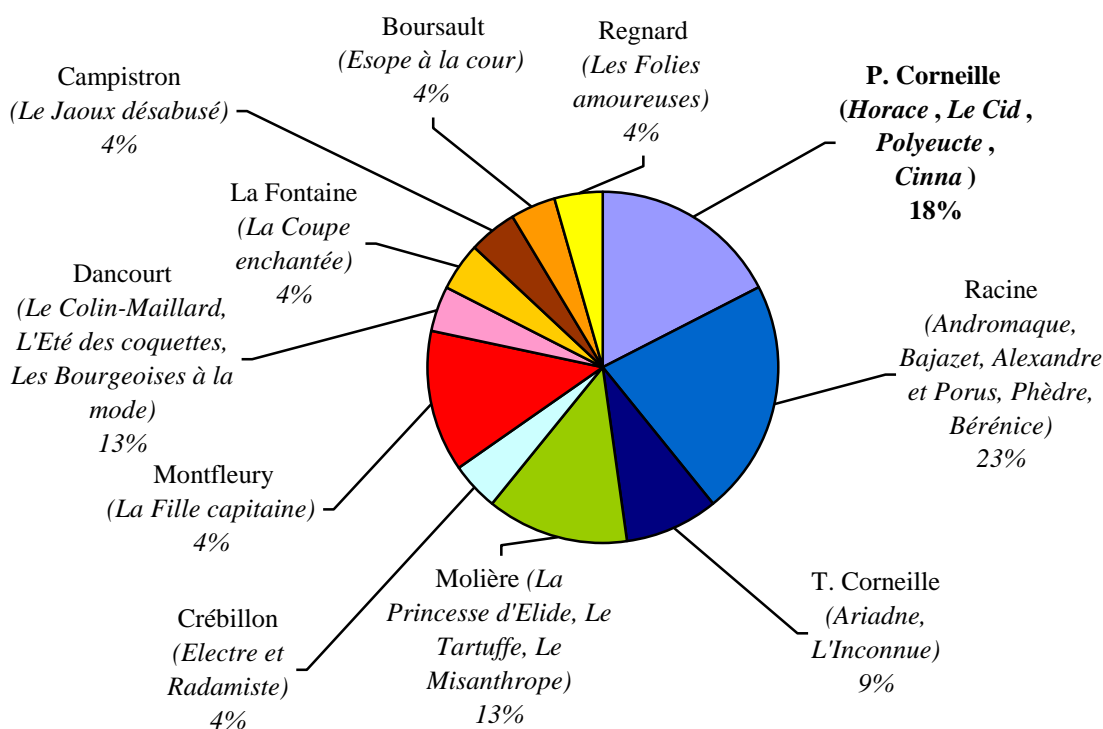
Le théâtre scolaire protestant, quant à lui, a pour but de mettre en scène de façon vivante des savoirs spécifiques d'ordre religieux, philosophique, historique ou philologique. Les

représentations en latin alternent avec celles en langue vernaculaire³. Nous n'avons cependant pas trouvé de trace de Corneille dans ce contexte.

La plupart des cours engagent des troupes ambulantes allemandes à l'occasion de leur passage pour quelques représentations ponctuelles, bien que cet usage disparaisse de plus en plus au début du XVIIIe siècle. Les cours les plus fortunées, en revanche, louent les services d'une troupe permanente, de préférence française⁴. Cette pratique atteint son apogée au milieu du XVIIIe siècle, alors qu'une génération de monarques élevés dans la langue française et familiers de sa littérature accède aux trônes. Les principaux centres de ce type de divertissement sont alors Hanovre, Dresde, Munich, et bien entendu Vienne⁵. Les contrats dépendent du goût du Prince régnant, et il n'est pas rare qu'un changement de monarque entraîne aussi un changement d'orientation des spectacles et un renvoi de la troupe engagée par le prédécesseur – d'où le caractère parfois épisodique de cette présence française.

Le premier répertoire complet de ce type que l'on a pu reconstituer est celui de la troupe de comédiens français à la cour de Dresde en 1719, dont voici la composition :

Figure 1: Composition du répertoire de la troupe française à la cour de Dresde en 1719.



Sources : Robert Pröls, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden, 1878, p. 131 et Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden, 1861-1862, p. 141.

La part belle faite à la tragédie rend ce répertoire assez atypique pour un théâtre de cour, qui privilégie d'habitude le divertissement léger, comme nous le verrons par la suite. Mais cette composition très classique s'explique par deux facteurs : d'une part, les Français n'étaient pas les seuls à assurer les spectacles de la cour de Dresde, puisque leurs représentations alternaient avec celles d'une troupe de comédiens italiens et celles de l'opéra. D'autre part, Frédéric Auguste Ier, dit Auguste le Fort, a passé six mois à la cour de Louis XIV lors de son Grand Tour, et en est revenu conquis. Il place donc son règne sous le signe des mœurs et des arts français, avec l'ambition d'imiter Versailles – d'où ce théâtre où les

dramaturges du Grand Siècle, Racine, Corneille et Molière, constituent à eux seuls plus de la moitié du répertoire, et où l'on retrouve une comédie-ballet de cour comme *La Princesse d'Élide*.

Mais les répertoires des comédiens français au service des cours allemandes se caractérisent en général par la nette prédominance des petites comédies. À Hanovre, par exemple, a lieu en 1732 une série de 38 représentations lors de la visite du Roi d'Angleterre Georges II. Les trois grands classiques Corneille, Racine et Molière sont absents, ce qui témoigne des attentes spécifiques de ce public de cour : un théâtre divertissant et contemporain, qui privilégie les auteurs du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire comme Fuzelier, Legrand, Dancourt, Lesage et Marivaux. La grande comédie n'est représentée que par *Le Philosophe marié* et *Le Glorieux* de Destouches. Cela s'explique aisément par les conditions de représentation. Les notes du comte von Preysing (1717-1720) nous apprennent qu'à la cour de Munich, on préfère aussi les petites comédies légères et même les danseurs de cordes aux tragédies et aux grandes comédies, car on dînait et on se rendait visite dans les loges pendant les spectacles. Il ne fallait donc pas que la représentation exige une attention particulière du public⁶. Il faut par ailleurs renouveler fréquemment le répertoire, puisque la troupe est fixe et joue en général trois fois par semaine. Les théâtres de cour sont par conséquent de grands consommateurs de nouveautés comiques. On joue relativement peu de tragédies classiques : sur onze tragédies jouées entre Pâques 1749 et septembre 1750 à Munich, on en compte à peine deux de Corneille et trois de Racine⁷. C'est le contemporain Voltaire qui domine alors.

Frédéric II n'est pas plus porté sur la tragédie que les autres princes allemands. De 1743 à 1757, le théâtre français de Berlin n'a joué que onze tragédies pour un répertoire de 159 pièces, tragédies peu répétées par ailleurs puisqu'il n'y eut en tout que 18 représentations sur un total de 557. Les tragédies ne constituent donc que 7 % du répertoire et à peine plus de 3 % des représentations. Dans ce contexte peu favorable, c'est Racine qui arrive en tête, suivi de Voltaire. Viennent ensuite seulement Corneille et *La Place*⁸. Au vu de la domination des comédies, on aurait pu penser que le Corneille comique trouverait sa place sur le théâtre de Berlin : il n'en est rien. Seul *Le menteur* figure au répertoire, avec six représentations, ce qui est fort modeste. En comparaison, des pièces de Regnard comme *Le Légataire universel* ou *Le Joueur* sont respectivement jouées 13 et 14 fois.

La situation de Corneille est à peu près similaire à Vienne. Dans la capitale de l'Empire, le théâtre français, en langue française comme en langue allemande, est quasi inexistant jusque dans les années 1750. En 1752, la cour prend la direction des deux principaux théâtres viennois, le *Burgtheater* et le *Kärntnerthor-Theater*. Une troupe française est alors engagée pour jouer au *Burgtheater*, où les représentations sont publiques⁹. Cette prise en main par la noblesse s'accompagne d'un désir de moraliser la scène, notamment grâce au théâtre français. Mais là non plus, la tragédie n'est que peu représentée, alors que l'opéra-comique s'impose rapidement comme un genre à succès. L'auteur tragique le plus joué à Vienne est à nouveau Voltaire, suivi de Racine, puis de Corneille¹⁰.

Il n'y a guère que le théâtre de la cour de Mannheim qui manifeste un certain intérêt pour la tragédie. Engagée en 1730 par la haute noblesse, la troupe française joue en 1742 pas moins de 59 tragédies, pour 122 comédies. Si l'on ne compte que les comédies en cinq et trois actes, on arrive à une parité presque parfaite de 59 tragédies pour 62 comédies principales. Logiquement, la place de Racine et de Corneille est bien plus importante que sur les autres scènes de cour. Le répertoire de Mannheim est d'ailleurs dans l'ensemble plus classique et conservateur, puisque l'on compte une large majorité d'œuvres du XVIIIe siècle¹¹.

Après la guerre de sept ans, le déclin du théâtre français dans les cours allemandes est rapide. Le bilan de cette pratique pour la diffusion de Corneille dans l'espace germanique est modeste : c'est sans conteste Voltaire qui domine le répertoire, dans un genre qui reste de toute façon très marginal, puisque la tragédie ne représente en général guère plus de 10 % du répertoire des théâtres de cour. Exemple extrême mais révélateur, lorsque *Zaïre* est jouée en

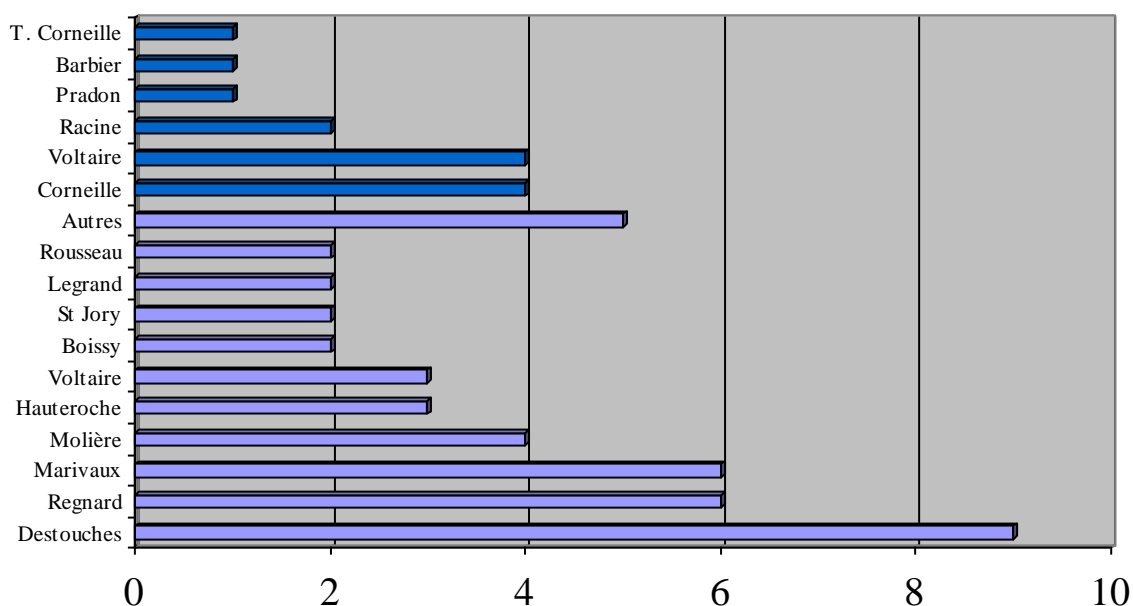
1763 à Stuttgart, c'est la première représentation de tragédie depuis plus de quatre ans¹². Même si les troupes françaises ne jouent pas toujours exclusivement pour la cour¹³, et que l'on compte en tout une bonne quarantaine de représentations de Corneille, elles sont noyées dans un flot de comédies, et n'ont vraisemblablement que peu contribué à faire connaître et apprécier l'œuvre du dramaturge français.

Pour ce qui est des troupes ambulantes allemandes, la présence de Corneille dans leurs répertoires est attestée depuis le XVIIe siècle, en particulier *Le Cid*, qui est joué sous forme de *Haupt- und Staatsaction*, et *Polyeucte*, dans la version de Kormart. Mais c'est surtout grâce à l'action de Gottsched que le théâtre de Corneille se diffuse progressivement dans les répertoires allemands.

En 1724, à son arrivée à Leipzig, Gottsched a vu jouer la troupe de Karl Ludwig Hofmann, mais la qualité des spectacles l'a très vite déçu : c'est ce qu'il décrit dans la préface de son *Caton mourant*, expliquant que parmi toutes les bouffonneries absurdes, la seule bonne pièce qu'il ait vue était *Le Cid* – malheureusement dans une traduction en prose¹⁴. Il prend donc contact avec le directeur de la troupe, et tente de lui faire jouer des pièces en vers, sans succès. En revanche, le couple Neuber qui succède Hofmann est plus enclin à régulariser son répertoire sur le modèle français ; il se procure à la cour de Dresde plusieurs traductions de Bressand (*Alexandre et Porus*, *Regulus* et *Brutus*) ainsi que *Le Cid*, dans sa traduction en vers de Gottfried Lange (1699). Pour Gottsched, la qualité de cette traduction alliée au talent de la troupe explique le succès remporté par la pièce, qui surpasse toutes les autres, et l'encourage à continuer dans cette voie. Il propose alors à la troupe de jouer *Cinna*, dans une traduction en vers de Christoph Fürer parue en 1702¹⁵. Gottsched traduit lui-même *Iphigénie* et incite des membres de la *Société allemande* à s'associer à son entreprise¹⁶. Ces traductions sont donc directement liées à l'objectif pratique de Gottsched de purifier la scène allemande, et représentent la première phase de son action, laquelle débouche rapidement sur la publication des six volumes du recueil du *Théâtre allemand*¹⁷. Il faut dire que le répertoire régulier est encore maigre et que tout au long de leur correspondance, Johann Neuber ne cessera de réclamer au professeur de nouvelles traductions pour étoffer ses représentations¹⁸.

L'engagement des Neuber pour la réforme gottschédienne se traduit effectivement par une régularisation très marquée de leur répertoire. La troupe joue proportionnellement beaucoup de tragédies, et surtout des tragédies françaises, qui constituent 13 % de ses représentations (c'est-à-dire deux à quatre fois plus que les tragédies allemandes). Fait assez rare pour être souligné, dès 1741, Corneille est devenu avec Voltaire le favori de la troupe. Cela est dû vraisemblablement à la collaboration des Neuber avec Gottsched, et au fait que les comédiens jouent alors dans le fief du professeur : Leipzig.

Figure 2: Auteurs français joués par la troupe de Caroline Neuber à Leipzig en 1741 (nombre de représentations par auteur). Les tragédies françaises (barres foncées) constituent dans l'ensemble 13 % des représentations, les comédies 49 %.

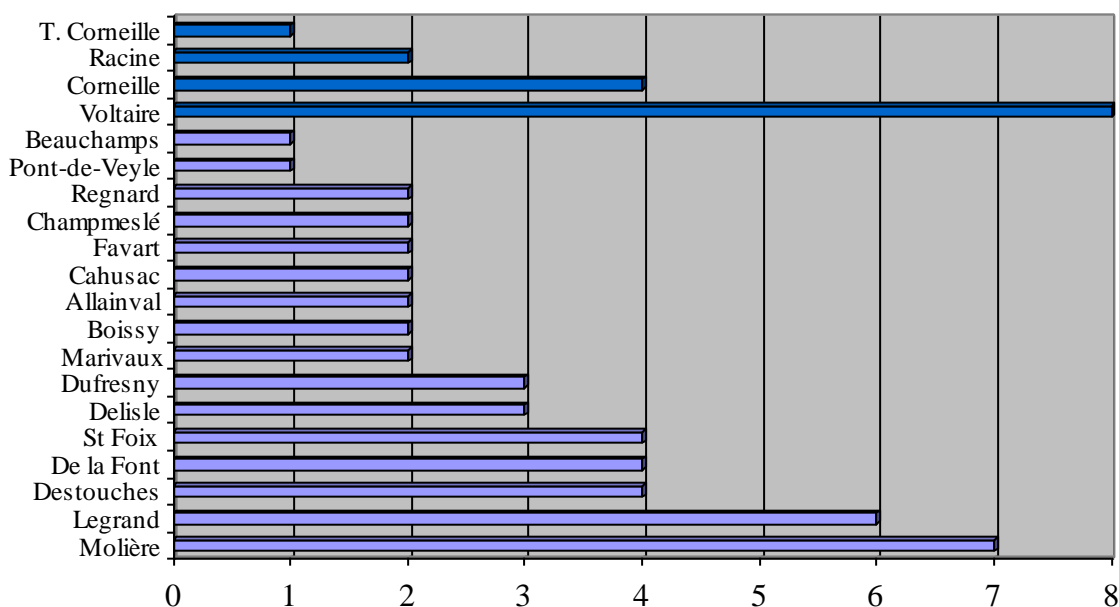


Source : Elsa Jaubert, *De la Scène au Salon. La réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières (1741-1766)*, thèse de doctorat d'Études germaniques, Université de Paris IV, 2005, p. 96.

Il faut aussi évoquer l'habileté des acteurs, qui est alors un facteur essentiel de réussite. La Neuberin en particulier, ayant eu l'occasion de rencontrer des comédiens français, a modelé son jeu sur le leur, et s'est familiarisée avec l'alexandrin et la déclamation tragique. C'est son style de jeu noble, nouveau sur la scène allemande et adapté aux tragédies françaises, qui a permis le succès du *Cid* ou de *Regulus*¹⁹. La troupe bénéficie aussi des talents du jeune Koch, acteur et futur directeur de troupe, dont Rodrigue semble être alors avec Harpagon un des meilleurs rôles²⁰. Cependant, malgré la bonne tenue des acteurs, le succès de la troupe varie aussi en fonction des goûts du public, et le répertoire purifié n'est pas toujours très bien accueilli²¹.

Dans le domaine de la tragédie, le répertoire de la troupe de Schönemann en 1747 est assez similaire à celui des Neuber, et les proportions de représentations aussi (14 % de tragédies françaises) – même si Corneille n'occupe cette fois-ci que la seconde place, loin derrière Voltaire.

Figure 3 : Auteurs français joués par la troupe de J. F. Schönemann à Hambourg en 1747 (nombre de représentations par auteur).



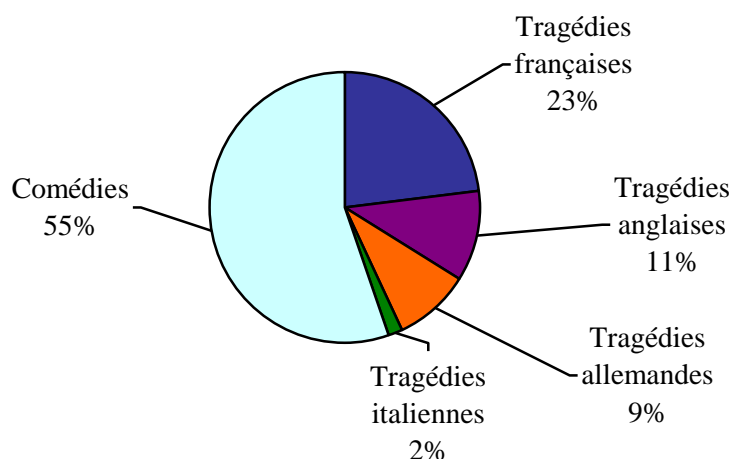
Source : *Ibid.*, p. 938.

L'évolution de la troupe est d'ailleurs marquée par un effondrement de la tragédie française, qui en 1756 ne constitue plus que 5 % des représentations, Corneille ne connaissant alors plus que deux représentations.

Dans les autres répertoires, les représentations de Corneille, sans être inexistantes, ne sont pas les plus fréquentes. Il est toujours derrière Voltaire, souvent derrière Racine. Il est même absent du répertoire de la troupe de Koch entre 1750 et 1752, pourtant largement dominé par le théâtre français et les idées réformatrices²². Contrairement à Voltaire, Corneille n'est donc pas un pilier des répertoires allemands.

La troupe de Konrad Ernst Ackermann propose en 1754 un répertoire beaucoup plus sérieux que la plupart de ses concurrents : sur l'ensemble des soirées de 1754-55 à Halle et Saale, si l'on exclut les ballets et les *Nachspiele*, on compte 29 tragédies (soit une proportion de 45 % des représentations) et 36 comédies. Sur ces 29 représentations de tragédies, 15 sont françaises (soit 23 % de l'ensemble des représentations), mais trois seulement sont de Corneille (*Polyeucte*, *Le Cid* et *Cinna*), une fois de plus derrière Voltaire et Racine, qui totalisent respectivement sept et quatre représentations.

Figure 4: Représentations de la troupe de Ackermann à Halle et Saale en 1754-1755 (pièces principales).



Source : Herbert Eichhorn, *Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzpal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum*, Emsdetten : Lechte, 1965.

Mais les acteurs ne sont pas toujours à la hauteur des ambitions esthétiques du directeur. À propos de ce séjour d’Ackermann à Halle, un amateur écrit en 1755 que la troupe est nombreuse, mais que ses membres n’ont pas tous le même talent. Ainsi, l’une des actrices confond parfois les o et les u, et prononce « sullte » ou « wullte » pour « sollte » et « wollte » ; un autre fait des mines et tremble constamment des pieds, ce qui fait rire les spectateurs, alors même que l’on joue une tragédie ; qui plus est, il hésite et bégaye par faute de mémoire – ou de travail²³. Dans une lettre à Gottsched de 1744, Uhlich se plaignait déjà du manque de travail des acteurs de la troupe de Schönemann, qui avaient tendance à ne pas suffisamment apprendre leur texte, si bien que « le spectateur entend plus le souffleur que l’acteur »²⁴. Avec leurs vers et la grandeur tragique qui leur est nécessaire, on imagine combien les classiques français ont dû pâtir de ces carences. Ackermann en revanche a laissé un souvenir impérissable au jeune Friedrich Ludwig Schröder, qui évoque son jeu dans les rôles comiques, mais aussi dans les grands rôles tragiques, parmi lesquels Auguste et Polyeucte²⁵.

Comme Schönemann, Ackermann semble renoncer progressivement au répertoire tragique : à Hambourg, dix ans plus tard, la tragédie ne constitue plus que 19 % des représentations principales, et la part de la tragédie française a reculé à 15 %. Corneille ne fait pas partie de cette série de représentations²⁶. On le retrouve encore cependant avec six représentations à Hambourg en 1766, une de *Cinna* et cinq de *Rodogune*²⁷, ce qui le met à égalité avec Voltaire et Le Mierre.

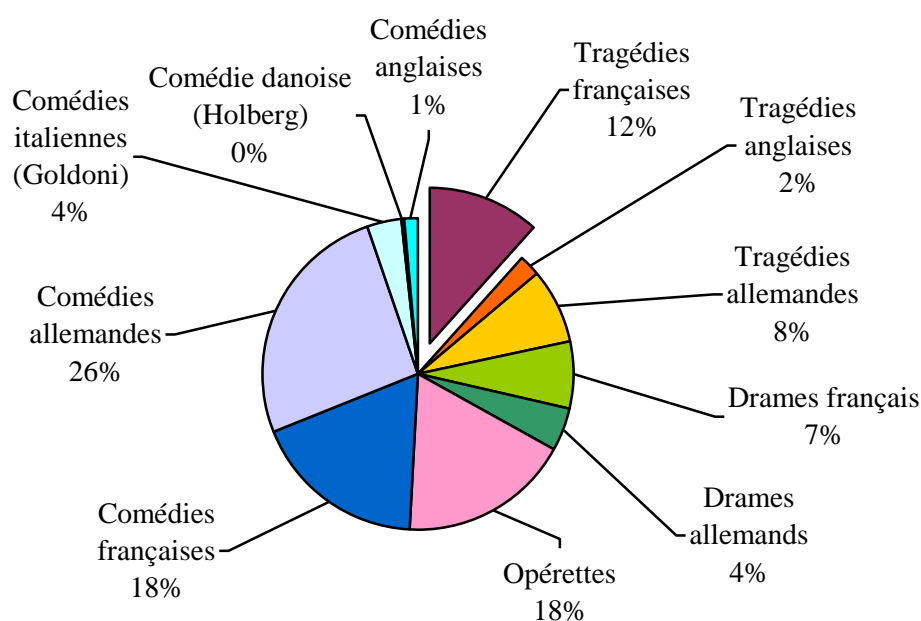
Le Théâtre National de Hambourg propose encore des tragédies françaises dans sa programmation, mais ce sont les œuvres de Voltaire qui règnent alors presque sans partage sur le répertoire²⁸. Dans son *Allocution aux membres du Théâtre de Hambourg* au moment où il prend la direction en 1767, Löwen évoque le problème du caractère national et des pièces qui plaisent au parterre allemand :

Racine, qui roucoule comme une colombe dans des buissons de myrte, est beaucoup trop doux pour nous : mais Corneille, qui plane tel un aigle au milieu du tonnerre et des éclairs, attire bien plus vite nos regards avec son vol audacieux.
C’est pourquoi une *Phèdre*, qui fait encore l’admiration de tout Paris, ne plaira jamais autant chez nous que *Rodogune* ou *Mahomet*.²⁹

L'Allemand a besoin d'émotions fortes ; pour l'émouvoir, il faut le secouer. Mais on sait à quelle critique sévère Lessing soumet la pièce de Corneille, tout comme celles de Voltaire. Il faut désormais tout le talent d'un acteur comme Ekhof pour « transformer les squelettes de Voltaire et de Corneille en êtres pleins d'âme et de force », pour reprendre l'expression de Johann Friedrich Schink³⁰. C'est sans doute une des raisons qui expliquent la disparition totale de la tragédie classique française lors de la reprise de la vie ambulante de la troupe d'Ackermann dès 1769.

À la même époque, en revanche, la troupe de Seyler continue à jouer des tragédies françaises, en particulier Corneille (*Cinna*, 5 fois ; *Rodogune*, 11 fois), Le Mierre (*Hypermnestre*, 9 fois), Racine (*Andromaque*, 2 fois ; *Mithridate*, 5 fois) et Voltaire (*Sémiramis*, 3 fois ; *Zaïre*, 3 fois).

Figure 5: Représentations de la troupe de Seyler dans le Nord-Ouest de l'Allemagne entre 1769 et 1771 (Celle, Hambourg, Hanovre, Hildesheim, Lübeck, Lüneburg, Osnabrück, Stade, Wetzlar).



Source : Rudolf Schlösser, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767-1779, dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplans*, Nendeln, Kraus Reprint, 1978.

Le succès particulier de *Rodogune* au répertoire d'Ackermann, du Théâtre National et par la suite dans la troupe de Seyler est très clairement lié à la prestation de Sophie Friederike Hensel dans le rôle principal³¹. On trouve de nombreuses indications à ce propos dans les sources contemporaines, comme le poème de Johann Benjamin Michaelis adressé à l'actrice en 1771 :

À Madame Hensel jouant le rôle de Cléopâtre dans *Rodogune*
 Toi qui, dans des scènes pleines de destruction / ruine
 Enfouis avec des éclairs ta mort dans nos âmes
 Jamais tu ne peux, pour l'honneur de l'Allemagne, assez souvent mourir
 Afin que, pour l'honneur de l'Allemagne, assez longtemps tu vives.³²

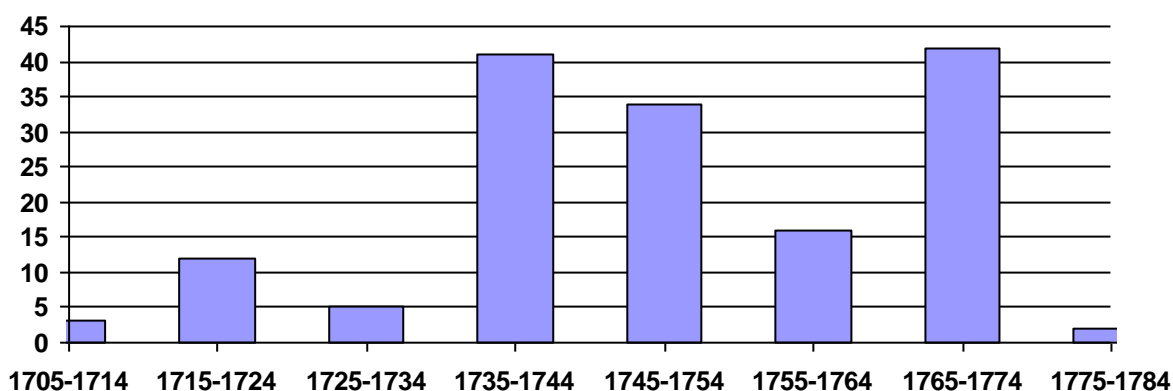
Dans le portrait qu'il fait de Mme Hensel, pour lui la meilleure actrice allemande de l'époque, un correspondant de Löwen salue en particulier son art de la déclamation et ses prestations dans les « *Roles de Force* » tragiques³³. Sans aller jusqu'à affirmer que le succès

de *Rodogune* repose entièrement sur les épaules de Mme Hensel, il est évident qu'il a eu ici la rencontre d'une œuvre et de son interprète.

La part des tragédies françaises au répertoire de Seyler s'effondre cependant rapidement, et Corneille n'est plus représenté que quatre fois avec *Rodogune* entre 1772 et 1775. Racine, quant à lui, disparaît du répertoire, et Voltaire ne se maintient qu'avec *Sémiramis*³⁴.

On observe donc le même phénomène d'usure de la tragédie classique française dans le répertoire des grandes troupes, mais à des périodes différentes. Lorsque Schönemann n'en joue presque plus, elles constituent près du quart des représentations d'Ackermann. Cela explique la relative stabilité du nombre de représentations de Corneille entre 1735 et 1774³⁵.

Figure 6: Fréquence des représentations de Corneille dans les pays de langue allemande au cours du XVIIIe siècle (toutes troupes confondues).



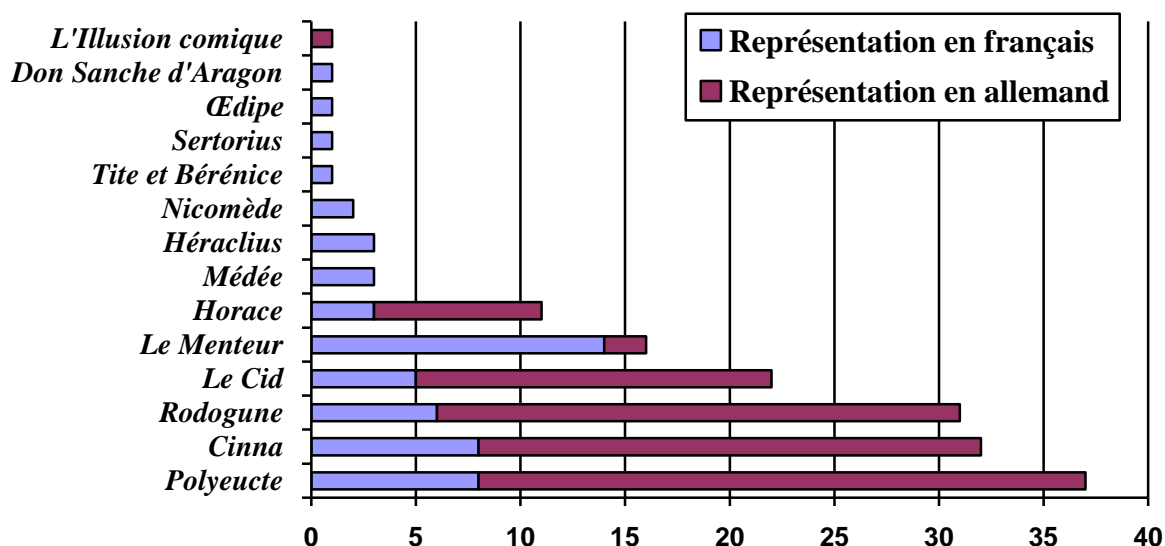
Sources : Graphique établi d'après les ouvrages déjà cités, ainsi que ceux de Hans Devrient, *Die Schönemannsche Truppe in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg 1742-1744*, Diss. Jena, 1895, de Julia Witzenez, *Le Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Városi nyomda, 1932, de Richard Daunicht, *Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Heidenau/Sa. : Mitteldeutsche Kunstanstalt, 1956, de Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss., München, 1965, de Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien, H. Böhlau, 1971, et de Reinhart Meyer, *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, 25. Bde., Tübingen : Niemeyer, 1986-2006.

Entre 1730 et 1770, la part de la tragédie classique française et la place de Corneille dans les répertoires nous semble être le produit de deux facteurs. Elle dépend d'une part de l'existence d'une volonté de réforme chez les directeurs de troupes : si celle-ci est absente, la tragédie française a peu de chance de rentrer au répertoire, sauf sous sa forme de *Haupt- und Staatsaction*, comme certaines versions du *Cid* ou de *Polyeucte*. D'autre part, elle est liée à l'évolution de la troupe et de sa situation financière. Il semblerait que les ambitions de purification du théâtre, toujours clairement visibles aux débuts, s'effritent au fur et à mesure que le succès décroît et que les rentrées d'argent tardent à venir³⁶.

II. Les pièces jouées

Quelles sont les pièces de Corneille susceptibles de plaire au public allemand ? Voici leur répartition en nombre de représentations :

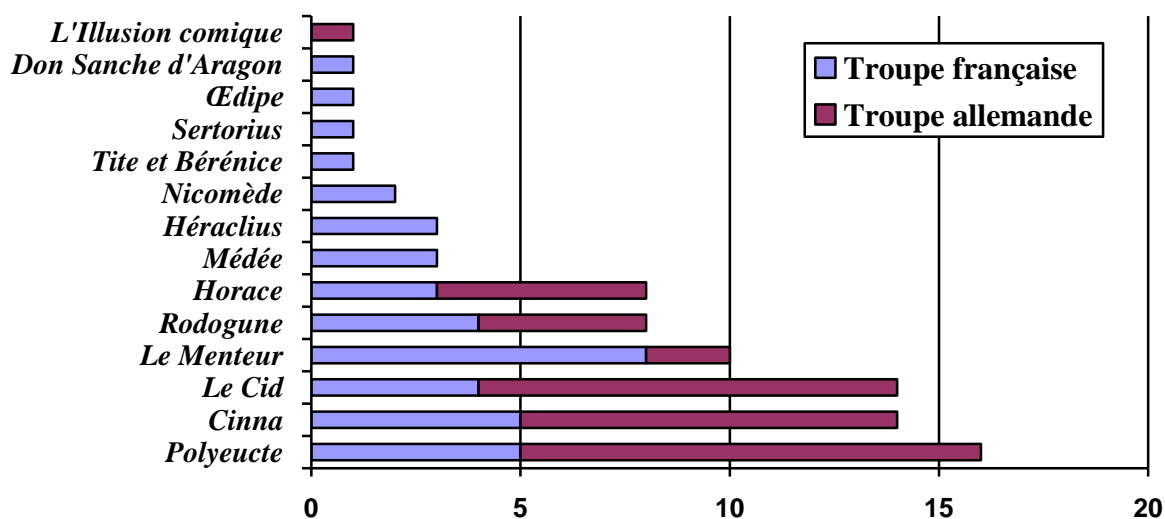
Figure 7: Nombre de représentations par pièce (1700-1780).



Sources : *Ibid.*

Cependant, ce n'est pas là le seul indicateur de la diffusion d'une œuvre. En effet, les traces de représentations (par les affichettes ou par les lettres, les journaux et les mémoires divers) sont bien évidemment lacunaires, et peuvent entraîner la surreprésentation de certains répertoires. Il suffit par exemple que la troupe de Seyler joue onze fois *Rodogune* pour que la pièce soit propulsée sur le devant de la scène (en l'occurrence en troisième place) et que l'ordre général soit ainsi modifié. On peut en revanche supposer que lorsqu'une troupe s'est procurée le texte d'une pièce et que les comédiens l'ont apprise, ils auront tendance à l'exploiter le plus souvent possible – à moins que la pièce ne fasse absolument pas recette, auquel cas elle disparaît rapidement du répertoire, ce qui semble avoir été le cas de *L'Illusion comique*, comme nous le verrons. La présence d'une pièce à plusieurs répertoires permet donc de corriger ou du moins de compléter les données brutes du nombre de représentations.

Figure 8: Présence des pièces de Corneille dans les répertoires 1700-1780 (nombre de troupes ayant joué chaque pièce).



Sources : *Ibid.*

De ce point de vue, c'est *Polyeucte*, présent au répertoire de 16 troupes, qui remporte encore la palme, suivi de *Cinna* et du *Cid*, du *Menteur* et enfin de *Rodogune* et *Horace*. Mais encore reste-t-il à savoir ce qui détermine le choix de ces pièces.

La première observation est qu'il n'y a pas de corrélation parfaite entre le succès en France et en Allemagne : certes, les pièces de Corneille qui sont tombées en France, comme *Othon*, *Agésilas*, *Pertharite*, *Sertorius* ou *Théodore*, ainsi que les succès très mitigés de *Pulchérie* ou de *Suréna*, ne connaissent pas de seconde vie outre-Rhin. Ce qui a échoué en France ne passe pas la frontière. Mais même des pièces très bien reçues par le public français, en particulier les œuvres comiques de jeunesse comme *Mélite*, *Clitandre*, *La Veuve* ou encore *La Galerie du palais*, les tragédies à machines que sont *La Conquête de la toison d'or* et *Andromède*, ou des tragédies comme *Œdipe*, *Attila* et *Nicomède*, n'ont que peu d'écho dans le Saint Empire. En réalité, seuls les plus grands succès de Corneille s'imposent en Allemagne : *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune*, *Le Cid*, *Le Menteur*.

Ce succès de *Polyeucte* a de quoi étonner dans un siècle où le drame de martyr est passé de mode. Il nous semble que c'est Gottsched qui nous donne la clé de cette énigme, dans la préface au second tome du *Théâtre allemand*. Il y présente *Zaïre* en déclarant que Voltaire a suivi l'exemple de *Polyeucte* et cherché à mettre la religion chrétienne sur scène. Il espère donc que la tragédie de Voltaire aura autant de succès que celle de Corneille, qui a été bien accueillie en Allemagne, y compris par « les ennemis de la scène »³⁷. Dans un pays où les autorités politiques et religieuses sont souvent farouchement hostiles au théâtre, *Polyeucte* permet à Gottsched de démontrer que la scène peut être morale et même se faire l'alliée de la foi – tout en s'éloignant de l'esthétique baroque qu'il combat. On peut donc supposer que la représentation de *Polyeucte* relèverait souvent d'un choix stratégique des troupes, désireuses de donner une image morale de leurs spectacles afin de se concilier les faveurs des autorités. Le recoupement de divers éléments épars permet de confirmer cette hypothèse.

On observe ainsi que la Neuberin, joue la pièce à Hambourg le 31 juillet 1737, précédée d'un prologue dédié au sénat de la ville. L'objectif déclaré était alors d'obtenir des magistrats un privilège. Au mois d'octobre 1737, la troupe se produit cette fois devant la cour de Saxe à Hubertusburg. C'est une occasion unique de faire bonne impression, et la Neuberin joue les meilleures pièces de son répertoire – parmi lesquelles bien sûr *Polyeucte*. Schönemann lui aussi choisit *Polyeucte* le 15 octobre 1744 pour une représentation en l'honneur du 200^{ème} anniversaire de l'université de Königsberg³⁸. Le fait que l'on mette en scène *Polyeucte* pour ces occasions solennelles confirme bien le caractère programmatique de la pièce. Enfin, les commentaires de la tragédie soulignent toujours l'importance de l'élément religieux. La dernière phrase de la préface de la traduction anonyme de 1734 signale ainsi au lecteur que « cette tragédie, à cause de la représentation agréable et des expressions excellentes du célèbre auteur P. Corneille, est jouée à Paris certains jours de célébration religieuse »³⁹. À propos de la représentation de *Polyeucte* au *Burgtheater* le 10 octobre 1761, le Comte de Zinzendorf note dans son journal : « C'est une tragédie qui n'enseigne que la religion et des maximes excellentes de vertus et de religion »⁴⁰. Et sur toutes les affichettes de théâtre, jamais on ne manque de signaler sa qualité de « tragédie chrétienne », en insistant parfois aussi sur la constance des martyrs ou sur la persécution⁴¹. En revanche, jamais le personnage de Pauline ou le rôle de l'amour n'est mis en exergue. *Polyeucte* semble bien servir ici de caution morale au théâtre allemand.

La façon dont les troupes annoncent les autres représentations de Corneille donne aussi quelques indications sur le style de jeu et les motivations du public. L'affichette de la troupe de Wallerotty pour sa soirée du 13 mai 1741 à Francfort-sur-le-Main est caractéristique. *Le Cid* est présenté comme une tragédie, mais il est précisé :

Notre chanteuse joue le rôle de Chimène et se distinguera particulièrement dans quelques arias. La pièce est suivie d'un ballet et d'une amusante comédie de clôture⁴².

La troupe met donc l'accent sur les éléments dont le public est friand, à savoir les morceaux de chant, le ballet et la comédie finale. L'argument de la pièce est ensuite présenté de façon alléchante, en essayant de susciter la curiosité du spectateur :

Chimène, bien qu'elle aime Rodrigue de tout son cœur, chercha avec le plus grand zèle sa mort, en craignant pourtant de l'obtenir, c'est pourquoi on appelle la pièce
Le conflit entre l'honneur et l'amour,
Mais comment celui-ci s'est terminé, le théâtre le montrera avec un plaisir particulier⁴³.

Le 24 décembre 1741, la même troupe rejoue *Le Cid*, cette fois-ci avec les indications suivantes juste après le titre :

Cette pièce est a été publiée d'après les véritables règles théâtrales par le célèbre Professeur Gottsched.
La pièce comporte une danse et est suivie d'un ballet, une amusante comédie de clôture termine le spectacle.⁴⁴

La troupe joue alors sur les deux tableaux : la conformité de la pièce aux principes réformateurs, afin d'attirer un public cultivé, et la présence des éléments susceptibles de plaire à des spectateurs moins exigeants, en quête de divertissement. C'est sans doute cette malléabilité du *Cid* qui a fait son succès sur la scène des troupes ambulantes, et qui explique sa présence dans des répertoires populaires comme celui de Wallerotty. Löwen se désole d'ailleurs que l'état de la scène allemande et le statut des comédiens fasse que l'on voit encore des troupes « mêler, pour le profit, Corneille avec Hanswurst »⁴⁵.

Cinna aussi donne lieu à des observations intéressantes. La troupe de Ußler annonce ainsi la pièce le 30 juillet 1754 à Nuremberg avec un avertissement qui insiste sur le succès rencontré par la pièce et surtout sur la particularité de son dénouement heureux, qui fait qu'à la fin de la pièce, « on oublie complètement les événements tristes ». Les comédiens ne veulent pas en dire plus, en vantant au spectateur le plaisir de la représentation pour piquer là encore sa curiosité, sans oublier bien sûr de mentionner la « très amusante » comédie de clôture⁴⁶.

La seule affiche proposant une véritable réflexion esthétique est celle de *L'Illusion comique*, jouée par la troupe d'Ackermann le 16 février 1767 à Hambourg. L'avertissement signale le caractère irrégulier et unique en son genre de la pièce, qualifiée d'inspiration bizarre de Corneille, mais dans laquelle on reconnaît sans peine le grand génie⁴⁷. Il s'agissait alors de la première – or on ne trouve aucune trace de représentation ultérieure. L'œuvre a dû dérouter le public et n'ayant pas eu le succès escompté, elle a selon toute vraisemblance été retirée du répertoire.

Pour résumer les aspects les plus marquants de la réception de Corneille sur les scènes du monde germanique au XVIII^e siècle, on notera tout d'abord que c'est uniquement en tant qu'auteur tragique qu'il trouve sa place dans les répertoires, qu'ils soient en français ou en allemand. La plupart des comédies de Corneille ne sont en effet jamais jouées. Par ailleurs, si l'on fait abstraction des œuvres qui ne sont représentées que par les troupes françaises, le nombre de pièces de Corneille à passer la frontière est relativement faible. Troisième point, à une exception près chez les Neuber, Corneille n'est jamais l'auteur tragique le plus joué. Il doit toujours céder la place à Voltaire et souvent aussi à Racine. Enfin, on peut estimer que sa présence est significative pendant une quarantaine d'années seulement, de 1735 à 1775. L'évolution des genres dramatiques, la critique de la tragédie française à la fin des années 1760, qui s'accompagne d'un engouement pour le théâtre anglais, se traduit par une disparition rapide de Corneille dès 1775, qui devient totale dans les années 1780. Le paradigme esthétique français a vécu, et même le classicisme de Weimar, qui rend hommage à Voltaire, ne fera pas vraiment revivre Corneille sur les scènes allemandes.

¹ Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le Théâtre (1554-1680) : contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, nouvelle édition, Paris : Desjonquères, 2001.

² Jean-Marie Valentin : « Une représentation inconnue de *Polyeucte*. Brigue 1753 », in : *Revue de littérature comparée* (1968), p. 562-570. Voir aussi du même auteur, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés, 1555-1773*, Stuttgart : A. Hiersemann, 1984, vol. II, p. 808, Nr. 6381, p. 798, Nr. 6288 et p. 944, Nr. 7597. Dans le cas des représentations à Cologne, il n'y a pas de certitude absolue sur l'auteur.

³ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg : O. Müller, 1961, Bd. 3, p. 407-484 et Robert J. Alexander, *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart : Metzler, Sammlung Metzler, Bd. 209, 1984.

⁴ Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. München, 1965.

⁵ Voir Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart : Klett-Cotta, 1995, p. 21-112, et Jean-Jacques Olivier, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIIIe siècle*, 4 vol., Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 1901-1905.

⁶ M. Steltz, p. 28 (cf. supra, note 4).

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 37-51. Racine, quatre pièces et huit représentations : *Andromaque* (7 et 21 avril 1745, 19 janvier 1746) ; *Iphigénie* (20 novembre 1748) ; *Britannicus* (19 mars 1749 et 24 novembre 1751) ; *Mithridate* (12 et 19 février 1749) – Voltaire, quatre pièces et six représentations : *Zaïre* (3 et 10 juillet 1748) ; *L'Orphelin de la Chine* (18 février 1756) ; *Rome sauvée* (28 septembre et 10 novembre 1750) ; *Méropé* (2 septembre 1745) – Corneille : *Cinna* (31 mai 1748 et 29 décembre 1751) – La Place : *Venise sauvée* (26 avril 1752 et 8 mai 1754).

⁹ Contrairement à celles que la troupe donne lors des séjours de la cour à Schönbrunn et Laxenburg. Les Français jouent aussi au *Kärntnerthor-Theater* les jours de relâche à la cour. Le « théâtre français près de la cour » joue quatre fois par semaine, le théâtre allemand tous les jours sauf le vendredi.

¹⁰ Julia Witznetz, *Le Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, 1932, p. 78-102. Des liens étroits sont par ailleurs noués avec Charles Favart, qui joue depuis Paris le rôle de conseiller technique de 1759 à 1764.

¹¹ M. Steltz, p. 110-112 (cf. supra, note 4).

¹² *Ibid.*, p. 105.

¹³ Elles ont parfois l'autorisation de se produire devant un public extérieur. À Dresde, le contrat de la troupe française signé en 1708 stipule qu'elle a le droit de jouer publiquement à Leipzig lors de la foire. À Berlin, la troupe française engagée en 1706 a également l'autorisation de jouer devant un autre public, ce qui permet au Prince de payer moins ses comédiens. Mais cela n'est possible que dans une grande ville où un nombre suffisant de spectateurs maîtrise le français. Le succès n'est d'ailleurs pas à la hauteur des espérances, même avec la forte population huguenote de Berlin. C'est elle cependant qui permet la création de la première entreprise de théâtre français fixe et privé en Allemagne, qui voit le jour à Berlin en 1763 avec la troupe de Andreas Bergé.

¹⁴ « Lauter schwülstige und mit Harlequins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreichs und Liebeswirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu finden bekam. Das einzige gute Stücke, so man aufführete, war *Der Streit zwischen Liebe und Ehre oder Roderich und Chimene*, aber nur in ungebundener Rede übersetzt. Dieses gefiel mir nun, wie leicht zu erachten ist, vor allen andern und zeigte mir den großen Unterschied zwischen einen ordentlichen Schauspiele und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise. » Johann Christoph Gottsched, in : *Sterbender Cato* (1732), hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Reclam, 1966, p. 7.

¹⁵ Christoph Fürer, *Christliche Vesta und irdische Flora*, 1702.

¹⁶ Johann Friedrich von Heynitz traduit ainsi la seconde partie du *Cid*, et Adolf Bernhard Pantke *Bérénice*. Cf. J. C. Gottsched, *Sterbender Cato*, préface, p. 9 sq (cf. supra, note 15).

¹⁷ Le premier volume paru à Leipzig en 1742, contient *Horace*, dans la traduction de F. E. von Glaubitz, sous le titre *Die Horatier*, et *Le Cid* dans la traduction de G. Lange, *Der Cid*.

¹⁸ On peut évoquer par exemple cette lettre à Gottsched du 5 février 1730, écrite depuis Blanckenburg : « Unsere Stücke sind hier angenehm, aber man wünscht wie in Leipzig nur mehr dergleichen. Es wird wohl unnötig seyn zu fragen wie weit die Übersetzungen kommen, weil [ich] versichert bin und überzeugt glauben muß, wenn es möglich wäre daß sie schon fertig seyn könnten, ich würde sie auch schon haben. » Johann Neuber, cité par Friedrich Johann von Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Mit sieben Kunstbeilagen*, Leipzig : A. Barth, 1881, Nachdruck Leipzig, 1985, p. 91.

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰ *Ibid.*, p. 313.

²¹ *Ibid.*, p. 96 et 98 : en 1730, la noblesse et les amateurs éclairés de Hanovre sont conquis par le jeu et le répertoire des Neuber, mais le public populaire n'y trouve pas son compte, et à Dresde, les spectateurs ne semblent pas convaincus du tout.

²² Il est vrai que les représentations de tragédies sont relativement peu nombreuses (8 %), mais cela n'explique pas pourquoi Corneille s'efface alors complètement au profit de Racine (3 représentations), Voltaire (2), Pradon

et T. Corneille (1). Il revient en 1754 avec *Le Cid* et encore l'année suivante avec *Horace*, mais il reste malgré tout très marginal dans ce répertoire.

²³ Anonyme, *Abschilderung der Ackermannischen Schauspieler, in einem Schreiben an einen Freund in Berlin*, Frankfurt und Leipzig, 1755, p. 11-14.

²⁴ « Die Nachlässigkeit ist bisweilen Oberaufseherin über die Comödien und Tragödien bey uns. In den Lustspielen merken wir solches am meisten, es wird oftmals so stark zugesagt, daß der Zuschauer den Einhelfer eher als den Akteur hört. » Lettre de Adam Gottfried Uhlich à Gottsched, citée par Hans Devrient, *Die Schönemannsche Truppe in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg 1742-1744*, Diss. Jena, 1895, p. 29.

²⁵ Friedrich Ludwig W. Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder*, 2 Theile, Hamburg, 1819, Bd. 1, p. 16.

²⁶ On y trouve quatre représentations de Voltaire, trois de La Motte, et deux de Racine, de Le Mierre et de Thomas Corneille.

²⁷ *Cinna*, le 5 février 1766 ; *Rodogune* le 20 août, le 1^{er} et le 22 octobre, le 19 novembre et le 5 décembre 1766.

²⁸ Elles sont cinq à figurer au répertoire, jouées en tout 22 fois, alors que les autres auteurs n'ont qu'une seule pièce, jouée huit fois au maximum – c'est le cas justement de *Rodogune*.

²⁹ « Racine, der wie eine Taube in Myrthen Gebüsch girt, ist viel zu sanft für uns : aber Corneille, der gleich dem Adler unter Donner und Blitzen schwebt, zieht mit seinem kühnen Fluge unsre Blicke viel schneller auf sich. / Daher wird ein *Phädra*, die noch immer die Bewunderung von ganz Paris ist, bey uns nie so gefallen, als *Rodogune*, oder *Mahomed*. » *Anrede an die sämtlichen Mitglieder des Hamburgischen Theaters bey der Uebnehmung des Directorii (1767)*, in : Johann Friedrich Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, hrsg. v. H. Stümcke, Berlin, 1905, p. 96 sq.

³⁰ « Wer hätte so alle Klänge und Töne der Leidenschaft in seiner Gewalt ? Wer war so immer der Mensch, den er vorstellte, und so niemals Ekhof ? Wer machte so Voltaires und Corneilles Totengerippe zu seelenvollen, kraftvollen Wesen ? » Johann Friedrich Schink, cité par Heinz Kindermann, *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien : H. Bauer, 1948, p. 430.

³¹ *Ibid.*, p. 313 et Bruno Heyn, *Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover*, Hildesheim und Leipzig, 1925, p. 63-65.

³² « An Madame Hensel als Kleopatra in der Rodogüne : / Die du, in Scenen voll Verderben, / Mit Blitzen deinen Tod in unsre Seelen gräbst ; / Nie kannst du oft genug für Deutschlands Ehre sterben : / Damit du lang genug für Deutschlands Ehre lebst », *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1772*, Leipzig, 1772, p. 71.

³³ « Ihre Sprache ist durch den Wiener Dialekt nicht verderbt; sie redet schön, vernehmlich, sie deklamirt meisterhaft; der Reim wird Prosa bey ihrem Ausdruck. Sie kennt den ganzen Sinn einer Rolle; sie glaubt, dass es nöthig sey, das ganze Stück und nicht eine einzelne Stelle dem Inhalte nach zu wissen. Ihre Stellung ist schön, ihre Manieren groß und ungezwungen. Sie ist fast stärker in den sogenannten *Roles de Force* im Trauerspiel, als in dem hohen Comischen, ohngeachtet sie stets vortrefflich spielt. » « Auszug aus dem Briefe eines Freundes », in : J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 81 (cf. supra, note 30).

³⁴ Rudolf Schlösser, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767-1779, dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplans*, Nendeln : Kraus Reprint, 1978, p. 72-74.

³⁵ Tout en restant prudent dans l'interprétation, le fléchissement que l'on observe dans les années 1755-1765 nous semble plus tenir à un effet fortuit de manque de données pour cette période qu'à une réelle modification de la pratique des troupes.

³⁶ Cette hypothèse reste à confirmer par une étude plus approfondie de la situation financière des troupes, si tant est que les sources le permettent.

³⁷ « Herr Voltaire hat, dem Exempel des Polyuctes zu folgen, auch die christliche Religion auf die Schaubühne zu bringen gesucht, und dieses so wohl in der Zaire, als in der Alzire ins Werk gerichtet. Hat nun Polyuctes, auch unter uns schon, viel Beyfall gefunden, und selbst diejenigen Feinde der Schaubühne gewonnen, die ihr sonst, der alten heydnischen und weltlichen Fabeln halber, gram gewesen waren : so hoffet man von diesem Stücke nicht mindere Wirkungen. » Johann Christoph Gottsched, *Deutsche Schaubühne*, 6 Bde., Leipzig 1741-1745, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, hrsg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart : Metzler, 1972, Bd. 1, préface, p. 39 sq.

³⁸ « Der Königlichen Preußischen Universität Königsberg zu Ehren bey Gelegenheit Ihrer zweyten Jubelfeyer auf der Von Ihro Königl. Majest. in Preussen privilegirten Schönemannischen Schaubühne Ein Vorspiel, unter dem Titel : *Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst*, und nach demselben Ein aus dem Französischen des Herren P. Corneille übersetztes Trauerspiel, Polyuctes der Märtyrer vorgestellt. » H. Devrient, p. 37 (cf. supra, note 25).

³⁹ « [...] diese Tragödie, wegen ihrer annehmlichen Vorstellung und vortreflichen Ausdrückungen des berühmten Auctoris, P. Corneille, an besondern Devotions-Tagen zu Pariß agiret wird. » *POLYEUCTE MARTYR, Tragedie Chrétienne. Oder : Der Märtyrer POLYEUCTES, Welcher in der achten Verfolgung derer Christen unter dem Kayser Decio enthauptet worden, in einem Christlichen Poetischen Trauer-Spiel vorgestellt, von P. Corneille. Frantzösisch [sic] und Deutsch*, Franckfurt und Leipzig : Verlegts Gottlieb Siegert, Buchhändl. in Hirschberg, 1734, préface.

⁴⁰ En français dans le texte. Cité par J. Witzenez, p. 48 (cf. supra, note 11).

⁴¹ La troupe de Porsch annonce en 1765 à Nuremberg : « Mit gnädiger Bewilligung Einer Hochgebietenden Obrigkeit, werden die hier anwesende Chursächsische Comödianten heute aufführen Ein vortrefliches und sehr berühmtes geistliches Trauer=Spiel, Betitult : Der Martyrer Polyeuctes Von Corneille in Versen und 5. Aufzügen. » Reinhart Meyer, *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 24. Bde., Tübingen : Niemeyer, 1986-2003, cit. Abt. 2, Bd. 21, p. 76.

⁴² « Eine aus dem Frantzösischen in das Teutsche übersetzte Capital-Tragoedie, betitult : LE CIT, oder : Der Streit zwischen Ehre und Liebe, dargestellt zwischen Roderich und Chimene. NB. Die Chimene agiret unsere Sängerin, und wird sich in einigen Arien besonders signalisieren. Nach der Action folget ein Ballet und lustige Nach-Comödie. » *Ibid.*, Abt. 2, Bd. 7, p. 185. Voir aussi Albert R. Mohr, *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M : W. Kramer, 1967, p. 29 sq.

⁴³ « Chimene, ohnerachtet sie den Roderich hertzlich liebte, suchte sie eifrigst seinen Tod, und förchtete doch, denselben zu erlangen, wessentwegen man die Action / Den Streit zwischen Ehre und Liebe nennet, / Wie aber selbiger geendiget, wird das Theatrum mit besonderm Vergnügen zeigen. » *Ibid.* Voir aussi Albert R. Mohr, *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M : W. Kramer, 1967, p. 29 sq.

⁴⁴ « DJese Piece ist nach denen wahren Theatralischen Reguln in Versen heraus gegeben worden, von dem berühmten Herrn Professor Gottsched. / Unter der Action ist ein Tantz, nach der Action aber ein Ballet, den Beschluß machet eine lustige Nach=Comödie. » *Ibid.* Voir aussi Elisabeth Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main*, Frankfurt/M, 1882, p. 462.

⁴⁵ « [...] die für den Gewinnst *Corneille* mit dem Hanswurst verbinden », J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 72 (cf. supra, note 30).

⁴⁶ « An den Leser : / Dieses Trauerspiel, so aller Orten Beyfall gefunden, hoffet denselben auch hier zu erhalten. Es ist eine besondere Gattung, indem es bis in die 5te Abhandlung scheint, als würde ein guter Theil der edlen und sich wieder den Kaiser zusammen verschworenen Römer in einer Stunde nebst Emilien dem Tode unterliegen müssen, doch des Kaisers allzugrosse Gnade und Güte schenckte allen das Leben, und erwarb sich durch diese That den Ruhm, der gütigste Regent zu seyn, ja er verband und machte hiedurch seine Feinde zu Freunden, so, daß man bey dem Schlusse des Stückes, der traurigen Begebenheit gänzlich vergisset ; ein mehrers davon zu sagen erachten wir unnöthig, indem die, so uns besuchen werden, solches aus dem Werck selbst mit vielen Vergnügen ersehen werden. / Dann folgt und schlüst ein recht lustiges Nach=Spiel, Der verstossene Peterle » Affichette de la troupe de Ußler, Nuremberg, 30 juillet 1754, in : R. Meyer, Abt. 2, Bd. 14, p. 239 (cf. supra, note 41).

⁴⁷ « Mit Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute Auf dem hiesigen neuerbauten Theater aufgeführt werden : L'ILLUSION. Das Blendwerk. Eine Comödie des Herrn Thomas (sic !) Corneille in fünf Acten ; Aus dem Französischen übersetzt. Nachricht : / Die grössten Geister haben ihren Eigensinn ; welchem aber nachahmen zu dürfen, man so groß seyn muß als sie. Corneille bekam der bizarren Einfall, ein Stück zu verfertigen, in welchem das Unregelmäßige vorzüglich schimmern sollte. / Das Artige ist also hier mit dem Ungewöhnlichen verbunden, und dieses Schauspiel um so mehr beträchtlich, als es das einzige in seiner Art ist. Indessen merken Kenner allemal darinnen das große Genie ; ein Corneille, ein Voltaire, ein Crebillon verrathen sich durch die Schönheiten ihrer Werke, wenn sie selbige auch abläugnen wollten. / Dieses Stück wird heute zum erstenmale aufgeführt. » *Ibid.*, Abt. 2, Bd. 22, p. 173 sq.