HAL
open science

L'impromptu de Bohême : la réception de Molière en pays tchèques

Jean Boutan

To cite this version:

Jean Boutan. L'impromptu de Bohême : la réception de Molière en pays tchèques. Littératures classiques, 2021, N° 106 (3), pp.131-147. 10.3917/licla1.106.0131 . hal-04036565

HAL Id: hal-04036565

https://hal.science/hal-04036565

Submitted on 28 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'impromptu de Bohême : la réception de Molière en pays tchèques

Le surnom de Molière ne fut pas seulement porté par Jean-Baptiste Poquelin, mais aussi par le comédien, maître de ballet et montreur d'animaux Joseph Jacobelli (1729-1801) qui, en 1763, représenta sous ce nom de scène une farce sur les planches du théâtre praguois *v Kotcích*, dans la rue du même nom. La présence de Jacobelli dans les pays de la couronne de Bohême – qui incluaient également la Moravie et, jusqu'à cette date, toute la Silésie, enclaves de langue tchèque au sein d'un espace culturel majoritairement germanophone – est également attestée entre 1762 et 1767 à Brno (Brünn) et à Olomouc (Ollmütz), ainsi qu'en Haute-Hongrie à Pressburg – ville renommée Bratislava après la Seconde Guerre mondiale. Il y donnait des pantomimes, des comédies, des intermèdes et des ballets[1]. Le nom de Molière est-il alors si peu connu dans ces contrées qu'un comédien ambulant puisse le piller impunément, ou bien était-ce au contraire un hommage évident à l'homme de théâtre français ?

La seule étude récente disponible sur le sujet, l'article « Molière à Prague » de Marija Petrovska-Giudici, datant de 1970[2], insiste sur une réception tardive et laborieuse, prix de longues luttes menées avec opiniâtreté par les directeurs de théâtre. Elle en voit la cause dans le caractère provincial de la scène tchèque, qui reste longtemps dans l'ombre du théâtre allemand. « Une autre raison est le marasme de la production dramatique en Bohême, lié étroitement à la situation politique. Il n'y avait en effet ni répertoire, ni acteurs, ni théâtre permanent, de sorte que tout était à créer et qu'il fallait d'abord s'émanciper de l'emprise allemande[3]. » De fait, les passeurs de l'œuvre de Molière avant 1780 se comptent sur les doigts d'une main. Petrovska-Giudici cite des représentations de pièces de Molière à Prague en 1757, par l'actrice allemande Barbara Schuhin, ainsi que du *Tartuffe* en 1769 par le directeur de théâtre Briancourt, puis de *L'Avare* et du *Malade imaginaire* par la troupe de Johann Joseph von Brunian. Le dictionnaire encyclopédique déjà cité *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, dirigé par Alena Jakubcová, apporte à ces données de précieux compléments pour l'ensemble de la Bohême, la Moravie et la Haute-Hongrie (l'actuelle Slovaquie), enrichissant tout de même la liste d'une petite dizaine de noms qui semblent faire à eux seuls toute la réception de Molière dans cette région. Un constat donc s'impose : cette première réception a lieu par le truchement d'une littérature allophone en pays tchèques, principalement en allemand.

Sur l'identité de ces gens de théâtre et sur leur répertoire, on ne dispose que d'informations extrêmement parcimonieuses et fragmentaires, en général le titre d'une représentation associée de façon plus ou moins fiable à Molière : l'exemple d'un Jacobelli se produisant sous ce nom dit suffisamment combien ce lien est parfois lâche, quand on ne dispose au mieux que du programme de ces théâtres. Il s'agit là d'un terrain qui non seulement reste à explorer, mais où les sources manquent et où l'on est réduit à des hypothèses et des conjectures. Cette étude cherchera toutefois à proposer une synthèse des apports d'un demi-siècle de recherches en intégrant notamment à ce court index de noms les données figurant dans l'ouvrage d'Adolf Scherl *Berufstheater in Prag 1680–1739*[4]. Celles-ci demandent à être interprétées, dans la mesure où l'étude de Scherl ne porte pas sur la réception de Molière, mais sur le contexte dans lequel évoluent les troupes de théâtre professionnelles à Prague sur une courte période de soixante ans. La connaissance de ce contexte, élargi aux pratiques des troupes de théâtre itinérant du XVIIIe siècle, permettra néanmoins de mettre en perspective les éléments disponibles sur la réception de Molière en pays tchèques d'une manière qui amène à remettre en cause la conclusion de Marija Petrovska-Giudici, selon laquelle cette réception reste négligeable avant le XIXe siècle.

En outre, l'étude de Scherl réunit un nombre considérable d'affiches de théâtre qui fournissent un matériau précieux pour l'étude de la réception de Molière en Bohême, mais qui n'ont pas encore été abordées sous cet aspect. Elles montrent de prime abord que le nom de l'écrivain français était alors connu non seulement chez les gens de théâtre, mais aussi auprès du public, puisqu'il est utilisé sous une forme adjectivale (« *Molierische Comödie* » [comédie moliéresque], sur laquelle nous reviendrons) et que d'autres affiches le présentent comme « célèbre[5] » ou vantent le succès de ses pièces à Prague. Ces sources attestent non seulement la circulation des motifs moliéresques, mais aussi, comme on le verra, le rôle actif que joue le contexte de réception dans ce qu'on peut appeler un phénomène de métissage. À une époque où une première forme de conscience nationale se fait

---

[1] A. Jakubcová (éd.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla* [Le théâtre ancien dans les pays tchèques jusqu'à la fin du XVIIIe siècle : les personnalités et les œuvres], Academia, Prague, 2007. – Nous remercions ici vivement le professeur X. Galmiche pour les conseils avisés dont il a accompagné la rédaction de cet article depuis ses débuts.

[2] M. Petrovska-Giudici, « Molière à Prague », *Romance Notes*, vol. 12, n° 1, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 1970, p. 161-168.

[3] *Ibid.*, p. 161.

[4] A. Scherl, *Berufstheater in Prag, 1680-1739* [Le Théâtre professionnel à Prague], Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999.

[5] *Ibid.*, p. 123.

jour dans les pays de langue allemande et, à terme, chez les peuples slaves appartenant au même espace culturel, ces échanges interviennent entre des ensembles dotés, ou en train de se doter, du sentiment d'identité qui, selon Michel Espagne, permet de les décrire comme des transferts culturels[6]. Ceux-ci prennent place au sein d'un réseau qu'on cherchera tout d'abord à appréhender dans sa dimension multipolaire, autour de Vienne et de Prague. On abordera ensuite ces phénomènes de transferts comme un moment de transition entre les époques du baroque et des Lumières, et enfin, en prenant l'exemple de la circulation des motifs, à travers les registres littéraires, avec la différenciation progressive de formes plus populaires, préalable à la réception de Molière dans la littérature en langue tchèque.

Les lieux : au prisme de la multiculturalité centre-européenne[7]

La première réception de Molière dans les pays tchèques est assurée par des troupes de théâtre ambulantes, en l'absence de théâtres permanents, pendant longtemps, à Prague comme d'ailleurs à Brno. Selon les moyens du bord et les besoins du moment, ces troupes interprétaient leur répertoire soit avec des acteurs, soit avec des marionnettes, plus faciles à transporter d'un lieu à l'autre et moins coûteuses à entretenir. Le provincialisme de la scène praguoise, volontiers décrié par les contemporains jusqu'à la fin du XVIIIe siècle[8], ne représente cependant un obstacle à l'établissement de transferts culturels à l'échelle européenne que pour autant qu'on ignore le contexte régional dans lequel ceux-ci s'inscrivent. En réalité, les routes des troupes itinérantes en Europe centrale allaient de la Saxe à la Bohême *via* Teplice, pour gagner Prague et la Moravie, avant de poursuivre soit en Galicie, soit en Hongrie et en Transylvanie ; une autre route partait d'Italie pour rejoindre Vienne, puis Bratislava (Pressburg) ou Brno, et enfin la Bohême, la Pologne et parfois même les pays baltes[9].

On ne peut donc obtenir un aperçu du répertoire de ces troupes, qui jouaient en général de mémoire un programme de vingt à trente pièces, qu'en s'intéressant à l'ensemble de ces circulations dans un espace germanophone alors beaucoup plus vaste qu'il ne l'est aujourd'hui[10]. Elles témoignent aussi des vecteurs de la diffusion de la culture française en Europe centrale. Une des troupes les plus renommées de la fin du XVIIe siècle en Autriche et en Allemagne, celle d'Andreas Elenson, fut en résidence à Bevern en Basse-Saxe à la cour du prince Ferdinand Albert I, amateur de théâtre français : son activité est également attestée à Vienne et en Bohême[11]. Un autre exemple plus ancien témoigne de cette circulation : le Bolonais Pietro Gimonde, dont l'activité est attestée pour la dernière fois en 1678 avec des représentations de pièces de Molière à la foire Saint-Laurent de Paris, passe pour avoir introduit les marionnettes italiennes à Prague, où il se trouvait dès 1657[12]. La chronologie rend peu vraisemblable qu'il y ait aussi joué du Molière, mais sa trajectoire passant également par Munich et Heidelberg est bien représentative de la mobilité des troupes avec leurs répertoires à l'échelle européenne.

Les entrées de *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* qui citent le nom de Molière révèlent de fait les parcours extrêmement divers des comédiens et directeurs de théâtre qui assurèrent la réception de Molière dans les États tchèques. On n'en compte aucun parmi eux qui fût originaire de Bohême : les seuls Tchèques que cite le dictionnaire d'Alena Jakubcová sont les mécènes issus de l'aristocratie tchèque tels le comte František Antonín Špork (Franz Anton von Sporck en allemand, 1662-1738), qui avait sa résidence à Prague et à Kuks (Kukus) dans la région de Hradec Králové (Königgrätz), et le comte Albert Josef z Hodic (Albert Joseph von Hoditz, 1706-1778), qui fit jouer du Molière dans son château de Rudoltice (Rosswald) en Silésie : il y reçut entre autres Voltaire et Frédéric II de Prusse, et s'éteignit d'ailleurs à Potsdam. En revanche, les directeurs de troupe Franz Alfred Defraine (ou encore Franc Adalbert de Fraine, fin du XVIIe siècle - après 1761), Simon Friedrich Koberwein (1733-1808) et Johann Baptist Bergopzoom (1742-1804) sont originaires de Vienne, ou peut-être de Munich pour

---

[6] M. Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, « Perspectives germaniques », 1999, p. 1-8 et 17-20.

[7] Voir dans le présent ouvrage les articles de V. Kovács, « La société de cour sur la scène hongroise. Le théâtre de Molière et *A filosófus* (*Le philosophe*, 1777) de György Bessenyei » et C. Pavlović, « Molière dans la littérature croate des XVIIe et XVIIIe siècles : la traduction comme résistance culturelle ».

[8] J.-P. Danès, « La Bohême dans la littérature allemande du dix-neuvième siècle », titre provisoire, manuscrit inachevé et inédit à la mort de l'auteur en 1988 (texte communiqué par X. Galmiche, reproduit en annexes de notre thèse de doctorat : *La guerre des filles en Bohême dans les littératures tchèque et germanophone, entre romantisme et Biedermeier : féminité et construction nationale dans la réécriture des mythes fondateurs*, Faculté des Lettres de Sorbonne Université, 2018).

[9] A. Dubská, *The Travels of the Puppeteers Brát and Pratte through Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Prague, Nakladatelství akademie múzických umění v Praze, 2012, p. 9.

[10] L. Rebehn, « La bonne mémoire : à propos du répertoire pour marionnettes, entre jeu de mémoire et jeu d'après un livre », séminaires PuppetPlays (online), 10/2020.

[11] A. Scherl, *op. cit.*, p. 21-22.

[12] H. R. Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas: ein historischer Überblick* [L'évolution du théâtre de marionnettes dans les pays originaires classiques de l'Europe : un aperçu historique], Francfort-sur-le-Main, auto-édition, 1984 (exemplaire conservé au Münchner Stadtmuseum, Puppentheater Museum, PA430), p. 55-58.

le premier. L'acteur et directeur de troupe Christoph Ludwig Seipp (1747-1793) et l'acteur et chanteur Karl Ludwig Wothe (1755-après 1805) viennent respectivement de Worms et de Francfort-sur-l'Oder. Le directeur de troupe Jacques de Briancourt est français, né à Lyon au début du siècle (et mort après 1780) ; le compositeur Paolo Salabrini (1713-1806) est italien (de Bologne ?) et on ignore d'où venait Jacobelli.

Ces comédiens ne furent pas seulement actifs à Prague : leur présence est attestée en Moravie (Defraine, Jacobelli) et en Silésie (Wothe ; Seipp, dans les années 1780 ; Koberwein mort à Breslau, ou Wrocław dans l'actuelle Pologne), en Haute-Hongrie (Koberwein donne *Le Malade imaginaire* à Pressburg en 1770-1771), ou encore en Autriche (Bergopzoom et Seipp sont morts à Vienne, Jacobelli à Graz). Quant à Salabrini, après avoir joué à Prague pendant le carnaval de 1744, il aurait donné un opéra d'après Molière à Copenhague en 1756, sous le titre *Den fortliebte Skildrer*[13] [Le Peintre amoureux] – sans doute la comédie en un acte *Le Sicilien ou l'Amour-peintre* (1667).

Ces réseaux parfois difficiles à reconstituer viennent compléter, en ce qui concerne la réception de Molière dans les pays habsbourgeois, la perspective de transferts bilatéraux dans le cadre de théâtres institués, telle que Rahul Markovits l'a étudiée à l'exemple de la politique culturelle menée à Vienne par le chancelier Wenzel Anton von Kaunitz (Václav Antonín z Kounic), lui-même issu de l'aristocratie tchèque, avec l'installation d'une troupe française au Burgtheater en 1752-1765 et 1768-1772[14]. Les principaux auteurs du répertoire français à Vienne, Molière en tête, Philippe Néricault dit Destouches en second lieu[15], appartenaient d'ailleurs également au répertoire donné par le comte de Hoditz dans son château de Rosswald[16]. L'homme d'État autrichien et l'excentrique silésien, plus proche du roi de Prusse, partagent la même culture cosmopolite des élites aristocratiques d'alors. Cette « Europe française », dont témoigne entre autres la réception de Molière, ne s'est toutefois pas constituée selon le paradigme diffusionniste qui a longtemps prévalu, mais, comme le souligne Rahul Markovits[17], doit au contraire être abordée dans une perspective contextuelle, aréale et multipolaire que les représentations des troupes ambulantes nous semblent bien illustrer.

Les troupes professionnelles actives dans les grandes villes des pays tchèques, à Prague au premier chef, jouaient en allemand, en italien et en français : on n'a en tchèque que des livrets d'opéra, la langue locale restant sinon cantonnée au théâtre amateur[18]. Des troupes françaises et italiennes, en revanche, jouent un rôle important dans le développement du théâtre professionnel à Prague. Les affiches mêlent parfois curieusement les emprunts linguistiques à ces différents contextes, par exemple celle de la pièce donnée à Prague en 1733 sous le titre *Die freundliche Freundin, oder Der zum Galgen und Rat [sic] verurtheilte Pantalon* [L'Amie amicale, ou Pantalon condamné à la potence et à la roue], où tous les mots d'origine latine sont consciencieusement signalés par l'usage de l'écriture latine (en italiques), parfois à l'intérieur d'un même mot : « *eine auß dem Italiänischen in das Teutsche* Theatrum *gebrachte / und mit vielen* Intriguen *und Lustbarkeiten angefüllte Haupt*-Bourlesque*, worzu alle […] Herren Liebhaber / so* honettement *sich zu* divertiren *Lust haben / freundlichst eingeladen seynd*[19] » [Une *Bourlesque* principale rapportée du *theatrum* italien sur la scène allemande et remplie de nombreuses *intrigues* et facéties, à laquelle Messieurs les amateurs qui ont envie de se *divertir honnêtement* sont tous cordialement invités]. C'est également le cas de l'annonce de la représentation anonyme de *Tartuffe* pour le carnaval de l'année précédente, en 1732, sous le titre en français dans le texte de l'affiche « *L'Imposteur, ou le Tartuffe Maniste* [manifeste ?], *oder der gleißnerische Bößwicht*[20] [ou bien : le Méchant hypocrite] ». Dans cette pièce, Tartuffe côtoie le personnage comique typiquement allemand de Hanswurst. En 1730, Franz Alfred Defraine, un des principaux directeurs de théâtre de la première moitié du XVIIIe siècle à Prague, avait donné *Les Précieuses ridicules* sous un titre qui trahit une assimilation culturelle du même ordre : « Les Précieuses ridicules, *oder : Die löcherlich [sic] kostbaren Töchter des Pantalons oder aber: Hans-Wurst Baron Hosenknopff*[21] [ou bien : les filles précieuses ridicules de Pantalon, ou encore : Hans-Wurst, baron de Hosenknopff] ». L'onomastique joue du syncrétisme entre différentes langues, puisque le titre dont est affublé Hans-Wurst, à savoir Hosenknopff (bouton de pantalons) est bien évidemment une variation sur le nom de l'Italien Pantalone, qui a lui aussi fait son apparition

---

[13] Voir A. Jakubcová, *op. cit.*

[14] R. Markovits, « L'« Europe française », une domination culturelle ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 67e année, n° 3, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 717-751. Sur Kaunitz, voir également l'article de de V. Kovács, au sein du présent ouvrage.

[15] *Ibid.*, p. 730.

[16] A. Jakubcová, *op. cit.*

[17] R. Markovits, art. cit., p. 720.

[18] A. Scherl, *op. cit.*, p. 15.

[19] Affiche reproduite dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 130 ; toutes les traductions sont nôtres.

[20] *Ibid.*, p. 123.

[21] *Ibid.*, p. 118. L'affiche donne une traduction mot à mot, et partant assez curieuse, du titre de Molière : « *die l[ä]cherlichen kostbaren Töchter* ».

chez Molière, dans *Le Malade imaginaire*. Le procédé est fréquent à l'époque : c'est d'ailleurs ainsi que le tchèque apparaît dans le répertoire du XVIIIe siècle, par exemple lorsque Hanswurst est traduit par *Jitrnice*[22] [andouille].

Le personnage comique principal, en général le valet, souvent interprété par le directeur de la troupe, prend des noms différents en fonction des divers phénomènes de transferts culturels qui affectent les répertoires. Entre Arlequin et Hanswurst apparaissent entre autres des noms français, notamment le domestique Chambre ou Jean Potage, ou encore la figure de Bernardon interprétée par Joseph Felix von Kurz (1717-1784) à Prague vers le milieu du siècle[23]. Les personnages propres à Molière semblent absents du répertoire, à l'exception d'un « Sganarell » dans la troupe du célèbre comédien berlinois Franciscus Schuh, lequel ne joua pas à Prague, mais dont le répertoire aurait pu être repris par la dénommée Barbara Schuhin que mentionne Petrovska-Giudici[24]. En revanche, Scapin apparaît de manière récurrente, dans la graphie française du nom[25]. Il se montre d'ailleurs aux côtés d'Arlequin dans une représentation du comédien saxon et beau-fils d'Elenson Johann Caspar Haack (ou Haacke, vers 1670-1722[26]), mentionnée par Scherl[27] : or Haack, on le verra plus loin, a aussi donné *Les Fourberies de Scapin*. Chez Defraine, c'est en compagnie de Hanswurst qu'il se produit[28] :

> *Es ist in dieser Bourlesque kein Actus, wo nicht Scapin und Hans-Wurst besondere so listig / als lustige Schelmereyen / ohne einer von dem andern zu wissen / vorkehren / und ihre eigene Herren auff die lächerlichsten Arthen bevortheilen / besonders wird der unvermuthete Gespenster-Streit Gelächter genug verursachen.*[29]

La popularité de ces personnages, dont joue manifestement l'affiche citée, en fera des figures privilégiées d'identification pour le petit peuple, au point qu'elles deviendront pour certaines, au XIXe siècle, des figures nationales[30]. Ainsi le Kašpárek tchèque trouve-t-il ses origines dans de semblables transferts culturels. Il s'agit en effet du Kasperl introduit dans la comédie viennoise par l'acteur natif de Pressburg Johann Joseph Laroche (1745-1806), qui se plaisait d'ailleurs à rappeler son propre héritage multiculturel : « *Ich muss selbst lachen, wenn ich meinen Stammbaum durchsuche. Mein Großvater ein Franzose, mein Vater ein Schwabe (in Ungarn), meine Mutter eine Österreicherin, ich ein halber Wiener und geborener Preßburger*[31]. » [Il me faut rire, quand je consulte mon arbre généalogique. Mon grand-père français, mon père souabe (de Hongrie), ma mère autrichienne, moi-même à moitié viennois et natif de Pressburg] Les traces de Molière se perdent, en revanche, dans le processus de nationalisation des littératures vernaculaires qui commence à la fin de notre période, époque où les premières pièces en tchèque apparaissent sur les affiches, d'abord dans des représentations bilingues.

Les époques : entre baroque et Lumières

La première réception de Molière en pays tchèques, dans les premières décennies du XVIIIe siècle, correspond au nouvel essor d'une vie théâtrale d'abord patronnée par l'aristocratie locale et qui s'émancipe peu à peu de la tutelle des collèges jésuites, qui avaient le plus activement œuvré à sa reconstruction après la guerre de Trente Ans, selon le programme de Contre-Réforme appuyé par le pouvoir des Habsbourg. Les historiens de l'art en

---

[22] A. Scherl, *op. cit.*

[23] Voir O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters: Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit* [Histoire du théâtre à Prague : des commencements jusqu'à l'époque récente], Prague, A. Haase, 1885, vol. 1, p. 219 et suivantes ; H. R. Purschke, *op. cit.*, p. 66-67 et 131 ; A. Scherl, *op. cit.*, p. 40.

[24] Voir O. Teuber, *op. cit.*, vol. 1, p. 228.

[25] A. Scherl, *op. cit.*, p. 57-59.

[26] A. Jakubcová, *op. cit.*, p. 217–219.

[27] A. Scherl, *op. cit.*, p. 57-59.

[28] G. Blaikner-Hohenwart commente de nombreux cas d'hybridation semblables à l'appui des traductions de Molière en allemand aux XVIIe et XVIIIe siècles, en insistant notamment sur l'interchangeabilité des fonctions de personnages comme Hanswurst dans le théâtre allemand et Sganarelle, Mascarille ou Scapin chez Molière (*Der deutsche Molière* [Le Molière allemand], Francfort-sur-le-Main / Berlin / Berne, Peter Lang, 2001, p. 27). Son commentaire de la présence de Hanswurst dans une version viennoise de *Don Juan* se fonde toutefois sur l'allégation d'Auguste Ehrard, selon laquelle cette pièce serait une réécriture de la pièce de Molière (A. Ehrard, *Les Comédies de Molière en Allemagne*, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1888, p. 101-103). Cette affirmation est douteuse, dans la mesure où les nombreuses versions de *Don Juan* dans le répertoire de l'époque en Allemagne et jusqu'en Russie, comme on le verra encore, puisent en général à d'autres sources.

[29] « Il n'y a pas d'acte dans cette *bourlesque* où Scapin et Hans-Wurst ne se livrent à des fourberies aussi particulièrement rusées qu'amusantes, sans qu'aucun des deux ne sache ce que fait l'autre, et n'avantagent leurs propres maîtres de la façon la plus risible ; en particulier, l'inattendue querelle des fantômes provoquera des rires à loisir » (cité dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 106).

[30] Voir J. Bartoš, *Loutkářská kronika: kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích* [Chronique des marionnettes : chapitres de l'histoire de la marionnette en pays tchèques], Prague, Orbis, 1963, p. 66.

[31] Cité dans H. R. Purschke, *op. cit.*, p. 131-132.

Europe centrale considèrent cette période comme l'apogée de la période baroque, dont la vitalité ne s'affaiblira qu'avec le rococo[32]. De manière concomitante, la réforme du théâtre allemand engagée par Johann Christoph Gottsched (1700-1766) à partir des années 1730 vise à affranchir l'art dramatique des formes traditionnelles remontant à Hans Sachs (1494-1576), toujours bien représenté dans le répertoire traditionnel[33]. Le provincialisme de la scène praguoise retarde toutefois l'introduction de ces nouvelles idées dans la région[34]. En réalité, c'est surtout la fondation d'un premier théâtre public « en dur » à Brno en 1733 et à Prague en 1739 – le théâtre *v Kotcích* où Jacobelli se produisit, comme on l'a dit, sous le nom de Molière – qui accompagne la transformation de la scène en pays tchèques, aboutissant enfin, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, à l'émergence d'un théâtre en langue vernaculaire, c'est-à-dire en allemand *et* en tchèque.

Le projet d'éducation de la « plèbe[35] » revendiqué déjà par le mécène le plus important du début du siècle et fondateur de la première salle de théâtre autonome à Prague en 1701, le comte Špork déjà cité, en entrant en concurrence avec le programme de Contre-Réforme de la période baroque, semble à cet égard anticiper sur le projet éclairé qui sera celui des Lumières. La comédie de mœurs telle qu'on la trouvait dans les pièces de Molière données sur la scène des résidences princières de Špork, notamment sous la direction de Defraine, le « *castigat ridendo mores* », est appelé à jouer un rôle à part dans un contexte encore dominé par le théâtre religieux des Jésuites. Scherl interprète en ces termes l'action de Špork à Prague : l'autorisation donnée à Defraine en 1728 stipule : « *[dass] der umbemelter Supplicant keine geistliche, sondern solche Comoedien, welche in das Morale einlaufen, und nichts Scandaloses […] produciren möge*[36] » [Le solliciteur susnommé ne peut produire de pièces religieuses, mais plutôt de ces comédies qui conduisent à la morale, et rien de scandaleux], ce que Scherl rapporte explicitement à l'influence de Špork. Dans ce contexte, la circulation de tel ou tel répertoire reflète des choix politiques ou des enjeux de société. Rahul Markovits souligne que la réception viennoise de l'œuvre de Molière s'attache davantage au *Misanthrope* qu'aux *Fourberies de Scapin*, à la comédie de caractère plutôt qu'à la farce[37]. Dans la partie catholique de l'espace germanophone, les troupes doivent composer avec l'opposition récurrente du clergé[38]. En décembre 1769, par exemple, l'archevêché de Prague proteste contre la représentation du *Tartuffe* par les comédiens français de la troupe de Briancourt. Le décret du gouvernorat impérial et royal dit bien les polémiques que suscitaient ces représentations :

> *Daß man besagte Beschwerde allerdings alß ein für die Wohlanständigkeit wachende Sorgfalt angesehen und angenohmen hätte, mithin, und obzwar verschiedenen Nachrichten zufolge die Hauptperson nicht in einem geistlichen sondern in einer gewöhnlichen schwarzen Kleidung vorgestellt folgl. die zuschauer hierdurch dem ansehen nach zur ärgernus und abneigung gegen die geistlichkeit nicht verlaithet und sonsten auch keine andere alß dergl. Spectaculn, die da bevor durch öffentl. Druck bekannt und erlaubet seyen, aufgeführet worden, nichtsdestoweniger die fürkehrung machen werde, daß nicht allein vorgedachtes Stück* Tartuffe *sondern auch alle zu einigen Verletzung der Wohlanständigkeit gereichende* Pièces *um so gewisser alß soche eben in der k.k. Residenz-Stadt Wien untersagt wären, ein für allemal abgestellt wie nicht minder stätts dahin gesehen werde, damit bey ferneren Vorstellungen deren Schau-Spihlen keine die guten Sitten oder die Wohlanständigkeit beleidigende auftritte mit untermenget werden mögen.*[39]

Reste que des comédies comme *Tartuffe*, ou encore des pièces mettant en scène le personnage de Don Juan, figurent au programme des saisons théâtrales tout au long du siècle, soit qu'elles fussent tolérées par les autorités, soit dans certains cas jouées malgré les interdictions[40]. On s'efforce en général, à Prague tout du moins, d'atténuer

---

[32] Voir M. E. Ducreux, X. Galmiche, P. Martin, V. Vít (éd.), *Baroque en Bohême*, Université du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2009. Cette chronologie, qui heurte souvent les musicologues, est peu ou prou adoptée par les historiens de la littérature.

[33] Gottsched s'est appuyé dans son programme de réforme sur le théâtre français, mais relativement peu sur l'œuvre de Molière : voir à ce sujet G. Blaikner-Hohenwart, *op. cit.*, p. 63-66.

[34] J.-P. Danès, *op. cit.*, p. 10-21 ; A. Scherl, *op. cit.*, p. 17-18.

[35] A. Scherl, *op. cit.*, p. 31.

[36] Cité dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 109.

[37] R. Markovits, art. cit., p. 730.

[38] A. Scherl, *op. cit.*, p. 14-15.

[39] « On a vu et admis les plaintes susdites comme un vigilant souci de la bienséance, de telle sorte que, et bien qu'à en croire diverses sources sûres, le personnage principal ne soit pas représenté en habit ecclésiastique, mais dans une tenue noire ordinaire et partant que les spectateurs ne puissent, semble-t-il, être entraînés à aucun ressentiment ni animosité contre le clergé, et que par ailleurs rien d'autre que les spectacles auparavant rendus publics par l'impression et donc autorisés n'a été représenté, on prendra néanmoins des dispositions pour que non seulement la pièce en question *Tartuffe*, mais aussi toutes les *pièces* qui pourraient contribuer à l'injure de la bienséance n'en soient que plus sûrement, en tant que telles, interdites dans la résidence impériale et royale de Vienne, abolies une fois pour toutes, et qu'on ne les y voie plus, en sorte que lors des prochaines représentations de théâtre de ce genre aucune production ne puisse y être introduite qui offense les bonnes mœurs ou la bienséance » (cité dans O. Teuber, *op. cit.*, vol. 1, p. 299-300).

[40] Voir J. Bartoš, *op. cit.*, p. 18-20.

la portée de la satire en présentant des pièces de divertissement innocent[41]. Le XVIIIe siècle voit par ailleurs une évolution des relations entre le théâtre et le clergé. Scherl cite par exemple le cas du futur abbé de l'abbaye cistercienne de Hohenfurt, Johann Christian Alois Mockl, alors étudiant en philosophie à Prague et auteur, non seulement de tragédies et de comédies en latin, mais aussi d'une pièce en allemand mettant en scène Hanswurst et celui dont le nom apparaît ici encore sous sa forme française : « Scabin » (Scapin)[42]. En 1778, un critique cite encore le Jésuite praguois et professeur de rhétorique Ignaz Cornova, auquel il attribue une comédie en cinq actes intitulée *Der junge Menschenfeind*[43] [Le jeune Misanthrope]. Mais il s'agit sans doute d'une erreur : Cornova est bien l'auteur d'une comédie qui porte le titre *Der junge Menschenfreund*[44] [Le jeune Philanthrope]. Du moins son auteur se réfère-t-il explicitement à la comédie de mœurs française. Dans la liste des personnages apparaît d'ailleurs un nom en français : « Monsieur Très-Fat ».

C'est certainement chez Albert Joseph von Hoditz (Albert Josef z Hodic), à partir des années 1740, que le projet pédagogique et réformateur de l'*Aufklärung*, des Lumières allemandes, se manifeste de la façon la plus frappante, bien que ses réalisations tiennent encore à bien des égards de la tradition baroque[45]. Le comte avait transformé ses terres de Rosswald (Rudoltice) en nouvelle Arcadie, dont les installations – notamment un étonnant village de Lilliputiens – ont fait l'objet de plusieurs relations, dont l'une fut adressée à Voltaire par Hoditz en personne[46]. Le répertoire que celui-ci faisait jouer sur ses terres peut quant à lui être reconstitué à partir de la bibliothèque du château, où la littérature française classique était bien représentée, avec au premier chef les œuvres de Molière et de Corneille[47]. La bibliothèque de Rosswald comptait également des œuvres dramatiques allemandes de représentants de l'*Aufklärung* comme Gellert ou Lessing.

Un aspect du mécénat philanthropique de Hoditz sur lequel les contemporains insistent tout particulièrement est d'avoir employé ses serfs comme acteurs et figurants dans les représentations théâtrales et les spectacles que le comte donnait lors de fêtes de réception dont la munificence n'avait en effet rien à envier aux grandes fêtes baroques de la Contre-Réforme[48]. Mais le théâtre de Rosswald est surtout un exemple singulier du théâtre amateur qui se développa dans les cercles aristocratiques du XVIIIe siècle[49]. Il y a tout lieu de croire que cette pratique théâtrale qui, dans la deuxième moitié du siècle notamment, pouvait s'appuyer sur de nombreuses traductions et adaptations en allemand[50], fut un vecteur important de la réception de Molière en Europe centrale. Rahul Markovits ne manque pas de souligner, à propos du théâtre viennois, « la continuité entre deux modes d'appropriation du théâtre français qu'étaient, d'une part, la pratique amateur et, d'autre part, la fréquentation du théâtre[51] ».

La noblesse joue dans ces transferts culturels un rôle important d'intermédiaire. Ce sont les mêmes troupes ambulantes qui se produisent devant les cours princières de la région et sur la place publique[52]. Il y a cependant une spontanéité du public qui résiste aux politiques culturelles du temps : au sein du répertoire de la troupe française de Kaunitz, les Viennois privilégient la comédie et confèrent ainsi à Molière une place de choix dans le canon des œuvres dramatiques en français[53]. À première vue, les théâtres ambulants qui parcourent l'Europe centrale paraissent emprunter davantage aux répertoires de la *commedia dell'arte* et du théâtre traditionnel allemand, Hans Sachs au premier chef. En réalité, les répertoires nationaux se mêlent, en particulier parce que les

---

[41] A. Scherl, *op. cit.*, p. 131.
[42] *Ibid.*, p. 109.
[43] La recension est citée par O. Teuber (*op. cit.*, vol. 2, p. 40).
[44] I. Cornova, *Der junge Menschenfreund*, Prague, Wolfgang Gerle, 1779.
[45] Voir I. Zlá, « Ausgewählte westschlesische Schlossresidenzen als kulturelle Repräsentanzen zwischen Barock und Aufklärung. Abriss der Problematik im Literatur- und kulturhistorischen Blickwinkel » [Quelques palais et résidences de Silésie occidentale dans leur fonction de représentation culturelle entre baroque et Lumières : esquisse de la problématique dans une perspective d'histoire littéraire et culturelle], *ACC Journal* (Academic Coordination Centre, université de Liberec), vol. 26, nº 3, 2020, p. 53-61.
[46] G. Bengesco, *Voltaire : bibliographie de ses œuvres*, Paris, Perrin, 1889, vol. 3, p. 335. Les descriptions les plus remarquables du domaine de Rosswald sont les suivantes : B. L. Tralle, *Amoenitatum Roswaldensium levis Adumbratio* [Légère Esquisse des agréments de Rosswald], Wrocław, [*s.n.*], 1774 (en allemand : *Schattenriss der Annehmlichkeiten von Roswalde*, Breslau, Johann Ernst Meyer, 1776) ; M. J. von Lamberg, *Memorial d'un mondain*, Londres, 1776, vol. 1 ; J.-A.-H. de Guibert, *Journal d'un voyage en Allemagne, fait en 1773*, Paris / Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1803, vol. 2.
[47] I. Zlá, art. cit., p. 55.
[48] Voir V. Vlnas, « Prague baroque », traduit du tchèque par J. Boutan, in J. Boutan et X. Galmiche (éd.), *Prague : histoire, promenades, anthologie*, titre provisoire, à paraître.
[49] Voir A. Lilti, « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIIIe siècle », in C. Jouhaud et A. Viala (éd.), *De la publication, entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002, p. 281-300.
[50] G. Blaikner-Hohenwart, *op. cit.*, p. 128-180.
[51] R. Markovits, art. cit., p. 728.
[52] Pour le théâtre de marionnettes tout du moins, dans le second cas : voir W. Till, *Puppentheater* [Théâtre de marionnettes], Munich, Universitätsdruckerei und Verlag Dr. C. Wolf und Sohn, 1986, p. 23-26.
[53] R. Markovits, art. cit., p. 729-730.

troupes étrangères actives dans la région jouent indifféremment des œuvres de la *commedia dell'arte*, du théâtre français ou encore de la Comédie-Italienne, qu'une troupe franco-italienne – donnant également des pièces en anglais, c'est-à-dire dans les langues de la culture cosmopolite de l'aristocratie – fit connaître à Prague dès 1718[54]. Les Italiens participent du reste à faire connaître à Prague le répertoire de la comédie française.

Les registres : des répertoires traditionnels au théâtre populaire

À Prague en particulier, les troupes savent qu'elles ne peuvent pas compter seulement sur un public aristocratique, mais doivent également s'adresser au public bourgeois[55]. C'est en effet le public privilégié depuis les débuts du théâtre professionnel dans la Bohême du XVIe siècle. Cela autorise les troupes de comédiens à jouer des pièces du répertoire traditionnel du théâtre ambulant en langue allemande, que visait précisément la critique de Gottsched, mais qui n'était pourtant pas encore éculé en province. Leur audience s'élargit au cours du XVIIIe siècle, comme en témoigne le nouvel essor du théâtre en langue vernaculaire (l'allemand). On peut dès lors distinguer entre deux types de publics et partant de spectacles. C'est d'ailleurs un argument qui ressort dans le contexte de la rivalité entre les troupes. Ainsi lorsqu'un directeur de théâtre, Waldtmann, accuse son concurrent Leinhaas de « *Vorstellung verschiedener Scandalosen und einer sowohl hohen Adelichen als bürgerl. Jugendt ärgerl. Actionen*[56] » [représentation de divers sujets scandaleux et à même d'irriter aussi bien la jeunesse de la haute noblesse que celle de la bourgeoise]. Leinhaas, relève Scherl, pressentait que les motifs farcesques, les pantalonades – puisque lui-même interprétait le rôle de Pantalone – avaient désormais plus d'attraits pour un public plus large[57].

La culture baroque qui, à Prague, atteignit son apogée avec les fêtes données à l'occasion de la béatification, puis de la canonisation de saint Jean Népomucène (en 1721 et 1729), était accessible à toutes les classes sociales[58]. Les spectacles proposés à la même époque étaient traditionnellement d'une nature composite qui en favorisait la diffusion auprès d'un public varié. Les pièces pouvaient être jouées par des acteurs ou avec des marionnettes selon que l'occasion s'en présentait, sans que les affiches dont on dispose précisent nécessairement la technique de jeu. On donnait d'abord une *Haupt-* ou *Staatsaktion*, c'est-à-dire une pièce principale sur un sujet sérieux (religieux ou tragique). Molière offrait quant à lui le sujet privilégié de *Nachspiele*[59], les postludes, souvent sur des motifs comiques. Ainsi la troupe de Johann Caspar Haack donne-t-elle sur la scène du théâtre de Špork à Prague deux représentations suivies de comédies « *aus Monsieur Moliere entlehnet*[60] »[empruntées à Monsieur Molière] en guise de *Nachspiel* ou « *Nach-Comödie* » : *Les Fourberies de Scapin, deß Scapins Betrügereyen* ; et *Les Précieuses ridicules*, traduit cette fois de manière sans doute plus exacte par *Die lächerliche [sic] Jungfern* [les Demoiselles ridicules]. Haack interprétait Arlequin dans le cours de la même représentation et on peut supposer que c'est encore ce personnage qui tenait le rôle comique dans la pièce de Molière[61]. Autre exemple, avec *Georges Dandin*, qui fournit le *Nachspiel* d'une représentation de Defraine le 24 octobre 1729[62], puis en 1730 *Les Précieuses ridicules* déjà mentionnées. Le nom de Molière apparaît alors sous une forme adjectivale, pour venir qualifier le *Nachspiel*, ce qui en fait un genre à part : « *Die […] schon bekannte Molierische Nach-Comödie*[63] » [La *Nach-Comödie* moliéresque déjà connue].

Le *Nachspiel* pouvait être également composé de danses, scènes de ballet ou spectacle de marionnettes. L'affiche d'un spectacle de Defraine en 1724 annonce par exemple : « *Folget ein extra lustiger Bauren-Tanz und eine Molierische Nach-Comödie / welche schon öfters begehret worden*[64] » [Suivi par une danse paysanne extra amusante et une *Nach-Comödie* moliéresque / qui a déjà été réclamée plus d'une fois]. Ici encore, ces titres laissent entendre que le nom de Molière faisait sens auprès du public. On ne sait rien de la pièce elle-même : Scherl suppose qu'il aurait pu s'agir d'une *Maschinenkomödie*, un genre théâtral usant de la machinerie scénique[65] – ainsi que de figures animées et autres marionnettes. Il n'est donc pas exclu, à défaut de précisions, que ces pièces aient pu être adaptées au théâtre de marionnettes. L'historien tchèque Jaroslav Bartoš fait ainsi l'hypothèse que Defraine, dont

[54] A. Scherl, *op. cit.*, p. 59-62.
[55] *Ibid.*, p. 96.
[56] Cité dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 86.
[57] *Ibid.*
[58] *Ibid.*, p. 74.
[59] *Ibid.*, p. 125.
[60] Cité dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 60-61.
[61] *Ibid.*, p. 59.
[62] *Ibid.*, p. 106.
[63] Cité dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 118.
[64] *Ibid.*, p. 95.
[65] A. Scherl, *op. cit.*, p. 93.

l'activité de marionnettiste est attestée à Vienne, aurait joué avec des marionnettes à Prague également[66]. Reste surtout que les arts de la scène, si distincts nous semblent-ils aujourd'hui, ne s'excluaient pas, bien au contraire : une affiche du même Defraine où est annoncée une « danse figurée[67] » donne à penser que la danse était interprétée par des marionnettes. Ce sera d'ailleurs souvent le cas jusqu'au début du XIXe siècle, et le célèbre essai de Kleist sur le théâtre de marionnettes porte en réalité sur ce type de représentations[68].

Le *composto* baroque existe donc bien sur la scène théâtrale. La diversification des publics et la différenciation des genres qui résulte de cette évolution, en revanche, constituent un phénomène de fond dans l'histoire du théâtre du XVIIIe siècle en Europe centrale, avec lequel il faut sans doute mettre en relation le renouveau du théâtre allemand, d'une part – dont le comédien, metteur en scène et traducteur de Molière Johann Baptist Bergopzoom, volontiers considéré comme le restaurateur du bon goût[69], est à partir de 1771 le principal représentant à Prague et dans la région – et d'autre part, l'apparition d'un théâtre en langue tchèque dans les dernières décennies du siècle, d'abord dans des genres mineurs et sous forme de *Nachspiel*[70]. Les représentations de Defraine, déjà, ne devaient plus tant leur succès à la noblesse en charge de l'administration impériale à Prague qu'au public bourgeois, auquel le directeur avait su s'adresser. C'est également à son époque que le genre dit « burlesque », recourant à des formes de comique vulgaire et farcesque, commence à poindre dans le répertoire[71].

Molière n'échappe pas à la trivialisation qu'entraîne cette percée d'un comique farcesque. Le *Tartuffe* du carnaval de 1732 est annoncé en ces termes : « *Eine Bourlesque [sic] aus dem berühmten Moliere, welche hier ehedessen sonders gerne gesehen worden*[72] » [Une *Bourlesque* du célèbre Molière, / qui a été vue ici par le passé de manière particulièrement favorable]. L'affiche vise à attirer le public en présentant *Le Tartuffe* comme une comédie burlesque, une farce, et en insistant sur la popularité de l'auteur. C'est pourtant une pièce sensiblement différente de celle de Molière que nous donne à voir la version complète de son titre en allemand : « *Der gleißnerische Bößwicht, das ist: Der einen leichtglaubigen Gutthäter listig hintergehende Pariser Student / oder aber: Der Amant im schwarzen Mantel. Wobey Hans-Wurst um kein Haar besser als sein Herr*[73]. » [Le Méchant hypocrite, soit : L'étudiant parisien confondant par la ruse un dévot crédule / ou encore : L'Amant en manteau noir. Où Hans-Wurst n'est pas d'un poil meilleur que son maître] À cette pièce aussi qualifiée de « *bizarr[e]* » succèdent des danses, dont la « danse grotesque des nains » (*nebst dem grotesken Zwergl-Tanz*[74]) et une comédie en guise de *Nachspiel*, avec de nouveau Hans-Wurst, mais dans le rôle principal.

Ces titres à tiroirs caractéristiques des répertoires traditionnels à une époque où les affiches sont en général la seule trace écrite de spectacles joués de mémoire (et partiellement improvisés), montrent combien la circulation des motifs, l'établissement du répertoire et *a fortiori* la réception des grandes œuvres de la littérature classique sont incertains. Les pièces étaient sans cesse adaptées selon les besoins ou les attentes du public. Leurs titres ne sont pas concluants non plus, dans la mesure où les mêmes intitulés pouvaient être donnés à des pièces différentes, ou une même pièce interprétée sous plusieurs titres[75]. Il est donc très vraisemblable que des pièces aient été jouées d'après Molière sans que ni son nom, ni le titre connu de l'œuvre ne soient mentionnés. En même temps, la plasticité du répertoire permettait de s'adresser à un public de plus en plus diversifié et autorisait la circulation de motifs de la culture savante à travers plusieurs classes sociales, pour se retrouver parfois dans la littérature populaire en devenir[76]. On retrouve par exemple le nom « Harpagon », sans doute emprunté par Molière à l'*Aulularia* de Plaute, et qui était aussi apparu dans la comédie de Luigi Groto *La Emilia*[77] (1579), cette fois dans

---

[66] J. Bartoš, *op. cit.*, p. 20-21. Une occurrence où Defraine manipule les marionnettes pour un spectacle est attestée le 13 février 1730, selon Scherl qui n'envisage pas, toutefois, que davantage de pièces aient pu être jouées avec des marionnettes (p. 106).
[67] Cité dans A. Scherl, p. 98 : « *figurirter Tanz* ». Le terme de *Figuren* (« figures ») était en usage pour désigner les marionnettes (J. Bartoš, *op. cit.*, p. 20 et 30).
[68] Voir L. Rebehn, « Über das Metamorphosen-Theater: Kleist und die historische Puppenpraxis » [Du théâtre de métamorphoses : Kleist et la pratique historique des marionnettes], *Double*, vol. 9, nº 26, 2012, p. 20-23.
[69] O. Teuber, *op. cit.*, vol. 1, p. 310-311.
[70] Voir A. Dubská, *op. cit.*
[71] A. Scherl, *op. cit.*, p. 106.
[72] Cité dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 123.
[73] *Ibid.*
[74] La danse en question a pu être interprétée par de vrais nains, mais on ne peut pas non plus exclure qu'il s'agisse, ici encore, des marionnettes d'un mètre de haut qui avaient alors cours.
[75] L. Rebehn, « La bonne mémoire », art. cit.
[76] Sur la circulation entre la culture savante du XVIIIe siècle et les répertoires populaires du XIXe siècle, voir l'exemple de la tentation de Saint Antoine dans le théâtre de marionnettes : D. Plassard, « Saint Antoine, son cochon et ses monstres », dans D. Plassard, C. Saminadayar-Perrin et Y. Kor (éd.), *Littérature monstre : une tératologie de l'art et du social (1848-1914)*, Presses universitaires de Liège, 2020, p. 59-74.
[77] « Harpagon », sur *Molière 21*, projet sous la direction de G. Forestier et C. Bourqui, équipe Molière 21, Université Paris 4-Sorbonne, 2007-2012 (en ligne : http://moliere.huma-num.fr/base.php?Harpagon ; consulté le 6 avril 2021).

une pièce inspirée d'Hérodote, *Der eyserne König* [Le Roi de fer] (joué à Prague en 1717), où ce nom a été donné au roi de Perse qui en est le personnage principal, au demeurant plus proche de Macbeth que de l'Avare[78]. De pareils transferts survivent parfois dans les répertoires de tradition populaire plus tardive, mais il n'est pas toujours possible d'établir la généalogie de ces motifs.

Ces pratiques théâtrales qui reposaient sur la transmission orale, des pièces jouées de mémoire et une large part d'improvisation à partir de canevas, commencent à décliner à la fin du XVIIIe siècle, avec le déclassement des répertoires traditionnels en théâtre populaire : symboliquement banni de la scène d'acteurs par Gottsched, le personnage comique de Hanswurst se réfugie alors sur celle des marionnettes. À Prague, la tâche de réformer les pratiques théâtrales revint à Bergopzoom, engagé comme metteur en scène (*Director*) dans la troupe de Johann Joseph von Brunian, qui résidait alors dans le théâtre *v Kotcích*. Ancien acteur de la troupe de Bernardon/Joseph von Kurz à Munich[79], il était lui-même marionnettiste et montrera encore des marionnettes à Brno en 1784[80]. On conçoit donc mal qu'il ait dédaigné cette forme de spectacles. Il est en revanche crédité de s'être engagé contre l'improvisation au théâtre, en promouvant un jeu d'acteurs fondé sur l'apprentissage du texte écrit[81], selon une pratique qui était devenue la règle sur les grandes scènes européennes de l'époque[82], mais tardait à s'imposer dans les pays tchèques, où les troupes ambulantes dominaient encore la vie théâtrale. Cela expliquerait les malentendus avec les acteurs de la troupe, qui lui reprochaient de les tyranniser[83]. Ce sont Brunian et Bergopzoom qui font figurer *L'Avare* et *Le Malade imaginaire* dans le programme du théâtre, en 1771-1772. On a peu d'informations sur ces représentations, mais la traduction du *Misanthrope* par Bergopzoom à son retour à Vienne en 1774 fournit quelques indices sur sa conception du texte moliéresque, associant la recherche de l'efficacité scénique face au public du *Burgtheater* et une exigence – relativement nouvelle – de fidélité dans l'adaptation allemande de l'œuvre[84].

L'historien praguois Oscar Teuber reléguait le XVIIIe siècle jusqu'à la construction du théâtre Nostitz en 1781-1783, l'actuel théâtre des États (*stavovské divadlo*), dans une « préhistoire » (*Vorgeschichte*) du théâtre en Bohême[85]. Mais plus encore que l'institutionnalisation du théâtre, qui avait déjà commencé pendant notre période, c'est la généralisation d'une pratique théâtrale fondée sur le texte écrit, et non plus sur la mémorisation et l'improvisation, qui offrira enfin un aperçu du répertoire précis des troupes. Un tel changement semble être à l'œuvre dans ce que Teuber appelle la réforme de 1771-1772, sous Brunian et Bergopzoom. Auparavant, on ne dispose quasiment que de titres, qui ne livrent sur les répertoires que des informations incertaines et fragmentaires et ne permettent pas, dans le cas de Molière, une étude systématique de sa réception. Les œuvres se réduisent le plus souvent à des rôles, qui sont réinvestis dans des productions sans doute très éloignées de l'original : ainsi du dénommé Kohlhardt, dans la troupe de Haack, qui comptait le « malade imaginaire » parmi ses rôles à succès[86]. L'acteur Christoph Ludwig Seipp, quant à lui, était connu pour ceux de l'Avare ou du Tartuffe[87]. À la fin du siècle, la personnalité du comédien, le personnage qu'il incarnait sur la scène, cédèrent peu à peu le pas à un jeu d'acteur principalement fondé sur l'interprétation d'un texte.

L'étude de cette évolution des techniques de jeu, entre théâtre d'improvisation et théâtre à texte, ainsi que des pratiques liées à la vie des troupes ambulantes ou des scènes permanentes, permet de mieux comprendre que Marija Petrovska-Giudici, en s'appuyant sur la rareté des sources littéraires disponibles à Prague, ait pu la tenir pour négligeable. Le nom de Molière était en réalité plus célèbre dans la région qu'elle ne le suppose au regard de la réception tardive de ses œuvres dans la littérature tchèque. Si ses œuvres ont pu être introduites en Bohême par les troupes françaises et italiennes actives dans la région, le théâtre allemand qui se développe à la même époque ne tarde pas à se l'approprier[88], favorisant sa dissémination dans la région. Mais cette influence rend parfois sa présence difficilement saisissable. Sa réception ne semble pas avoir laissé de traces dans le théâtre tchèque naissant, qui cherchait alors à se démarquer dans un contexte allophone. La situation de Molière en Bohême tient enfin à la diversité des acteurs de sa réception : les directeurs de troupes, mais aussi les mécènes et même l'appareil

[78] Cité dans A. Scherl, *op. cit.*, p. 52.
[79] O. Teuber, *op. cit.*, vol. 2, p. 5-6
[80] J. Bartoš, *op. cit.*, p. 37.
[81] O. Teuber, *op. cit.*, vol. 1, p. 309.
[82] Voir L. Rebehn, « La bonne mémoire », art. cit.
[83] O. Teuber, *op. cit.*, vol. 1, p. 310 et 327-328.
[84] G. Blaikner-Hohenwart, *op. cit.*, p. 148-153.
[85] O. Teuber, *op. cit.*, vol. 1, p. xi.
[86] *Ibid.*, p. 105.
[87] *Ibid.*, vol. 2, p. 58.
[88] *Ibid.*, vol. 1, p. 324-325.

d'État. Cette période de transition entre l'ère baroque et les Lumières, entre un répertoire traditionnel et un théâtre populaire qui participe de la constitution des littératures nationales au début du XIXe siècle, donne lieu à des transferts, des phénomènes d'assimilation et d'adaptation libre qui rendent souvent le motif originel méconnaissable : une sorte de dilution de Molière, au point de n'être finalement qu'un auteur « fantôme » – pour paraphraser Michel Charles[89] – dans la formation d'un corpus populaire en langue tchèque au tournant des XVIIIe et XIXe siècles.

Un bon exemple de cette réception invisible est la popularité du sujet de Don Juan dans le répertoire des troupes ambulantes dans l'espace germanophone et jusqu'à la Russie du XVIIIe siècle, bien avant la création à Prague du *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte en 1787[90]. Selon Scherl, la plus ancienne occurrence du sujet en Bohême serait la comédie *Das grosse steinerne Gastmahl* [Le Grand Festin de pierre], donnée en 1723 par la troupe des comédiens italiens de la cour du prince électeur de Saxe et roi de Pologne, dirigée par Tomaso Ristori. Par hasard, le plus ancien manuscrit en tchèque pour théâtre de marionnettes dont nous ayons conservé le texte est également un Don Juan, *Strassliwi Hodowani nebo Don Jean mordirz sweho Pana Bratra Don Carlos*[91] [Le terrible Festin ou Don Jean assassin de Monsieur son frère Don Carlos], qui remonterait aux années 1769 à 1782 et qui constitue probablement l'adaptation en langue tchèque de pièces semblables allemandes, pour autant que les sources collectées au XIXe siècle nous permettent d'en juger. Celles-ci attestent en tout cas l'influence des versions de Villiers et de Dorimon plutôt que de celle de Molière[92], bien que son nom figure parfois dans les intitulés des pièces jouées par les troupes ambulantes au début du XVIIIe siècle : à Nuremberg en 1710, on le donne par exemple sous le titre *Der gottlose Don Juan aus Molire*[93] *[sic]* [Don Juan l'athée, de Molire]. On ne saura jamais ce que ce nom recouvrait dans ces pièces dont aucune copie ne nous est parvenue. La pièce perdue *Don Žuan aneb Kamenná hostina, hra w 1 gedn. s Balletmi (dle Molliera [sic])* [Don Juan ou le Festin de pierre, pièce en 1 acte avec des ballets (d'après Molière)], donnée en 1790-1791 par le comédien et dramaturge tchèque Václav Tham (1765-1816)[94], aux débuts du renouveau de la littérature en langue tchèque, n'était peut-être pas, en fin de compte, la traduction de Molière qu'on a voulu y voir[95].

Jean Boutan

---

[89] M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995, p.176-210.

[90] G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan : son évolution dans la littérature, des origines au romantisme*, Paris, Hachette, 1906, p. 357-395 ; J. Bartoš, *op. cit.*, p. 31.

[91] Le texte du manuscrit a été publié dans K. V. Adámek, « Česká loutková hra z XVIII. věku » [Une pièce pour marionnettes tchèque du XVIIIe siècle], *Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze* [Revue de la Société des amis des antiquités tchèques de Prague], vol. 12, nº 1, 1904, p. 6-18.

[92] L. Rebehn, art. cit. : voir l'entrée « Don Juan » du compendium du répertoire traditionnel pour marionnettes en Allemagne, placé en annexe. L'intertextualité qu'on peut établir avec les versions de Dorimon et de Villiers peut trahir une influence italienne sur ces motifs, dont la circulation passe de toute façon par les théâtres parisiens de la Foire (M. Spaziani, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla « Foire »*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1978 ; P. Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 604-605).

[93] Voir l'index des pièces de Don Juan données par les troupes ambulantes allemandes établi par B. Müller-Kampel, *Dämon, Schwärmer, Biedermann: Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918* [Démon, rêveur, brave homme : Don Juan dans la littérature allemande jusqu'en 1918], Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1993, p. 60-67.

[94] J. Jungmann, *Historie literatury české* [Histoire de la littérature tchèque], Prague, Antonin Straširypka, 1825, p. 533.

[95] M. Petrovska-Giudici, art. cit., p. 162.