



HAL
open science

De quelques remarques qui changèrent non pas le cours du Rhin, mais plus modestement celui du théâtre en Allemagne

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. De quelques remarques qui changèrent non pas le cours du Rhin, mais plus modestement celui du théâtre en Allemagne. Traductions, réception et critique du modèle dramaturgique français en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles, May 2023, Oxford (All Souls College), Royaume-Uni. hal-04472109v1

HAL Id: hal-04472109

<https://hal.science/hal-04472109v1>

Submitted on 22 Feb 2024 (v1), last revised 9 Jun 2024 (v3)

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.

De quelques remarques qui changèrent non pas le cours du Rhin,
mais plus modestement celui du théâtre en Allemagne :
Jacob Lenz, *Anmerkungen übers Theater* (1774)

*Ich zweifelte keinen Augenblick,
dem regelmäßigen Theater zu
entsagen.*

Goethe

La « révolution théâtrale » allemande pressentie par Lessing dans sa « lettre sur la littérature » n° 17 (1759)¹, s'est jouée en réalité, du point de vue de la réflexion théorique, dans trois essais rédigés et publiés entre 1771 et 1774 : ceux de Goethe (*Zum Shakespeare Tag*, qui est une conférence prononcée le 14 octobre 1771 dans la maison familiale à Francfort²) et de Herder (*Shakespeare in Le Style et l'art allemands*, 1773), mais aussi, et peut-être surtout, les réflexions que Jacob Lenz rassemble en 1774 sous le titre *Remarques* (ou *Observations - Anmerkungen*) *sur le théâtre* – lesquelles, publiées sans nom d'auteur, furent d'ailleurs longtemps attribuées à Goethe³.

Concrètement, les *Remarques* sont la mise en forme de lectures publiques données par Lenz à Strasbourg au cours de l'hiver 1771-1772 devant la « Société de philosophie et de belles-lettres », juste après que Goethe eut prononcé son discours le 14 octobre à Francfort – et l'oralité, par le jeu des adresses récurrentes notamment, ou des interruptions, reste un marqueur sensible du texte. Elles sont en cela un pur produit de la sociabilité intellectuelle qui se développe alors à Strasbourg sous la forme associative, ainsi que par le biais de la franc-maçonnerie⁴, après l'échec de la

¹ *Hamburgische Dramaturgie* des années 1767-68 est, à proprement parler, le journal du théâtre dont Lessing était directeur et dans lequel il rendait compte des pièces représentées. Lessing y combat de toutes ses forces l'imitation de la tragédie française comme le principal obstacle de l'établissement d'un art national allemand

² Le texte n'en a été publié qu'en 1854, dans une revue paraissant à Braunschweig, l'*Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur*.

³ Dans le numéro de novembre 1774 du *Teutschen Merkur*, revue publiée de 1773 à 1789 par Christoph Martin Wieland à Weimar, une recension fait des *Remarques* la « profession de foi dramatique » de Goethe.

⁴ Pas moins de cinq loges sont ainsi constituées entre 1757 et 1767 et on en a dénombré quinze autres au moins, et plus de mille maçons, pour la période allant de 1763 à 1792.

tentative de création d'une académie royale en 1769⁵, sociabilité qui contribue à faire de Strasbourg un carrefour important de l'Europe des Lumières.

Les *Remarques* sont en outre accompagnées, sous le titre latin de *Amor vincit omnia*, de la conversion en prose de la comédie *Love's Labour's Lost* de Shakespeare (ca. 1595), que Lenz élabore probablement depuis la fin de 1771. Ce choix s'explique en partie par le fait que cette pièce n'avait significativement pas été retenue par Wieland dans l'édition des œuvres de Shakespeare qu'il donna entre 1762 et 1766, mais sans doute aussi par le « contenu de vérité » de la pièce qui suggère que l'amour fait tomber les barrières de classes et ignore l'ordre politique rigide de l'Absolutisme.

Les *Remarques* se présentent ainsi à l'origine comme un livre anonyme et hybride, dans lequel se combinent réflexions critiques et expérimentation pratique, et qui, malgré son aspect quelque peu décousu, voit cependant plus loin que la lettre de Lessing et dépasse par anticipation les principes de l'Idéalisme néo-classique⁶ que Goethe allait élaborer à Weimar à son retour d'Italie au début de l'année 1788, puis avec la complicité de Schiller, à partir de 1794 et jusqu'à la mort de ce dernier en 1805⁷. Si l'on veut dire les choses avec un peu d'emphase, il est alors possible d'avancer que les *Remarques* constituent, en dépit (ou peut-être à cause) de leur aspect bricolé et non systématique, la dramaturgie du *Sturm & Drang* et qu'elles contiennent quelques propositions que sauront lire avec beaucoup d'attention des auteurs postérieurs aussi remarquables que Georg Büchner, Gerhart Hauptmann et Bertolt Brecht. Pour le dire encore autrement, les considérations de Lenz anticipent sur le devenir réaliste du théâtre européen au cours des XIX^e et XX^e siècles.

Une fois l'objet sommairement décrit, il me semble utile de resituer les *Remarques* dans le contexte général du mouvement de défense et illustration de la langue et de la culture allemande qui préoccupe le petit cercle des *Stürmer*

⁵ Voir Livet G., Rapp F. (dir.), *Histoire de Strasbourg*, Toulouse, Privat/DNA, 1987, p. 242 sq.

⁶ qui valorisent l'unité organique et l'harmonie d'ensemble

⁷ Goethe et Schiller se sont rencontrés en septembre 1788, mais sans que la rencontre ne suscite grand chose. Ils se rapprochèrent en 1794. Jusqu'en décembre 1799 Schiller vécut à Iéna. La relation entre les deux écrivains fut donc d'abord épistolaire et occasionnelle, avant d'être vécue au quotidien jusqu'à la mort de Schiller. Goethe arriva à la cour de Weimar en 1776. Wieland y était installé depuis 1772.

strasbourgeois, germanophones et luthériens, au cours des années 1770 – Strasbourg appartient au Royaume de France depuis 1681, après avoir été une ville libre du Saint Empire romain germanique de 1262 à 1681, et si l’identité germanique de la ville n’a évidemment pas disparu à l’époque de Lenz, elle n’est plus aussi décisive qu’auparavant⁸. Strasbourg, qui est historiquement un espace de transfert culturel entre la France et l’Allemagne⁹, s’avère aussi durant le dernier tiers du XVIII^e un lieu où se confrontent les tendances culturelles profondes des deux pays. Aux yeux de Lenz, de Herder, de Goethe, mais aussi de Jung-Stilling, Klinger ou de Leopold Wagner, promouvoir la langue allemande et l’art gothique, mais aussi les matières et les cultures populaires (les contes, les chansons, les légendes), contre la domination du goût, des formes et des idées françaises (scepticisme et rationalisme), fait figure de programme esthétique général et pousse naturellement à inventer des formes dramatiques capables de rivaliser avec le modèle du théâtre néoclassique français, particulièrement celui de Voltaire¹⁰ dont les pièces étaient fréquemment jouées en privé dans les cercles aristocratiques de la ville, mais aussi, et peut-être surtout de protester contre les imitations sans relief que les allemands produisaient alors des auteurs français, au premier rang desquels figure Corneille¹¹. Il n’est pas non plus impossible de voir dans ce rejet de l’influence française celle de la foi catholique, le théâtre français, celui de Corneille en particulier, ayant constitué l’une des armes de pénétration massive des Jésuites en Allemagne. Il est sur ce point assez révélateur que le nouveau théâtre allemand rejettera les sujets d’inspiration religieuse fréquents chez Corneille.

Lenz écrit et prononce donc ses conférences sur le théâtre dans un climat général de « guérilla culturelle » où les auteurs influents (Goethe, Herder, Lessing) appellent d’une même voix à la formation d’un théâtre populaire, spontané, vivant...

⁸ L’Alsace a été rattachée à la France lors de la signature du traité de Westphalie en 1648.

⁹ À partir de 1740 le mouvement de traduction opère tout d’abord avec des traductions du français vers l’allemand (Dreilincourt, Corneille, Racine, Gresset), puis s’amplifie vers 1750, en faveur des auteurs de langue allemande rendus en français (les “Fables et Contes” de M. Gellert)

¹⁰ Au théâtre français, alors récemment bâti à Strasbourg, on pouvait ainsi assister, vers 1774, à des représentations de *Cinna* de Corneille, *Mithridate* de Racine ou *Pygmalion* de Rousseau.

¹¹ Johann Christoph Gottsched par exemple, pourfendeur du bouffon allemand (Hans Wurst) et partisan des auteurs classiques français. C’est principalement contre lui que ferrailleront Lessing et Klopstock, qui réussirent à faire prévaloir l’influence anglaise sur la française, position dont héritent directement les *Stürmer*.

et allemand, théâtre à venir auquel ils donnent pour modèle, sans véritable surprise, celui de Shakespeare. Cette démarche d'autonomisation culturelle et de réflexion sur le système des genres, fondamentalement appuyée sur l'*Aufklärung* et tout particulièrement sur l'idée que l'homme est le *sujet* de l'histoire, trouva cependant diverses incarnations : Lessing prit en effet la direction du drame bourgeois avec *Emilia Galotti* (1772), tandis que Herder s'engageait dans celle du drame historique avec son *Brutus* (1774) et que Goethe comprenait le tragique comme l'affrontement du héros au cours nécessaire du monde avec son *Götz von Berlichingen* (1773). C'est dans ce climat général d'héroïsme tragique que le théâtre allemand moderne vit donc le jour. Mais la réponse que Lenz chercha à son tour à apporter n'en demeure pas moins profondément singulière : en prétendant mêler le tragique et le comique, il se démarquait en effet de la tendance tragique sérieuse qui dominait le *Sturm & Drang*. Lenz voulait clairement sauver le comique, négligé par ses camarades *Stürmer*. Et là où l'invocation de Shakespeare s'appuyait communément chez eux sur les pièces tragiques, Lenz alla chercher Shakespeare sur le terrain de la *comédie*. Le problème que posait clairement Lenz, et il était alors le seul à le faire, c'était celui du *mélange des genres* et de ce que ce dernier était susceptible de recouvrir.

Il faut par ailleurs resituer les *Remarques* au sein d'une nébuleuse de textes écrits par Lenz, la plupart du temps dans une intention critique, des textes plutôt brefs et incisifs, qui reviennent par différents chemins sur la critique du théâtre français et dessinent quelques principes de dramaturgie générale qui préparent de façon remarquable l'esthétique du mélange, de l'intensité et de l'expressivité qui sera mise en valeur par le Romantisme. Les *Remarques* appartiennent en effet à un petit archipel critico-théorique, c'est-à-dire un espace de théorisation non unifié, non homogène, ouvert à la contradiction, aux écarts et aux déviances, un espace théorique non-cohérent – espace par rapport auquel elles prennent tout leur sens. Je ne peux commenter individuellement ces différents textes, mais signale tout de même leur existence « de groupe ». Entre 1772 et 1777, Lenz publie les textes de circonstance suivants, qui atteignent des degrés d'élaboration et d'intensité polémique très variables, mais témoignent également, pris en tant qu'ensemble, d'un effort de réflexion sur la création dramatique qui est, pour le coup, unique dans sa génération :

- *Anmerkungen über die Rezension eines neu herausgekommenen französischen Trauerspiels*, 1772
- *Von Shakespeares Hamlet*, 1774
- *Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare*, 1774
- *Für Wagner (Theorie der Dramata)*, automne 1774
- *Über Götz von Berlichingen*, 1774-75
- *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*, 1774-75
- *Rezension des Neuen Menoza*, 1775
- *Nur ein Wort über Werders Philosophie der Geschichte*, 1775
- *Das Hochburger Schloß*, 1777

Ces textes « d'intervention » qui s'efforcent de définir quelques éléments essentiels de l'œuvre théâtrale (personnage, fable, tragique, comique), ne doivent par ailleurs pas être déconnectés de la production dramatique de Lenz durant ces mêmes années. Au cours de la seule année 1774, celle de la parution des *Remarques*, Lenz publie cinq adaptations de comédies de Plaute¹², ainsi que deux pièces majeures, *Le Précepteur* et *Le Nouveau Menoza*, qui mêlent tragique et comique. Pour Lenz, l'enjeu en matière de création dramatique est d'arriver à définir, même approximativement, la tragi-comédie comme genre clef du nouveau théâtre allemand¹³, du théâtre moderne, c'est-à-dire réaliste, démocratique et *sensible* (qui « s'adresse aux sens » dit Lenz dans un autre micro-essai sur Shakespeare, « non à la mémoire, à l'imagination »¹⁴). Au moment même où Lessing abandonne définitivement le genre comique, non sans avoir réfléchi dans les articles 69 et 70 de sa *Dramaturgie de Hambourg*¹⁵ au rapport entre comique et tragique et statué sur le caractère exceptionnel de leur mélange (ce qui exclut donc de reconnaître un réel

¹² Il s'agit des comédies *Asinaria*, *Aulularia*, *Miles Gloriosus*, *Truculentus*, *Curculio*.

¹³ Je renvoie à l'étude de René Girard, *Lenz. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*, Paris, Klicksiek, 1968.

¹⁴ *Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare*, 1776 : « Das Theater ist ein Schauspiel der Sinne, nicht des Gedächtnisses, der Einbildungskraft ».

¹⁵ Les 101 articles de la *Dramaturgie de Hambourg* furent écrits entre 1767 et 1769.

statut générique à la tragi-comédie), et alors que les *Stürmer* ne recourent au comique que de façon secondaire, le cantonnant en fait au genre de la satire littéraire, Lenz, qui cherche à le définir du point de vue de son effet sur le public, l'envisage sur le même plan que le tragique et considère que le mélange des genres est mieux à même de rendre compte de la nature mouvante et composite de la réalité de son temps, et il propose d'en faire un outil de transformation effective du théâtre. D'un certain point, c'est une posture expérimentale.

Voilà donc esquissé sommairement le paysage sur le fond duquel Lenz rassemble et remanie, vraisemblablement à l'instigation de Goethe, les textes de ses conférences publiques. La genèse des *Remarques* a été étudiée en 1908 par Theodor Friedrich¹⁶, qui a pu montrer que le texte est en fait un patchwork qui collationne un ensemble de points de vue fragmentaires, remaniés au cours de deux phases de rédaction successives, l'une en 1773 sous l'influence immédiate du *Götz von Berlichingen* de Goethe ; la seconde en 1774, très peu de temps avant la publication. Outre quelques corrections mineures, cette seconde phase ajouta en fait pour l'essentiel, la dernière partie du texte définitif, dans laquelle Lenz revient sur ses pas et relit ses propres développements, suivant un mouvement réflexif, non dépourvu d'ironie, qui est caractéristique de sa pensée – il Lenz conclut son essai en distinguant tragédie et comédie du point de vue de l'effet exercé sur le public, et par une discussion plus nuancée d'Aristote.

Venons en à présent à la chose elle-même. Les *Remarques*, que l'on peut découper en cinq temps forts ou cinq mouvements, proposent pour l'essentiel une relecture cavalière du théâtre européen, une discussion de la *Poétique* d'Aristote et une définition antithétique du genre tragique et du genre comique. Elles soulignent aussi la « spécificité de l'art dramatique comme un système de signification qui

¹⁶ Theodor Friedrich, *Die Anmerkungen übers Theater des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz*, Literaricon, reprint de l'édition originale de 1908 parue chez Voigtländer Verlag, à Leipzig.

échappe au discours rationnel de l'esthétique française »¹⁷ et promeuvent la figure de l'artiste génie, capable de partager sa vision, intuitive et non conceptuelle, avec le public – ce que les catégories rationalistes spécifiques de la pensée française ne permettent pas de réaliser.

Le texte commence par brosser à grands traits une histoire du développement du théâtre occidental. Il en évoque les différents « départements » (c'est son expression), en commençant par les chefs d'œuvre grecs. Il passe ensuite au théâtre latin, tout en adressant un premier pied-de-nez à son lecteur potentiel, puisqu'il mentionne, au côté des pièces de Sénèque, Plaute et Térence « les tragédies d'Ovide », qui en réalité n'existent pas ou du moins plus, la seule tragédie composée par Ovide, *Médée*, n'ayant pas été conservée. Du troisième département, celui du drame italien, il ne dit strictement rien, si ce n'est que ses personnages manquent de virilité. Mais il séjourne plus longuement dans le quatrième, celui du théâtre français, dont il moque ouvertement la manie de travestir en style de cour, galant et vaniteux, les matières antiques :

J'ouvre alors le quatrième département, et là (...) apparaissent les plus terribles héros de l'antiquité, Œdipe déchaîné¹⁸, un œil dans chaque main, et une large cohorte de tyrans grecs, d'édiles romains, de rois et d'empereurs, soigneusement coiffés, empéruqués et portant bas de soie, qui entretiennent leurs madones, dont la crinoline et les mouchoirs blancs ne peuvent que briser le cœur de tout chrétien, avec la plus grande galanterie de l'intensité de leur flamme (...).

Ich öffne also das vierte Departement, und da erscheint – ach schöne Spielwerk! da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge, und ein großes Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weiße Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen, daß sie sterben, ganz gewiß und unausbleiblich den Geist aufgeben, sich genötigt sehen, falls diese nicht.

Premier assaut, premier persiflage, première touche : si les personnages du théâtre italien sont faibles, ceux du théâtre français sont eux invraisemblables et tout

¹⁷ Patricia Mc Bride, « The Paradox of Aesthetic Discourse: J.M.R. Lenz's Anmerkungen übers Theater », in *German Studies Review*, Vol. 22, No. 3 (Oct., 1999), pp. 397-419.

¹⁸ *Œdipe* de Corneille (1659) ; ou la pièce du même nom de Voltaire, créée à Paris en 1718.

bonnement ridicules. Ridicules par emphase et par convention, ridicules par le décalage qui les séparent du monde *réel* au sein duquel ils sont reçus. Vient ensuite le cinquième département, celui du théâtre élisabéthain, qui est naturellement celui du contre-pied, ou du contre-poison opposable aux manières françaises. Mais Lenz ne dit pas grand chose de Shakespeare en cet endroit du texte. Il y dit tout au plus que les anglais savent s’y prendre pour « déshabiller (je dirais plus volontiers, pour rester lenzien, « mettre à poil ») la nature » et déclarer la guerre aux « trois Grâces qui président à la vie en société, la décence, le goût et la moralité ». La chevauchée aux nombreuses embardées satiriques débouche enfin sur un sixième département, celui du théâtre allemand. Lenz y voit « un merveilleux mélange de tout ce que nous avons vu jusqu’à présent. Des Sophocles allemands, des Plautes allemands, des Shakespeares allemands, des Français allemands et des Métastases allemands ». Autrement dit rien de spécifique, rien de singulier, rien de marquant ou de décisif. Des doubles, des copies. Aucun génie propre. Il n’y a tout simplement pas de théâtre *allemand*.

Après avoir ainsi en préambule parcouru les époques et les pays, Lenz aborde la partie plus analytique de son texte – celle qui va discuter les principes de la *Poétique* d’Aristote, dont Lenz moque, avec une impertinence joviale, la longue barbe... et dont il dit n’avoir pas encore fini de lire le traité ! Il faut entendre dans cette boutade, outre l’évidente volonté de faire rire son auditoire, une manière assez directe de se distancer de Lessing et de son entreprise de réhabilitation de la *Poétique* dans la *Dramaturgie de Hambourg*. Lenz instaure non seulement un autre rapport à l’autorité théorique « suprême », mais aussi un autre rapport à l’activité théorique elle-même, un rapport plus labile et plus irrévérencieux, plus dilettante dit Lenz lui-même, c’est-à-dire aussi plus libre et fondamentalement plus *créatif*. Mais la boutade sert aussi peut-être à rendre la théorie plus « abordable » à son auditoire, en l’allégeant un peu de son hiératisme antique. Lenz aborde tout d’abord la question de l’imitation de la nature, principe central de toute la poétique du siècle, qu’il entend dans les deux acceptions possibles d’imitation de la nature créée, mais aussi de la nature créante, de ce qui *est* et de ce qui *créé* ou *anime*. Mais il identifie également,

ce qui le distancie déjà d'Aristote, dans le besoin qu'ont les hommes d'incarner ce qu'ils saisissent conceptuellement, une autre source de la création artistique. L'art n'est pas qu'une affaire de rapport au monde et de puissance configurante – d'imitation – ; il est aussi le véhicule de la cristallisation matérielle des abstractions.

Lenz entre ensuite dans le « dur » de la *disputatio*, même s'il ne la mène pas de façon très rigoureuse ni même très élaborée au point de vue argumentatif. Elle porte sur deux aspects de la théorie aristotélicienne, le rapport entre action et personnage d'une part, et la règle des trois unités de l'autre. Lenz conteste tout d'abord la théorie aristotélicienne de la primauté de l'intrigue sur le personnage et accorde *a contrario* une primauté absolue à la fonction dramatique du personnage – du héros. Ce sont pour lui les personnages qui sont à l'origine des intrigues, en quoi il identifie l'un des points déterminants de l'évolution du théâtre à venir, et pose que si Aristote avance la proposition inverse, c'est en vertu de la croyance antique en une forme implacable de destin qui n'est plus d'actualité dans les temps modernes : si le *fatum* ne peut plus être la source de toute action, ce sont alors les individus et leur psychologie qui passent au premier plan et deviennent moteurs des événements. L'argumentation de Lenz, qui est ici de nature historique, amène donc à l'idée que c'est la représentation d'une individualité d'exception qui exerce désormais le pouvoir cathartique de la tragédie – genre auquel il précise limiter cette réflexion, puisqu'il considère par ailleurs que la comédie n'est pas centrée sur le personnage, mais sur un « fait », c'est-à-dire à peu près n'importe quoi, un objet, une relation ou une situation : dans *Les Soldats*, par exemple, ce sera le délicat problème du célibat. A partir de sa lecture de *Götz*, Lenz resserre la tragédie sur le dynamisme de l'action qui repose sur le héros central. Et c'est à ses yeux l'erreur fondamentale du théâtre français que d'avoir essentialisé un modèle déterminé historiquement et de s'y être définitivement aliéné. C'est ce qui le rend artificiel et l'éloigne de la réalité dans laquelle vivent les spectateurs (et accessoirement les comédiens) et où il doivent être en mesure de se repérer. Il est abstrait, verbal et conceptuel si l'on veut. Deuxième assaut, deuxième touche : c'est au nom de ce manque de réalisme, qui révèle un manque de conscience historique, que Lenz compare, un peu plus loin dans le texte, *La Mort de César* de Voltaire et le *Jules César* de Shakespeare, identifiant dans le Brutus voltairien, bien

trop disert, un point d'in vraisemblance problématique, alors qu'il encense *a contrario* celui de Shakespeare pour sa puissance émotionnelle.

Le second point du débat engagé avec Aristote porte sur la règle des trois unités :

Quelles sont les trois unités ? Je vous donnerai cent unités, qui resteront toujours une. Unité de la nation, unité de la langue, unité de la religion, unité des coutumes - alors que va-t-il se passer maintenant ? Toujours la même chose, toujours et pour toujours la même chose. Le poète et le public doivent ressentir mais non classer l'unique unité. Dieu n'est qu'Un dans toutes ses œuvres, et le poète doit l'être aussi, quelle que soit la taille de sa sphère d'activité.

Was heißen die drei Einheiten? hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die *eine* bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten – ja was wird's denn nun? Immer dasselbe, immer und ewig dasselbe. Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen aber nicht klassifizieren. Gott ist nur Eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch sein, wie groß oder klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag.

Là encore, la critique porte sur le caractère formel des règles et sur la logique de reproduction qui les détermine, auxquelles Lenz oppose l'idée d'un principe organique et intuitif irréductible, mais aussi la dimension quasiment illimitée de l'expérience que nous pouvons avoir du monde. Si l'on respecte les unités, c'est-à-dire si l'on restreint l'expérience à un schème reproductible, on perd sa richesse, sa variété, sa polysémie. Aux unités et aux considérations dramaturgiques formelles, Lenz oppose alors celle de l'unité *vivante* de l'œuvre, de son organicité, de sa teneur émotionnelle – ce qui lui permet de convoquer la figure du « génie » et de l'élever au rang de seule instance régulatrice de l'œuvre. Il n'y a de fait qu'une seule « unité » avance Lenz, celle que l'on pourrait appeler de « conception » ou d'« intention », qui renvoie à la capacité de synthèse du génie, sa capacité à embrasser et incarner n'importe quelle matière et à lui donner la forme qu'elle nécessite pour se déployer jusqu'à son terme. L'intrigue ne perd donc pas en substance si elle agence un grand nombre d'actions, mais gagne au contraire en crédibilité, en véracité, en « conformité naturelle ». Car le but de la fiction théâtrale moderne, ce doit être la configuration de l'humain dans toute sa complexité, son instabilité, sa multiplicité et peut-être surtout sa simultanéité contradictoire. Cela peut se dire encore autrement : le propre du

drame moderne, c'est de mettre en valeur le réseau relationnel dans lequel s'inscrit le personnage et par rapport auquel il élabore son action. Le drame moderne est une affaire de liberté et de responsabilité individuelle. Il n'a plus à voir avec une forme ou une autre de monologisme destinal, mais s'organise en nœuds, en tresses, en rhizomes. Il imbrique les situations et les actions pour former des chaînes complexes de causalité.

De la même manière, l'unité de lieu a perdu toute raison d'être. Si elle pouvait, dans les temps anciens, être justifiée par la présence du chœur, ainsi que l'avance Lenz, elle n'a plus aucune raison d'être dans le monde moderne qui se passe aisément de cette instance collective et abstraite d'évaluation. Que les lieux puissent changer en fonction des personnages et que les personnages ne semblent plus être « convoqués » de façon artificielle en un seul et même lieu, cela contribue fortement à la vraisemblance générale et donc à la compréhension du public. L'unité de temps, enfin, à partir de laquelle Aristote instaurait le partage entre tragédie et épopée, faisant de la journée l'apanage de la tragédie et repoussant l'épopée dans l'indéterminée de la durée, ne satisfait pas non plus l'esprit de Lenz. Il lui oppose l'idée que la distinction entre les deux doit être opérée en fonction de leur posture énonciative – la tragédie présentant l'histoire, quand l'épopée la raconte –, et non de leur inscription dans le temps. Le principe tragique de l'unité de temps perd alors sa valeur et sa justification. Tant qu'elle reste tragique, la tragédie moderne peut durer le temps qu'elle veut.

À cette discussion polémique d'Aristote qui collationne les considérations d'ordre général et n'est somme toute guère argumentée, peut-être du fait qu'elle se veut militante et cherche à défendre directement le *Götz* de Goethe (il est de ce point de vue là pratiquement possible de considérer les *Remarques* comme une théorie générale du drame *déduite* de celui de Goethe), succède le quatrième moment du texte, celui du regard porté sur la situation présente, de l'étude de cas pratique si l'on veut – en l'occurrence celui de la confrontation directe avec le théâtre français, donné comme héritier des règles aristotéliennes. Comme Lessing avant lui et Schiller après lui, Lenz revient sur son caractère artificiel, son absence de naturel et sa

grandiloquence, et pose la question de sa nature stéréotypée due à son observance des règles. À l'ennui que génère cette dynamique répétitive de l'intrigue, à la standardisation émotionnelle qu'elle engendre, il oppose la puissance d'agencement et de déchaînement du théâtre de Shakespeare. Concrètement, Lenz discute des mérites du *Jules César* de Shakespeare face à *La Mort de César* (1736) de Voltaire, revenant de la sorte sur une confrontation déjà exploitée par Lessing, et se concentrant notamment, pour donner plus d'efficacité à son propos, sur le traitement de la scène de conspiration que proposent les deux pièces¹⁹. Du premier, il loue la capacité à composer avec une grande diversité de personnages et de psychologies, ainsi qu'avec une remarquable richesse événementielle et relationnelle – celle qui rattache Brutus à César (amour, haine, respect, culpabilité, *etc.*) notamment, et en fait un modèle « universel ». Du Brutus voltairien en revanche, Lenz ne cesse de souligner l'esprit de ratiocination, de Cassius la tendance à la prédication : des uns et des autres les usages qu'ils font des mots, usages « contre-théâtraux », c'est-à-dire non dynamiques, qui engluent et paralysent l'action. Par contraste, le langage simple, direct et naturel qui s'illustre dans l'œuvre de Shakespeare apparaît infiniment plus apte à la restitution des passions humaines.

Après avoir écourté la comparaison par une nouvelle pirouette, Lenz revient dans le dernier mouvement de son texte au débat qu'il a précédemment engagé avec Aristote. Mais c'est moins pour conforter son offensive initiale que pour atténuer légèrement la charge polémique et nuancer sa propre définition du drame. Il décrit la tragédie antique comme un mécanisme sacrificiel inéluctable et accepté par le personnage comme par le public, et récuse ainsi son caractère fataliste. Mais ce faisant, c'est à la catharsis aristotélicienne qu'il s'attaque : il oppose en effet à l'idée de purgation des passions fondée sur la crainte et la pitié, celle d'un rituel de contemplation exalté et morbide, d'une expérience de *terreur* :

C'était un acte cultuel que de reconnaître la puissance terrible du destin, que de s'offrir en tremblant à son despotisme aveugle. (...) L'émotion que l'on voulait susciter n'était

¹⁹ Acte II, sc. 1 chez Shakespeare, qui voit les conspirateurs se réunir dans le verger de Brutus. Ce sont les scènes 1 et 2 de l'acte II de la pièce de Voltaire que Lenz va citer dans sa comparaison.

pas l'estime pour le héros, mais la crainte aveugle et servile devant les dieux. (...) Je dis : crainte aveugle et servile si je parle en théologien. Si je juge d'un point de vue esthétique, cette crainte était la seule chose qui donnât à la tragédie des Anciens ce relent faisandé qui était seul capable de mettre leurs passions en mouvement.

Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern. (...) Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde und knechtische Furcht vor den Göttern. (...) Ich sage blinde und knechtische Furcht, wenn ich als Theologe spreche. Als Aesthetiker war diese Furcht das einzige, was dem Trauerspiele der Alten den haut goût, den Bitterreiz gab, der ihre Leidenschaften allein in Bewegung zu setzen wusste.

Ce que Lenz continue toutefois à refuser clairement, une fois redéfini l'esprit de la tragédie antique, c'est l'absence de pertinence historique dont témoigne la transposition d'un modèle dramatique qui a perdu ses fondements anthropologiques. C'est encore là l'occasion de porter une nouvelle estocade à Voltaire – son *Œdipe* est cette fois dans le collimateur. Le drame moderne, parce que moderne, c'est-à-dire reposant sur une nouvelle trame de valeurs (liberté, responsabilité), ne peut plus, sous peine d'illisibilité, s'appuyer sur les modèles anciens. Ainsi le tragique moderne doit-il reposer sur l'intériorisation du destin, et non sur son extraterritorialité, sur sa transcendance. Le tragique se joue désormais dans l'enchaînement immanent des causes et des effets – principalement sous le nom de « culpabilité ». Et Voltaire, pauvre Voltaire, a une fois de plus tout faux !

Parvenu en ce point, Lenz s'engage dans une définition contrastée de la tragédie et de la comédie en fonction de leur *effet* sur le public, doublée de la prise en compte de leurs outils techniques spécifiques. À la différence de la tragédie, dont l'effet repose sur un principe d'identification au personnage, la comédie se caractérise par un effet de distance, la perception par le spectateur d'un écart entre lui-même, les personnages et l'objet de la représentation. Mais également d'un écart similaire entre l'auteur et son œuvre.

L'idée principale d'une comédie est toujours, me semble-t-il, un fait, celle d'une tragédie un personnage. Une mésalliance, un enfant trouvé, quelque lubie d'un original (...). Voyez-vous, Messieurs, telle est à peu près mon opinion sur les comédies de Shakespeare – et sur toutes les comédies qui ont été écrites ou qui pourraient l'être. Les personnages existent pour les actions – pour l'agrément que suscitent les suites, les

effets, les effets en retour, tracez autour de vous un cercle qui tourne autour d'une idée centrale – et vous avez une comédie (...). Dans la tragédie, en revanche, les actions existent en fonction du personnage – elles ne sont donc pas en mon pouvoir (...), mais dépendent du personnage que je représente. Dans la comédie, au contraire, je prends pour point de départ les actions et j'y fais participer les personnages de mon choix. Une comédie sans personnages n'intéresse pas, une tragédie sans personnages est un non-sens.

Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie *eine Sache*, einer Tragödie *eine Person*. Eine Mißheurat, ein Fündling, irgendeine Grille eines seltsamen Kopfs (...). Sehen Sie, meine Herren, das wäre so meine Meinung über Shakespears Komödien – und alle Komödien, die geschrieben sind und geschrieben werden können. Die Personen sind für die Handlungen da – für die artigen Erfolge, Wirkungen, Gegenwirkungen, ein Kreis herumgezogen, der sich um eine Hauptidee dreht – und es ist eine Komödie. (...) Im Trauerspiele aber sind die Handlungen um der Person willen da – sie stehen also nicht in meiner Gewalt (...), sondern sie stehen bei der Person, die ich darstelle. In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen Teil dran nehmen welche ich will. Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch.

Si la comédie est écart et rupture, et si la fin des *Remarques* aborde sa définition après avoir discuté principalement de la différence entre drame antique et moderne, c'est de toute évidence pour amener son lecteur à s'intéresser à la traduction de Shakespeare sur laquelle débouchent ses réflexions. Celle-ci est introduite par un paragraphe dans lequel Lenz évoque le caractère populaire de la pièce, la puissance du langage shakespearien et sa verve comique, tout en soulignant le caractère naturel des personnages, c'est-à-dire vivant en accord avec les sens. Il fait enfin du mariage le moyen d'intégrer la puissance de l'instinct (ou de la pulsion) dans le cadre de la loi morale. Mais en reprenant les définitions antithétiques de la tragédie et de la comédie, Lenz suggère l'idée de leur intrication substantielle, de l'utilisation simultanée de deux styles contradictoires, comme ferment d'un nouveau genre. Ce nouveau genre qu'il ne nomme pas encore, mais qui constitue à ses yeux la forme de théâtre la plus à même de chroniquer les mœurs contemporaines, comme le dit Lenz lui-même, de figurer avec justesse l'état émotionnel du monde moderne, c'est la tragi-comédie.

Il faut enfin s'arrêter brièvement sur la forme même du texte de Lenz, car elle présente un intérêt remarquable non seulement par son aspect décousu, sa dynamique

contradictoire et sa non systématique, mais aussi en raison de sa propre théâtralité. Elle est, en d'autres termes, remarquable par sa nature intentionnellement déviante par rapport aux normes de l'écriture essayistique fixées à l'époque ; par son incapacité volontaire à se fixer en un traité exhaustif et rigoureux ; et par la manière dont elle introduit un élan comique dans l'exposition de la réflexion poétique. Patricia Mc Bride a ainsi pu noter que ce qui « distingue le texte de Lenz des œuvres contemporaines de la théorie des genres, c'est son exposition non conventionnelle et ses caractéristiques formelles de style associatif et rhapsodique qui suscitent une impression de complexité, de désordre et de rigueur intellectuelle insuffisante »²⁰. Une *impression* de désordre qui pourrait nous conduire alors à formuler l'hypothèse que cet usage du comique assume aussi paradoxalement une fonction « sérieuse », celle d'assurer l'ancrage du contenu spéculatif dans l'esprit du lecteur.

Les *Remarques* ne sont pas un traité ordonné d'esthétique, elles ne développent pas une théorie théâtrale systématique, n'ont pas non plus d'unité tonale, Lenz alternant sans cesse passages descriptifs, emphatiques ou ironiques. Soumises à des impulsions et à des directions diverses, elles constituent un montage de considérations sur la théorie du drame, placé dès l'ouverture, j'ai omis de le dire, sous le patronage de Lawrence Sterne et de son art consommé de la déviation – Lenz n'introduit pas moins de deux digressions dans ses développements, l'une sur l'art « caractéristique », l'autre sur la distinction entre drame et épopée. Autant dire que la forme même dans laquelle les considérations de Lenz sont énoncées constitue en tant que telle une provocation générique : le rapport à la tradition théâtrale occidentale ne se construit pas dans le cadre d'une poétique constituée et normative, mais s'énonce avec une spontanéité spéculative et un art de la mise en scène flirtant parfois avec la farce – l'ouverture des *Remarques* et la parade foraine des modèles théâtraux qu'elle organise par la voix auctoriale grimée en bonimenteur avisé le confirme assez ! Lenz évite ouvertement d'inscrire son texte dans les codes de l'essai et du discours rationnel fixés au cours du XVIII^e, il en désamorce d'emblée les codes et les logiques et s'installe dans un entre-deux improbable, entre farce et théorie, entre scène et pensée, pour exposer en une prose capricieuse, pleine de gestes et de mouvements,

²⁰ Patricia Mc Bride, *art. cit.*, p. 399

quelques considérations sur le devenir moderne de l'écriture théâtrale. Le style composite des *Remarques* découle de la déconstruction par le rire du discours conceptuel français, qui représente un objectif important de Lenz, et se trouve en adéquation formelle avec le genre nouveau qu'il entrevoit et qu'il va mettre en chantier dans ses deux pièces de 1774 – qui pour l'une, *Le Nouveau Menoza*, traite d'inceste et pour l'autre, *Le Précepteur*, de détournement de mineur et d'auto-mutilation.

Les *Remarques* sont donc un programme-manifeste sous la forme d'une scènette théoricomique. Et constituent un plaidoyer efficace pour une esthétique non classique du théâtre. La variété, la diversité, la complexité, la naturalité et le mélange deviennent les valeurs d'un art s'appuyant sur la sensibilité et faisant de la réponse émotionnelle le critère d'évaluation décisif des productions nouvelles. En cela, les *Remarques* témoignent du débat qui traverse tout le siècle et auquel Lenz fait d'ailleurs explicitement allusion en opposant les deux grandes écoles de paysagisme de l'époque – la française et l'anglaise. Si les deux sont des fictions d'espace, des espaces construits par l'intention artistique, les formes de cette construction diffèrent profondément : à la passion géométrique de la première répond l'amour de la seconde pour le désordre naturel. Lenz arpenta à n'en pas douter les jardins imaginés par cette dernière...