



HAL
open science

Comédie saxonne

Elsa Jaubert

► **To cite this version:**

Elsa Jaubert. Comédie saxonne. Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires, 2014, pp.173-184. hal-02407076

HAL Id: hal-02407076

<https://hal.science/hal-02407076>

Submitted on 12 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.

COMÉDIE SAXONNE

Elsa Jaubert – Université de Caen Normandie, ERLIS

In : *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, sous la direction de Alain Montandon et Saulo Neiva, éditions Droz, 2014, p. 173-184.

L'appellation « comédie saxonne » (ou *sächsische Typenkomödie*) désigne, pour la critique littéraire, la production comique allemande du début des années 1740 à la fin des années 1760. Ce genre dramatique éphémère est né de la volonté de rompre avec la tradition baroque et avec les pièces à la fois pompeuses et bouffonnes jouées par les troupes ambulantes au début du XVIII^e siècle. Il est étroitement lié aux conceptions de Johann Christoph Gottsched (1700-1766), professeur à l'université de Leipzig. C'est en effet sous son impulsion et son autorité que les premières comédies saxonnes ont vu le jour, profondément marquées par les recommandations de son *Essai d'un art poétique critique pour les Allemands* (1730).

La définition de la comédie par Gottsched est d'abord une définition de ses objectifs : *prodesse* et *delectare*, selon la tradition horacienne. Cependant, le rapport entre les termes n'est pas ici de coordination mais de subordination. Le rire est au service de l'intention didactique, car l'homme est perfectible par l'éducation. L'éthique de Christian Wolff, dont Gottsched est le vulgarisateur, postule que l'être humain est bon par nature, et que le mal et les mauvaises actions ne proviennent que d'un manque de savoir, d'une ignorance du bien. Ces erreurs peuvent être corrigées en éclairant les hommes. Pour Gottsched, une œuvre poétique doit donc avoir pour fondement un principe moral édifiant, l'action choisie devant servir d'illustration à ce principe. Dans le cas de la comédie, l'action imitée doit être immorale, et son ridicule doit divertir le spectateur tout en l'édifiant. Le rire a une fonction éducatrice, il doit se moquer, sanctionner le ridicule et détourner les spectateurs du vice. Pas de place ici pour le rire gratuit, l'absurde, la fantaisie verbale des *lazzi*, ni les pirouettes des acrobates ambulants. Mais pour être efficace et utile, la satire ne doit jamais être personnelle, car les attaques *ad hominem* déshonorent le genre. Ce n'est d'ailleurs pas celui qui manifeste un travers qu'il faut ridiculiser, mais le travers en lui-même, la folie « en général ». Cette forme d'abstraction permet à un spectateur intelligent de prendre conscience du message et de s'amender. Mais pour Gottsched, la visée didactique est aussi un moyen de réhabiliter le théâtre au sein de la société. Dans le Saint Empire romain germanique, la scène est alors en butte à une forte hostilité des autorités religieuses et civiles. Un théâtre utile et dispensant ses bienfaits au sein de la société, c'est un théâtre accepté, protégé, voire encouragé. C'est aussi un nouveau statut et une nouvelle dignité pour la littérature et pour les hommes de lettres.

La comédie est aussi et surtout un élément parmi d'autres dans le dispositif mis en place par les *Aufklärer*. Elle est un genre dramatique au service d'un projet social et participe d'un mouvement de réforme qui ne se limite pas à la littérature, mais vise plus largement à modifier les modes de pensée et de comportement. C'est la société toute entière que les Lumières allemandes souhaitent façonner selon les principes de la raison, et la comédie se présente comme un des vecteurs les plus adaptés à cet objectif. En prise directe avec le monde contemporain, elle doit renvoyer au spectateur sa propre image et contribuer ainsi, par un jeu de miroir, à lui dévoiler ses travers pour mieux l'en guérir. La personnification de la comédie sous les traits d'une jeune fille tenant un miroir est une manifestation fréquente de cette conception, comme dans les prologues de Johann Elias Schlegel (*L'Ennui*, 1748) ou de Johann Friedrich von Cronegk (*La Comédie persécutée*, vers 1751). « Miroir des bonnes mœurs », « chaire des bonnes mœurs », ou encore « école des mœurs et de la vertu », ces métaphores de l'autorité pédagogique et morale appliquées à la scène ponctuent la plupart des écrits de l'époque sur le théâtre, et montrent à quel point ces principes ont imprégné le monde littéraire. Or, lorsque l'on parle de « bonnes mœurs », l'expression recouvre à la fois la moralité et la politesse, la vertu et le comportement adéquat. Dans les termes mêmes, moralité et civilité sont donc indissociables. C'est pourquoi on ne saurait réduire le didactisme de la comédie de l'*Aufklärung* au seul aspect « moral » (au sens éthique du terme). La plupart des auteurs comiques de l'époque soulignent bien que le théâtre participe au polissage des mœurs et de la raison de l'ensemble de la nation, en exhibant les ridicules, en donnant des exemples de conversations et d'esprit fin, en apprenant aux jeunes gens à reconnaître les différents types de caractères, et en les initiant au monde. Certains établissent même une relation directe et proportionnelle entre le développement du théâtre et le degré de civilité d'un peuple. Comédie et monde sont deux écoles de politesse complémentaires, la première préparant à la seconde, laquelle en retour se polit au contact de la première. Convaincus de ce lien, les auteurs souhaitaient le rendre manifeste aux yeux du public (voir *La Comédie persécutée*). Vertu et sociabilité constituent à la fois le cadre dans lequel la comédie peut s'épanouir et les valeurs qu'elle entend promouvoir. Cette idée n'est pas spécifique à l'Allemagne, car on retrouve la même ligne de défense chez les partisans français de la comédie, en particulier chez Voltaire, lorsqu'il répond à Rousseau et à sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). C'est cet objectif de réforme de la société et des mœurs qui distingue clairement la comédie des Lumières des formes comiques allemandes antérieures, lesquelles cherchaient à enseigner l'art et la manière de faire son chemin dans le monde tel qu'il est, sans ambition de l'améliorer.

La comédie saxonne s'attaque par conséquent à tout comportement ridicule et/ou moralement condamnable, le discrédite aux yeux des spectateurs, et présente en contrepoint l'attitude conforme aux lois de la vie en société. Elle est un instrument de régulation sociale qui fustige ce qui est hors normes. À ce titre, elle peut tout aussi bien promouvoir les nouvelles idées des Lumières que défendre des valeurs plus traditionnelles menacées de disparition par certains phénomènes de mode. Il n'est pas question de rompre radicalement avec le passé, mais de définir une norme sociale fondée sur la raison et le bon goût. Gottsched précise dans son *Art poétique* que le comique ne doit pas naître des mots mais des choses, car « c'est le comportement étrange des gens extravagants qui les rend risibles ». L'esprit de la comédie gottschédienne tient en ces quelques mots, placés sous le signe du didactisme. Le vice brocardé peut être aussi bien l'avarice, la fausse dévotion, l'ingratitude, que l'hypocondrie, la vantardise, l'excès de méfiance ou de patience ; quel qu'il soit, il rejaillit sur les relations humaines. C'est dans la sphère du comportement social qu'il se manifeste. Le vice moral tout comme le défaut de caractère sont donc appréhendés dans leurs conséquences pour la vie en société, ce qui correspond parfaitement à l'esprit de l'époque. Dans la pensée des Lumières, en effet, l'homme se définit par son intégration à la communauté. Le bonheur de chacun n'est envisageable que dans une perspective plus vaste, où il contribue au bonheur de tous (et inversement). Œuvrer pour amender les hommes, c'est donc non seulement leur apporter les lumières de la raison, mais aussi favoriser les échanges et la vie en société. La comédie allemande des Lumières peut donc se définir comme *la satire morale d'un comportement asocial*, que ce comportement soit induit par un véritable vice ou un simple travers. La très forte composante satirique des débuts gottschédiens s'atténuera certes au fil du temps, mais l'impulsion fondamentale est bien là, et se ressentira tout au long de la période. Cette conception de la comédie n'est cependant pas une véritable révolution : en fait, elle est l'expression d'une idée plus générale, déjà exprimée au XVII^e siècle, selon laquelle la littérature serait une école des bonnes mœurs, un moyen d'affiner son esprit et sa conversation. La poétique de la comédie développée par Gottsched s'appuie sur ces notions, les précise pour les appliquer à un genre spécifique et les enrichit par d'autres considérations d'ordre esthétique.

Les recommandations formelles de Gottsched sont pour leur part directement issues des poétiques antiques et du classicisme français : tout comme le genre noble de la tragédie, la comédie doit respecter la règle des trois unités et s'organiser en cinq actes, le découpage des scènes se faisant en fonction de l'entrée et de la sortie des personnages. Répondant au principe d'imitation de la nature, pierre de touche de la poétique gottschédienne, la langue et le style doivent être naturels, c'est-à-dire en accord avec les situations et les personnages représentés,

mais toujours dans les limites de la bienséance. Gottsched plaide en faveur de la prose dans la comédie, au nom du principe de vraisemblance – qui lui fait aussi condamner toute forme d’aparté ou de monologue, lesquels brisent l’illusion théâtrale. Le mélange des genres, pratiqué sur toutes les scènes de l’époque, est fermement écarté. Enfin, l’éventail social des personnages est relativement limité : la comédie saxonne met en scène la bourgeoisie, voire la petite noblesse, mais non les sphères du pouvoir, qui dans une société absolutiste fortement hiérarchisée ne sont pas une cible satirique autorisée, ni le petit peuple, qui ne correspond pas à l’idéal que le théâtre doit propager. C’est sans doute aussi l’une des raisons pour lesquelles les personnages de bouffons sont bannis de la scène par les hommes des Lumières. Ils sont considérés comme le reflet du public de bas étage, celui qui se délecte de leurs sorties ordurières et de leurs appétits grossiers. Gottsched est par ailleurs un ennemi acharné de toute improvisation, synonyme pour lui de débordements vulgaires préjudiciables aux bonnes mœurs. Texte écrit, qualité du jeu, utilité et bienséance sont autant d’éléments indissociables dans l’esprit du réformateur. Le souci de moralité et de purification conditionne et explique les autres exigences. Au premier abord et dans leur forme générale, la plupart des comédies allemandes des années 1740 aux années 1765 répondent parfaitement aux impératifs gottschédiens, mais, dans le détail du texte, se font souvent jour des entorses et des déviances significatives : ainsi les apartés et monologues, qui résistent chez tous les auteurs à l’ostracisme de l’*Art poétique critique*, ou encore le vers, notamment pratiqué par Schlegel, Krüger et Uhlich – tout comme la comédie en trois actes. En revanche, le comique verbal gratuit, les obscénités et les éléments farcesques ont quasiment disparu.

Par ailleurs, Gottsched recommande explicitement aux jeunes dramaturges allemands de s’inspirer des Français, par la traduction dans un premier temps, puis par l’imitation, afin de produire des œuvres originales de qualité, capables d’élever le théâtre allemand au niveau européen. De fait, l’ensemble des auteurs comiques de l’époque est pétri de culture comique française, et l’on a souvent considéré la comédie saxonne comme une « comédie à la française », en reprenant les jugements de Lessing lui-même et de bon nombre de contemporains. Cette appréciation se révèle cependant peu pertinente, car seuls certains aspects formels la rapprochent du classicisme français. Le genre allemand se caractérise par un ton édifiant beaucoup plus marqué (les personnages de raisonneurs, les sentences et les sermons y sont nombreux), un comique presque exclusivement au service de l’intention didactique, la minimisation très nette du rôle des domestiques et la réinterprétation des thèmes et des types de personnages dans une perspective clairement nationale.

Lorsqu'il s'agit de dater les débuts du genre, on retrouve systématiquement l'année 1736 et la parution du *Piétisme en robe à paniers* comme référence. C'est là un paradoxe intéressant, car cette pièce de jeunesse de l'épouse de Gottsched, déclarée « première comédie saxonne », est en réalité la traduction d'une comédie satirique française du Père jésuite Hyacinthe Bougeant, *La Femme Docteur ou la Théologie tombée en quenouille* (1730). Cette comédie française est à l'origine dirigée contre les jansénistes. Luise Adelgunde Viktorie Gottsched la traduit et l'adapte au contexte allemand, transformant l'attaque contre les jansénistes en satire contre les piétistes ; publiée anonymement en 1736, la pièce connaît un rapide et bref succès de scandale. Elle témoigne bien du statut de modèle de la comédie française et représente la première comédie satirique répondant aux critères de Gottsched. Les premières œuvres originales paraîtront quant à elles en 1741. Ce sont *Les Mœurs du temps passé* (*Der Bookesbeutel*) de Hinrich Borkenstein et *L'Oisif affairé* (*Der geschäftige Müßiggänger*) de Johann Elias Schlegel, qui inaugurent une longue série de productions régulières. La période s'achève en 1766 avec *L'Homme à grands projets* (*Der Projektmacher*) de Christian Felix Weiße, dernière comédie appartenant clairement au genre satirique qui a donné le ton depuis 1740. Afin de mieux saisir les nuances et la continuité dans la production de ces seize années, nous proposons la typologie suivante, qui n'a bien sûr qu'une valeur indicative à partir d'une sélection de pièces représentatives :

COMÉDIE SATIRIQUE, OU « COMÉDIE SAXONNE »	donnant la priorité au comique (avec parfois des tendances farcesques)	Johann Christian Krüger : <i>Le Diable paresseux, Le Duc Michel</i> Christian Fürchtegott Gellert : <i>La Femme malade</i> Gotthold Ephraim Lessing : <i>Le Misogyne, Le Trésor, La Vieille Fille</i>
	fortement didactique et/ou polémique	Hinrich Borkenstein : <i>Les Mœurs du temps passé</i> Johann Elias Schlegel : <i>L'Oisif affairé, La Beauté muette</i> Krüger : <i>Les Pasteurs de campagne, Les Candidats</i> Christian Felix Weiße : <i>La Gouvernante, Les Poètes à la mode, L'Homme à grands projets</i> Luise Adelgunde Viktorie Gottsched : <i>La Gouvernante française, La Mésalliance, M. le Bel-Esprit</i> Lessing : <i>Le Jeune Érudit</i> Christlob Mylius : <i>Les Médecins</i>
	illustrant un problème moral ou social	Lessing : <i>Damon, Les Juifs, Le Libre-penseur</i> Schlegel : <i>Le Triomphe des honnêtes femmes</i>
COMÉDIE TOUCHANTE	à fortes tendances satiriques	Gellert : <i>La Bigote</i> Löwen : <i>L'Amant par hasard</i>
	centrée sur la vertu émouvante	Gellert : <i>Le Billet de loterie, Les Tendres Sœurs</i> Weiße : <i>Amalia</i>
	proche de la féerie	Krüger : <i>Le Mari aveugle</i>

Il est évident que la différenciation entre comédie satirique et comédie touchante est pertinente, car elle permet de distinguer le courant inspiré par Gottsched de celui marqué par la théorie de Gellert, qui donne la priorité à l'émotion et à la vertu sur le rire et sur la satire des vices. Cependant, on observe des constantes dans les deux genres qui nous amènent à les évoquer ici ensemble, notamment leurs liens formels et la convergence de leurs objectifs.

La forme des comédies saxonnes est relativement rigide. Elles se présentent en effet comme une succession d'épisodes qui amplifient un thème particulier et servent une démonstration, que l'on peut même considérer comme un « principe structurant ». Elles sont donc fortement didactiques et analytiques. La situation est clairement délimitée dès le départ. Les personnages sont des types et non des individus, comme le titre le reflète la plupart du temps : *L'Oisif affairé*, *La Bigote*, *L'Indifférent*, *Les Médecins*, etc. Ils représentent chacun un(e) ou plusieurs vice(s) ou vertu(s), et souvent leurs noms annoncent d'emblée leur caractère : *M. Fröhlich* est un homme enjoué, *Wahrmund* est d'une absolue sincérité, *Liebegern* est un jeune étudiant galant, etc. Ces noms parlants constituent un code typique de la comédie saxonne, qui coexiste avec les noms traditionnels repris de la comédie française, eux aussi codifiés. Les jeunes gens s'appellent Damis, Léandre ou encore Timant, les pères et les oncles Orgon ou Géronte. Le dénouement consacre toujours la victoire finale des vertueux, qui se manifeste par le retour à la raison du personnage aveuglé (*Le Duc Michel*, *Le Libre-penseur*, *L'Amant par hasard*) et/ou par l'exclusion des personnages incurables (*La Gouvernante française*, *Les Médecins*). Le principe de la satire met cependant les représentants du vice au centre de l'intérêt, puisqu'ils font l'objet de toutes les attaques. Ils sont donc en général plus nettement caractérisés que les représentants de la vertu, qui restent un peu plus flous et souvent à la périphérie de l'action. Ce rapport entre les personnages est une des caractéristiques de la comédie saxonne : c'est l'introduction de la sensibilité et son importance croissante qui modifient cet équilibre et par conséquent le genre lui-même, de façon progressive et dans un premier temps très discrète. Il faut noter que Gottsched n'est pas hostile aux personnages vertueux, mais, à ses yeux, ils ne peuvent être placés au centre de l'action, car ils ne sont pas ridicules – or c'est bien le ridicule qui est la pierre de touche de sa conception du comique. De fait, la comédie saxonne *stricto sensu* n'existe véritablement que dans les premières années.

Les thèmes traités, eux, sont assez constants et homogènes. Ils illustrent les sujets chers aux hommes des Lumières en Allemagne, réactualisant les clichés comiques pour les intégrer dans une problématique nationale et contemporaine. L'exemple le plus manifeste est celui du pédant, auquel les comédies accordent une attention toute particulière. Elles reprennent les caractéristiques du type traditionnel, mais en accentuant certaines facettes, comme son

obsession des détails ridicules et inutiles à la science. Elles ébauchent en contrepoint l'image du savant idéal tel que les auteurs le conçoivent. Le pédant apparaît en fait comme l'ennemi des Lumières, l'antithèse complète de l'homme éclairé. Son jargon, par exemple, n'est pas simplement tourné en ridicule mais également critiqué pour son caractère hermétique, car il offre la possibilité de masquer l'incompétence et fait obstacle à la compréhension (*Le Procès du bouc*, *Le Testament*). Cette satire est à la fois un héritage de la tradition comique européenne et la conséquence d'une conviction patriotique éclairée : le savoir doit être accessible à tous, ce qui implique l'usage d'un langage commun, simple et clair, apte à devenir le véhicule de la raison et des Lumières. On remarque aussi le personnage du poète de profession, une variante du pédant spécifique à l'Allemagne du XVIII^e siècle. Les satires relativement traditionnelles comme celles des médecins, des juristes et des jeunes gens à la mode s'enrichissent à leur tour d'une perspective nationale évidente. Les auteurs fustigent le dénigrement de la langue allemande au profit du français (ou du latin pour les juristes), l'imitation effrénée et irréfléchie des mœurs françaises par les petits-maîtres allemands, l'ignorance et la superstition, les abus de pouvoir, le mauvais usage de l'argent (dilapidé au profit d'escrocs ou amassé au détriment du bien commun). La peinture des rapports sociaux correspond elle aussi à la vision des *Aufklärer*, qui se montrent attachés au respect de l'ordre établi, tout en contestant avec force les valeurs et le mode de vie nobiliaires, notamment l'orgueil exacerbé des aristocrates allemands. On observe en contrepoint une revalorisation des valeurs bourgeoises de vertu, d'économie et de savoir. Quant aux domestiques, on insiste sur la nécessité de les traiter avec humanité, mais aussi de les maintenir à distance et de supprimer les familiarités avec les maîtres, ce qui se traduit par un rôle limité des valets et soubrettes dans les intrigues.

Le Duc Michel (Herzog Michel), comédie en un acte et en vers de Johann Christian Krüger (1750), illustre sur le mode burlesque la conviction que chacun doit rester à sa place dans la société. Le valet de ferme Michel, qui travaille pour le père de sa fiancée Hannchen, se montre soudain d'une extrême arrogance avec tout le monde, agissant comme un vrai duc, et s'imaginant déjà distribuer les titres et jouir d'un prestige infini. Il explique à sa fiancée, incrédule, qu'il ne peut plus l'épouser, mais qu'elle pourra bien être sa maîtresse. La cause de ce délire est un rossignol, que Michel compte vendre, pour réinvestir ensuite l'argent, qui prospérera jusqu'à lui permettre de devenir duc. Mais l'objet qui doit faire sa fortune s'envole, et avec lui les rêves de grandeur du valet de ferme, qui retourne à sa fiancée, à sa charrue et à la raison. La naïveté du personnage et de ses rêves de revanche sociale sont ridiculisés sans cruauté mais avec fermeté, le message se veut sage et pragmatique. Les *Aufklärer* allemands ne

sont pas des révolutionnaires, et leur conception de la société est fondée sur le respect des hiérarchies – ce qui n'exclut pas une critique parfois virulente de la noblesse.

La Mésalliance (Die ungleiche Heirath) en est une preuve éclatante. Cette comédie en cinq actes et en prose de L. A. V. Gottsched (1743) est la plus représentative du genre dans sa forme « idéale ». M. et Mme von Ahnenstolz s'apprêtent à donner leur fille Philippine en mariage à Wilibald, un riche bourgeois, car cette union leur permettrait de régler leurs dettes. Mais malgré leur besoin financier pressant, ils ne parviennent à cacher leur orgueil nobiliaire extrême : M. von Ahnenstolz ne jure que par son arbre généalogique, qu'il récite en toute occasion, son épouse est une hypocondriaque affectée, qui tombe en syncope au seul nom de « bourgeois », quant à Philippine, elle n'entend pas rester fidèle à ce mari roturier auquel elle ne doit rien. Elle reçoit ainsi son amant von Zierfeld, déguisé en jardinier. Wilibald la surprend, mais se laisse d'abord persuader de son innocence. Amalia, sœur de Mme von Ahnenstolz, tente en vain de lui ouvrir les yeux et de le dissuader d'épouser Philippine. Lorsque Wilibald trouve une fois de plus sa fiancée avec le jardinier, l'identité du jeune homme est découverte. Le bourgeois renonce enfin à la noble demoiselle, mais il demande la main d'Amalia. Celle-ci refuse, convaincue que le mérite seul ne fait pas un bon mariage lorsque les époux sont de conditions inégales. La comédie fustige aussi bien le mode de vie et les valeurs aristocratiques que le vain désir des bourgeois de s'élever dans la hiérarchie sociale par des mésalliances qui ne leur apporteront que ruine et mépris.

Les Mœurs du temps passé (Der Boockesbeutel), comédie en trois actes et en prose de Hinrich Borkenstein (1742), est la première comédie saxonne. Dans la maison hambourgeoise de Grobian, riche rentier (et usurier), règnent les mœurs les plus grossières et les plus arriérées qui soient. Sittenreich, le fils, est pourtant un jeune homme accompli, qui a fait ses études à Leipzig. Son riche ami Ehrenwert, accompagné de sa sœur Carolina, une jeune fille charmante et cultivée, vient lui rendre visite. Il souhaite épouser Susanna, la sœur de Sittenreich, qui pour sa part doit s'unir à Charlotte, une jeune fille de bonne éducation mais pauvre, ce qui est un obstacle majeur au consentement du père. Mais la bêtise de Susanna et les mœurs déplorables de la famille rebutent Ehrenwert, charmé en revanche par Charlotte. Sittenreich, se sentant des affinités avec Carolina, dont les mérites sont similaires à ceux de sa fiancée, et dont la fortune aplanit les difficultés avec Grobian, cède Charlotte à son ami – les jeunes gens échangent ainsi leurs fiancées, tandis que Grobian enrage de voir lui échapper le riche parti Ehrenwert. La comédie oppose ainsi deux camps bien distincts, celui des mœurs raffinées et de l'éducation à celui des usages grossiers et de l'ignorance. L'intrigue sommaire et les caractères simplistes ne

sont que des prétextes à l'illustration de principes généraux, mis en scène et en maximes de conduite.

Les Juifs (Die Juden), comédie en un acte et en prose de G. E. Lessing (1749) est en revanche un exemple de ces pièces qui s'éloignent de la forme satirique pure pour aborder des sujets plus profonds. Un voyageur vient de secourir le Baron, attaqué par deux hommes ayant l'apparence de juifs. Les voleurs sont en fait Martin Krumm, le métayer du Baron, et son compère Michael Stich. Reconnaisant, le Baron invite son sauveur à séjourner chez lui. Le voyageur doute que les brigands aient véritablement été des juifs, mais le Baron, pétri de préjugés, n'en démord pas. Krumm souhaite la bienvenue au voyageur, et en profite pour lui voler sa tabatière, qu'il offre par la suite à Lisette. Il finit ainsi par être démasqué, et le Baron, doublement reconnaissant au voyageur, lui offre la main de sa fille. Mais ce dernier refuse poliment, révélant alors qu'il est juif. Lessing dénonce ainsi les clichés, faisant de son héros cultivé, aimable, probe et serviable, un membre de cette communauté méprisée et vilipendée.

Les Tendres Sœurs (Die zärtlichen Schwestern) est une comédie en trois actes et en prose de C. F. Gellert (1747), qui illustre bien l'évolution de la sensibilité et les débuts de la *Empfindsamkeit*. Lottchen et Julchen sont les deux filles de Cleon ; la première, sage et vertueuse, est fiancée à Siegmund, qu'elle aime tendrement, mais qui doit cependant différer le mariage, car il a récemment été ruiné par un procès. La seconde est, quant à elle, promise à Damis, un riche jeune homme qu'elle apprécie. Mais elle s'entête à refuser cette union, car elle se fait une haute opinion de la liberté et prône l'amitié entre les sexes. Lottchen est chargée par son père de convaincre sa sœur. Elle demande à Damis de faire semblant de se convertir aux idées de Julchen, et à Siegmund de courtiser la jeune fille. Comme Lottchen l'avait prévu, Julchen est troublée par le changement d'attitude de Damis. Simon, le tuteur de Damis, annonce alors que Julchen hérite de tous les biens de sa tante. Siegmund hésite alors entre les deux sœurs, et courtise effectivement Julchen. Il la demande même en mariage à Cleon, prétextant qu'elle montre plus de goût pour lui que pour Damis, et fait croire à Julchen que son amant la délaisse pour sa sœur. Lottchen innocente Damis auprès de Julchen, qui finit par s'avouer ses véritables sentiments. Un papier officiel révèle alors que l'héritage revient en fait à Lottchen. Siegmund se dit que rien n'est perdu pour lui, mais Julchen et Damis surprennent ses réflexions, qui le démasquent. Grâce à l'aide de Simon et à la confirmation de Cleon, ils parviennent finalement à détromper Lottchen, et le traître est chassé. La jeune fille perd son fiancé, mais peut jouir du soutien de ses proches et de leur affection sincère.

La comédie saxonne entretient des liens étroits avec le genre des hebdomadaires moraux. Gottsched joue en effet un rôle important dans le développement de ces périodiques, en tant qu'éditeur et principal rédacteur des *Frondeuses raisonnables* (*Die Vernünftigen Tadlerinnen*) et de *L'Homme de bien* (*Der Biedermann*), et nombre d'auteurs de comédie y participent activement : la Gottschedin, Schlegel, Mylius, Lessing et Cronegk se sont impliqués à différents niveaux dans l'entreprise, depuis la simple contribution ponctuelle jusqu'à la charge complète dans le cas de Schlegel, seul auteur et éditeur de *L'Étranger* (*Der Fremde*, 1745-1746). Si l'on considère les thèmes abordés et les principes énoncés, la communauté de pensée et d'objectif qui régit les périodiques et la comédie saxonne est indubitable. L'idée de contribuer à une réforme des mœurs est le fondement de leur action, ils rappellent ainsi régulièrement que la sociabilité est un devoir – l'un d'eux adopte même le titre programmatique de *L'Homme sociable* (*Der Gesellige*, Halle, 1748-1750). Œuvrant dans le même but, il est bien naturel que des influences entre ces deux genres se fassent jour. Uhlich déclare ainsi explicitement dans la préface de *La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel* que l'hebdomadaire hambourgeois *Le Patriote* a été l'une de ses sources d'inspiration. Les hebdomadaires moraux apparaissent comme de précieux et indéfectibles alliés de la réforme du théâtre, dénonçant d'une part les dérèglements des troupes ambulantes, les indécences des bouffonneries et le mauvais goût du public, et défendant d'autre part l'idée d'un théâtre purifié moral et utile. La parenté se manifeste aussi dans le traitement des thèmes. Le portrait satirique outré est une des techniques favorites des publicistes. Ces portraits sont aussi souvent traités sous forme de « caractères moraux » dans le style de Théophraste et de son successeur La Bruyère. La façon dont ils mettent en scène leurs personnages par de petites anecdotes édifiantes n'est pas sans rappeler les intrigues de comédie. La pratique des noms significatifs fait aussi partie de l'arsenal de typification commun aux périodiques et à la comédie. Si bien qu'au bout du compte, presque tous ces portraits sont directement adaptables au théâtre, et la plupart ont effectivement leur pendant sur scène. Une livraison du *Patriote* (*Der Patriot*, 1724-1726) fournit même à ses lecteurs en 1726 les six premières scènes d'une prétendue comédie non imprimée, qui n'est que la peinture dramatisée d'un caractère moral, celui de l'étudiant débauché. *Le Médecin* (*Der Arzt*, 1759-1764) consacre pour sa part son 64^{ème} numéro à une véritable petite comédie satirique en treize scènes sur l'hypochondrie.

En termes purement chronologiques, les hebdomadaires moraux couvrent une période plus étendue (1720-1760) que celle de la comédie saxonne, mais leur déclin est étrangement concomitant de celui du genre gottschédien. Ces deux formes de littérature subissent le même sort et la même désaffection. Les périodiques des Lumières sont souvent considérés comme

étant de médiocre qualité, ennuyeux et emplis de platitudes. Lorsque Lessing, à la fin des années 1750, s'attaque aux hebdomadaires, il dit adieu à bon droit à un genre qui s'est essoufflé. Après 1760, les hebdomadaires ne font en effet plus partie de la littérature qui donne le ton. Ils disparaissent progressivement. Il est frappant de constater que la comédie saxonne connaît une évolution similaire. Le genre de la comédie saxonne au sens le plus strict du terme est très vite tombé en désuétude – si tant est qu'il ait jamais existé dans sa forme pure, qui serait la parfaite application des préceptes de Gottsched. En réalité, cette forme théorique idéale n'a jamais été rigoureusement et intégralement respectée, elle a vite été mêlée à d'autres éléments, en particulier dans les comédies touchantes. Le caractère éphémère de la comédie saxonne a souvent été interprété comme une preuve de médiocrité. De fait, hormis quelques exceptions, elles sont pour la plupart de qualité stylistique et dramatique relativement faible, certaines sont même injouables. La postérité ne s'y est pas trompée, les contemporains non plus, qui délaissent rapidement le genre. Dès 1768, Lessing dénonce dans la *Dramaturgie de Hambourg* la conception étroite de Gottsched et son projet d'« humilier » les personnages négatifs. Face à la dérive satirique de certaines pièces, il redéfinit la fonction de la comédie, qui doit « corriger par le rire, et non par les sarcasmes » (29^{ème} feuillet) – principe qu'il illustre brillamment dans *Minna von Barnhelm*. L'intrigue pourrait se résumer à un schéma classique de comédie saxonne : un jeune homme est mené au bord de la ruine et du désespoir, aveuglé par une fausse conception de l'honneur. Les stratagèmes de sa fiancée et de ses amis sauront le ramener sur la voie de la raison. C'est dans la nuance et dans la vérité psychologique que les personnages de Lessing se révèlent supérieurs à leurs prédécesseurs de la comédie saxonne. La caricature satirique ne touche que quelques personnages secondaires (en particulier le chevalier français Riccaut de la Marlinière et l'aubergiste), l'intrigue n'est pas artificiellement plaquée sur des caractères, mais découle en grande partie de ces caractères eux-mêmes.

Disparue des théâtres à la fin des années 1760 et dès lors tombée dans l'oubli, la comédie saxonne n'a pas eu de véritable descendance. Tout au plus peut-on percevoir une forme d'héritage dans le côté moralisateur des pièces d'Iffland, mais cette œuvre n'a connu elle aussi qu'un succès contemporain relativement limité. Ce phénomène d'usure extrêmement rapide a plusieurs raisons. La comédie saxonne était d'une part étroitement liée au projet général des Lumières allemandes : sa forme et ses thèmes ne pouvaient survivre au contexte qui les avait fait naître. D'autre part, de qualité souvent médiocre, elle n'a pas été une source d'inspiration pour les jeunes auteurs, mais bien plutôt un repoussoir. Enfin et surtout, la remise en cause des poétiques normatives, la recherche de l'effet empathique, de l'intérêt et l'affirmation de la liberté du poète et de l'autonomie de l'œuvre d'art, sapent ses fondements théoriques et

enterrent définitivement un genre trop contraint. Cependant, pour éphémère qu'elle ait été, la comédie saxonne, en posant les bases de la régularisation de la scène, de la construction de l'intrigue et des caractères, fut une étape nécessaire et essentielle au développement du théâtre allemand.

Bibliographie primaire :

Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken, éd. Reinhart Meyer, München, Kraus, 1981, Bd. I.

BORKENSTEIN, Hinrich : *Der Bookesbeutel*, éd. August Sauer, Leipzig, G. J. Göschen, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, No 56/7, 1896.

GELLERT, Christian Fürchtegott : *Gesammelte Schriften*, Kritische, kommentierte Ausgabe, éd. Bernd Witte *et alii*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 6 Bde., 1988-2000.

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Deutsche Schaubühne [1741-1745]*, 6 Bde., éd. Horst Steinmetz, Stuttgart, Metzler, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, 1972.

GOTTSCHED, Johann Christoph : *Versuch einer Critischen Dichtkunst [4. Auflage, 1751]*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

GOTTSCHED, Luise Adelgunde Viktorie : *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke, oder Die Doctormäßige Frau [1736]*, éd. Wolfgang Martens, Stuttgart, Reclam, UB 8579, 1968.

KRÜGER, Johann Christian : *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, éd. David G. John, Tübingen, Niemeyer, 1986.

LESSING, Gotthold Ephraim : *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, éd. Karl Lachmann et Franz Muncker, 21 Bde., Stuttgart, G. J. Göschen, 1886.

SCHLEGEL, Johann Elias : *Die stumme Schönheit*, éd. Wolfgang Hecht, Berlin, Walter de Gruyter, Komedia (Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart, Texte und Materialien zur Interpretation) Bd. I, 1962.

WEIßE, Christian Felix : *Beytrag zum deutschen Theater*, 5 Bde., Leipzig, J. G. Dick, 1759-1768.

Bibliographie secondaire :

BRÜGGEMANN, Diethelm : *Die Sächsische Komödie, Studien zum Sprachstil*, Köln/Wien, Böhlau Verlag, 1970.

JAUBERT, Elsa : *De la Scène au Salon. La réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières*, thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2005 (à paraître aux Presses universitaires de Paris Sorbonne).

KORNBACHER-MEYER, Agnes : *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*, Berlin, Duncker & Humblot, Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. XXI, 2003.

LUKAS, Wolfgang : *Anthropologie und Theodizee : Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005.

MARTENS, Wolfgang : *Die Botschaft der Tugend : die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart, Metzler, 1968.

STEINMETZ, Horst : *Die Komödie der Aufklärung [1966]*, Stuttgart, Metzler, Sammlung Metzler Bd. XLVII, 1978.

WICKE, Günter : *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie*, Bonn, Bouvier, 1965.