



HAL
open science

Récupération théorique et exploitation pratique: le théâtre de Voltaire en Allemagne (1730-1770)

Elsa Jaubert

► **To cite this version:**

Elsa Jaubert. Récupération théorique et exploitation pratique: le théâtre de Voltaire en Allemagne (1730-1770). Revue Voltaire, 2007. hal-02401268

HAL Id: hal-02401268

<https://hal.science/hal-02401268>

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.

Récupération théorique et exploitation pratique : le théâtre de Voltaire en Allemagne (1730-1770)

Elsa Jaubert – Université de Caen, équipe ERLIS

In : *Revue Voltaire* n°7, juin 2007, actes des journées Voltaire de juin 2006, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 37-52.

Lorsque l'on parle de Voltaire en Allemagne, on songe immédiatement à l'histoire houleuse de ses rapports avec Frédéric II, à leur correspondance et au séjour du Français à Berlin (1750-1753). Mais cet épisode tend à masquer la réalité bien plus vaste de la réception de Voltaire outre-Rhin, notamment celle de son théâtre. L'Allemagne réserve en effet très tôt au dramaturge un accueil à la hauteur de la gloire dont il jouit en France. Cet accueil est d'ailleurs double, puisqu'il se déroule à la fois sur le plan de la théorie esthétique et sur celui de l'exploitation pratique. Nous monterons ainsi dans un premier temps comment les théoriciens allemands ont repris les œuvres et les réflexions de Voltaire pour servir leurs projets de réforme du théâtre allemand, puis nous tenterons d'évaluer la fortune de son théâtre dans les librairies et sur les scènes allemandes.

Récupération théorique : Voltaire au service de la réforme du théâtre allemand

Johann Christoph Gottsched, le grand réformateur de la littérature allemande des Lumières, s'approprie une partie des théories esthétiques françaises pour créer, dans son *Art poétique critique* (1730), un canon de règles censées rendre la littérature germanique, et plus particulièrement le théâtre, conforme à la raison, et guider les jeunes auteurs vers le bon goût. Il s'appuie ainsi entre autres sur Boileau, d'Aubignac, Fontenelle, Fénelon, Saint-Évremond et Voltaire. Dans le chapitre consacré à la vraisemblance, par exemple, Gottsched reprend mot pour mot les critiques de Voltaire à l'égard de l'*Œdipe* de Sophocle, telles qu'il les avaient formulées en 1719 dans ses lettres à M. de Genonville (*Lettres écrites par l'auteur qui contiennent la critique de l'Œdipe de Sophocle, de celui de Corneille, et du sien*)¹. La question de la vraisemblance étant la pierre de touche de la poétique gottschédienne, il n'est

¹ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, I^{ère} partie, ch. 6, « Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie », dans du même auteur, *Schriften zur Literatur*, éd. H. Steinmetz, Stuttgart, Reclam, UB 9361, p. 148-150. Voir à ce sujet Catherine Julliard, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française. La Réception allemande des théories françaises*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998, p. 112 *sqq.*

pas surprenant que l'analyse de Voltaire ait séduit le critique allemand et qu'il l'ait récupérée dans le cadre de son argumentation. Mais Gottsched en use avec Voltaire comme avec tous les autres auteurs : il ne le considère et ne l'utilise comme une autorité esthétique que lorsque les jugements ou les productions du Français peuvent lui servir à consolider ses propres théories. Le cas de l'opéra, genre sévèrement condamné par Gottsched mais pratiqué par Voltaire, est révélateur de cette stratégie ; bien loin d'infléchir sa position, il déplore que le grand dramaturge tragique se soit abaissé à ces fadaïses².

D'autres éléments de la critique dramatique de Voltaire rencontrent en Allemagne une approbation pleine et entière ; c'est le cas par exemple du problème de la galanterie excessive des tragédies françaises. Gottsched se plaint, dans la préface de son *Caton mourant*, que « la manie de faire des mariages a envahi la scène », et déclare avoir « essayé de voir si une tragédie ne pouvait pas retenir l'attention, même sans hymen »³. Les Allemands sont particulièrement sensibles à ce thème, comme l'illustre une lettre du dramaturge et professeur de morale Christian Fürchtegott Gellert à un de ses correspondants allemands à Paris, en 1753 : Gellert y estime qu'un « amour raisonnable, tendre et innocent » fait le plus grand plaisir de l'homme et qu'il est légitime de montrer de ses bons côtés.

Mais que l'on ne montre, comme la scène française d'aujourd'hui les représente, que des jeunes gens voluptueux et des filles coquettes, qui nous offensent avec insolence et déraison, c'est un crime contre les bonnes mœurs et donc aussi contre le théâtre. [...] Certainement, il faut être reconnaissant à M. de Voltaire d'avoir voulu essayer *de détruire les reproches que toute l'Europe savante fait à la France, de ne souffrir guère au Théâtre que les intrigues galantes*.⁴

² Cf. Hermann A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe*, Heidelberg, C. Winter, 1917, p. 32.

³ « Das Hochzeitmachen hat in theatralischen Vorstellungen dergestalt überhandgenommen, daß ich es längst überdrüssig geworden bin. [...] ich habe es daher auch hier versuchen wollen, ob denn ein Trauerspiel nicht ohne die Vollziehung einer Heirat Aufmerksamkeit erlangen könne ? » Johann Christoph Gottsched, *Sterbender Cato*, Vorrede (1732), éd. Horst Steinmetz, Stuttgart, Reclam, UB 2097/97a, 1984, p. 8.

⁴ « Daß man aber (wie sie die französische Schaubühne von itzt schildern) nur wohl lustige Jünglinge und verbuhlte Mädchen dahinstellt, die uns mit Freschheit und Aberwitz beleidigen, ist ein Verbrechen wider die guten Sitten und also auch wider das Theater. [...] Ja gewiß ! man muß Herren von Voltaire dankbar sein, daß er versuchen wollte : de détruire les reproches que toute l'Europe savante fait à la France, de ne souffrir guère au Théâtre que les intrigues galantes. » C. F. Gellerts *Briefwechsel*, éd. John F. Reynolds, 4 t., Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1987, t. 1, p. 162.

Un journal littéraire berlinois lui rend aussi hommage pour avoir « raillé les héros amoureux et galants de la plupart des tragédies »⁵. Bon nombre de positions de Voltaire, en particulier du fait de son classicisme, correspondent ainsi aux ambitions purificatrices et morales des auteurs allemands, qui s'empressent par conséquent de citer le Français comme une autorité, ou de le saluer pour son œuvre.

Pour Gottsched, Voltaire fait d'ailleurs partie des poètes de bon goût dont il recommande la lecture, aux côtés entre autres de Virgile et de Térence, de Boileau, de Corneille et de Racine. Voilà les « modèles à suivre » pour les jeunes gens⁶. C'est donc en toute logique que Voltaire a l'honneur d'être publié dans le cadre du *Théâtre allemand*, édité par Gottsched. Ce recueil en six volumes, composé de pièces traduites et d'œuvres originales, devait fournir un répertoire régulier aux troupes de théâtre et servir d'exemple aux jeunes auteurs. C'est bien évidemment Voltaire dramaturge tragique qui recueille les suffrages du professeur de Leipzig, puisque les deux pièces retenues sont *Zaïre* (1732) et *Alzire* (1736), publiées en 1741 dans les 2^{ème} et 3^{ème} tomes du *Théâtre allemand*⁷. Les traductions sont confiées à de proches collaborateurs : *Zaïre* est traduite par Schwabe, *Alzire* par l'épouse de Gottsched, grande traductrice et elle-même auteur de plusieurs comédies. Gottsched a manifestement été tout autant sensible à la forme de ces deux tragédies, qui remplissent son cahier des charges rigoureux, qu'à leur sujet : dans sa préface, il met en relief l'intention de Voltaire de mettre en scène la religion chrétienne dans ces deux tragédies, à l'exemple de *Polyeucte*. Il espère que les œuvres de Voltaire auront le même succès que la pièce de Corneille, dont il souligne qu'elle a été bien accueillie en Allemagne, y compris par les ennemis de la scène, qui y voient pourtant en général le refuge des fables païennes et immorales. Cette argumentation est révélatrice de la situation allemande. En effet, il ne faut pas oublier que dans le Saint Empire, les hommes de lettres doivent lutter avec des autorités politiques et religieuses bien plus hostiles au théâtre qu'en France ; la réhabilitation de la scène reste un enjeu majeur tout au long du XVIII^e siècle. Le pasteur Goeze, par exemple, ennemi farouche de Lessing et du théâtre en général, considère Voltaire comme un auteur

⁵ « Die verliebten und galanten Helden der meisten Tragödien verspottete », *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*, Berlin, 1750, cité par H. A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 80.

⁶ Cf. J. C. Gottsched, *Critische Dichtkunst*, op. cit., p. 69.

⁷ On trouve par ailleurs dans la bibliothèque personnelle de Gottsched *La Mort de César*, *Œdipe*, *Alzire*, *Nanine* et *Mariamne* (on peut consulter le *Catalogus Bibliothecae quam Jo. Ch. Gottschedius collegit atque reliquit*, Lipsiae, 1767).

« satanique »⁸, et comme la figure emblématique d'une époque qui au lieu de combattre le vice, ne fait que le policer et rendre la corruption plus aimable. Le théâtre ne peut être pour ce théologien qu'une école du vice. Le fait que Voltaire traite un sujet religieux devient donc pour Gottsched un argument de poids contre les détracteurs de la scène et il n'est sans doute pas étranger à la décision de traduire précisément ces deux tragédies⁹. On remarque que dans sa préface, Gottsched ne s'attarde pas sur l'auteur lui-même, expliquant que sa renommée est déjà grande outre-Rhin, et qu'il n'a donc pas besoin de sa défense¹⁰.

Il est vrai que Voltaire est souvent cité comme l'un des plus grands dramaturges français. Pour la plupart des hommes de lettres allemands de l'époque, la France est un modèle qui doit jouer un rôle déterminant dans l'éducation du goût. Les pièces françaises apportent ainsi un peu de raffinement à un théâtre allemand jugé grossier et indigent, comme l'illustre bien ce poème adressé à la célèbre actrice et directrice de troupe Caroline Neuber :

Ce qui manque encore à l'Allemagne, la richesse de la France nous le
fournit,
Le doux trait de Racine, la gloire de Corneille,
L'énergie de Crébillon, Voltaire et ses fulgurants éclairs,
Le sel de Molière, l'aménité de Destouches,
L'intelligence de Marivaux, son émotion pleine de grâce et de tendresse,
Son habileté à percer à jour le secret des âmes,
La raillerie mordante et spirituelle de Regnard,
Tout ce qui, vêtu à l'allemande, enchante l'oreille et le cœur des
connaisseurs.¹¹

⁸ Cf. Roland Krebs, *L'Idée de « Théâtre National » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, Wolfenbütteler Forschungen Bd. 28, 1985, p. 357.

⁹ Il n'est pas impossible que Gottsched ait été aussi sensible au thème de la tolérance religieuse qui s'y manifeste. Avec Voltaire, la tragédie se met au service du combat philosophique. Gottsched a lui-même par la suite abordé ce sujet dans *Les Noces sanglantes parisiennes (Die Parisische Bluthochzeit)*, une tragédie sur la nuit de la Saint-Barthélemy, et dans *Agis, roi de Sparte (Agis, König von Sparta)*.

¹⁰ J. C. Gottsched, *Deutsche Schaubühne*, 6 t., Leipzig, 1741-1745, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, éd. H. Steinmetz, Stuttgart, Metzler, 1972, préface au t. 2.

¹¹ « Was Deutschland noch versagt, dieß zinst uns Frankreich Stärke,/ Racinens süßer Zug, Corneillens Wunderwerke,/ Der Nachdruck Crebillons, Voltairens starker Blitz,/ Und Molierens Salz, Destouchens munterer Witz,/ Des Marivaux Verstand und zärtlich holdes Rühren,/ Sein Griff, das Innerste der Seelen auszuspuhen,/ Des Regnards beissender und Geisterfüllter Scherz / Entzücken deutsch gekleidt der Kenner Ohr und Herz. » *Gerhard Rudolph Albrecht Sievers Glückwünschendes Sendschreiben an die Frau Neuberin*, Kiel, 1738, dans Richard Daunicht, *Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Heidenau/Sa., Mitteldeutsche Kunstanstalt, 1956, p. 83.

De façon très représentative des hiérarchies esthétiques, Lessing déclare en 1751 que « Corneille et Molière ont élevé le théâtre français à cette hauteur où Racine et Regnard l'ont maintenu, où il se maintient encore de nos jours avec les œuvres de Messieurs Crébillon, Voltaire, Destouches, La Chaussée et Boissy »¹². Et comme tous les auteurs de l'époque, Lessing commence d'ailleurs par traduire des auteurs français. En 1747, pour le compte de la troupe de la Neuberin et en échange d'un accès permanent gratuit aux représentations, il entreprend en collaboration avec C. F. Weiße plusieurs traductions, dont *Annibal* de Marivaux et *Mariamne* de Voltaire. Johann Friedrich Löwen, homme de lettres engagé dans la réforme du théâtre allemand, traduit lui aussi des pièces françaises, pour la troupe de J. F. Schönemann, entre autres *L'École des mères* de La Chaussée et *Sémiramis* de Voltaire, publiées en 1757. Koch, acteur et directeur de troupe, traduit lui-même pour ses propres représentations *L'Enfant prodigue* et *Œdipe*, ainsi que *Démocrite* de Regnard et *Le Philosophe marié* de Destouches¹³.

Dans ce contexte, Voltaire jouit d'un tel statut de modèle qu'il devient même l'archétype de l'auteur tragique. Si dans le domaine de la comédie, les Allemands attendent en effet la venue d'un « Molière allemand », dans le domaine de la tragédie, c'est un « Voltaire allemand » que l'on espère¹⁴. Un ami de Lessing résume ainsi l'ambition des jeunes gens épris de théâtre : « suivre le grand Molière et marcher dans les pas du divin Voltaire »¹⁵.

Mais la réception du théâtre de Voltaire ne se limite pas à la tragédie. Sans être le premier nom pour la comédie, il apparaît néanmoins fréquemment aux côtés de Molière, Destouches et Regnard, d'autant plus que les pays de langue allemande réagissent eux aussi à l'évolution du genre comique ; comédie larmoyante de La Chaussée, comédie attendrissante de Voltaire, genre sérieux de Diderot, ces nouveautés font l'objet de nombreuses discussions, qui reprennent souvent les arguments des critiques français. En 1747, la publication de sa

¹² « Corneille und Moliere haben es [das Französische Theater] zu derjenigen Größe erhoben, welche Racine und Regnard unterstützt haben, und welche noch itzo durch die Werke der Herren Crebillon, Voltaire, des Touches, la Chaussée und Boissy fort dauert. » Gotthold Ephraim Lessing, *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*, Décembre 1751, dans *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, éd. K. Lachmann et F. Muncker, 21 t., Stuttgart, G. J. Göschen, 1886, t. 4, p. 475.

¹³ Cf. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 10 t., Salzburg, O. Müller, 1961, t. 4, p. 493.

¹⁴ Selon Johann Friedrich Löwen, ce « Voltaire allemand » pourrait être Christian Felix Weiße, pour peu qu'il décide d'appliquer son talent à la tragédie (*Johann Christian Krügers Poetische und Theatralische Schriften*, Leipzig, 1763, préface).

¹⁵ « Den großen Molieren / Zu folgen, und zugleich den göttlichen Voltären / Im Trauerspiele treu und willig nachzugehen. » H. A. Ossensfelder, cité par Johann Friedrich 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. 315.

traduction de *L'Enfant prodigue* (1736) permet au comédien et dramaturge J. G. Uhlich de commencer à remettre en question les normes gottschédiennes ; sa préface rappelle « la grande renommée » acquise par Voltaire avec ses « excellentes tragédies », il cite une partie de la préface d'origine, qui justifie le mélange du plaisant et du touchant au nom de « la représentation des mœurs », puis il rend compte en détail de la critique de Bruhier d'Ablaincourt¹⁶ – mais il semble bien que ce soit en réalité pour mieux défendre Voltaire, car il souligne ensuite que malgré ces remarques, la pièce possède encore de grands mérites par rapport aux autres comédies, et signale qu'elle a toujours été jouée avec succès. Enfin, il cite le jugement particulièrement positif d'un Allemand. Par cette traduction, Uhlich se prononce donc lui-même pour un élargissement du champ esthétique¹⁷. En 1751, Gellert prend fait et cause pour la comédie touchante, dans un essai en latin (*Pro comoedia commovente*), traduit en allemand, publié et commenté par Lessing dans sa *Bibliothèque théâtrale*¹⁸. Gellert y salue en particulier Marivaux et Voltaire, qui ont ouvert la voie de ce nouveau genre avec succès, et évoque des pièces comme *Les Philosophes amoureux* de Destouches, *Mélanide* de la Chaussée, *La Pupille* de Fagan, *Nanine* de Voltaire ou encore *Sidney* de Gresset, pour illustrer son propos. Alors que Gottsched admet difficilement qu'une comédie puisse aussi émouvoir et non simplement faire rire, Gellert, lui, défend cette spécificité du nouveau genre : la comédie touchante représente selon lui une opportunité de renouvellement des sujets, elle répond parfaitement aux objectifs de la poésie, qui sont de plaire et d'instruire, et incite les spectateurs à suivre l'exemple des personnages vertueux. La légitimité de cette nouvelle forme s'affirme peu à peu, le discours théorique s'accompagnant toujours de références à Voltaire. G. K. Pfeffel reprend par exemple en 1767 les propres arguments de Voltaire contre la comédie larmoyante et en faveur de la comédie attendrissante, dans sa préface à la traduction de *Julie ou le Triomphe de l'amitié* de Marin – mais il ne comprend pas réellement la différence que Voltaire faisait entre ces deux genres et parle sans distinction de « comédie touchante » (*rührendes Lustspiel*)¹⁹. En 1768, dans ses *Lettres sur le théâtre viennois*, Joseph

¹⁶ Jean-Jacques Bruhier d'Ablaincourt, *Caprices d'imagination ou Lettres sur différens sujets d'Histoire, de Morale, de Critique, d'Histoire naturelle*, Paris, 1740. Uhlich cite la 23^{ème} et dernière lettre.

¹⁷ Cette traduction est reprise en 1754 dans *Neue Sammlung von Schauspielen herausgegeben von Johann Friedrich Schönemann, Erster Band*, Hamburg ; une nouvelle traduction en vers est publiée en 1767 dans *Neue Sammlung von Schauspielen, welche auf der Kaiserlich Königlichen privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführt werden*, t. 12, Wien, J. P. Krauß.

¹⁸ « Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel », *Theatralische Bibliothek*, 1^{er} feuillet, dans *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, op. cit., t. 6, p. 32-49.

¹⁹ *Theatralische Belustigungen. Nach französischen Mustern. Dritte Sammlung*, Frankfurt und Leipzig, J. G. Garbe, 1767, préface, dans Michel Grimberg (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie : ein Korpus von Übersetzervorreden 1694-1802*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998, T. 65, p. 166 sqq. A propos de la conception

von Sonnenfels place *Le Père de famille* de Diderot en première position de la haute comédie, mais il évoque aussi Voltaire avec *Nanine* et *L'Écossaise*, *Mélanide* et *L'École des mères* de La Chaussée, *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine et *Eugénie* de Beaumarchais. En écho à son jugement, une traduction de *Nanine* est publiée l'année suivante dans le recueil du *Nouveau théâtre de Vienne*, où elle est présentée comme une « comédie touchante » et « une œuvre parfaite »²⁰. La comédie attendrissante est désormais reconnue.

Même les comédies burlesques de Voltaire trouvent leur place dans le développement du théâtre allemand. À Vienne, notamment, où la tradition populaire locale est très forte, des pièces comme *L'Échange*²¹ servent aux tenants de la purification de la scène dans leur campagne contre l'improvisation et les farces grossières. Dans sa préface de 1764, le traducteur J. G. von Laudes souligne le succès remporté par la pièce en France, la tournure originale de cette comédie ainsi que la vivacité et l'esprit de la langue. Pour les Viennois, cette farce bouffonne « reste un texte littéraire mettant en scène des personnages de la réalité contemporaine. Elle démontre donc qu'un comique populaire de qualité est possible »²². La situation très particulière de la scène viennoise entraîne donc une utilisation différente de Voltaire.

Malgré tout, l'admiration n'est pas unanime. Le premier à s'attaquer au monument Voltaire et à amorcer un tournant dans la réception de son théâtre est Lessing, dont l'esprit critique et la plume acerbe n'épargnent pas le Français. Dès 1759, dans ses *Lettres sur la littérature contemporaine*, il établit une hiérarchie dans laquelle il place certes *Zaire* bien au-dessus des tragédies de Corneille, mais encore bien en dessous de l'*Othello* de Shakespeare²³. On retrouve cette même hiérarchie quelques années plus tard dans la *Dramaturgie de Hambourg*, où Lessing développe plus longuement sa critique. Il compare notamment le spectre apparaissant dans *Sémiramis* à celui d'*Hamlet*²⁴. Le théâtre de Voltaire, comme celui

voltairienne de la comédie attendrissante, voir Elsa Jaubert, « Voltaire dramaturge comique : un 'auteur amphibie' ? », *Revue Voltaire* n°6, juin 2006, Paris, PUPS, p. 155-168.

²⁰ M. Grimberg (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie*, op. cit., T. 73, p. 182 sqq.

²¹ Pièce écrite en 1734 mais jouée en public pour la première fois à la Comédie-Italienne en 1761.

²² Michel Grimberg, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Frankfurt/M, Peter Lang, Gallo-Germanica 17, 1995, p. 252 et du même (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie*, op. cit., T. 47, p. 117 sqq.

²³ G. E. Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, éd. W. Bender, Stuttgart, Reclam, UB 9339-44/44a, 1972, 17^{ème} lettre (1759), p. 50.

²⁴ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, éd. K. L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, UB 7738[7], 1981, 11^{ème} feuillet (5 juin 1767), p. 62-67. Voltaire est victime ici de sa propre plume, car se sont en grande partie ses *Lettres philosophiques* qui, avec les *Lettres sur les Anglais et sur les Français* de Muralt, ont fixé en Allemagne l'image des théâtres français et anglais et la perception du caractère de ces deux nations. C'est d'ailleurs Lessing qui, dès 1750, publie les lettres de Voltaire à ce sujet dans sa revue théâtrale (*Des Herrn von Voltaire Gedanken über die*

de Corneille, sert à Lessing de levier pour sa critique radicale de la dramaturgie classique française. Lessing reproche à Voltaire des invraisemblances dans l'action et les caractères, et des maladresses dans la construction, en particulier dans *Méropé*. Il l'accuse essentiellement de faire que s'accommoder tant bien que mal des règles, sans en respecter ni en comprendre l'esprit²⁵.

Herder, à la suite du Suisse J. J. Bodmer, lui reproche pour sa part le manque de couleur locale de ses tragédies. Tous les personnages sont fondamentalement des Français :

J'ai cherché dans les pièces de théâtre françaises le monde, le siècle, la nation, et je n'ai jamais trouvé que la nation française. Dans *Sémiramis*, *Tancredé*, *Zaïre*... où est le monde assyrien, celui des chevaliers, celui des Turcs ?²⁶

Quant à J. J. Eschenburg, traducteur de Shakespeare, il reprend d'un point de vue philologique et dramaturgique la comparaison entre le *Julius César* de Shakespeare et *La Mort de César* de Voltaire, pour conclure à la supériorité incontestable de la version anglaise : le caractère du César français ne peut ni intéresser, ni provoquer l'effroi, celui de Shakespeare est bien plus théâtral, Voltaire a dénaturé le caractère de Brutus et la scène de conspiration de Shakespeare est bien plus belle²⁷. Dix ans plus tard enfin, en 1781, ces deux pièces deviennent pour Justus Möser l'occasion de montrer combien le génie français est éloigné de l'anglais ; il arrive à la même conclusion que Lessing : le théâtre français n'est pas tragique, il n'ébranle pas les affects comme le théâtre anglais. La pièce de Voltaire est « une image lisse, belle, brillante, qui n'a pas son pareil dans l'art, mais qui n'est rien de tout ce qu'elle devrait être ! »²⁸.

Trauer- und Lustspiele der Engländer, aus seinen Briefen über die Engländer übers., dans *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Metzler, Stuttgart, 1750, 1. Stück, IV).

²⁵ Cf. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie, op. cit.*, en particulier les feuillets 44 à 50 (septembre-octobre 1767), p. 227-261.

²⁶ « Ich habe in den französischen Theaterstücken Welt, Jahrhundert, Nation gesucht und immer französische Nation gefunden. In *Semiramis, Tancred, Zaire*... wo ist da assyrische, Ritter-, Türken-Welt ? » Johann Gottfried Herder, cité par H. A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts, op. cit.*, p. 85 sqq.

²⁷ Johann Joachim Eschenburg, *Versuch über Shakespears Genie und Schriften, in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen, Aus dem Engl. übers. und mit einem doppelten Anhang begleitet von Johann Joachim Eschenburg*, Leipzig, Schwickert, 1771.

²⁸ « Was tut nun Voltaire ? Er wischt alle diese starken Züge aus und gibt uns ein glattes, schönes, glänzendes Bild, was in der Kunst nicht seines gleichen hat, aber nun gerade von allem dem nichts ist, was es sein sollte ! » Justus Möser, *Über die deutsche Sprache und Literatur*, dans du même, *Sämtliche Werke. Historischkritische Ausgabe in 14 Bänden. Vermischte Schriften*, II^{ème} partie, t. 3, éd. Oda May, Osnabrück, Wenner, 1986, p. 71-94.

Même si, au début des années 1780, Wieland continue à penser que les Allemands n'ont pas de tragédies qui puissent rivaliser avec *Mahomet* ou *Alzire*²⁹, la grande époque du classicisme à la française est bel et bien terminée. Certes, tous les Allemands ne sont pas des admirateurs inconditionnels de Shakespeare, et nombreux sont ceux qui aspirent en réalité à une synthèse des caractéristiques anglaises et françaises³⁰. Mais si l'on veut admirer encore Voltaire, il faut désormais le défendre.

A partir des années 1730, Voltaire constitue une référence essentielle des réflexions allemandes sur le théâtre : ses jugements servent de caution esthétique³¹, ses œuvres sont citées comme des exemples de bon goût³², elles offrent des points d'appui à des réflexions sur la nature et les effets de la tragédie³³, et ses personnages deviennent même des cas d'école pour le jeu des acteurs³⁴. Par ailleurs, qu'il s'agisse des tragédies, des comédies attendrissantes ou même des comédies burlesques, tous les aspects de sa production dramatique trouvent un écho dans les pays de langue allemande, souvent alimenté par les réflexions critiques de l'auteur lui-même et de ses compatriotes. La réception est donc active, complète et réinvestie par des problématiques propres à l'Allemagne.

Mais au-delà de ces considérations théoriques, l'objectif de la plupart des traductions est alors de fournir un répertoire aux troupes et de former le goût des auteurs allemands. Il faut dès lors s'interroger sur la présence de Voltaire dans les librairies et sur les scènes allemandes.

²⁹ Cf. H. A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 74.

³⁰ Voir à ce sujet E. Jaubert, « *Richard III* et *Roméo et Juliette* de Christian Felix Weiße : une voie médiane entre barbarie anglaise et superficialité française ? », *Revue germanique internationale*, avril 2007, Paris, CNRS Editions, p. 23-35.

³¹ Outre les réflexions de Gottsched, on note des références plus ponctuelles mais tout aussi révélatrices du statut de Voltaire : Johann Elias Schlegel, par exemple, lorsqu'il traduit *Le Glorieux*, rappelle dans sa préface que Voltaire et l'abbé Prévost considèrent qu'il s'agit là de la meilleure pièce de Destouches (M. Grimberg (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie*, op. cit., T. 17, p. 31).

³² En 1748, dans ses préfaces aux pièces jouées par la troupe de Schönemann (qui contient *Œdipe* et *Mahomet*), Krüger se désespère de voir que le public allemand ne souhaite pas voir deux fois les plus belles œuvres de Destouches ou de Voltaire, et qu'il a si peu de goût qu'il ose comparer *Alzire* au *Festin de Pierre* (dans la version jouée par les troupes ambulantes), et que certains rient de voir leur voisin pleurer pendant la représentation de *Zaïre* (Cf. M. Grimberg (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie*, op. cit., T. 22, p. 51).

³³ En particulier dans la correspondance entre Lessing, Friedrich Nicolai et Moses Mendelssohn (*Briefwechsel über das Trauerspiel* (1756–57), éd. J. Schulte-Sasse, München, Winkler, 1972) et chez J. J. Dusch (Cf. H. A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 78).

³⁴ Les exemples de personnages que Mylius cite à propos du jeu des acteurs évoquent ceux de Molière, de Destouches et de Voltaire, avec *L'Enfant prodigue* (« Beweis, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey », *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Metzler, Stuttgart, 1750, 1. Stück, p. 10). Dans son traité sur l'éloquence du corps, J. F. Löwen prend, entre autres, l'exemple des deux personnages principaux de *Zaïre* pour développer ses réflexions sur le jeu des acteurs et les nuances qu'ils doivent apporter à leur rôle (*Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, Hamburg, Härtel, 1755).

Exploitation pratique : un classique des librairies et du répertoire des troupes

Le français est la langue de la bonne société allemande du XVIII^e siècle, que la plupart des hommes de lettres maîtrisent eux aussi. Par conséquent, la diffusion des œuvres françaises se fait tout d'abord dans la langue originale. La littérature française est la seule à jouir en Allemagne de cette diffusion de première main, assurée par les contrefaçons publiées dans les Provinces-Unies et dans le Saint Empire, puis largement distribuées sur l'ensemble du territoire allemand. Voltaire ne fait pas exception : parmi les grandes éditions, on peut citer par exemple les *Œuvres de M. de Voltaire* en dix volumes, publiées à Dresde entre 1748 et 1754, puis en huit volumes, de 1752 à 1756. Elles s'adressent en priorité à la noblesse, mais les ouvrages français sont également très appréciés de la haute bourgeoisie.

Ces éditions en français se doublent bien sûr rapidement de nombreuses traductions en allemand, qui élargissent le public. On assiste ainsi à un phénomène de « réception en deux étapes » spécifique à la littérature française³⁵. Voltaire jouit pour sa part d'une telle renommée que ses œuvres sont rapidement traduites pour les troupes, la publication venant parfois plus tard. C'est le cas de *L'Enfant prodigue* (1736), traduit en 1738-1739, mais publié en 1747 seulement. *Nanine* (1749) est traduite dès 1750, puis à nouveau en 1753. *Le Café ou L'Écossaise* (1760) est immédiatement traduite en Allemagne, par un ami de Lessing (J. J. C. Bode), et imprimée à neuf reprises entre 1760 et 1771. La préface de Voltaire est parfois jointe au texte allemand. Ses œuvres théâtrales complètes en cinq volumes sont publiées en allemand entre 1766 et 1771, accompagnées de nombreux paratextes de l'auteur³⁶. L'éditeur justifie son entreprise en signalant que Molière et Destouches ont déjà leurs œuvres complètes en allemand, or la gloire de Voltaire est aussi grande en Allemagne que celle de ces deux auteurs, et de plus il s'est distingué à la fois dans le genre comique et tragique. Il estime en outre qu'il n'est pas nécessaire de rappeler les beautés et les mérites de ses œuvres, car ils sont connus de tous depuis longtemps³⁷.

Sans entrer dans les détails de l'histoire des traductions et publications, on note cependant que toutes les pièces de Voltaire sont traduites et retraduites, la plupart des versions

³⁵ Cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, op. cit., p. 35 et Frédéric Barbier, « Der französische Buchhandel und Leipzig zwischen 1700 und ca. 1830 », dans *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, dir. Michel Espagne et Matthias Middel, Leipzig, 1993, p. 257-275.

³⁶ *Des Herrn Arouet von Voltaire sämtliche Schauspiele, nebst den dazu gehörigen Schriften, aus dem Französischen von verschiedenen Federn übersetzt*, 5 t., 1766-1771, Nürnberg, bey G. N. Raspe.

³⁷ Cf. M. Grimberg (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie*, op. cit., T. 55, p. 132 sqq.

connaissant plusieurs éditions, en général dans le cadre de recueils de pièces de théâtre. Ces recueils constituent des florilèges à visée théorique, dans la lignée du *Théâtre allemand* édité par Gottsched, afin de fournir des modèles, des pièces exemplaires aux lecteurs, aux auteurs et aux acteurs. Ils servent aussi parfois de « vitrine » aux troupes allemandes, pour illustrer la qualité de leurs représentations et promouvoir le bon goût dramatique. Voltaire ne manque bien évidemment dans aucun de ces recueils.

Fascinées par la France, de nombreuses cours allemandes engagent des troupes de comédiens français. Cette pratique connaît son apogée entre 1730 et 1765³⁸. Le répertoire de ces troupes françaises est dicté par deux impératifs : le divertissement du public aristocratique et le renouvellement du répertoire, imposé par la fréquence des représentations (en général deux par semaine). Il faut donc varier les spectacles sur le mode comique, ce qui fait de ces troupes de grandes consommatrices de pièces, parfois peu exigeantes sur la qualité. À partir des années 1750, la réception sur les théâtres de cour, qui ne nécessite pas de travail de traduction, est presque immédiate. On traduit et représente presque tout ce qui est créé sur les scènes parisiennes. Dans ce contexte, Voltaire représente un cas à la fois exceptionnel et pourtant significatif : la renommée dont il jouit en Allemagne et son séjour prolongé outre-Rhin lui attirent de nombreuses sympathies chez les Princes. Elles se traduisent par des correspondances et des échanges littéraires, notamment avec le Prince Électeur du Palatinat Charles-Théodore, à qui Voltaire donne la primeur de deux de ses tragédies, *L'Orphelin de la Chine* et *Olympie*, créées respectivement à Mannheim en août 1755 et à Schwetzingen le 30 septembre 1762. Sa tragédie *Rome sauvée* est elle aussi jouée à Berlin en sa présence en juillet 1750, avant sa représentation à la Comédie-Française en 1752³⁹.

Les troupes allemandes pour leur part voient avec envie la position de ces comédiens français, engagés par contrats, à salaires fixes et libérés pour un temps des avanies de la vie ambulante et des chicanes des autorités, et c'est aussi dans l'espoir – déçu – de bénéficier de la même faveur auprès des Princes qu'elles accueillent un répertoire français ou à la française⁴⁰. Mais ce sont avant tout la réforme de Gottsched et ses positions esthétiques qui

³⁸ Hanovre, Munich, Dresde, Berlin, Stuttgart, Mannheim, Bayreuth, Vienne et Kassel. Cf. Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenthöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss., München, 1965, p. 163, et H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, op. cit., t. 4, p. 655.

³⁹ Cf. M. Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater*, op. cit., p. 71, p. 113-118 et Jean-Jacques Olivier, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIIIe siècle*, 4 t., Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901-1905, t. 1, p. 39-43. Voltaire a séjourné à Schwetzingen en 1753.

⁴⁰ Cf. M. Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater*, op. cit., p. 166 sqq et Wilfried Barner et alii, *Lessing, Epoche – Werk – Wirkung*, München, Beck, 6. Aufl., 1998, p. 78 sqq.

contribuent à la faveur dont jouit le théâtre français. En effet, le professeur ne se contente pas d'exposer ses idées sur le papier mais souhaite aussi les promouvoir sur scène. Il va donc à la rencontre des praticiens du théâtre et commence sa collaboration avec Caroline Neuber dès 1727⁴¹, sur la base d'une communauté d'objectifs : la réhabilitation de l'art dramatique et des comédiens, et la promotion du théâtre régulier et du bon goût sur les scènes allemandes. On voit bien comment s'articulent ici théorie et pratique. L'évolution du répertoire de la Neuberin montre comment les représentations inspirées par les principes réformateurs tentent peu à peu de régulariser la scène allemande. En dépit de quelques concessions inévitables au goût du public, les pièces françaises y deviennent rapidement majoritaires. Certes, toutes ne sont pas « régulières » au strict sens gottschédien, comme on peut encore l'observer dans le répertoire de 1735, mais elles témoignent déjà d'une ambition artistique bien plus élevée que celle des autres troupes de l'époque.

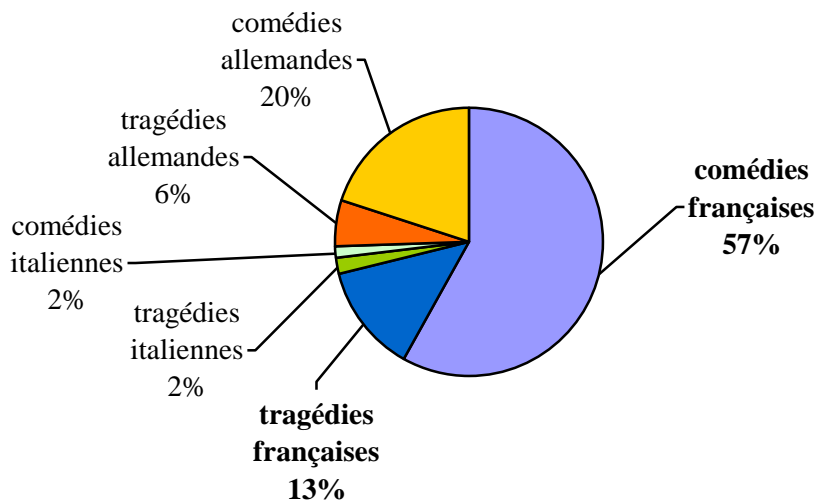


Figure 1: Représentations de la troupe de Caroline Neuber à Hambourg en 1735.

⁴¹ Cf. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, op. cit., t. 4, p. 479-500 et Ruedi Graf, « Der Professor und die Komödiantin. Zum Spannungsverhältnis von Gottscheds Theaterreform und Schaubühne », dans *Vernunft und Sinnlichkeit : Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin*, dir. Bärbel Rudin et Marion Schulz, Neuberin-Museum, Reichenbach, 1999, p. 125-144.

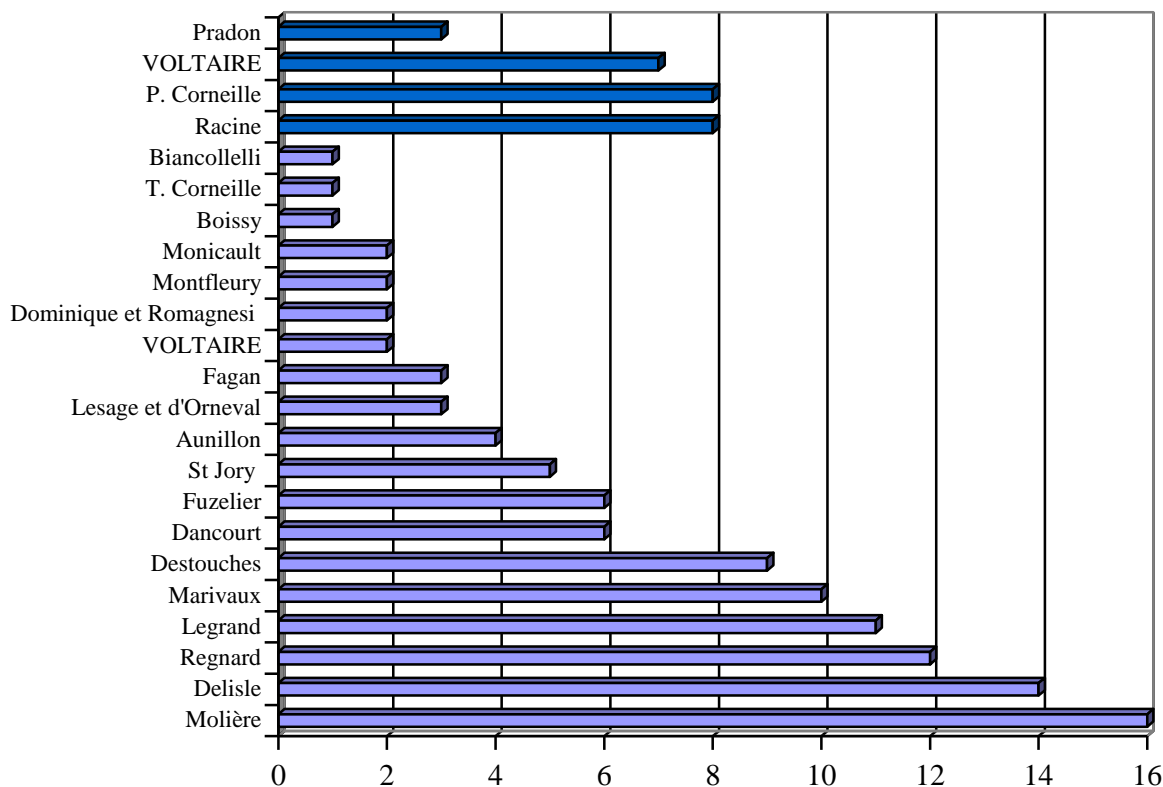


Figure 2: Troupe de la Neuberin, Hambourg 1735. Nombre de représentations par auteur (les barres foncées indiquent les tragédies)

Les répertoires de 1735 et 1741 permettent d'observer les progrès de la réforme : le choix des auteurs français est plus rigoureusement effectué selon les critères gottschédiens. En 1741, on retrouve certes toujours Regnard, Marivaux et Molière en bonnes places, mais c'est logiquement Destouches, le modèle recommandé par Gottsched qui domine les représentations. On remarque en outre la disparition complète de Delisle, qui s'accompagne aussi d'un très net recul des pièces du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire, comme *Momus Fabuliste* (Fuzelier) ou encore *Arlequin Hulla* (Lesage et d'Orneval). En 1735, tragédies et comédies confondues, Voltaire connaît neuf représentations, et se trouve ainsi à égalité avec Destouches en 6^{ème} position. En 1741, en revanche, il occupe la 2^{ème} place après Destouches.

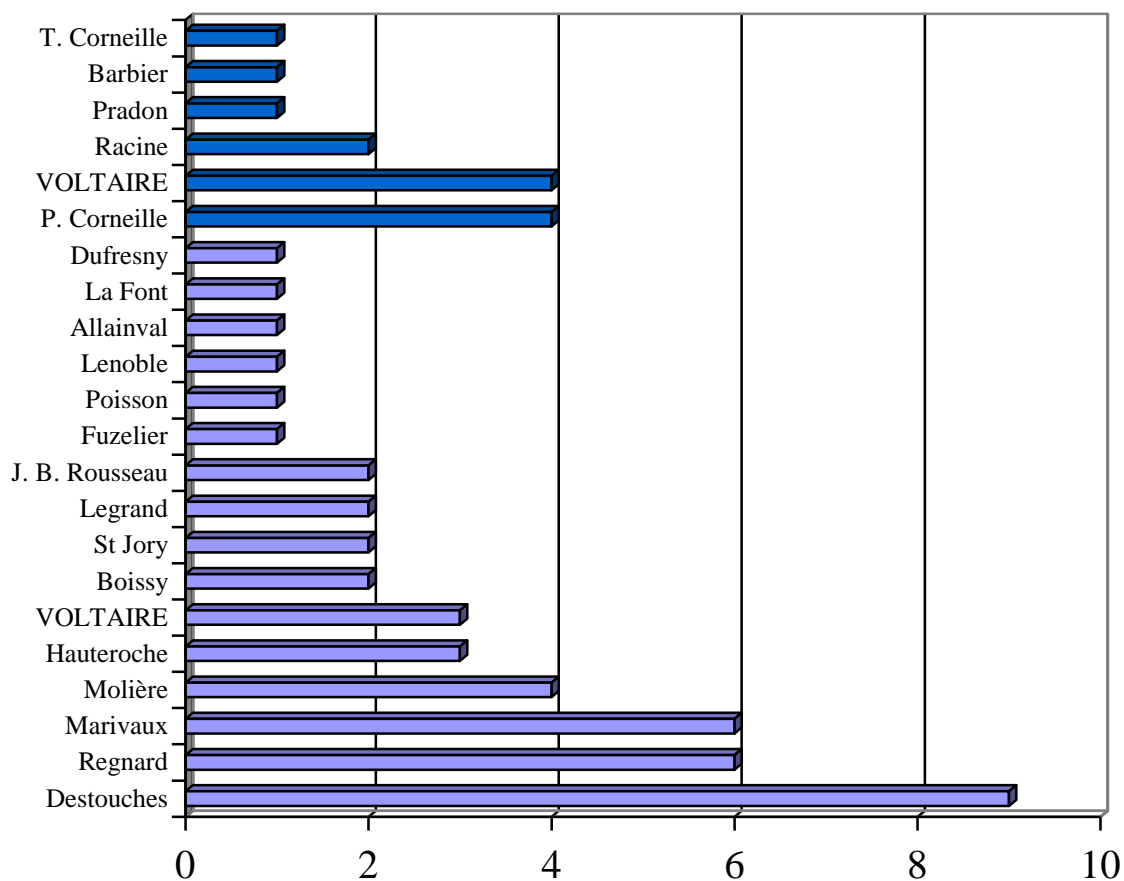


Figure 3: Troupe de la Neuberin, Leipzig 1741. Nombre de représentations par auteur (les barres foncées indiquent les tragédies).

Dans le répertoire des autres grandes troupes de l'époque, comme celle de Schönemann ou de Koch, la proportion de pièces françaises est à peine moindre que chez la Neuberin, bien que ces troupes jouent deux fois moins de tragédies. Les pièces françaises constituent ainsi 72 % des représentations de Koch au début des années 1750, et 74 % des représentations de Schönemann en 1756⁴².

⁴² L'arrivée de pièces originales allemandes « régulières » ne réduit pas significativement ces chiffres, au contraire : les progrès de la réforme et l'augmentation de l'offre en matière de traductions favorisent l'arrivée sur la scène de nouveaux auteurs et de nouvelles pièces étrangères. Après avoir traduit les dramaturges classiques et reconnus, c'est l'ensemble de la production française de la fin du XVIIIe et de la première moitié du XVIIIe se voit traduite et représentée. Dans les années 1760, la demande continue de croître et la production nationale ne peut la satisfaire. On se tourne alors vers les pièces contemporaines et la réception est presque instantanée : Ackermann représente ainsi *Le Café ou L'Écossaise* (1760) dès 1761. Les genres de la comédie larmoyante et surtout du drame bourgeois font alors leur apparition sur les scènes allemandes.

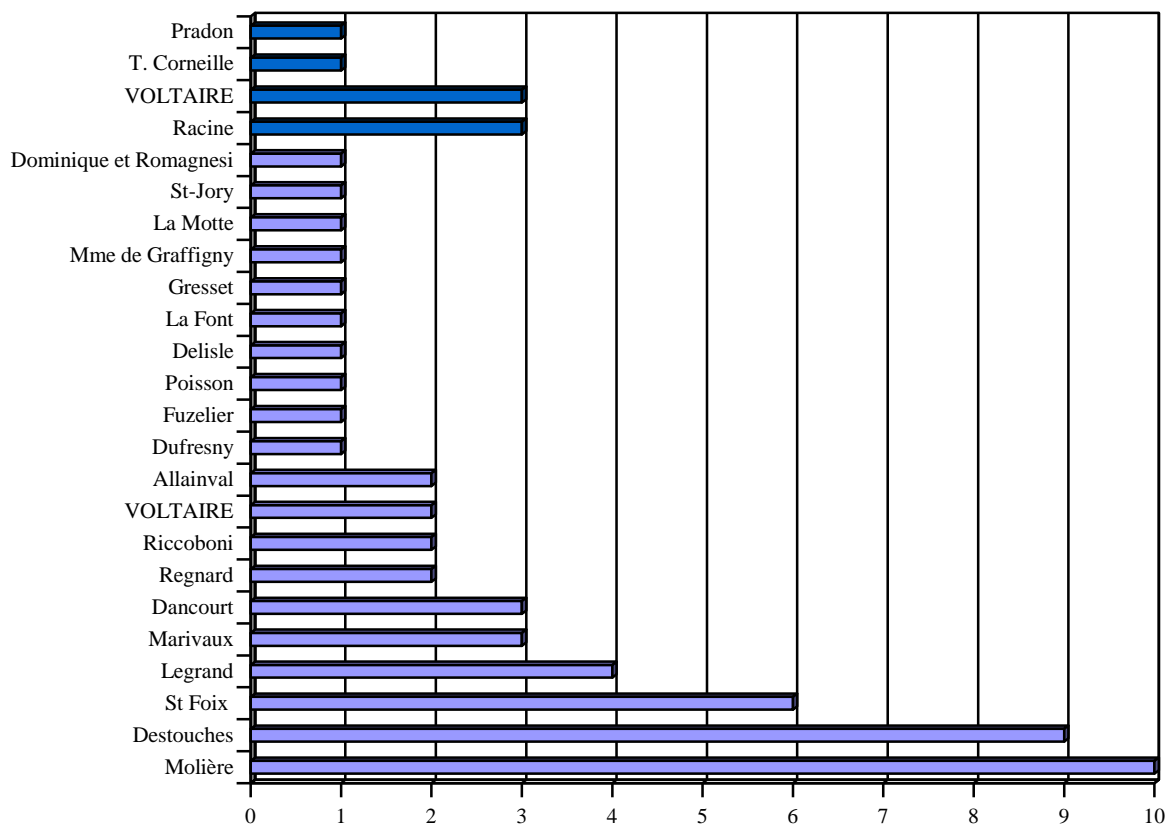


Figure 4: Nombre de représentations par auteur, troupe de J. G. Koch, Leipzig, 1750-52.

La troupe de Koch donne bien évidemment les deux pièces traduites par le directeur, *L'Enfant prodigue* et *Cedipe*, mais également *Mahomet* et *Zaire*. Les cinq représentations, placent Voltaire en 4^{ème} position des auteurs français. Mais c'est sans conteste sur la scène du *Théâtre National de Hambourg* qu'il triomphe entre 1767 et 1769. Il y est l'auteur le plus joué avec en tout quarante représentations.

Mais contrairement à Molière, Voltaire n'est pas joué par toutes les troupes allemandes. Sa présence est en réalité révélatrice du lien des troupes avec les hommes de lettres allemands et de leur degré d'engagement dans la réforme. Partout où l'on tente de relever le niveau des spectacles, Destouches et Voltaire deviennent les auteurs français favoris des entrepreneurs de théâtre, et la réforme progressant, de nombreuses troupes indifférentes aux questions esthétiques se dotent elles aussi d'un répertoire « mixte », alliant sans scrupule tradition populaire et pièces régulières : Destouches, Gottsched, Racine, Voltaire et Regnard côtoient Hanswurst, le bouffon des farces populaires allemandes et les héros des *Haupt- und*

Staatsactionen, tragédies grandiloquentes mêlées d'intermèdes farcesques⁴³. À partir des années 1750, le directeur Schuch, célèbre pour ses rôles de Hanswurst, introduit dans son répertoire *Alzire*, *Zaire*, *Nanine* puis *Le Café*. Löwen signale en 1766 que l'on joue encore *Alzire* ou *Le Marchand de Londres* de Lillo avec l'intervention du bouffon⁴⁴. Cette assimilation des pièces réformées par le répertoire des troupes ambulantes, tant décrié par Gottsched, est paradoxalement la meilleure preuve de l'efficacité de son action, puisque le théâtre purifié commence à faire recette. On peut ainsi considérer la présence de Voltaire au répertoire comme un indicateur de régularisation ou de purification du théâtre allemand.

La Shakespearomanie qui s'empare de l'Allemagne à la fin des années 1760 sonne le glas de la tragédie française sur les scènes allemandes : dans les années 1780, une représentation de Voltaire est une curiosité. Le classicisme de Weimar tentera bien de remettre les Français à l'honneur, pour lutter contre le naturalisme et la trivialité des drames bourgeois. C'est ainsi que Goethe traduit puis met en scène *Mahomet* en janvier 1800 sur le théâtre de Weimar, dont il assure la direction, puis qu'il adapte *Tancredi*. Mais son objectif n'est pas un retour pur et simple à la tradition française⁴⁵ et ces initiatives restent d'ailleurs sans lendemain ; elles ne parviennent pas à relancer l'intérêt du public pour l'œuvre dramatique de Voltaire, qui semble désormais appartenir à un autre âge et ne trouve plus de résonance significative.

⁴³ C'est le cas entre autres des troupes de Schuch, Brenner, Wallerotty et Ußler (cf. Eike Pies, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Düsseldorf, Henn Verlag, 1973). On observe le même phénomène dans l'édition : Johann Adolph Martini, libraire à Hambourg, déplore le mélange des genres dans les recueils dramatiques, où l'on peut trouver pêle-mêle aussi bien le *Caton mourant* de Gottsched et *Le Glorieux* de Destouches que des farces comme *Le festin de noces d'Arlequin* ou *Le Fiancé sans fiancée* (*Gesammelter Lustspiele Erster Band*, 1748, Vorbericht des Verlegers, dans M. Grimberg (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie*, op. cit., T. 24, p. 60).

⁴⁴ Johann Friedrich Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, éd. H. Stümcke, Berlin, Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten 8, 1905, p. 10.

⁴⁵ Voir à ce sujet Bernard Franco, « Ambivalences du classicisme : *Mahomet*, de Voltaire à Goethe », *Etudes germaniques*, Juillet-Septembre 2006 (n°3), Paris, Didier Erudition, p. 367-380, et le poème de Friedrich Schiller « An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte » (1800).